

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Tesis doctoral

Autora: Rocío Tejedor Benítez

Director: Francisco Perujo Serrano

Co-Directora: Rocío Bohórquez Gómez-Millán

Tutora: Inmaculada Gordillo Álvarez

Departamento: Comunicación audiovisual y publicidad

Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla

Sevilla, 2017

A mis padres, Martín y Loli, y a mi hermana Abril, que son los pilares de mi vida

A mi abuela Pepita, por cuidarme un patio lleno de flores, como insuperable metáfora de lo que fue su persona, en el que ahora recuerdo su cariño, su sonrisa y la ternura de su mirada.

A Martina, una niña que tiene una estrella.

Agradecimientos

A mis padres, Martín y Loli, por su ayuda y apoyo incondicional, en este y en todos los proyectos que he iniciado en mi vida. Por su cariño, su comprensión y su aliento. Por inculcarme el sentido de la dignidad y de la justicia, y el compromiso con cada una de las cosas que se hacen en la vida. Por enseñarme a ser responsable de mis actos y mis decisiones, pero también de mi cultura, mis conocimientos y mi crecimiento personal. Por hacerme sentir tan orgullosa de que sean mis padres y por tener la sensación de que siempre me quedaré corta en mis palabras hacia ellos. Por ser un gran modelo de esfuerzo, superación, honestidad y generosidad con su familia y amigos. Porque puedo decir que me lo han dado todo, siempre. Porque tienen toda mi admiración. Cada día de mi vida soy consciente de que mi mayor fortuna son ellos.

A mi hermana Abril que siempre me cuida y me protege. Por ser tan valiente y decidida en la vida, y por haberme enseñando tantas cosas: lecturas, músicas, películas, idiomas, países, gentes. Por las risas, las bromas y las “cosas nuestras” que los demás no entienden. Por mostrar interés y dar valor a cada cosa que hago. Por su paciencia, fortaleza y generosidad, en los últimos tres años, en los que ha sostenido mi vida en los momentos más difíciles. Porque sé que siempre la tendré a ella. Y, por supuesto, por traer a mi vida a César y a Martina.

A mi abuela Pepita que es un referente esencial en mi vida. Por vivir de una manera tan elegante, por ese sentido del humor tan ocurrente y por enseñarme lo que es el amor sincero, entre una infinidad de cosas que tengo presente cada día.

A mi tía Pepi, que siempre vive con ilusión el encuentro con sus sobrinas. Por esa energía, esa creatividad y esas ideas fantásticas. Por aguantar mis bromas, por su sensibilidad y por su compañía. Por sus llamadas, su optimismo y su afecto. Gracias también a Vero por demostrarme su cariño.

A nuestros amigos, nuestra familia: María José y Juan, Beatriz y Luis, Inmaculada, Mari Ángeles, Mercedes, Juan y Pilar, María y Manolo, Rafael, Mercedes y Elena, y Juan José Pérez Lázaro. Por cuidar de mis padres, y trasladar todo su afecto a mi hermana y a mí. Todos los ratos con vosotros están llenos de felicidad.

A Belén y Alba Zurbano que me tendrán siempre. A Belén por tenderme una mano para un imposible sin pensarlo, por todas sus recomendaciones, y por tratar con respeto este trabajo de tesis. También por su paciencia y su afecto. A Alba, porque todos los colores de su nombre están en su sonrisa.

A las personas que he conocido en mi relación con el flamenco, por orden de aparición. A mi amiga Concha Rodicio, por enseñarme lo que es el compañerismo, por sus aportaciones a este trabajo, y por tantas conversaciones, risas, complicidad y consejos, su amistad siempre es una brisa de aire fresco para mí. A Emilio Gallardo por valorar nuestra amistad y cuidarme tanto en este último tiempo. A Rocío Márquez por su generosidad y sus palabras llenas de verdad. A mi maestra de baile Vicky Barea por crear belleza en todo lo que le rodea, por marcar mi vida con tanta sutileza y por su profundo cariño. A mis compañeras de baile, sobre todo a Fernanda y Kaoru.

A todos esos amigos que siempre están esperando a que vuelva y siempre están para recibirme, a Rocío Díaz, Teresa, Rafa, Khadija, Ilaria, Guillermo, Melchor, Rocío Aranda, Rosa Martínez, Rosa Delmás. Gracias, yo siempre estoy deseando volver.

A mis compañeros psicólogos Macarena, Jesús y Rocío, por descubrirme un día que donde hay un sueño hay un camino. Por demostrar ilusión ante la vida y por sus ganas de aprender cosas nuevas. Porque cuento con ellos. A la prolongación de este equipo que son Carlos y Ángel, por ser un refugio, por tantas cenas, tantas conversaciones y tanta amistad.

A Rocío Bohórquez, codirectora de esta tesis, porque antes de proyecto ya era mi amiga. Por estar presente en determinados momentos de mi vida (ella y yo sabemos cuáles, y eso es suficiente).

A Francisco Perujo director de esta tesis, por acompañarme desde el inicio en este proceso y por respetar mi sentido de la dignidad.

A José María Velázquez- Gaztelu, por el regalo que supone la obra Rito y Geografía del Cante, en la que se puede reconocer el trabajo bien hecho, la pasión, el esfuerzo y el compromiso. Todas las personas que amamos el flamenco estamos en deuda con él y aquellos que participaron en ese proyecto. Por su gran generosidad compartiendo conmigo recuerdos de su vida, algunos que tenían que ver con Rito y otros que no. Sobre todo gracias, por tanta amabilidad y atención en su trato, por su disposición a colaborar y ayudarme a hacer un buen trabajo. Por aprender tan bien de los maestros, que es ser un maestro.

INDICE

Agradecimientos	4
Resumen.....	10
1. Justificación	13
2. Marco teórico	23
2.1. Aparato conceptual de la investigación	23
2.1.1. Identidad: orígenes y evolución del contexto.....	24
2.1.2. Cultura subjetiva	29
Categorías	31
Creencias.....	32
Actitudes	32
Normas.....	32
Roles	33
Tareas.....	33
Valores	34
2.1.3. Identidad como objeto de estudio en el contexto de la investigación en el flamenco.....	34
2.2. Contexto histórico.....	37
2.3. El flamenco en los años setenta	40
2.3.1. Los artistas flamencos y la situación política.....	41
2.3.2. El Mairenismo.....	44
2.4. Televisión, flamenco y Rito y Geografía del Cante.....	49
2.4.1. La televisión en el segundo franquismo.....	49
2.4.2. Televisión, flamenco y Rito y Geografía del Cante	53
2.4.3. Entender la obra: la historia de Rito y Geografía del Cante.....	55
2.4.4. Cronología de la obra.....	60
2.4.5. Estructura y caracterización de la obra	68

3. Objetivos e Hipótesis	77
3.1 Objetivo general.....	77
3.2. Objetivos específicos	77
3.3. Hipótesis	77
4. Diseño de la investigación	79
4.1. Delimitación del objeto de estudio.....	81
4. 2. Operacionalización del objeto estudio	86
4.2.1. Normas.....	89
4.2.2. Creencias.....	90
4.2.3. Valores	92
4.2.5. Símbolos	97
4.2.6. Historia.....	99
4.2.7. Política	101
4.2.8. Mujer.....	101
5. Metodología	103
5.1. Muestra de datos	103
5.1.1. Selección de la muestra de datos.....	103
5.1.2. Características de la muestra de datos.....	105
5.2. El Análisis de Contenido cualitativo.....	108
5.2.1. Delimitación de las unidades de análisis.....	111
5.2.2. Ficha de recogida de datos	112
5.3. La Entrevista	123
5.3.1. Desarrollo de las entrevistas	124
6. Resultados	127
6.1. Características de las personas que aparecen entrevistadas y entrevistas	127
6.1.1. Tipo de entrevistado según su dedicación al flamenco	127
6.1.2. Etnia	128

6.1.3. Sexo.....	130
6.1.4. Tipo de artista	131
6.1.5. Edad	132
6.1.6. Personas entrevistadas y número de entrevistas.....	132
6.2. Componentes de la identidad flamenca	134
6.2.1. Normas	134
6.2.2. Creencias.....	135
6.2.3. Valores	137
6.2.4. Símbolos	141
6.2.5. Roles	144
6.3. Variables de contextualización	147
6.3.1. Historia.....	147
6.3.2. Política	148
6.3.3. Espacios	150
6.3.4. Sexo.....	151
6.4. Otros resultados	153
7. Discusión.....	159
7.1. La identidad flamenca en Rito y Geografía del Cante	160
7.1.1. Normas	162
7.1.2. Creencias.....	163
7.1.3. Valores	163
7.1.4. Símbolos	165
7.1.5. Roles	166
7.1.6. La mujer en Rito y Geografía del Cante	166
7.2. El Mairenismo en Rito y Geografía del Cante.....	169
7.2.1. Posibles influencias del mairenismo en la configuración de Rito y Geografía del Cante.....	169

7.3. La política en Rito y Geografía del Cante.....	174
7.4. Limitaciones de la investigación y perspectivas de futuro.....	177
8. Conclusiones.....	179
9. Referencias bibliográficas.....	183
Documentación audiovisual.....	194
Glosario de términos flamencos utilizados en la tesis	197
Lista de siglas y acrónimos empleados en el documento.....	201
Lista de gráficos y tablas del documento	203

Resumen

La presente tesis doctoral parte de la comprensión del flamenco como manifestación cultural y ha tenido como objetivo general comprobar cómo se construye la “identidad flamenca” a través de la serie Rito y Geografía del Cante incluyendo un análisis de la posible influencia tanto del mairenismo como del contexto político en la obra. Para ello, se han utilizado metodologías de corte cualitativo como el Análisis de Contenido cualitativo y la entrevista semiestructurada. El estudio parte de la hipótesis general de que el modelo de cultura subjetiva de Triandis (2002) y las propuestas teóricas de Fernández & Basabe (2010) sobre los componentes de la cultura serán aplicables al estudio de la “identidad flamenca” así como que en la serie se encontrarían alusiones explícitas a normas, creencias, símbolos, valores y roles propios del flamenco. Finalmente, se concluye que el flamenco como cultura presenta algunos elementos a explicar a partir del modelo de cultura subjetiva y que éstos son apreciables a través de la serie Rito y Geografía del Cante.

Palabras clave:

Identidad; flamenco; comunicación; cultura; cante flamenco.

Abstract

This doctoral thesis focuses on flamenco as a cultural practice and aims to explore how a 'flamenco identity' is constructed in the television programme Rito y Geografía del Cante. This work includes an analysis of the possible influence of both mairénismo and the political context of the programme. This study has used qualitative research methods such as semi-structured interviews and content analysis. Triandis (2002) model of subjective culture and Fernández & Basabe (2010) culture components theory have been applied to analyse the 'flamenco identity' and to identify explicit references to flamenco norms, beliefs, symbols, values and roles. This study concludes that as a cultural practice, flamenco presents elements that can be explained using Triandis (2002) model of subjective culture and that these can be identified in the programme Rito y Geografía del Cante.

Key words: identity; flamenco; communication; culture; flamenco song.

1. Justificación

En los últimos años, han crecido las iniciativas que promueven un acercamiento científico al estudio del flamenco en el ámbito universitario: la *Cátedra de Flamenco Juanito Valderrama* de la Universidad de Jaén, creada en 2010; la *Cátedra de Flamencología* de la Universidad de Sevilla, creada en 2011; la *Cátedra Internacional de Flamencología* de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, creada en 2013; la *Cátedra de Flamenco*, de la Universidad de Málaga creada en 2014. También hay que señalar otras propuestas académicas como: el *Título de Experto Universitario de Arte Flamenco*, de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (cuya primera promoción finalizó en 2016); el *Máster en Flamenco* de la Escuela Superior de Música de Cataluña o el programa de doctorado *Flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio*, de la Universidad de Sevilla (ya extinto). Por último, hay que destacar la consolidación de dos publicaciones especializadas, en formato virtual y en abierto: la *Revista La Telethusa*, que presentó su primer número en 2008 y la sección de flamenco de la *Revista Sinfonía Virtual*, que se inició en 2012.

Todo ello, unido a las celebraciones de jornadas y congresos, ha potenciado el trabajo de investigación, que empieza a encontrar un espacio maduro para difundir sus resultados.

Del mismo modo, se ha visto favorecida la producción científica, al introducir la perspectiva de otras áreas de conocimiento como las Ciencias del Deporte (Vargas, 2006, 2016), la Podología (Castillo-López, 2016; Castillo-López et al., 2017) o la Psicología (Lupiañez & Hoces, 2016; Tejedor, 2009).

Sin embargo, las publicaciones especializadas en flamenco presentan un panorama desigual en lo que se refiere al diseño de investigación y la aplicación del método científico. Algunos de los trabajos muestran una falta de coherencia entre la propuesta inicial, su desarrollo y las conclusiones alcanzadas ya sea por una definición difusa del objetivo de investigación o por establecer propósitos que se hallan fuera del alcance del estudio en sí. En lo que se refiere a la metodología, se encuentran debilidades en su selección, delimitación y justificación y en su ubicación dentro de un marco teórico. De una manera más concreta, se advierte una falta de conceptualización del objeto de estudio y de la argumentación que sostiene la selección de las unidades de análisis.

Esta problemática ya la había expresado Cruces (2002), en una revisión sobre la bibliografía especializada. Así, aludiendo al flamenco como una manifestación artística,

cultural y social, cuya complejidad conlleva una aproximación desde distintas disciplinas, la autora indicaba:

La riqueza del flamenco nos obliga a abogar por procedimientos metodológicos tan indiscutidos como las clasificaciones (de estilos musicales, etapas históricas, formas, rituales...), la construcción de tipologías analíticas y descriptivas, morfológicas, funcionales, históricas y de desarrollo, y la observación de variantes dentro de ellas. A utilizar el método comparativo, asegurándonos que controlamos el universo y definimos las unidades o categorías de comparación. A inferir secuencias históricas, encontrar relaciones entre los fenómenos del género artístico y del contexto más amplio de los momentos en que aparece, generalizaciones de más o menos aplicabilidad, o al menos desarrollo de procesos generalizados. (p. 413)

En este mismo trabajo, Cruces (2002) incidía en otra debilidad histórica de la investigación en flamenco que sigue estando vigente y no sólo se ciñe a los aspectos metodológicos, como es la prevalencia de determinados tipos de estudios y temáticas frente a otras. Así, son abundantes los trabajos que profundizan en los palos y estilos o las biografías de intérpretes más o menos conocidos por el gran público.

Sin embargo, han tenido menos representación las investigaciones sobre las características técnicas, interpretativas y/o expresivas del cante, baile o toque. Y, aunque en los últimos años se encuentran nuevas publicaciones al respecto (Castro, 2014; Trancoso, 2014), sigue quedando pendiente incorporar estudios comparados con otras músicas y estilos artísticos.

Del mismo modo, si bien existen numerosos trabajos sobre los orígenes y la historia del flamenco, algunas con una perspectiva global (Blas & Ríos, 1998; Gamboa, 2005; Navarro, 2002, 2008; Navarro & De Pablo, 2005) y otros que profundizan en episodios concretos como el Romanticismo (Plaza, 1999, 2005; Steingress, 2006) o la época de los cafés cantantes (Blas, 1987, 2006b), el abordaje se ha realizado de una manera desigual y como señala Cruces (2002) “(...) la Ópera Flamenca, los concursos, los tablaos, los festivales, las peñas o incluso el nuevo flamenco no parecen tener tantos adeptos como en la época de los cafés cantantes e incluso episodios anteriores, salvo para los hitos puntuales o ediciones conmemorativas” (p.400).

De manera paralela, se han desarrollado trabajos que afrontan la comprensión del flamenco como manifestación cultural o social, estando en el foco de estas investigaciones su imbricación con la cultura andaluza y con la cultura gitana (del Campo & Cáceres, 2013; Grande, 2007; Lafuente, n.d.). El desarrollo de estos estudios se ha visto beneficiado de la incorporación de investigadores procedentes de la etnomusicología, antropología y sociología (Aix, 2014; Chuse, 2003; Cruces, 2002b, 2002c; Steingress, 1991; Steingress et al., 1998; Washabaugh, 1994, 2002), que ha introducido conceptos como cultura, identidad, estereotipo o poder, tan relevantes para entender los comportamientos grupales del ser humano.

Se puede concluir que, en el ámbito del flamenco, son aquellas investigaciones cuyo punto de partida se encuentra en otras áreas de conocimiento, las que han sido más consistentes en la utilización de un corpus teórico y metodológico de carácter científico. En general, estos trabajos pertenecen al campo de las Ciencias Sociales y han generado una evolución en los debates y reflexiones de las voces expertas. De este modo, la política, la literatura o los medios de comunicación, han pasado a ubicarse como variables independientes en el diseño de las investigaciones y el análisis de las relaciones con las mismas se entiende como necesario para la comprensión del flamenco como fenómeno.

Si se pone el foco en la relación del flamenco con los medios de comunicación, contexto en el que se enmarca este estudio, es en el ámbito de las tesis doctorales en el que se encuentran las investigaciones más profundas. Se pueden citar, por ejemplo, los trabajos de Gómez (2002) y Millán (2009) sobre el cine de Carlos Saura, el de Perujo (2005), sobre la prensa escrita en Granada o la tesina sobre el flamenco en el cine primitivo de (Tejedor, 2010). De hecho, sólo en 2016, se hicieron públicas tres tesis doctorales de esta temática en la Universidad de Sevilla: la de Vergara (2016) sobre la radio flamenca en Sevilla, la de Arjona (2016) sobre la crítica flamenca en los medios escritos y la de Ceccherini (2016) sobre el cine en los últimos años del Franquismo. Por lo demás, y salvo algunas (Washabaugh, 2005), existen sobre todo pequeñas aproximaciones ya sea para realizar una presentación general del estado de la cuestión (Arbelos, 1999, 2002a, Tejedor & Rodicio, 2009, 2012) o para poner el foco en el análisis de uno de los medios en concreto.

El resto de aportaciones que se pueden encontrar en una revisión bibliográfica son artículos de revistas especializadas en flamenco y algunos capítulos de libros. Así, se puede señalar el trabajo sobre la radio de Arbelos (2002b), las revisiones sobre la programación en la televisión de Espín (1994), Molina (2005) y Ramos Pellicer (1981), algunas reflexiones

sobre internet (Arbelos, 2002a) y las propuestas sobre cine de Blas (1994) y Molina (2002). En definitiva, la complejidad de este binomio flamenco-medios de comunicación, deja aún mucho espacio para la investigación, tanto en el análisis de su evolución histórica en cada uno de los medios, como en la comprensión del papel de los medios de comunicación en el impulso del flamenco o, por el contrario, el uso que ha realizado el flamenco de los mismos.

Todo ello tiene como punto de partida, la importancia que toman los mass media en una sociedad cada vez más mediatizada. Estas herramientas de socialización se tornan en una fuente de conocimiento y reconocimiento social de primer orden, siendo su importancia como colaboradores en la construcción de los imaginarios colectivos, lo que subyace al interés científico y académico para los eventos comunicativos relacionados con el flamenco.

En este marco, surge la necesidad de estudiar una de las obras audiovisuales más relevantes para la conservación y divulgación del flamenco, Rito y Geografía del Cante. Esta serie, rodada entre 1971 y 1973, posee una extensión, pluralidad temática y riqueza documental, que la convierten en una obra relevante y trascendente para el conocimiento del flamenco y en un referente de estudio para investigadores, artistas y aficionados.

De hecho, es reconocida como uno de los trabajos más relevantes para el flamenco y ha recibido diferentes premios desde su creación. En 1972, le fue otorgado el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. También, uno de sus autores, José María Velázquez-Gaztelu, fue premiado en 2006, por la re-edición de la obra en DVD, con el Premio De Flamenco.com y el Premio del Festival Internacional del Cante de las Minas. En 2008, se le otorgó el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera a la dirección, documentación y libretos de la nueva edición de la serie.

Rito y Geografía del Cante pretendía ofrecer una visión global del flamenco por lo que realizó un amplio recorrido por palos, estilos, espacios, escenarios, zonas, artistas y otras personas relevantes de este contexto. En cuanto su extensión, su versión original contaba con 99 capítulos, de aproximadamente 30 minutos de duración y un capítulo final, de carácter recopilatorio de 60 minutos. Fue emitida por la televisión pública española y, con posterioridad, re-emitida por el mismo medio y editada para su comercialización en tres ocasiones.

Así, atendiendo al interés de sus contenidos, se pueden señalar cuatro argumentos que fundamentan el interés de Rito y Geografía del Cante como materia de estudio:

- Se trata de un documento de carácter etnográfico, sociológico y antropológico. Expone las costumbres y tradiciones del mundo flamenco, expresa la realidad vital de sus protagonistas y describe las estructuras y el funcionamiento del flamenco como cultura, sus normas y sus valores.
- Es una obra con un importante valor documental e histórico. A través de entrevistas, recoge testimonios de artistas reconocidos y también de otros personajes anónimos hasta ese momento para la mayoría del público.
- Es una obra con una clara intención divulgativa y, en este sentido, se puede decir que la serie busca cierta objetividad en sus propuestas; expresándose esto en la extensión y pluralidad de sus contenidos y en el uso de determinados recursos formales, como el rodaje en escenarios propios de las reuniones flamencas, la entrevista y el formato documental.
- La utilización de fuentes primarias y la amplitud en su abordaje del flamenco, lo convierten en un trabajo fiable, exhaustivo, global y una unidad coherente para su estudio, en su conjunto.
- La serie constituye una evidencia de una forma de transmitir el flamenco en un contexto histórico, político y social, determinado y atravesado por diferentes elementos configuradores paradigmáticos y concernientes, muy concretamente, al flamenco como identidad.
- La potencialidad de los contenidos mediáticos no estriba únicamente en su capacidad de difusión sino, como propone la teoría de la agenda-setting, a su capacidad para dirigir el pensamiento social, para dirigir en qué (no en cómo) debe pensar la ciudadanía. Como se verá más adelante, un programa dedicado al flamenco en el momento histórico-político que se vivía en España (y por tanto Andalucía), contiene ya una carga ideológica, aunque no sea premeditada por sus autores.

Con todo lo anterior, se puede entender que la trascendencia del documento se consolida como un argumento suficiente para el inicio de esta tesis. La profundización en sus

contenidos, derivaron en la comprensión de que cualquier disertación sobre la misma, conllevaba a una reflexión sobre la identidad en el flamenco concretada en la cultura subjetiva del mismo. La serie fue concebida con la intención de construir una imagen del flamenco diferente a la que existía en ese momento, mostrando espacios y contextos de representación distintos a los conocidos por la mayoría del público. Y así lo comenta uno de los autores de la serie, José María Velázquez-Gaztelu, en la primera entrevista realizada para esta tesis (p. 32, Anexo 8):

(...) no es lo mismo ver el flamenco en un escenario que ver el flamenco en una fiesta privada donde están ellos solos, no hay público, no hay aplauso, no hay todo lo que implica un espectáculo...no, no es un espectáculo, era una fiesta íntima de ellos, de esta familia, que lo hacen para ellos solos.

A este respecto, Gómez (2002) ha concluido que la serie realiza un ejercicio de validación de una supuesta realidad del flamenco y expresa una disconformidad con respecto a otras versiones:

(...) la serie Rito implícitamente afirma que la versión del flamenco que se representa delante de una audiencia es, por tanto "artificial". Después y a través de los ejemplos de actuaciones de flamencos privada, el programa da a entender que el flamenco "real" existe en aquellos espacios que hasta entonces no había sido de fácil acceso para los espectadores. (p.100)

Si bien, más que aprobar una propuesta del flamenco frente a otra, se puede deducir de las declaraciones de José María Velázquez-Gaztelu que los autores quisieran exponer una parte oculta o que no estaba al alcance de la mayoría de los espectadores:

De alguna manera, lo que yo intentaba o lo que intentábamos, era (...) evidenciar aquello que yo había vivido desde mi niñez, (...) porque ahí se producía una energía especial, había un sistema de relaciones entre las personas muy particular, no era la relación normal entre las personas, sino era otra cosa. Entonces es cuando me di cuenta de que el flamenco, efectivamente, era una forma de vida y era una filosofía de la vida, porque se establecía una manera de comunicarse entre las personas, (...) no se hablaba, pero se cantaba. (p. 32, Anexo 8)

En cualquier caso, está claro que la intención de la serie era caracterizar el flamenco, determinar aquellos elementos que lo identifican como tal y que constituyen su singularidad. La identidad del flamenco es entonces, en Rito y Geografía del Cante, la causa en tanto que la

reivindicación de un modelo del flamenco, es el punto de partida de la misma. Pero a la vez es su consecuencia, porque su desarrollo plantea un nuevo referente y genera otros debates.

Así, siendo ineludible abordar la identidad en este trabajo, lo que en su inicio se presentaba como objeto de estudio, la serie, pasó a convertirse en la fuente documental. Y Rito y Geografía del Cante termina por constituirse como el contexto espacio-temporal y el corpus de información para analizar y determinar cuáles son los componentes de la “identidad flamenca”, que se propone como el objeto de estudio. Esto plantea una diatriba que estará presente en toda la investigación ya que la comprensión de la obra nos remite a la necesidad del estudio sobre las identidades y el estudio de las identidades se convierte en un medio para ahondar en la obra.

Para profundizar en el constructo identidad, el abordaje teórico de esta investigación parte de las propuestas realizadas en el ámbito de la psicología, al ser una de las áreas de conocimiento que más ha avanzado en esta temática.

Del mismo modo, las propias demandas del estudio requerirán acudir a otras disciplinas como la sociología y la antropología, considerando las aportaciones de estas perspectivas sobre determinados supuestos teóricos.

Con esta aproximación se busca delimitar las características generales del constructo identidad y conocer cómo se configura en un grupo de sujetos que comparten una misma cultura. Y este es otro de los referentes conceptuales claves para comprender la idea de “identidad flamenca”. Se abordará la identidad en el contexto de una cultura ya que ésta presenta sus particularidades identitarias con respecto a un grupo, una sociedad o un colectivo.

Todo ello atendiendo a que la televisión pública, el enclave de representación de esta identidad, es un elemento configurador de la misma (en el sentido transformador y normalizador de la potencialidad comunicativa de los medios). Así pues el formato de representación y transmisión identitaria cobra una especial importancia por sus propios significantes sociales.

De este modo, hay tres ideas fundamentales que configuran el alcance de este estudio:

- Se aborda el estudio del flamenco, entendiéndolo como manifestación cultural.

- Se hablará de “identidad flamenca” para señalar que se estudia el concepto identidad en una cultura, la flamenca, porque se asume que posee una serie de características suficientes para comprenderla como una cultura propia y diferenciada de otras.
- No se pretende crear o determinar el constructo “identidad flamenca” como un concepto estático y definitivo. Su definición se delimita al ámbito de la serie Rito y Geografía del Cante, es decir, a un momento dado y a una obra concreta.

En cuanto al diseño de esta investigación, hay que señalar que ha requerido considerar una serie de peculiaridades, siendo la primera de ellas la aproximación al estudio del flamenco con un abordaje teórico desde la psicología. En este sentido, una de las dificultades ha sido construir un marco lógico conceptual que pueda sostener teóricamente la propuesta, sin contar con estudios similares de referencia. Además, la mayoría de los trabajos sobre identidad en psicología, proceden del ámbito de la psicología social y tienen un carácter experimental; y aunque existen propuestas desde la psicología discursiva o la psicología cultural que consideran el análisis de contenido como metodología, se ha utilizado para estudiar otros conceptos o fenómenos y resultan modelos difícilmente extrapolables.

Sobre los antecedentes en las publicaciones de flamenco, se puede decir que la limitación es más bien conceptual. Si bien existen trabajos que abordan la identidad como objeto de estudio, no la caracterizan en el marco del flamenco, no se describe qué se entiende por “identidad flamenca”, cuáles son los componentes que la explican y que la diferencian. Esta falta de rigor en la definición del objeto de estudio, deriva en errores como la asimilación del concepto estereotipo por el de identidad, la comprensión de la identidad como un constructo estático a lo largo del tiempo o la falta de concordancia conceptual con los estudios que se toman de referencia. De este modo, aunque se tengan en cuenta las aportaciones generales, resulta complejo asumir determinadas conclusiones que proceden de las propuestas en el ámbito del flamenco.

Por último, las escasas referencias a Rito y Geografía del Cante en la bibliografía especializada, han determinado el diseño de esta investigación. La labor de documentación se ha visto priorizada al considerarse relevante para esclarecer, no sólo algunos datos y fechas sino ciertas teorías o hipótesis que empiezan a condicionar la comprensión de la obra y que

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

aún pueden ser contrastadas con uno de los autores de la serie. Así, ese “comprender la obra” se ha entendido como un objetivo en sí mismo, paso previo imprescindible, para definir otros objetivos que impliquen correlaciones o relaciones de causalidad, entre variables.

2. Marco teórico

A continuación se exponen una breve contextualización histórica, teórica y conceptual del objeto de estudio de este trabajo doctoral.

2.1. Aparato conceptual de la investigación

Esta investigación se sustenta en ejes conceptuales complejos tales como “identidad”, “flamenco” o “comunicación”. Es por ello que ha parecido oportuno antes de comenzar a explicitar los anclajes teóricos de la investigación, referenciar brevemente qué se entiende por cada uno de estos conceptos clave y desde qué enfoques han sido observados y comprendidos.

El pilar fundamental de este trabajo es el binomio formado por la identidad y el flamenco. Si bien se decía en la introducción que no se pretende proponer la significación del concepto “identidad flamenca” en abstracto y de forma universal, en cambio sí se pretende recoger unas características que, en el corpus documental de estudio, la serie Rito y Geografía del Cante, evidencien la identificación del concepto de identidad en un contexto cultural flamenco.

En cuanto a este constructo se ha realizado una aproximación cercana a la psicología discursiva y la psicología cultural para delimitar las características generales del constructo “identidad” y conocer cómo se configura en un grupo de sujetos que comparten una misma cultura. Se tomó como punto de partida la definición de identidad propuesta por Iñiguez (2001), citado en (Peris & Agut, 2007) que afirma que la “identidad, individual o social, es algo más que una realidad natural, biológica y/o psicológica, es más bien algo relacionado con la elaboración conjunta de cada sociedad particular a lo largo de su historia, alguna cosa que tiene que ver con las reglas y normas sociales, con el lenguaje, con el control social, con las relaciones de poder en definitiva, es decir, con la producción de subjetividades” (p. 2).

Dada la complejidad de este concepto objeto de estudio, además de la investigación, se ha dedicado todo un epígrafe del marco teórico, que se verá más adelante, para su correcta delimitación.

De otro lado, el flamenco no va a entenderse en su faceta musical sino desde un enfoque cultural del mismo o lo que es igual atendiendo, como se verá más adelante, a las

subjetividades de su cultura. Para ello este estudio se inspira en los trabajos de Triandis (2002) y Morales, Gaviria, Moya & Cuadrado (2010). En resumen, la “identidad flamenca” y sus subjetividades se comprenden en este trabajo como un conjunto de normas, valores, creencias, roles, actitudes, tareas, categorías y símbolos.

La identidad flamenca se analiza en un contexto caracterizado por su validez representativa y su importancia social: el audiovisual Rito y Geografía del Cante, corpus documental del estudio. Lo que lleva directamente al universo epistemológico de la comunicación, los discursos, los formatos como la televisión y, por ende, a los medios de comunicación de masas.

Siendo éste un campo abierto, complejo e inmensamente plagado de escuelas, matices y teorías posibles, únicamente nos referiremos sucintamente a la importancia que las comunicaciones sociales toman en la vida democrática española, teniendo en cuenta el momento histórico en que nace el documental objeto de estudio (finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado).

En esta tesis doctoral se entiende la comunicación como un elemento socializador de primer orden cuya importancia radica, esencialmente y en lo que interesa a esta investigación, en su capacidad de representación siendo, como se ha estudiado anteriormente, un factor de influencia social.

El marco de referencia, en cuanto al inevitable interés que este trabajo tiene por la comunicación y en concreto por los eventos comunicativos que suceden en Rito y Geografía del Cante, es el de la Teoría de la Sociedad y la cultura de masas, compartiendo incluso algunos de los tópicos de la investigación en comunicación de principios del siglo pasado: la construcción social de la realidad, la comunicación y la prensa motores de la integración y del cambio social, el estudio de los propios contenidos e influencia de la prensa en la cultura moderna, etc.

2.1.1. Identidad: orígenes y evolución del contexto

El estudio del concepto identidad se ha abordado en profundidad desde las ciencias sociales, habiéndose desarrollado teorías desde la sociología, la antropología y la psicología.

Aunque cada una de estas áreas de conocimiento se ha extendido en la comprensión y explicación del constructo desde su propio enfoque académico, es común observar la flexibilidad de los investigadores para integrar las propuestas ofrecidas por otras disciplinas. De hecho, en la misma evolución del concepto se expresa la convivencia de determinados supuestos que cabalgan entre unas y otras perspectivas. Así, el investigador se enfrenta a una amplia variedad de definiciones, no sólo por los múltiples puntos de partida, sino por la diversidad de fenómenos y procesos de la conducta social que se intentan explicar a través del mismo.

Para tener una referencia que, de manera general, sirva al lector de guía en la comprensión del recorrido histórico del concepto, se toma ahora como ejemplo la propuesta aportada por Rocha (2009). Como explica la autora, la identidad se ha utilizado para hablar del “sentido personal de ser uno mismo a través del tiempo y a la vez, poder diferenciarse de los otros” (p. 250), es decir la identidad:

(...) involucra por una parte la idea de singularidad o distintividad, esto es, lo que hace diferente y única a cada persona, pero a su vez refiere la homogeneidad o lo que se comparte con otros y que permite ubicar a la persona como parte de un grupo de referencia. Cada persona desarrolla un sentido personal de sí misma en función de sus experiencias, de su historia, de sus características y de sus percepciones, así como en función de sus interacciones y de los valores y normas que rigen su cultura (p. 250).

En este sentido, se expone la acepción del término que hace referencia a aquellas características o rasgos propios de un individuo, esas que lo definen como tal y que incluyen tanto los aspectos que lo diferencian de los demás sujetos como esos que comparte con otros, ubicándolo dentro de un grupo de pertenencia. Sin embargo, para entender el concepto en toda su dimensión, continúa Rocha (2009) en su explicación:

La identidad constituye entonces una construcción personal en tanto involucra el reconocimiento de la singularidad, la unicidad y la exclusividad que permiten a un individuo saberse como único, pero a su vez, es también y de manera muy importante una construcción social, en tanto recoge los atributos que una sociedad emplea para establecer categorías de personas (identidad étnica, identidad de género, identidad nacional, etc.), de manera que una persona puede identificarse con determinado grupo y diferenciarse de otro. Dicho de forma más simple, cuando se habla de identidad, se habla de la persona pero en su pertenencia a un grupo (p.251).

Es decir, al determinar aquellas características que el individuo comparte con otros componentes de su grupo de pertenencia, se está realizando una construcción social que permite al sujeto no sólo identificarse o diferenciarse con su propio grupo, sino también de otros grupos.

Esta aproximación al estudio de la identidad añade un nivel de complejidad a su análisis, dado que incluye en su comprensión tanto las relaciones, interacciones y procesos intragrupal, como los intergrupales.

La dualidad conceptual descrita está presente en todas las perspectivas académicas que abordan el estudio sobre identidad y ha desembocado en la definición de nuevos constructos que permiten delimitar los márgenes teóricos en los que se desarrollan las investigaciones. De esta manera surge, por ejemplo, la consideración de la identidad individual frente a la identidad social o de la identidad social frente a la identidad colectiva; determinando un matiz, una diferencia en los procesos y dinámicas del comportamiento humano analizados que conlleva, en ocasiones, considerarlos como áreas de estudio independientes.

Del mismo modo, la evolución de estas investigaciones ha conllevado la definición de la identidad con respecto a otros conceptos que muestran cierta proximidad como es el caso del término autoconcepto, que tanto interés presenta en los estudios sobre género.

Giménez (1992) realiza un recorrido histórico del abordaje de esta temática desde la sociología, situando como antecedente teórico la obra del filósofo, sociólogo y psicólogo, George Herbert Mead (1863-1931). En su Teoría del *Self social*, Mead ya exponía la diferencia entre el organismo fisiológico como tal y el “Self”, entendiendo éste último como un producto de la interacción del individuo con su ambiente. En esta teoría, son las relaciones sociales y la vida en grupo las que determinan la construcción del “Self” y la conducta del sujeto. Es decir, es en el contexto social, en la interacción con otros individuos, en el que Mead sitúa el desarrollo de lo que llama la auto-indicación (*self-indication*) o cómo el individuo puede ser objeto para sí mismo y la mismidad (*shelfhood*) o auto-conciencia. Además, Mead también describe el papel que juega la comunicación humana como instancia de expresión del “Self”, es decir es una conducta que le permite al sujeto ser objeto de sí

mismo; el acto comunicativo afecta tanto al propio individuo como a su interlocutor, presentándose el lenguaje como elemento simbólico de interacción.

Según Giménez (1992), las tesis de Mead serán retomadas en los años sesenta por los interaccionistas simbólicos, entre los que destacan Erving Goffman (1922-1982) y Ralph Herbert Turner (1919-2014). En estos mismos años, se desarrollan los estudios de los fenomenólogos sociales como Peter L. Berger (1929-2017) y Thomas Luckman (1927-2016), que abordan la identidad en el marco de la transformación de las sociedades modernas, proponiendo que el proceso de socialización implica, además de un aprendizaje cognoscitivo, un consentimiento de los sujetos, por lo que la aceptación del bagaje cultural dependerá de la etapa vital en la que se encuentren los individuos (Mercado & Hernández, 2010). También se desarrollan en estos años los trabajos de Parsons, que vienen a presentar una definición de la identidad entendiéndola como:

(...) un sistema central de significados de una personalidad individual, que orienta de manera normativa y da sentido a la acción de las personas. Dichos significados no son meras construcciones arbitrarias definidas por el individuo, sino que surgen en relación estrecha con la interiorización de valores, normas y códigos culturales que son generalizados y compartidos por un sistema social. Esto es, la definición que una persona hace de sí misma no solo deriva de su interacción cotidiana, de cómo se observa y cómo actúa, sino de todos los aspectos que cultural y socialmente internaliza en torno a su yo (tomado de Rocha, 2009, p.251).

Es decir, se concibe la identidad como una función interna para el mantenimiento de un modelo social determinado. Según Giménez (1992), Parsons parte de las propuestas del psicoanalista norteamericano de origen austríaco Erik Erikson (1902-1994) que desarrolló el término ego-identidad en el marco de su estudio de los procesos relacionados con la adolescencia. Erikson definía la identidad como “un sentimiento de mismidad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto tal (Erickson, 1977: 586); lo que se traduce en la percepción que tiene el individuo de sí mismo y que surge cuando se pregunta ¿quién soy?” (citado en Mercado & Hernández, 2010, p. 231).

Por último, Giménez (1992) describe cómo en los años setenta, con la emergencia de los movimientos sociales, comienza a desarrollarse el concepto de identidad colectiva, destacando las aportaciones en este campo de Alain Touraine (1925-), Alberto Melucci (1943-2001) y Alessandro Pizzorno (1924-) o las de Pierre Bourdieu (1930-2002) centradas en las reivindicaciones regionales.

De esta revisión histórica se pueden extraer dos conclusiones, en primer lugar el origen teórico de estos trabajos se encuentra en propuestas desarrolladas desde el ámbito de la psicología, teniendo como referentes a Mead, Erickson, y en definitiva Tajfel, al permitir sus estudios sobre la identidad social la deriva en el concepto de identidad colectiva. La siguiente conclusión es que a su vez, los postulados de algunos sociólogos como Parsons, han tenido continuidad en diversos estudios desde la psicología, y de manera fundamental en el ámbito de la psicología de las organizaciones.

En el caso de la psicología, es en el ámbito de la psicología social en el que se ha generado una gran producción científica, derivando en la creación de diversas corrientes teóricas y estudios sobre el comportamiento grupal y las relaciones intergrupales. Si bien el interés por este tema también se ha visto reflejado en otras áreas de la psicología como la psicología cultural, la psicología clínica y, de manera más reciente, la psicología de la actividad física y el deporte.

En el marco de la psicología social, el origen de estas investigaciones se encuentra en las propuestas del equipo de Henry Tajfel (1919-1982), dentro de los trabajos sobre el Paradigma del Grupo Mínimo (Tajfel, 1970; Tajfel, Billig, Bundy, & Flament, 1971), que generará diversas hipótesis sobre la categorización y sus efectos en las conductas de discriminación intergrupal. Los resultados de estos estudios quedarán recogidos en la Teoría de la Identidad Social, que propone que las personas tienden a maximizar su autoestima a través de la identificación con los grupos sociales a los que pertenecen, intentando que éstos sean valorados positivamente en comparación con otros grupos. Para ello son necesario tres procesos: categorización, comparación e identificación.

La categorización es un proceso de agrupación u ordenación de la realidad a partir de los atributos que hacen equivalentes o semejantes a los elementos que la componen. Este proceso responde a la necesidad del individuo de organizar la realidad, es decir simplificarla, de manera que sea más fácil comprenderla. En el caso de la realidad social, el sujeto establece categorías sociales, con las que puede identificarse o diferenciarse, y que permiten a su vez definir una distinción entre endogrupo (nosotros) y exogrupo (ellos), según se adscriba o no a las características de los mismos (Tajfel, 1981). El sujeto tenderá a acentuar las semejanzas con los miembros de las categorías con las que se identifica y a incrementar las diferencias

con aquellos de los grupos con los que no. Esta categorización es por tanto un referente para la articulación del autoconcepto (González, Cavieres, Díaz, & Valdebenito, 2005).

Así, son las categorías generadas las que permiten al sujeto realizar una comparación entre los grupos, en la que éste buscará una valoración positiva de su grupo de pertenencia, en tanto que de este modo mejore el concepto de sí mismo.

Por último, la identificación “tiene que ver con los elementos afectivos, evaluativos, derivados de la adscripción a un determinado grupo o categoría social, y que en definitiva es el elemento que completa la identidad social” (González et al., 2005, p. 12).

Así, Tajfel al definir la identidad social como “la parte del autoconcepto del individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social (o grupos sociales) junto con el significado emocional y valorativo asociados a dicha pertenencia” (Tajfel, 1981, p.255, citado en Peris & Agut, 2007); hace referencia a procesos cognitivos, motivacionales, emocionales y evaluativos (Peris & Agut, 2007) y presenta la identidad social como eje vertebrador de todos o la mayoría de procesos psicosociales, en tanto que contribuye a organizar la experiencia del ser humano en su mundo social. Las ideas de Tajfel serán completadas por Turner y su equipo con la Teoría de Autocategorización del yo.

Como se ha explicado, las aportaciones realizadas desde la psicología buscan explicar cómo se desarrolla el proceso identitario, quedando expuesto que estas definiciones expresan que el comportamiento de las personas, en estos contextos, viene condicionado por un conjunto de normas, creencias y valores que comparten con su grupo de referencia. Es lo que algunos autores vienen a identificar con los elementos de la “cultura subjetiva”. Es decir, este estudio se centrará en analizar esos elementos o componentes de la cultura subjetiva, en tanto que son los mediadores de los procesos identitarios y por tanto conforman la identidad.

2.1.2. Cultura subjetiva

Se considera la cultura aquella parte del contexto creada por la acción del hombre. Esta cultura se compone de dos factores: cultura material y cultura subjetiva (Triandis, 2002). La cultura material u objetiva hace referencia a los patrones de producción y consumo y a las características ecológicas de las sociedades y contiene elementos como el vestido, la comida, las infraestructuras, las herramientas, etcétera (Fernández & Basabe, 2010). Por su parte, la

cultura subjetiva se compone de ideas acerca de lo que ha funcionado en el pasado y por lo tanto merece la pena transmitir a las generaciones futuras, y guardaría relación con el mundo intangible (normas, creencias, valores, percepciones del mundo y similares) que crean los miembros de una sociedad (Triandis, 2002).

Así, la cultura subjetiva quedaría conformada por aquellas concreciones de la identidad social que se consideran configuradoras de un determinado grupo, y que constituyen finalmente una serie de elementos transmitidos por sistemas socializadores de comunicación.

Tal y como afirma Triandis (2002), las investigaciones dentro del marco de la cultura deberían partir del postulado de que ésta consiste en un patrón compartido de creencias, actitudes, normas, percepción de roles y valores (ver Tabla 1). Es decir, se debe tener en cuenta la importancia de la cultura subjetiva en la creación de patrones automatizados de conducta de los miembros de un grupo cultural.

Tabla 1

Elementos básicos de la Cultura Subjetiva (Triandis, 1995, citado en Morales, Gaviria, Moya & Cuadrado, 2010).

Creencias	Roles o Papeles	Normas	Valores
Las características que las personas asocian a la cultura	Las conductas esperadas o prescritas para las personas con posiciones definidas en la estructura social	Reglas y expectativas que regulan las conductas, creencias y emociones deseables e indeseables para los miembros de la cultura	Los fines y principios relevantes en la vida con los que las personas evalúan lo que es deseable, bueno o bello, y que sirven de guía de la conducta diaria

En el mismo sentido, las investigaciones que implican grupos culturales deberían prestar atención a esos patrones cuando se comparte un lenguaje, un periodo de tiempo concreto y una región específica. Además, Triandis (2002) indica que se generan subculturas cuando se comparten un grupo concreto de elementos como el género, el biotipo, el barrio, la ocupación, los estándares de vida, los recursos, entre otros. Finalmente, los estudios acerca de

la cultura subjetiva de determinados grupos deberían centrarse en sus componentes (básicos y complejos): categorías, creencias, actitudes, normas, roles, tareas y valores.

Es aquí donde se detiene este estudio, en delimitar cuáles son esas características de la identidad cultural flamenca: normas, creencias, valores y roles compartidos por “los flamencos”, que les permiten identificarse como tal.

Categorías

Las categorías, como ya se dijo, se han entendido clásicamente como respuesta a la necesidad de simplificación del mundo social (Hamilton & Troiler, 1986) e implicaban por tanto una deformación de la realidad. Sin embargo, desde la Teoría de la Categorización del Yo (Oakes & Turner, 1990), es posible entender que el modo en que nos categorizamos a nosotros mismos y a los demás está determinado por las relaciones sociales que se producen en los contextos de interacción social, por lo que más que estar deformadas, las categorías que se emplean en una cultura han sido generadas de procesos de interacción social. Así, se categorizaría a alguien como “flamenco” porque actúa como miembro del grupo social “flamenco”.

Las categorías, desde este punto de vista de la Categorización del Yo, reflejan las modificaciones que se producen en las relaciones entre personas, grupos y contextos en el contexto social (Turner, 1999).

Además, las categorías llevarán aparejadas otras categorías evaluativas (bueno, malo, bello, ético...), de potencia (fuerte, débil, largo, etcétera), y de actividad (ruidoso, rápido, vibrante entre otros) (Osgood, May, & Miron, 1957). Cuando estas asociaciones se producen de forma universal se denominan ETIC, cuando son específicas de una cultura se las conoce como asociaciones EMIC; estas últimas serán las fundamentales cuando se lleven a cabo análisis concretos de la identidad de una cultura (Triandis, 2002).

El conocimiento de una cultura pasa, por lo tanto, por el conocimiento y análisis de las categorías que usan sus miembros. Mientras que en una cultura puede haber muchas palabras para identificar una sola categoría, en otras culturas casi no se encontrarán para la misma (Triandis, 2002).

Creencias

Las normas surgidas de procesos de negociación informales y muchas veces inconscientes crean un sistema de creencias compartido (o marco de referencia grupal) que facilita la discriminación de tareas y obligaciones correctas e incorrectas (Sherif, 1936); finalmente, un sistema de creencias.

Actitudes

Las actitudes son creencias o ideas cargadas de contenido emocional que predisponen a la acción (Triandis, 2002). En su concepción multidimensional, las actitudes se componen de sentimientos (componente afectivo), pensamientos (componente cognitivo) y predisposiciones a actuar (componente conductual) hacia algún aspecto del entorno (Secord & Backman, 1964); concepciones que se plasman en conductas fehacientes o no en función de su ajuste a la norma subjetiva culturalmente impuesta (Fishbein & Azjen, 1976a, 1976b).

Normas

Las normas de un grupo son elementos explícitos para regular conductas (Garrido & Bueno, 2012; Lorenzo, Portillo, Tejedor, & Bohórquez, 2012), y definen qué acciones serán aceptadas y cuáles inaceptables, cuáles premiadas y cuáles sancionadas (Carron, Carron, Hausenblas, & Eys, 2005) . En este sentido, es posible distinguir entre culturas con normas estrictas y culturas con normas relajadas (Triandis, 2002); las primeras exigen un cumplimiento exacto de las normas y la desviación es severamente castigada, mientras que las segundas permiten en sus miembros cierta desviación de la regla establecida. El grado de especificidad de las normas estará directamente relacionado con el nivel de formalidad de las relaciones del grupo, es decir, de su función social (A. J. García & Bohórquez, 2016).

Las normas pueden ser implícitas o explícitas (Garrido y Bueno, 2012; García y Bohórquez, 2016). También prescriptivas o proscriptivas. Las normas prescriptivas indican qué ha de hacerse, las normas proscriptivas indican lo que no se debe hacer. Aunque puedan parecer las dos caras de una misma moneda, el empleo de unas u otras tendrá consecuencias diferentes. Del mismo modo, las normas pueden ser institucionales o impuestas por alguien, evolucionarias y surgir de la convivencia normal del grupo o voluntarias y producirse como resultado de una negociación.

Las normas, finalmente, se convierten en elementos mediante los cuales los miembros de un grupo se identifican con éste. En este sentido, tienen un valor social que refleja la idiosincrasia de una cultura y promueve su identidad como colectivo (Schein, 1988). Por lo tanto, el conjunto de normas de un determinado colectivo conforman en algún sentido su cultura, aunque no afecten a todos los miembros por igual y éstas sean más laxas en grupos maduros con largo recorrido histórico (Bettenhausen & Murningham, 1991). Como indican (Sherif & Sherif, 1956), las normas impulsan a responder a las exigencias del momento actual en relación a las generalizaciones llevadas a cabo por las generaciones anteriores.

Las normas cumplen diversas funciones: socializadoras de valores, interpretativas de la realidad (marco de referencia), reguladoras de interacciones, estimuladoras de identidad social, etcétera (Cartwright & Zander, 1968).

Roles

La formación de los roles tiene un marcado carácter social, ya que se construyen dentro del proceso dinámico de relaciones interpersonales e intragrupales. Así, los roles se convierten en expectativas sobre la conducta de las personas que ocupan una determinada posición (Peiró, 1990). Por lo tanto, los roles pueden ser considerados un tipo concreto de normas que incluyen tanto elementos prescriptivos como proscriptivos (Triandis, 2002).

Los roles adquiridos no son una construcción estática, sino que cambian y evolucionan en función de las tareas o los procedimientos que abordan o incluyen los colectivos (Cranach, Ochsnein, & Valach, 1986).

Tareas

Las tareas son secuencias ordenadas de conductas (Triandis, 2002). Las tareas pueden entenderse y por lo tanto analizarse atendiendo a su contenido: qué acciones son necesarias en la construcción y mantenimiento de este grupo, de este colectivo. Sin embargo, las tareas también pueden estudiarse desde otras perspectivas como el análisis del impacto de sus configuraciones (cooperativas, sumatorias, individuales, etcétera) sobre los grupos que las desempeñan (Steiner, 1972).

Valores

Los valores sociales son, en muchas ocasiones, normas implícitas aplicables al comportamiento grupal y emanarán del entorno en el que los grupos sociales se desenvuelvan (Garrido & Bueno, 2012). Se podrían definir como concepciones acerca del estado deseable de las cosas (Triandis, 2002) que trascienden las situaciones específicas y guían la selección y evaluación de las conductas y eventos (Schwartz, 1992).

Para Schwartz (1992) los valores estarían ordenados unos respecto de otros en función de su importancia relativa, siendo posible identificar en cada cultura diez agrupaciones de valores:

- 1) Relacionados con la autodirección: creatividad, libertad, elección de objetivos propios, curiosidad.
- 2) Referentes a la estimulación: tener una vida variada, emocionante, audaz.
- 3) Relativos al hedonismo: el placer, el disfrute de la vida.
- 4) Ligados al logro: ambición, éxito, capacidad.
- 5) Asociados al poder: autoridad, riqueza, reconocimiento social.
- 6) Concernientes a la seguridad: orden social, limpieza, salud, sentido de pertenencia.
- 7) Relacionados con la conformidad: obediencia, auto-disciplina, cortesía.
- 8) Pertenecientes a la tradición: respeto por la tradición, humildad, devoción.
- 9) Incluidos en la benevolencia: utilidad social, lealtad, perdón.
- 10) Referidos al universalismo: generalidad, justicia social, mundo de la belleza.

2.1.3. Identidad como objeto de estudio en el contexto de la investigación en el flamenco

El flamenco fue elegido Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)

en 2010, incluyéndolo en la lista de manifestaciones que forman parte del Patrimonio de la Humanidad.

En el documento presentado a la UNESCO se recalca que “el flamenco es una expresión artística producto del cante, la danza y la música” y que “es la más significativa y representativa manifestación del patrimonio cultural inmaterial del sur de España, representando una aportación única de la cultura española en el mundo”. También se incidía en sus funciones sociales: da identidad a comunidades, grupos y personas; aporta ritos y ceremonias de la vida social y privada; y crea un vocabulario y corpus de expresiones (Belausteguigoitia, 2010).

De este modo, se entiende que la identidad ha sido un tema recurrente en la investigación sobre flamenco, no sólo como objeto principal de análisis, sino como idea transversal en el abordaje de diferentes disciplinas. En general, destacan las propuestas desde la sociología y la antropología (Aix, 2014; Cruces, 1997, 2002b, 2002c; del Campo & Cáceres, 2013; Steingress, 1991, 1998, 2002; Steingress et al., 1998), que buscan establecer las características que consolidan al flamenco como expresión única y diferenciada de otras formas artísticas y culturales, reconstruir sus inicios y las influencias recibidas a lo largo del tiempo o identificarlo como patrimonio propio de la cultura andaluza.

No obstante, la doble dimensión social-artística que se observa en el flamenco y en otras músicas tan representativas del folclore, como el tango, el fado o el jazz y la complejidad del flamenco como disciplina artística (se alude a esta complejidad no sólo para hacer referencia a la ejecución de su técnica o a sus características armónicas y rítmicas, sino también para poner en relieve que en otras formas musicales no existen el desarrollo en paralelo y a lo largo del tiempo, de otras expresiones propias como el baile o la indumentaria), invitan al investigador a incluir el concepto de identidad y en otros casos el de estereotipo, al estudiar la convivencia con otras artes como la literatura, el cine o el teatro.

Sin embargo, hay que indicar algunas pautas que se repiten en las investigaciones que abordan este tema, que ya han señalado algunos autores (Steingress, 2002) y que invitan a ser cautos a la hora de asumir determinadas conclusiones. En primer lugar, se observa una falta de definición previa del objeto estudio, es decir, no se especifica por parte del investigador qué entiende por “identidad flamenca” y cuáles son sus características o los elementos que lo componen como constructo. Un ejemplo de ello es, en el caso de revisión de documentos fílmicos, podría ser la clarificación de si “lo gitano” o “lo andaluz” son elementos necesarios

y/o excluyentes (o no), de la identidad flamenca; o si son suficientes (o no) por sí mismo a la hora de analizar una obra. Así, al estudiar un documento fílmico, si se ha determinado “gitano” y “andaluz” como elementos necesarios del constructo “identidad flamenca”, podrían quedar descartadas del análisis, imágenes de los bailaores Vicente Escudero o Antonio Gades.

En segundo lugar, y en relación con lo anterior, es habitual en la documentación científica encontrar en las publicaciones referencias indistintas y a veces asimilaciones entre “lo flamenco”, “lo gitano”, “lo andaluz” y “lo español”, ya sea en los objetos de análisis, donde se entrelazan implícita y no deliberadamente diferentes realidades, o bien las líneas argumentales y enfoques de los trabajos publicados. Esto deriva en una ausencia de coherencia interna en el desarrollo de la idea y en una falta de concordancia conceptual con las fuentes consultadas. A veces se le otorga demasiado protagonismo al flamenco como analizándolo como un objeto de interés en otros contextos y, en muchas ocasiones está incluido dentro de la reivindicación de lo andaluz o lo español como identidad, siendo el flamenco uno sólo de sus componentes.

La consideración por parte del investigador, del constructo “identidad flamenca” como algo estático a lo largo del tiempo ignora la hibridación como proceso de construcción del flamenco como género (ya constatada en diversas investigaciones como las de Plaza, 1999, 2005 o la de Steingress, 2006) y obvia los cambios socioculturales producidos en su entorno así como la evolución sufrida por lo flamenco que ha pasado de ser un elemento exclusivamente étnico a una manifestación musical internacional (Steingress, 2002). Una argumentación en términos de difícil consolidación a nivel científico, cargando de intencionalidad los análisis con palabras como: uso, abuso, apropiación. Sobre todo, si se tiene en cuenta que en su mayor parte, se han realizado estudios de carácter cualitativo y descriptivo, en los no quedan justificados de manera clara, la conceptualización del constructo “identidad flamenca” y la selección de las unidades de análisis para su estudio. Es decir, las investigaciones que tratan la identidad en el flamenco han resultado en una valoración a modo de validación de un constructo, partiendo de un referente de comparación no descrito con anterioridad.

2.2. Contexto histórico

Comprender la obra Rito y Geografía del Cante implica, necesariamente, ubicarla en el espacio y tiempo de su realización. En este sentido, al haberse realizado en España, en los inicios de los años setenta, el aspecto más relevante a tener en cuenta es que se desarrolla en los últimos años de la dictadura de Franco. De manera más concreta, se ubica dentro del periodo denominado tardofranquismo, delimitado temporalmente entre los años 1969 y 1973. Esta etapa se caracteriza por la división producida en el gobierno, que empiezan a reflexionar sobre la posible muerte de Franco y las opciones viables para dar continuidad a su Régimen. Así, surgen grupos que van a defender diferentes soluciones: los “continuistas” y los “aperturistas/reformistas”.

Los “continuistas”, liderados por Carrero Blanco y respaldados por Franco, contaban con una mayor representación en los gobiernos y altas instancias del Estado. De hecho, tenían el apoyo del Ejército, parte del sector de la iglesia y las clases medias. El grupo continuista estaba satisfecho con el desarrollo que había vivido el país, en cuanto al crecimiento económico, la apertura exterior y la estabilidad política; atribuyéndolo a las políticas implantadas por Franco. Además, apoyaba la designación de rey Juan Carlos como sucesor de Franco. Sus soluciones pasaban por una reforma de la administración pública, separando las funciones del Estado y del gobierno y la modernización de las Fuerzas Armadas.

Los “aperturistas/reformistas”, entre los que se encontraban José Solís Ruiz y Manuel Fraga Iribarne, si bien aceptaban que el desarrollo producido se debía a las medidas aportadas por el Régimen, no eran ajenos a la realidad social del país. Entendían que el modelo político español vigente, conllevaba un aislamiento incompatible con la introducción de estilos de vida y cultura que empezaban a ser un referente para la población española, concretamente los de países europeos democráticos del entorno. Sin duda alguna, esto ya estaba creando una distancia entre parte de la sociedad y el Régimen.

Para los “aperturistas/reformistas” era posible una reforma política, en la que empezarán a participar otras fuerzas, dado que el régimen no contaba con legitimidad democrática; aunque dejando a la posición antifranquista no moderada fuera del sistema. Por todo ello, entendían que debían estar organizados ante la posible muerte de Franco, anticipándose y estando posicionados para crear opinión, cuando llegara el momento; y así, dirigir el sistema que debía adaptarse a la nueva situación interna y externa. Este tránsito se haría desde el marco legal vigente.

De hecho, ya desde los años cincuenta ciertos círculos de poder financiero, sociales y académicos, relacionados con el Régimen, habían empezado a comprender la relevancia de los medios de comunicación para la creación de estados de opinión. Herramienta fundamental, ante la posible llegada de una delicada situación política, ya que gozaba de gran capacidad para influir en la nueva sociedad española, que estaba cambiando su mentalidad y se apropiaba rápidamente de los modelos de la sociedad de consumo. Así, estas élites comenzaron a introducirse en el sector de los medios de comunicación, tanto en prensa escrita, como en radio y en agencias de noticias. Son un ejemplo, el semanario *La Actualidad Española* y la agencia *Europa Press*, afines al *Opus Dei*, y la *COPE*. (Fuentes, 2003)

Esta situación se desarrollaba en un ambiente social de ebullición, en parte favorecido por la evolución de algunas medidas implantadas en la segunda etapa del régimen franquista. Fuentes (2003) describe algunos de estos acontecimientos de los años sesenta, que tuvieron una especial influencia en los cambios vividos en los medios de comunicación:

1. El Plan de Estabilización de 1959, que planteaba sustituir el modelo autárquico por una liberación parcial de la actividad económica. Así, se favoreció el desarrollo industrial y el crecimiento del sector servicios y, al mismo tiempo, se desencadenaron algunos cambios sociales y culturales como: la reducción de la población agraria, el crecimiento urbano, el aumento del nivel de vida o el incremento de la población universitaria. Las consecuencias de este crecimiento las resume Rodríguez (2007): “la modernización y el bienestar que (...) trajo consigo, aunque repartido de forma muy desigual, otorgó al franquismo un considerable apoyo social, y engendró el conformismo entre amplias capas de la población” (p.45). Sin embargo, de manera paralela se produjo un cambio en la mentalidad de la sociedad española, que aumentó su reacción (ya empiezan a constituirse de manera organizada, sindicatos clandestinos, la rebelión universitaria, o el resurgimiento de los nacionalismos periféricos) y la conflictividad social, ante las políticas de Franco.
2. El rechazo de la Comunidad Económica Europea (CEE), en 1962, ante la propuesta del gobierno español de abrir las negociaciones para una eventual asociación que se pudiera transformar, con el tiempo, en una integración. Sin embargo, al no ser

un estado democrático no recibirá el respaldo de los países vecinos. Este hecho supondrá un elemento de presión contra el Régimen, que se empieza a considerar un obstáculo para la modernización y la posibilidad de integrarse con los países de nuestro entorno.

3. El nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo, en 1962, y las políticas desarrolladas por el mismo. Sin duda, una de las más relevantes es la Ley de Prensa de 1966, un documento ambiguo como indica Rueda (2005): “(...) la historiografía ha coincidido en resaltar el tono contradictorio de la Ley: forzó la desaparición de la censura previa y facilitó la publicación de cabeceras que se movían en un tono discordante o de oposición moderada. Pero, al tiempo, estableció una rígida normativa sancionadora contra cualquier vulneración de la Ley de Principios del Movimiento Nacional u otras Leyes Fundamentales” (p.54). En cualquier caso, este relajamiento en el control de la prensa comenzó a redundar en una cierta pluralidad en la información, y dejaba un espacio de expresión a los opositores al franquismo. Como concluye Davara (2005): “(...) las reformas legales producen una expansión de la prensa no oficial, hacen posible el nacimiento de nuevas publicaciones y la oposición moderada, encuentra poco a poco sus cauces de expresión” (p.133). Efectivamente, se produjo un crecimiento del número de periódicos no oficiales, y del número de ventas de los mismos, todo ello en detrimento de aquellos perteneciente al Régimen. Así, el número de ejemplares de la prensa oficial pasa de 604.772 en 1945, a 811.207 en 1970; mientras que los de la prensa no oficial se cifraban en 863.423 en 1945, y 2.304.619 en 1970 (Davara, 2005).
4. El Concilio Vaticano II, celebrado entre 1963 y 1965, que favoreció la apertura del catolicismo español a una nueva realidad.
5. La creación en 1964, del Instituto de la Opinión Pública (IOP), que coincidió con su homónimo francés, en la realización de las primeras encuestas oficiales de consumo televisivo (Rueda, 2005). La incorporación al lenguaje oficial del concepto de opinión pública, expresaban un acercamiento a los modelos europeos, e indicaba una aceptación una nueva realidad social y cultural.

De lo anterior, no cabe duda de que, en los años setenta se estaba produciendo cierta apertura de algunos sectores de la política, construyendo una solución ante la posible muerte

de Franco, aunque condicionada por la pluralidad de intereses existentes en la clase política del Régimen. Sin embargo, Rueda (2013), a través de una revisión sobre la propaganda franquista, entre los años 1966-1975, invita a reflexionar sobre las interpretaciones sobre el papel jugado por las partes implicadas. Así, el autor indica que “sobredimensionar a las elites políticas como agentes decisivos de cambio puede conllevar la depreciación de otras variables, como las actitudes y comportamientos colectivos” (p.93), queriendo aludir con esto último, a la importancia de la presión social ejercida a través de las movilizaciones estudiantiles y laborales, entre otras. Del mismo modo, resalta que:

(...) desde el punto de vista de la coyuntura de finales de los sesenta y primeros setenta, dicho carácter terminal no resultaba tan claro y, menos aún, la salida democrática aparecía como opción inevitable o predestinada. (...) Se había culminado un entramado legal que podía leerse como arquitectura constitucional (Ley Orgánica del Estado, 1967); y se había garantizado la continuidad gracias a la previsión sucesoria encarnada en el Príncipe de España, Don Juan Carlos de Borbón, cuya designación fue finalmente resuelta por Franco en 1969. (p.94)

2.3. El flamenco en los años setenta

En los años setenta el desarrollo profesional del artista flamenco se encontraba consolidado y aunque es cierto que no todas las figuras tenían la misma popularidad y reconocimiento, y que las posibilidades se concentraban en las capitales, especialmente en Madrid, se puede decir que su actividad laboral había sufrido una mejora considerable. Así, convivían diferentes espacios y modalidades del flamenco profesional.

Seguían existiendo las reuniones y fiestas privadas en casas particulares (las llamadas fiestas de “señoritos”), en las que personas con alto poder adquisitivo, pagaban por la actuación de varios intérpretes, a los que solicitaban cantes determinados. Es decir, estas actuaciones no tenían la estructura de un concierto, sino que eran más bien improvisadas en el momento, a petición del que financiaba el evento. De manera paralela, existía una actividad en teatros nacionales e internacionales, además de los espectáculos en tablaos y festivales. Así lo explica Ceccherini (2016):

La proliferación de festivales y tablaos flamencos a lo largo de la geografía española -con especial concentración en Madrid- debido a la demanda de la afición extranjera y autóctona, produjo así un cambio importante en la vida de

muchos artistas; un gran número de ellos abandonarían el trabajo precario en el campo para emigrar a la capital. (p.83)

Efectivamente, los tablaos supusieron un espacio para el inicio de los artistas jóvenes, que además encontraban allí una academia en la que aprender en su relación con figuras consagradas. Con un formato similar al de los antiguos cafés cantantes, es decir un escenario frente a un salón en el que el público puede estar consumiendo bebidas o comida, antes o durante el espectáculo, los tablaos tuvieron un importante foco de desarrollo en Madrid, siendo destacados: Torres Bermejas, el Café de Chinitas, El Duende o Los Canasteros. Estos espacios contaban con un público mayoritariamente extranjero, ya que el flamenco continuaba siendo un producto atractivo fuera de España. Además, se daba el caso de que en estos años su promoción se alineaba con las acciones económicas desarrolladas desde el gobierno franquista, que tenía en el turismo y en el uso de los tópicos españoles, la base de parte del crecimiento del país. Así, según relata Gamboa (2005), desde el Ministerio de Información y Turismo se ofrecieron ayudas para que los tablaos promocionaran ante el público extranjero los productos españoles.

Por otro lado, los artistas flamencos seguían participando en películas y las grabaciones discográficas habían vivido un auge, a partir del interés despertado con las antologías de cantes. No hay que dejar de señalar otras actividades que en estos años eran relevantes para el desarrollo del flamenco, como eran los concursos y la labor realizada de enseñanza y difusión llevada a cabo desde las peñas.

2.3.1. Los artistas flamencos y la situación política

Sin embargo, el mundo flamenco también camina en paralelo a la otra realidad social española, esa que empezaba a plantearse la necesidad de un cambio político y que emprendía movilizaciones y mostraba su descontento. Así, a finales de los sesenta, el flamenco se introduce en la Universidad y en los colegios mayores, a través de recitales de cantes, siendo especialmente fructuoso este movimiento, en Madrid.

En plena efervescencia política del colectivo estudiantil, el flamenco es acogido como un cante protesta, un ejercicio reivindicativo con un mensaje de izquierdas (Gamboa, 2005). Figuras fundamentales en esta relación con la Universidad fueron José Menese y Enrique Morente, aunque existieron otros cantaores con un compromiso político y social, como El

Lebrijano, Diego Clavel o El Cabrero. Muestra de esta implicación, es la conocida anécdota de Enrique Morente, cuando en una actuación en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, el día de la muerte de Carrero Blanco, decidió interpretar un fandango, de José Cepero, con la siguiente letra (citado en Gamboa, 2005, p. 34. También se puede encontrar en Ceccherini, 2016):

Pa ese coche funeral
yo no me quiero quitar el sombrero,
pa ese coche funeral,
Que la persona que va dentro
me ha hecho a mí de pasar
los más terribles momentos.

La consecuencia de este acto fue el fin de la actuación y una multa de 100.000 pesetas.

En definitiva, se puede decir que una parte del colectivo flamenco, ejerce cierto activismo político o social, utilizando como vía el cante, ya sea a través de letras clásicas sobre desigualdades sociales, miserias y marginación, en las que el flamenco es prolijo, o con la composición de temas nuevos adaptados al momento. En este sentido, hay que aludir al grupo de intelectuales (periodistas, poetas, pintores, historiadores, etc.) cuya afición al flamenco los sitúa en sus contextos y, la convivencia con los artistas, permite que surja una amistad con ellos. De estas relaciones, en las que unos y otros comparten, además de afición por el flamenco, inquietudes políticas o sociales, se fragua un intercambio e influencia, que será patente en numerosos proyectos pero fundamentalmente en el de la recuperación, difusión y dignificación de este arte. Así, podemos hablar de figuras de la llamada Generación del 50 como José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande o Antonio Murciano, además de otros poetas como Manuel Ríos Ruiz. También, están presente José Blas Vega, Fernando Quiñones, Romualdo Molina, Paco Lira o Salvador Távora.

Este movimiento, se podría decir subversivo, ha sido comentado por diferentes autores (Ceccherini, 2016; Steingress et al., 1998; Washabaugh, 2005), para explicar cierta continuidad o asimilación de algunas formas expresivas o estilísticas, que se estaban produciendo en otras artes, como el teatro o el cine. Por ejemplo, el acercamiento realista del flamenco, que se realiza en Rito y Geografía del Cante. Estos mismos autores parecen incluir

por ello, un cargado mensaje político en la serie. Sin embargo, José María Velázquez-Gaztelu ha aclarado que, aunque sin duda estaban integrados en una realidad y una dinámica intelectual y social en la que compartían estas inquietudes y preocupaciones, la serie no se construyó expresamente como herramienta contra el Régimen, la intención era mostrar una determinada imagen del flamenco:

(...) entonces, lo que si es cierto es que con todos estos escritores nos unía, sin tener que decirlo, pero se decía, nos unía la lucha por la libertad y por la democracia, fundamentalmente. Y la lucha antifranquista, ¿no?, en contra de la dictadura con todos estos escritores. Pero además, con el círculo de flamencos de nuestra edad, de nuestra quinta, de nuestra generación: Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, Enrique Morente, José Menese, Manolo Gerena, Cabrero, ...bueno, Camarón, etc., nos unía también, no solamente los mismos gustos en cuanto al flamenco y las mismas coincidencias digamos estéticas y expresivas sino también nos unía nuestra lucha por la democracia y la libertad. (...) Se hacía eso que políticamente solo la imagen ya lo decía todo, no había que dar un mitin, pero la imagen, esa fuerza que no tenía nada que ver con la utilización que hizo el franquismo o la imagen del franquismo del flamenco que utilizó el franquismo ¿no? Era otra cosa completamente distinta y eso ya... ¿quién fue? me parece que fue Godard que dijo: “un movimiento de cámara o un travelling o un zoom ya indica una postura política” ¿no? Dependiendo de cómo tú utilizaras ese elemento, ya sin tener que dar un mitin, pero eso estaba diciendo algo y Rito (...) porque se ve las calles donde la gente, las casas donde viven la gente, los barrios, esa forma de cantar, esa forma de manifestar el arte y el tratamiento que nosotros le dábamos tiene mucho que ver con lo que decía Godard, que ya era una postura política. (...) lo hacíamos porque era como lo sentíamos nosotros ¿sabes? Era lo que yo había vivido desde chico y lo que yo quería mostrar ¿eh?, pero no lo hacíamos con una intencionalidad política “y además nosotros somos de izquierdas y como personas de izquierdas tenemos que hacer esto”, no, es que salía así y decíamos nosotros tenemos que enseñar el flamenco así de esta manera. (p.43, Anexo 8)

Otras posibles referencias al contenido político de la serie, aunque estas parecen al margen de los autores, tienen que ver con la presencia de Mooren Silver, María La Marrurra, y Thomas Sorensen, Tomás de Utrera, y la identificación de éstos como espías norteamericanos de la CIA, por parte de Grimaldos (2007). Sin embargo, al consultar a José María Velázquez-Gaztelu sobre este tema, indica que desconoce si esto era cierto y redirige a sus propias aportaciones en el libro *Flamenco Project* (Velázquez-Gaztelu, 2010), en el que hace una alusión a sus experiencias compartidas con estos personajes en relación con el flamenco.

María la Marrura cuenta con un episodio específico en Rito y Geografía del Cante, número 85 *María la Marrurra*, apareciendo de una manera secundaria en otros capítulos

número 91 (vol. XIII) *Cantes flamencos importados* y el número 93 *Los cabales*. Tomás de Utrera también aparece en varios capítulos, aunque siempre de manera secundaria, un ejemplo de ello es el propio episodio dedicado a María la Marruta, o el número 97 (vol.VI) *El vino y el flamenco*.

2.3.2. El Mairenismo

Antonio Cruz García (1909-1983), Antonio Mairena, era en los años setenta una de los referentes del flamenco, junto con Manolo Caracol y Pepe Marchena. Procedente de una familia de etnia gitana, trabajó en reuniones, fiestas privadas, ventas y tablaos, y durante un tiempo también acompañó con su cante, el baile de importantes figuras de la época como Antonio el Bailarín, Pilar López o Carmen Amaya.

Sin embargo, Mairena consideraba que el cante debía tener un papel protagonista, ocupando el primer plano de una actuación y en 1952, al recibir un premio de lotería, tuvo el desahogo económico que le permitió dejar de trabajar en las compañías, para centrarse en su cante en solitario (Aix, 2014).

De cualquier forma, la aportación de Antonio Mairena, trasciende su labor como cantaor, además de ser un importante impulsor de los festivales de cante, su compromiso con el flamenco le llevó a desarrollar una profunda labor de investigación de palos y estilos. El resultado, se trasladará por un lado a sus grabaciones, que se entenderán por los artistas y aficionados flamencos, como un modelo absoluto; y por otro, en la publicación, en 1963, del libro *Mundo y formas del cante flamenco*.

Este trabajo, desarrollado con el poeta Romualdo Molina, tenía la intención de ordenar el conocimiento existente sobre la historia y el origen del flamenco, adentrándose también en la caracterización del flamenco como cante. El libro tuvo una gran repercusión y al ser Mairena una figura reconocida por el público (un año antes había sido galardonado con la Llave de Oro del Cante), los supuestos defendidos en su obra se entendieron como indiscutibles, teniendo gran influencia entre aficionados y artistas.

Mundo y formas del cante flamenco, entendida en su momento histórico y en un contexto en el que la flamencología empezaba a desarrollarse, supone un documento de gran

valor. Sin embargo, carece en sus planteamientos y desarrollo, de cualquier ejercicio de rigor científico, por lo que se encuentra muy limitada para ofrecer conclusiones. Esto ha favorecido que, con el tiempo, reciba duras críticas de otros estudiosos del flamenco:

La invención del cante gitano como hipótesis explicativa tuvo como función legitimar lo que no era sino la opinión de los autores, según la cual, el cante flamenco habría pasado por dos edades: una de oro guiada por los gitanos y otra, la de su decadencia a partir de la etapa de los cafés cantantes, influenciada por el predominio de la otra raza, la andaluza. (Steingress, 1991, p.167)

Mairena tenía ambiciones revolucionarias, prioritariamente gitanistas y luego flamenquistas, pero las desarrolló a través de una estrategia sectaria (de conciliábulo, logia) –el hermetismo- elitista, demasiado exigente para alcanzar los ambiciosos objetivos de su proyecto evangelizador y emancipador de l.s gitan.s (con el objetivo de salvarl.s, resarcil.s, compensarl.s, repararl.s, al fin; de cometido restitutivo, igualitarista) y del flamenco (con afán recuperador, revalorizador, purista, místico). Es decir, en términos de objetivos personales, su proyecto tan alta exigencia como reducido alcance. (Aix, 2014, p. 229)

Los planteamientos desarrollados por Mairena y Molina describen tanto la historia y origen del flamenco y sus palos como una clasificación de los mismos o una categorización de los tipos de voces. En cuanto al origen y evolución del flamenco, quizá uno de los aspectos más confusos sea la descripción de una etapa “hermética”. En esta etapa, el flamenco (entonces cante gitano) no se conocería porque sólo se expresaba en el entorno familiar gitano y se conservaba en secreto, desarrollándose este periodo entre 1800 y 1850.

Sin duda, no deja de ser paradójica la posibilidad de constatación de una etapa que era secreta (con posterioridad han venido diversos trabajos permitiendo conocer la evolución del flamenco en ese periodo de tiempo como Del Campo & Cáceres, 2013; Plaza, 1999; Steingress, 1991, 2006), por lo que concluye Steingress (1991): “Hasta el momento no se ha encontrado ningún testimonio sobre la existencia de este tipo de cante, hecho éste que no puede servir como prueba de su existencia secreta” (p.171).

Además, la idea de una etapa “hermética” se desencuentra con otro argumento posterior, utilizado para reivindicar el carácter andaluz del cante gitano. Dado que éste sería el resultado de la llegada del pueblo gitano a Andalucía y, tras un proceso de convivencia en el que se deja influir y asimila sus músicas, surge el flamenco.

En cualquier caso, esta visión caló entre los artistas y aficionados al flamenco, identificando esta etapa con la de “pureza” en el cante flamenco, que se toma como modelo de referencia.

Este concepto de “hermetismo”, conservación y secreto, generó la opinión de que los contextos privados de expresión del flamenco, eran más “auténticos” o “válidos”, que los profesionales. De hecho, la puesta en valor de los rituales privados del flamenco, ha sido uno de los aspectos criticados a Rito y Geografía del Cante (Washabaugh, 2005).

La insistencia en este tipo de contextos, mostrando en menor medida otras realidades profesionales, parece dar entender que los autores de la serie no los entienden como representativos. Desde luego, está claro que su deseo era reflejar los ritos, siendo el mismo título de la obra, una declaración de intenciones. Y, es un hecho patente, la escasa aparición de imágenes rodadas en escenarios, que redundan en la pobre representación del baile, en una mirada global de la serie. Sin embargo no parece tan claro que los autores de la serie hicieran un ejercicio explícito de reivindicación de una realidad frente a otra, sino que más bien, sobresalió aquello que era de su interés.

Volviendo a la obra de Mairena y Molina, en lo que se refiere a la definición del cante flamenco, su explicación se desarrolla a través del término “arte quintaensenciado del pueblo andaluz”, que no deja de ser una aproximación vaga y ambigua al concepto. Se entiende que los autores pretendían exponer la idea de que el cante flamenco resulta un vehículo para la manifestación de la identidad de la cultura andaluza y ésta queda adecuadamente expresada a través del mismo. Además, los autores ponen en valor el carácter existencialista del cante flamenco como medio de expresión de los temas fundamentales del ser humano: la muerte, la libertad, etc.

En cuanto al origen del cante es uno de los temas primordiales del libro, dado que atendía a las polémicas que existían en la actualidad flamenca y suponían un aspecto fundamental para el cantaor. Así, se favoreció una corriente denominada gitanófila sobre el origen del flamenco, reivindicando también una expresión diferente y más real en los cantaores de etnia gitana.

De manera concreta, en *Mundo y Formas del Cante flamenco*, se realiza una diferenciación entre cante gitano y cante flamenco. El cante gitano sería el que puede asociarse con el cante flamenco primitivo, mientras que lo conocido en ese momento (los años sesenta) como cante flamenco es el resultado de un proceso de hibridación con el folclore andaluz. Aunque no deja de ser una explicación confusa, lo que está claro es que Mairena y Molina querían exponer que el origen del flamenco era gitano y que el cante que había conservado las formas más primitivas, era el gitano. Por el contrario, lo que se conocía en ese momento por cante flamenco, no era otra cosa que el proceso de hibridación del cante flamenco primitivo con la cultura andaluza.

Para añadir más confusión, se aceptaba que el cante flamenco primitivo se produjo tras la llegada del pueblo gitano a Andalucía y como resultado de la convivencia con el pueblo andaluz, así que utilizaron el término gitano-andaluz como sinónimo de cante flamenco primitivo.

Estas premisas, que ya eran de difícil aseveración en su época, han sido uno de los aspectos más criticados a las teorías mairenistas, extendiéndose estas críticas a la serie Rito y Geografía del Cante por reflejar estas ideas.

Efectivamente, José María Velázquez-Gaztelu siempre ha confirmado su relación con Antonio Mairena y la influencia que sus teorías tenían en su visión del flamenco en aquel momento (de hecho hay tres capítulos en la serie que giran en torno al cantaor, además de aquellos en los que aparece de manera secundaria: número 16 (vol. XIV) *La llave de oro del cante*, número 84 (vol. IX) *Antonio Mairena*, número 21 (vol. XII) *La casa de los Mairena*). Así, en la selección de cantaores, temas y preguntas se puede observar la necesidad de exponer una visión sobre la polémica “origen gitano vs origen no gitano”. Si bien, no es menos cierto, que la serie realiza un ejercicio de búsqueda de la objetividad introduciendo interlocutores no de acuerdo con estas premisas. Así lo explica el propio José María Velázquez-Gaztelu:

En Rito hay todo, hay gitanos, no-gitanos, medio pensionistas, gachón, garabitos, cuchipichí, de todo. No, quiero decir con esto que la influencia de Antonio Mairena es grande. La influencia de Antonio Mairena no en Rito...la influencia de Antonio Mairena en la época. Así como Marchena tuvo su época y su gran influencia musical y, digamos, estética, incluso ideológica, con Mairena, era el momento de Mairena. Tú sabes que en el flamenco como en cualquier manifestación artística, siempre hay épocas donde hay una persona se muestra como el líder ¿no?, y en ese momento, el líder, el gran maestro, el

gran ideólogo del flamenco era Mairena porque era la época de Mairena. Lo mismo que Caracol tuvo la suya y Marchena tuvo la suya. (...) Antonio Mairena era el protagonista del momento: su obra, le habían concedido la Llave de Oro del Cante, tenía todos los privilegios, rodeado de una serie de intelectuales de categoría entonces, como puede ser Ricardo Molina, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Rosales, etc., etc., todos muy de Mairena y Mairena muy con ellos. (p.50, Anexo 8)

Además, en *Mundo y Formas del Cante Flamenco* se realiza una identificación de aquellos palos que tienen un origen gitano: los primitivos son las tonás, las seguiriyas, los romances y la alboreá; y los recientes son la soleá, los tangos y las bulerías. Por el contrario, los correspondientes al cante flamenco son el fandango y todas sus derivaciones, como la malagueña, la cartagenera y los cantes del Levante.

En esta identificación del origen del flamenco, se realiza también una ubicación geográfica del mismo. Para Mairena, el foco del flamenco se sitúa en Triana, Jerez, la zona que rodea Sevilla (lo que baña el Guadalquivir hasta Cádiz), Cádiz y los puertos y Algeciras. Huelva, como ocurre con Málaga y otras provincias hasta el Levante, son zonas en las que predomina el folclore andaluz. Esta organización del cante y sus zonas es lo que algunos investigadores (Cruces, 2002b) han llamado “localismos” del flamenco.

En cualquier caso, como se ha indicado, la influencia Antonio Mairena en su época fue definitiva y así se refleja en la obra objeto de estudio de esta investigación, *Rito y Geografía del Cante*. El documental, sin duda, consigue reflejar conceptualmente la visión de Mairena sobre el flamenco, comenzando por el pilar que sujeta la serie: la necesidad de mostrar al público el “rito” del flamenco que muestra un paralelismo con lo que el cantaor vino a llamar la “razón incorpórea”, en el libro *Las confesiones de Antonio Mairena* (A. García, 2009). Con este término, Antonio Mairena quería referirse a aquellas tradiciones propias de la cultura gitana, que se vivían en el ámbito familiar y que también identificaba con rituales, entre los que se encontraba la manifestación del flamenco. Además, en diferentes declaraciones, incluidas las realizadas para la serie, Mairena promulgaba la obligación del pueblo gitano de proteger y conservar estas tradiciones.

2.4. Televisión, flamenco y Rito y Geografía del Cante

A continuación se realiza una breve contextualización de las condiciones en las que se encontraba el marco comunicativo español, sobre todo a nivel televisivo.

En un régimen político marcado por una dictadura autocrática, las posibilidades comunicativas se habían desenvuelto en las últimas décadas en un situación de aislamiento especial.

La llegada de la televisión como tecnología y como brecha aperturista en las costumbres y mentalidades supone una revolución, en la que Rito y Geografía del Cante se ve envuelta en su gestación y difusión, pues es un documento audiovisual expresamente ideado para ser televisado.

2.4.1. La televisión en el segundo franquismo

El primer aspecto a considerar para entender la situación de la televisión española, en los inicios de los años setenta, es que éste era todavía un medio relativamente joven, que estaba viviendo un crecimiento rápido.

Los primeros años van resultar fundamentales para entender la consolidación de la televisión como medio de comunicación, y comprender el protagonismo que va ir adquiriendo, convirtiéndose en una de las fórmulas principales de ocio y, por supuesto, en un medio de masas. Así dice Rueda (2005):

(...) la década de los sesenta constituye un punto nodal para poder explicar la cristalización de la hegemonía televisiva en el panorama de los medios de comunicación y las fórmulas de ocio colectivo. En estos años va a diseñarse una dinámica que desemboca en la consolidación social del fenómeno televisivo y, en definitiva, en su efectiva conversión en un medio de masas. (p.47)

Por tanto, la llegada de la televisión a España hay que situarla dentro de la revolución social y comunicativa que supone la aparición de este medio de comunicación. Además de convertirse en un elemento de ocio, esta herramienta se presenta como un nuevo foco de conocimiento y de aproximación a contextos lejanos a los que la mayoría de la población no tenía acceso en el momento de su aparición. La imagen elimina las barreras de entradas de otros medios tradicionalmente ilustrados, como la prensa, y populariza en su más genuino sentido de cercanía al pueblo las producciones y acontecimientos sociales.

El poder de la imagen como verificador de acontecimientos y como sensibilizador ante otras realidades, altera y le da otro significado a la perspectiva de cada individuo ante el mundo y ante otras sociedades. Sin embargo, esta “ventana” abierta al mundo, por la que nos asomamos para conocer la realidad (metáfora ya empleada en los setenta por Tuchman como parte del desarrollo teórico sobre los medios de comunicación de masas) ofrece una perspectiva de la misma, mediada por múltiples factores (Tuchman, 1978).

Así, Rito y Geografía del Cante, cuya concepción y primeros desarrollos comienza a finales de los sesenta (aunque su emisión se inicia en 1971), se sitúa en un contexto comunicativo caracterizado por la influencia, progresivamente masiva, de la televisión. Los hábitos de consumo habían evolucionado en paralelo a este medio, así, en la década de los sesenta en España, el consumo había mutado a una forma más colectiva, más familiar y, a la vez, más personalizada. Este hecho se había visto favorecido por el desarrollo de las estrategias de publicidad, que buscaban dar respuesta a lo que se ha venido en llamar el factor *entretenimiento hogareño*, y así lo constata Rueda (2005, p.55) “Respecto a 1969 el I Informe Foessa cuantificó que un 62% de los hogares ya tenían televisión mientras que la audiencia de 1970 fue estimada por los propios responsables de TVE en torno a los 15 millones de espectadores diarios”.

Para entender la relevancia de estos datos, hay que entender que la televisión pública española no comienza a tener una emisión regular hasta octubre de 1956. En esos momentos, sólo se daba cobertura a unos 600 receptores, a 70 kilómetros alrededor de Madrid. Pocos años después, en 1959, la televisión llegó a Barcelona, extendiéndose poco a poco por todo el territorio español. Así, en España se pasó de los 300.000 receptores en 1962, a 3.000.000 en 1969 (Bustamante, 2006).

Aunque, es cierto que la penetración de la televisión en los hogares se produjo de manera progresiva y desigual, este fenómeno vivió un desarrollo similar al de otros países de nuestro entorno. Por ejemplo, en 1968, España contaba con 132 televisores por cada mil habitantes; mientras que, en Francia e Italia, cuyas emisiones experimentales se habían reanudado en 1945, el número se estimaba en 185 para el primero y 155 para el segundo. Esta expansión en el territorio, se vio acompañada de un crecimiento en las horas de emisión

diarias que, en 1956 era de tres horas, en 1959 era de cinco, y en 1964 llegaba hasta nueve, distribuidas en las franjas de sobremesa y tarde noche (Rueda, 2005).

El crecimiento internacional de este medio era exponencial, pero no hay que olvidar en este recorrido las influencias del propio contexto socio-político español en su desarrollo. Por un lado, esta herramienta tecnológica sirvió de catalizador para el aperturismo de la sociedad española que, a través del turismo y el consiguiente crecimiento económico, empezaba a abrir sus fronteras al mundo. Por otro lado, sin embargo, comenzaron a gestarse las críticas de lo que en su momento vendría a llamarse “la caja tonta”. Rueda (2005) retrata los primeros ataques que sufrió la televisión como medio “desculturizador”, generador de “atonía” social que desde “posiciones que podían ser tildadas de nacionalismo televisivo al denunciarse el protagonismo del telefilme norteamericano (...) se reivindicó una idea de calidad televisiva basada en la emisión de productos externos a su experiencia histórica, como el cine clásico, las funciones teatrales o los debates de tradición radiofónica” (p.50).

Se trata de un panorama televisivo basado en la copia de los tradicionales géneros “de calidad” (teatro, debates, cine) y fundamentalmente, en el entretenimiento. La diversión y el ocio (poco más tarde el consumo) serían la razón de ser de una programación basada en la distracción.

Los programas con mayor audiencia en 1969 se situaron en el macroformato de las variedades y los concursos. Los espacios más vistos, con un volumen de espectadores que rondaba entre los 10,2 y los 7,8 millones, eran, por orden decreciente: Un millón para el mejor, Galas del Sábado, Los hombres saben... los pueblos marchan y Risa española. A escasa distancia se encontraban también los largometrajes o los dramáticos. Todos estos programas fueron emitidos por la generalista Primera Cadena (Rueda, 2005, 65).

En este contexto, en 1966 se crea la Segunda Cadena de Televisión Española (TVE) que nace con un carácter divulgativo, llena de contenidos culturales pero sin abandonar los objetivos generales de entretenimiento. En cualquier caso, el perfil que toma la programación de la Segunda Cadena posibilitó un espacio para la emisión a la serie Rito y Geografía del Cante.

La multiplicación del número de televisiones y el cambio progresivo en el formato, calidad y origen de las producciones, estará estrechamente relacionada con el momento de transición política que se vivió en España, así como su auge económico. La conclusión fue la imposición *soft* de las lógicas discursivas de las bondades del consumo, la productividad y el

mercado que propiciaron la importación de esquemas culturales más variados. Así, en lo que a publicidad se refiere en esta época, el panorama televisivo en España se caracterizaba por:

- La existencia de todos los medios publicitarios (prensas, revistas, vallas, radio y cine).
- La existencia de una voluntad de “moverse entre líneas” por parte de periodistas y publicistas para sortear la censura existente.
- Cierta grado de profesionalización de comunicadores, publicistas y agencias españolas con capacidad para prestar buenos servicios (Montero, 2011).

Y a todo ello hay que sumar como bien indica Montero, que la publicidad iba en aumento. En los sesenta, este proyecto se consolidaba comenzando a destacar el espacio de radiodifusión español por el interés extranjero en el mismo.

Al menos doce agencias operaban en suelo hispano, y eso tan solo en dos años, entre 1963 y 1965: McCann-Erickson, Kelly Nason, D’Arcy Advertising, Ted Bates Company, Grey Advertising, Lennen & Newell, Norman Craig & Kummell, Jenner, Publicidad y Marketing, Adinart International, J. Walter Thompson, Reuben Donnalley Corporation y Foote Cone & Belding. Había otras que andaban a la búsqueda de un socio español, como BBDO, Gardner Advertising, Mac Manus y John & Dams⁸. Se trataba de un auténtico despliegue. Con los americanos llegó el marketing, la investigación del consumidor, la planificación, la estrategia y la gestión racional de las agencias (Montero, 2011, p. 253).

Sin embargo, el proyecto de radiodifusión española estuvo mediado por la implantación de un modelo televisivo estable y de carácter nacional. La Televisión Española se entendía como un servicio público del Estado y explotado por un órgano de la Administración, en ese momento sin personalidad jurídica propia, y vinculado desde 1951 a la Dirección General de Radiodifusión, integrada en el nuevo Ministerio de Información y Turismo.

2.4.2. Televisión, flamenco y Rito y Geografía del Cante

Todos los medios de comunicación creados por el ser humano han beneficiado al flamenco en tres sentidos: en su conservación, en su divulgación y en su difusión. En un arte en el que tradicionalmente los conocimientos se han transmitido de manera oral y a partir de los recuerdos de cada individuo, los medios de comunicación han servido a los investigadores de flamenco para constatar determinados hechos que se habían aceptado como tales, solo por el estatus otorgado a su emisor (Tejedor, 2010; Tejedor & Rodicio, 2009, 2012).

La prensa escrita ha tenido un papel fundamental, ya que ha permitido confirmar algunos datos históricos y ha favorecido el descubrimiento de otros de los que no se tenía constancia.

En cuanto a la radio “será el primer medio de comunicación que dé soporte al lenguaje natural del flamenco, el sonido, comenzando una nueva etapa en la que se multiplican sus posibilidades de socialización y se produce el acercamiento a los hogares, del cante y el toque de los artistas de la época” (Tejedor, 2010, p. 35-36). Efectivamente, además de las posibilidades de conservación, la radio generará una amplificación de los contextos vivenciales del flamenco, ya que el público no tiene que asistir a un espectáculo para conocer o disfrutar del mismo, sino que puede acceder a él desde sus casas, en los bares, etc.

En cuanto al cine, antecedente histórico y modelo para la gestación televisiva, puede decirse que ha mantenido, con respecto al flamenco, un discurso ligado al tópico de un andalucismo pobre y farandulero muy alejado de la realidad del arte andaluz. Como así lo anota Fernández (1985):

La adulteración y el falseamiento del baile y el cante andaluz en la cinematografía nació, pues, en los albores del cine (...) Fueron los propios españoles los que contribuyeron y fomentaron, y aún continúan haciéndolo, dentro y fuera del país, una Andalucía de “charanga y pandereta”, ajena totalmente a la verdadera idiosincrasia del pueblo. Y lo que pudo haber sido todo un género de estética flamenca, la mayoría de las veces derivaría en folklorismo barato. Así, pues, con esas películas se inicia una nueva constante en el cine español: el género flamenco, la mayoría de las veces más seudofolklorico que otra cosa. (p. 82)

En otro sentido, hay que reconocer que han sido el cine y la televisión, antes de la aparición de internet, los medios que más han aportado a la difusión del flamenco. Además, más allá de suponer un nuevo soporte para la conservación del flamenco, viéndose

especialmente beneficiado en este sentido el baile, son los medios que completan la transmisión del mensaje y el lenguaje flamenco, caracterizado por su expresividad. Se convirtieron por tanto en un elemento fundamental para su difusión. La dimensión que alcanzan estos medios favorece, sin duda alguna, la expansión del flamenco.

No obstante, la presencia del flamenco en televisión ha sido siempre un tema polémico. El descontento de los aficionados y entendidos ha estado vinculado tanto a los aspectos estéticos como a los contenidos de los programas, sin olvidar las críticas sobre los horarios de emisión. Y sobre todas estas críticas destaca la de la insuficiente cantidad de espacios especializados y la continuidad de los mismos.

La programación es un elemento esencial en la televisión como medio de difusión de la actualidad (obviando incluir Internet por su juventud, vicisitudes y limitaciones teóricas de conceptualización) y su parrilla de contenidos debe dar respuesta a las necesidades y deseos de la comunidad a la que se dirige. Este aspecto, sin embargo, no es independiente a las necesidades publicitarias, es decir monetarias, de las empresas televisivas. Esto no ha favorecido un tratamiento del flamenco todo lo riguroso que podía darse ni, quizá, en la cantidad que algunos hubieran deseado. Si bien es cierto que los análisis deben darse siempre en su contexto, incluidos los de programación televisiva, particularmente el del flamenco en la televisión pública española ha de vincularse de un lado, a las características políticas y comunicativas del tardofranquismo y de otro, a la escasez de contenido musical en las emisiones.

Hasta el momento, algunos investigadores sitúan la primera aparición del flamenco en la televisión de nuestro país durante las emisiones experimentales de 1953, y los primeros programas específicos a finales de los cincuenta. En este sentido, se señalan las actuaciones de Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor y Roque Montoya, Jarrito, usando guiones de José Carlos Luna (Espín, 1994).

Ya en la década de los sesenta, se puede citar la serie *Flamenco*, producida en 1964 por José Luis Monter y contando con un guion de Tico Medina, Ricardo Fernández de la Torre y Manuel de la Rosa. Francisco Sánchez Pecino, padre del guitarrista Paco de Lucía, actuó como asesor (Romualdo Molina, 2005). Sin embargo, el resto de apariciones del

flamenco en la televisión pública española, se producirán insertadas en otros programas, sean éstos de carácter musical o no.

Es en la década de los setenta, una vez creada la segunda cadena de Televisión Española y en una etapa llena de críticas por la escasez de contenidos culturales, cuando comienza un periodo de cierta consistencia en la programación específica de flamenco. Así, hay que tener en cuenta, que Rito y Geografía del Cante se emitió durante dos años, de manera semanal, existiendo en paralelo apariciones dentro de programas de diversos formatos.

En cualquier caso y a pesar de todo lo mejorable, aún está por realizarse una historiografía sobre el flamenco en la televisión que contemple la evolución del flamenco y sus representaciones en este formato, a la vez que a las circunstancias históricas en que se desenvuelve este arte en los diferentes periodos históricos. En este contexto se ofrecería una posibilidad más objetiva de encuadrar estos estudios desde otro tipo de análisis más cualitativos. Y además, permitiría reconocer el papel real que ha jugado el flamenco en la televisión y la televisión para el flamenco a la vez que favorecería la comprensión de las condiciones actuales que vive este binomio.

2.4.3. Entender la obra: la historia de Rito y Geografía del Cante

Los apartados anteriores sirven al lector para contextualizar la obra en el momento histórico, político y social en el que se desarrolla la misma, y para entender la influencia de algunas corrientes en boga de la literatura, la fotografía, el cine o el mismo flamenco.

Comprender la serie Rito y Geografía del Cante es, necesariamente, comprender los acontecimientos vitales de su autor y cómo estos han condicionado sus contenidos. Es decir conocer ¿por qué nace esa inquietud? ¿cómo surge la idea? ¿quiénes participan? ¿qué querían contar?.

En diversas entrevistas (“Revista Zoco,” 2016; San Nicasio, 2007; P. Sánchez, 2016), José María Velázquez-Gaztelu, una de las tres partes implicadas en la creación de la serie, ha explicado sus primeros contactos con el flamenco, que determinaron definitivamente su relación con el mismo. Así, identifica dos recuerdos significativos para él, en su niñez: los

cantes de los presos desde la cárcel y los encuentros de los temporeros en los tabancos al finalizar jornada.

Siempre cuento la anécdota de que en mi casa en Arcos, la cárcel estaba al lado. Bueno, correlativa a mi casa. Y ahí escuchaba cantar desde que yo tenía... desde los tres años. (...) yo escuchaba durante todo el día y la noche, esos cantos (...) que después descubrí que eran saetas. Yo no sabía lo que eran, eran personas que se lamentaban tremendamente, y además no paraban de cantar (...) Y la noche del Jueves al Viernes Santo, los sacaban a una dependencia carcelaria (...) los presos cantaban la saeta ante el paso de un Cristo o un Nazareno. Y, al que mejor cantara, pues lo ponían en libertad. De manera que yo a eso (ya con el tiempo), le puse que no eran cantes, que no eran cantos, eran “gritos de libertad”. (...)Y, después también, cerca de casa (bueno en frente del balcón del cuarto donde yo dormía), había un tabanco que (...) los trabajadores agrícolas temporeros, los fines de semana, después de pasar por su casa, pues se iban allí los sábados por la tarde y por la noche, a ese tabanco, bebían y cantaban. Y entonces yo, prácticamente desde muy pequeñito, me dormía con esos cantes que ellos hacían. Y no había guitarra, eran cantes muy ásperos y que acompañaban con el sonido de la mano, sobre el mostrador de madera de ese tabanco. Con el tiempo yo le puse “fandangos de mostrador” (...) Bueno, pues esos sonidos que yo desde de muy pequeño..., desde muy pequeño sentí y escuché (más que escucharlo es que se metían en lo más profundo de mí), y quedaron para siempre. (p.30, Anexo 8)

Estas experiencias resultaron esenciales para originar en él una inquietud, un interés sobre el flamenco que motivaron su acercamiento al mismo. Sin embargo, el aspecto que resultó fundamental para la conceptualización de la serie fue la relación personal que inició en su adolescencia, con las familias de tradición flamenca de Jerez, y sus vivencias junto a ellos en reuniones y fiestas familiares:

Entonces yo, desde muy jovencito, tuve la oportunidad de participar en esas fiestas como uno más de la familia. Te hablo de la familia los Terremoto, de los Sordera, la familia de los Peña de Lebrija, sobre todo.

En Jerez, la familia de los Parrilla, con Tío Parrilla el viejo, que fue uno de mis primeros maestros, un hombre sabio. Y conocí también a Tío Borrigo, conocí...en fin, a todas esas familias, y participaba de sus fiestas, de sus reuniones...eran ceremoniales. No era una fiesta, era un ritual: rito, rito. Después se llamó la serie esta Rito y Geografía del Cante.

Porque de alguna manera, de alguna manera, lo que yo intentaba, o lo que intentábamos, era evidenciar aquello que yo había vivido desde mi niñez, ¿no? Porque ahí, se producía una energía especial, había un sistema de relaciones

entre las personas muy particular. No era la relación normal entre las personas, sino era otra cosa. Entonces es cuando me di cuenta de que el flamenco, efectivamente, era una forma de vida, y era una filosofía de la vida, porque se establecía una manera de comunicarse entre las personas, y una manera de...había como..., no se hablaba, pero se cantaba. Entonces se decía una letra, que claramente era una alusión a una de las personas que estaban allí, y esta persona contestaba también cantando.

Todo dentro un esquema, de una estructura rítmica muy poderosa, porque eran familias gitanas, donde el compás, el ritmo, tiene una especial preponderancia y es importante. Entonces, con ese ritmo y con esas músicas, se contestaban unos a otros. Entonces eran alusiones, guiños, alguna broma, o alguna cosa más profunda cuando ya la fiesta, digamos, con esa estructura rítmica de la bulería, se iba apagando y ya se cantaba por soleá o por seguiriya, y ya era otra cosa. Pero sí, es cierto que ahí se producía una potente carga energética que nos envolvía a todos. Eso que se ha hablado mucho, ¿no?, que el flamenco tiene una capacidad de transmitir una energía, de transmitir una emoción.

El flamenco para mí cuando tiene verdadera carta de naturaleza, cuando adquiere verdadera carta de naturaleza, es (...) cuando esa música me descubre un mundo, cuando esa música me traslada a otra dimensión, cuando esa música es enormemente sugerente, y me va descubriendo cosas que yo conocía, cuando me emociona, cuando me conmueve. Entonces para mí es cuando adquiere verdaderamente una identidad. (...). Y eso era una de las cosas que a mí era como un imán, que a mí me atraía tanto, porque me llevaba a un estado especial; que yo no encontraba en la relación normal con las personas, bueno, corrientes y molientes, y no lo encontraba incluso en otras músicas. (p.32, Anexo 8)

Sin duda, en esta cita queda perfectamente aclarado lo que el autor pretendía reflejar en la serie, ese ritual, esa comunicación que para él era único y diferente y que provocaba clima y estado especial en los participantes. La necesidad de mostrar este ritual, condicionará necesariamente toda la obra. Los temas tratados, los personajes entrevistados, la selección de espacios y la insistencia en mostrar contextos privados, así como las figuras seleccionadas para las representaciones artísticas; todo ello, responde la configuración de ese ritual.

Además, en la evolución de la serie y como parte del compromiso de los autores de ofrecer una imagen global del flamenco, se comienzan a añadir otros temas que son relevantes para comprenderlo como: la evolución en la profesionalización, presentada a través de los testimonios de vida de los artistas; la presentación de los artistas jóvenes de la época, reflejando su visión e inquietudes frente al flamenco; la aparición de las grandes figuras del momento, como las tres grandes líneas o escuelas.

Con todo ello, se consigue al fin y al cabo reflejar los temas de la actualidad flamenca quedando expuestas algunas de las polémicas del momento como el descontento con algunas figuras jóvenes de Tía Anica la Piriñaca (número 80, vol. XIII, *Tía Anica la Piriñaca*); los comentarios sobre la sabiduría de Mairena, realizados por Agujeta El viejo (número 45, vol. XVIII, *Agujeta*) o las explicaciones, pretendiendo ser veladas, de Pepe Marchena sobre el origen gitano del flamenco (número 87, *Pepe Marchena*).

Sin embargo, el resultado final de la obra no se debe a un momento puntual, hay que diferenciar un conjunto de elementos o de hitos, en la vida de José María Velázquez-Gaztelu, que resultaron determinantes para la configuración final de Rito y Geografía del Cante junto con Pedro Turbica y Mario Gómez.

El primero de ellos, como se ha explicado, es el impacto que produjo desde su niñez el cante flamenco, que le llevó con posterioridad a interesarse por el mismo, asistiendo a las actuaciones que se realizaban en su pueblo, Arcos de la Frontera. Finalmente, en los años sesenta, inicia sus primeros contactos con el mundo flamenco de Jerez de la Frontera.

En este acercamiento a Jerez, se conjugarán dos hechos relevantes, el primero es que Velázquez-Gaztelu comienza una estrecha relación con las familias reconocidas en el contexto flamenco de la ciudad: Los Borrigo, los Parrilla, los Terremoto o los Sordera. Esta circunstancia, además de propiciarle ese primer y definitivo encuentro con los ritos del flamenco, le permite adquirir conocimientos e integrarse como uno más.

Así, cuando se realiza la serie, Velázquez-Gaztelu ya tenía un conocimiento de quiénes eran los personajes relevantes o cuáles eran los cantes que dominaban, pero sobre todo, tenía un vínculo con ellos. De este modo, la estrecha relación con la mayoría de ellos, le permitiría crear un ambiente relajado en las entrevistas y la posibilidad de abordar temas delicados con total naturalidad.

El segundo de los hechos, es la relación que se establecerá con los componentes de la Cátedra de Flamencología de Jerez. En este grupo se encontraban Juan de la Plata, Manuel Ríos Ruiz y Manolo Pérez Celdrán, con los que empieza a compartir, no sólo la actividad flamenca sino también su afición por la poesía. En definitiva, ese binomio poesía-flamenco

que tiene un especial peso en estos años y que se ve extendido, como ya se ha comentado, en algunas figuras de la Generación del 50. Así cuenta Velázquez-Gaztelu:

Yo era ya un poquito mayor, era ya un adolescente, y entonces me encontré en Jerez con que, la famosa Cátedra de Flamencología, que se inició en los años cincuenta y tantos, pues daba sus primeros pasos de la mano de Juan de la Plata, Manolo Ríos y Pérez Beltrán, estos tres poetas –es curioso, tres poetas que ponen en marcha una cátedra de flamencología-.

Y fue mi acercamiento al flamenco ya de otra dimensión, podemos decir, en Jerez de la Frontera, porque se unían las dos cosas, a través de las cuales yo siempre me he expresado que es la poesía -yo me siento fundamentalmente poeta y autor de libros de poemas- y la música flamenca; y eso es lo que se daba también en esa cátedra de flamencología (...).

De eso yo paso también a mi amistad con las familias jerezanas con los Moraos, con los Tío Borrigo, con los Parrilla –con los que me siento muy unido-, con los Terremoto, con los Sordera. Son familia que yo, y ellos me consideran, de su casa. Y, a través de ellos empecé a conocer el flamenco jerezano (...) hay que tener en cuenta que Jerez está muy cerca de Arcos, entonces esa cercanía propiciaba que yo tuviera la oportunidad de asistir a muchas reuniones flamencas, a muchas fiestas, a bodas que me invitaban; que fue de alguna manera enseñándome el flamenco. Yo considero a mis primeros maestros a Tío Parrilla El viejo y a Tío Borrigo. (San Nicasio, 2007).

En 1964, José Manuel Caballero Bonald invita a Velázquez-Gaztelu a participar en la grabación de lo que después serían el Archivo del Cante Flamenco. Esta vivencia le sirvió a para validar su percepción, sobre la peculiaridad de los ritos del flamenco. De modo que, Archivos del Cante Flamenco se convirtió en un modelo para la configuración de Rito y Geografía del Cante, ya que su desarrollo conllevaba acercarse a los lugares en los que se producía el flamenco de manera no profesional, y grabar en directo:

Pero en el año 64, que yo estaba en Sevilla, aun yo no me había venido a Madrid pues llegó José Manuel Caballero Bonald con un equipo de grabación para hacer un proyecto que se llamaba el Archivo del Cante Flamenco, fundamental para Rito, porque José Manuel Caballero Bonald, su intención y así lo hizo, hizo un trabajo magnífico: seis discos de larga duración, era grabarles a una serie de cantaores y guitarristas y gente de reunión y todo esto, pero en los lugares, es decir, en las casas particulares, en los patios de vecindad, en los tabancos, en las tabernas, en fin donde se reunían la gente. Cosa que yo aprendí porque José Manuel Caballero Bonald me invitó a que lo acompañara en distintos lugares de grabación. Estuvimos en distintos sitios. (...) Y resulta que, de alguna manera, Rito es como el Archivo, pero ya en imagen. Porque como yo desde muy niño había visto que en esa reunión era donde se producía esa situación tan especial y el cante llegaba con toda su....,

con todo su poder (...) y esto es lo que también hacía Caballero Bonald en sus grabaciones, pues Rito al fin y al cabo tenía que ser eso ¿no?, no podía ser otra cosa, era lo que pretendíamos. (p. 35, Anexo 8)

Por último, será definitiva su relación con la televisión, en la que había empezado a trabajar como ayudante de dirección de Ramón Masats. Este contexto le permitirá tomar contacto con otros profesionales del medio, entre los que se encontraba Pedro Turbica y Mario Gómez, que acababa de finalizar sus estudios en la Escuela de Cine.

Es Pedro Turbica, que conocía la relación con el flamenco de Velázquez-Gaztelu, el que le propone realizar una serie para la televisión, iniciando a partir de ese momento una serie de viajes por Andalucía que le permite profundizar en la temática y conocer a las personas que, en ese momento, tenían algún protagonismo. Estos viajes y contactos fueron favorecidos por su relación con Velázquez-Gaztelu.

Finalmente, a finales de 1969 se graban las primeras imágenes en Cádiz, que servirán para configurar, en 1970, el capítulo piloto. Este episodio se corresponde con el denominado con posterioridad, *Cádiz y los Puertos*. En ese mismo año se presenta ante un grupo directivo de la televisión pública española, una propuesta de guion que acompañaba al capítulo piloto. Si bien fue un trabajo poco entendido ante un grupo de personas ajenas al flamenco, la aceptación del proyecto tuvo que ver con la intervención de Romualdo Molina que en aquellos momentos trabajaba en la segunda cadena. Así, en 1970 se comenzó a grabar la serie, que inició su emisión en 1971.

2.4.4. Cronología de la obra

Primera emisión en la televisión pública española

Como se ha explicado, las tres personas que jugaron un papel fundamental en la concepción y posterior desarrollo de Rito y Geografía del Cante, fueron José María Velázquez-Gaztelu, Pedro Turbica y Mario Gómez. La Tabla 2 muestra el conjunto de profesionales que participaron en este proyecto.

Tabla 2

Profesionales implicados en la realización de la serie y labor realizada

Labor desarrollada	Profesionales
Director	Mario Gómez
Presentador, guionista	José María Velázquez-Gaztelu
Guionista, documentalista	Pedro Turbica
Director de fotografía	Pedro G. Larraya
Producción	Juan Matías
Cámaras	Manuel Cabanillas Jesús Lombardía Alberto Beato
Ingenieros de sonido	Antonio Cárdenas Efrén Gómez Rafael Viego
Montadores	Angelina Barragán Cabecera Miguel Iniesta Manuel Galindo

Nota: Aunque la tabla es de elaboración propia, los datos proceden de Washabaugh (2005, p.183).

La serie fue rodada en 16 mm, y en blanco y negro, contando el equipo con tres cámaras. Los capítulos se iban rodando en grupos de 13; es decir, se realizaba una propuesta de escaleta de 13 episodios al grupo directivo, se realizaban las grabaciones y se volvía a hacer otra propuesta. Aunque el proceso de grabación comenzó en 1970, la serie no empezó a emitirse en la segunda cadena de la televisión pública española hasta el sábado 23 de octubre de 1971, siendo el primer capítulo *Las Tonás I*. Si bien, de manera general, la emisión mantuvo una periodicidad semanal, en algunos momentos hubo interrupciones o cambios en el día de la emisión. Un análisis detallado de las fechas, ofrece la siguiente información:

- Se puede observar una interrupción en la emisión, entre los capítulos número 12 (vol. XI) *De Granada a la Unión* y número 13 (vol. XII) *Cantes procedentes del folclore*, o entre éste mismo y el número 14 (vol. IV) *Fiesta gitana*; según demos por válidas las fechas propuestas por Velázquez-Gaztelu (2005) o Washabaugh (2005). Tabla 3.

Tabla 3

Resumen de fechas de emisión de los capítulos de la serie I

Número	Vol.	Capítulo	Fecha de emisión según Velázquez-Gaztelu (2005)	Fecha de emisión según Washabaugh (2005)
12	XI	De Granada a La Unión	08/01/1972	08/01/1972
13	XII	Cantes procedentes del folclore	22/01/1972	15/01/1972
14	IV	Fiesta gitana	29/01/1972	29/01/1972

- Con posterioridad, en abril de 1972 la emisión pasa de sábado a lunes. De este modo, el capítulo número 24 (vol. XV) *La cantaora*, que debía emitirse el sábado 8 de abril de 1972, pasa a emitirse el lunes día 10, de ese mismo mes y año.
- Se puede observar una interrupción en la emisión, entre los capítulos número 42 (vol. XVII) *María Vargas* y número 44 (vol. XII) *Juan Peña El Lebrijano*, o entre el número 43 (vol. XI) *Fiesta gitana por tangos* y número 44 (vol. XII) *Juan Peña El Lebrijano*; según se den por válidas las fechas propuestas por Velázquez-Gaztelu (2005) o Washabaugh (2005). Tabla 4.

Tabla 4

Resumen de fechas de emisión de los capítulos de la serie II

Número	Vol.	Capítulo	Fecha de emisión según Velázquez-Gaztelu (2005)	Fecha de emisión según Washabaugh (2005)
42	XVII	María Vargas	21/08/1972	21/08/1972
43	V	Fiesta gitana por tangos	31/10/1972	07/08/1972
44	III	El Lebrijano	11/09/1972	11/09/1972

- Se puede observar también entre los capítulos 50 y 51 se produce una interrupción de una semana. El capítulo número 50 (vol. XV) *Diego del Gastor*, se emite el 23 de

octubre de 1972, y el capítulo número 51(vol. IV) *Cristobalina Suárez* se emite el 6 de noviembre de 1972.

- Entre los capítulos 66 y 67 se produce una interrupción de una semana. El capítulo número 66 *Antonio Canillas* se emite el 19 de febrero de 1973, y el capítulo número 67 (vol. XIII) *Enrique Morente* se emite el 5 de marzo de 1973.
- Por último, también entre los capítulos 84 y 85 se produce una interrupción de una semana. El capítulo número 84 (vol. X) *Antonio Mairena* se emite el 9 de julio de 1973, y el capítulo número 85 *María la Marrurra* se emite el 16 de julio de 1973.

El último capítulo de la serie se emite el lunes 29 de octubre de 1973, tratándose de un programa especial, que resume los contenidos del documental en todo su recorrido.

El fin de la serie se produce tras un cambio en la dirección de la televisión pública española, a pesar de tener presentada ya una propuesta para los siguientes 13 capítulos.

En la entrevista realizada para esta tesis doctoral (Anexo 8), José María Velázquez-Gaztelu aclara que la serie quedó incompleta, habiéndose planeado antes de su finalización dedicar programas a Naranjito de Triana, El Sevillano, Manolo Sanlúcar, Curro Lucena, Curro Malena, Juan Varea, Juanito Valderrama y El Chaquetón. Además, en la entrevista con San Nicasio (2007) también alude, en este sentido, a La Niña de la Puebla, Chano Lobato y el Chato de la Isla.

Comercialización

Desde la emisión original de Rito y Geografía del cante en los años 70, tres han sido las iniciativas desarrolladas para la comercialización de esta serie. Dos de ellas fueron impulsadas por la empresa Alga Editores, una en formato en VHS y, con posterioridad, una en formato DVD. La tercera iniciativa, y última hasta el momento en el que se presenta este trabajo de investigación, estuvo promovida por Círculo Digital. Ninguna de las tres ediciones incluye la totalidad de los capítulos de la versión original, es más, la colección de Alga Editores sólo coincide de manera parcial en sus contenidos, con la de Círculo Digital. Por tanto, determinados capítulos de la versión original se incluyen en la colección de Alga Editores y no en la de Círculo Digital, y la inversa. A lo que hay que añadir que determinados capítulos de la versión original, no aparecen en ninguna de las dos colecciones. Tabla 5.

Tabla 5

Comparación del contenido de las ediciones

Capítulos en Alga Editores. No se incluyen en Círculo Digital	Capítulos en Círculo Digital. No se incluyen en Alga Editores	Capítulos versión original. No se incluyen en otras versiones
Nº 22. <i>Manuel Torre y Antonio Chacón</i>	Nº 14. <i>Fiesta gitana</i>	Nº 29. <i>Cante gitano con intérprete no gitano</i>
Nº 27. <i>Cante gitano con intérprete gitano</i>	Nº 30 <i>La guitarra flamenca II</i>	Nº 38. <i>Por soleá</i>
Nº 28. <i>Del café cantante al tablao</i>	Nº 32 <i>La evolución del cante</i>	Nº 41. <i>Sabicas</i>
Nº 31. <i>Festival del cante</i>	Nº 42. <i>María Vargas</i>	Nº 49. <i>Luis Caballero</i>
Nº 35 <i>Falla y el flamenco</i>	Nº 51. <i>Cristobalina Suárez</i>	Nº 66. <i>Antonio Canillas</i>
Nº 39. <i>Por seguiriyas</i>	Nº 58. <i>Amós Rodríguez Rey</i>	Nº 71. <i>Diego Clavel</i>
Nº 47. <i>La Perla de Cádiz</i>	Nº 60. <i>Pedro Lavado</i>	Nº 72. <i>Encarnación La Sallago</i>
Nº 59. <i>Perrate de Utrera</i>	Nº 61. <i>Platero de Alcalá</i>	Nº 73. <i>La Saeta II</i>
Nº 62. <i>El Borrico de Jerez</i>	Nº 75. <i>El Pali</i>	Nº 76. <i>Manuel Rodríguez “Pies Plomo”</i>
Nº 68. <i>Joselero de Morón</i>	Nº 86. <i>Pepe Martínez</i>	Nº 81. <i>Pansequito</i>
Nº 70. <i>Rafael Romero</i>	Nº 94. <i>De Despeñaperros para arriba</i>	Nº 85. <i>María la Marrurra</i>
Nº 79. <i>Pericón de Cádiz</i>	Nº 97 <i>El vino y el flamenco</i>	Nº 98. <i>Los flamencólogos</i>
Nº 87. <i>Pepe Marchena</i>		
Nº 93. <i>Los cabales</i>		
Nº 96. <i>Difusión del flamenco</i>		
Nº 100. <i>Tras dos años</i>		

La tabla muestra que 13 capítulos de la versión original no se incluyeron en ninguna de las colecciones comerciales. Además, 16 capítulos que aparecen en la versión de Alga Editores no están disponibles en la colección de Círculo Digital. Por último, hay 12 de los capítulos de la edición de Círculo Digital que no se presentan en la de Alga Editores.

La edición de Alga Editores, S.L.

La primera iniciativa para la comercialización de la serie Rito y Geografía del Cante, surge de la empresa murciana Alga Editores S.L. que, tras negociaciones con la televisión pública española, consigue los documentos originales para su edición y comercialización. Según Juan Salar, propietario de la empresa, el soporte original estaba deteriorado y hubo que remasterizar el material, si bien se respetaron los contenidos originales (p. 28, Anexo 7).

Con todo ello, en 1997 Alga Editores, S.L. pone por primera vez a la venta la serie Rito y Geografía del Cante en una edición que contaba con 39 horas de la grabación, presentadas en 26 cintas de VHS. Además, en 1999 se comercializará la serie en formato DVD, recibiendo críticas de algunos medios por su mala calidad (Flamenca, n.d.). La colección reunía 75 de los 100 capítulos (Tabla 61, Anexo 3) de versión original de la serie y se acompañaba de un libro de 255 páginas.

El libro resultaba una prolongación de la propuesta divulgativa de Rito y Geografía del Cante, presentando aportaciones de diversos investigadores sobre temas ya abordados en la serie: los orígenes del flamenco, los distintos palos y estilos, las características asociadas a las distintas localidades de Andalucía, etc. El contenido se distribuye en tres capítulos: Historia y origen, Geografía flamenca y Celebración del flamenco y las imágenes que ilustran la narración son fotogramas de la serie. Es decir, el libro no es una descripción o análisis de Rito y Geografía del cante, de sus características o de sus aportaciones y, en general, más allá de la presentación y el prólogo, no se realizan referencias a la serie. Se puede decir que el libro se concibe como un documento independiente, aunque es necesario reflexionar sobre tres de los autores involucrados, cuya participación no parece casual:

- La presentación está realizada por José Blas Vega que participó en Rito y Geografía del Cante como voz experta, apareciendo en el capítulo número 1 (vol. I) *Las Tonás*, y en el capítulo número 3 (vol. III) *Seguiriyas I*. Además, colaboró a lo largo de la serie asesorando y acompañando a algunos artistas (Blas, 1997). José Blas Vega pertenece a la misma generación de los creadores de la serie y comparte con ellos una doble aproximación al flamenco.

Por un lado, lo aborda como objeto de estudio de sus investigaciones -en el momento de realización de la serie ya había publicado tres libros sobre esta

temática-, caracterizándose la obra de José Blas Vega por el rigor histórico, la capacidad de análisis y su enfoque científico.

De otra parte, realiza un acercamiento al flamenco de manera vivencial, sumándose a reuniones y fiestas, manteniendo relaciones personales con numerosos artistas y resultando influyente en la historia del flamenco de esa época.

- Manuel Ríos Ruiz, que colabora con el artículo *Jerez, Cádiz y los Puertos* y Félix Grande que aporta *Aquella noche: Duelo Caracol-Camarón*, son dos poetas que confluyen con José Blas Vega en esa doble relación con el flamenco, ese binomio objeto-sujeto, al que incorporan otro elemento de influencia en los artistas flamencos de su época: su obra poética. Así, se da la anécdota de que en el capítulo número 99 (vol. II) *Niños cantaores*, La Macanita interpreta una letra escrita por Manuel Ríos Ruiz, en homenaje a Rafael de Paula. Manuel Ríos Ruiz aparece en el capítulo número 6 (vol. VII) *Soleares I*.

La edición de Círculo Digital

La edición de la versión en Círculo Digital parte de la propuesta realizada por José María Bondía, el director de entonces de la empresa, a José María Velázquez-Gaztelu. El acuerdo fue hacerlo, siempre y cuando se restaurara y documentara la serie para esta nueva versión. De hecho, uno de los motivos que impulsaron la decisión fue el descontento con la edición comercializada por Alga Editores, S.L. Hay que señalar la colaboración de Íñigo de Irizar de RTVE que, bajo la supervisión de Velázquez-Gaztelu, llevaba a cabo toda la restauración de la imagen, siendo el sonido responsabilidad de Círculo Digital.

En 2005, Círculo Digital pone a la venta una selección de capítulos de la serie Rito y Geografía del Cante, presentándola en 18 volúmenes en formato libro-DVD. Esta colección supone una edición más cuidada frente a la realizada por Alga Editores, S.L., no sólo por el proceso de restauración al que fueron sometidas las imágenes, sino porque incorporan un conjunto de mejoras que aportan valor a los contenidos. Así, además de los subtítulos para identificar a artistas y otros participantes de las grabaciones, se añade una presentación a cada capítulo por José María Velázquez-Gaztelu.

En este prólogo José María Velázquez-Gaztelu comenta anécdotas acaecidas en el rodaje de la serie y otra información relevante para comprender las imágenes que se exponen a continuación. Estas introducciones, rodadas en color, muestran un plano medio de José María Velázquez-Gaztelu en diferentes localizaciones, de manera general, en interiores. Aunque estos fragmentos han sido útiles en la etapa de documentación de la serie y han aportado información para el análisis contextual, no se han tenido en cuenta para el análisis de contenido, al limitarse la hipótesis de este estudio a la propuesta desarrollada en los años 70.

En cuanto al libro de 72 páginas que acompaña a cada uno de los volúmenes, más allá de lo cuidado del formato, destaca por la información que aporta, que sirve para complementar, ampliar y documentar al conjunto de la serie. Por cada capítulo, cada libro incluye el siguiente contenido:

- Un índice con la fecha de emisión original del capítulo, el listado de artistas, el listado de estilos que se interpretan y otras figuras relevantes que aparecen.
- Una reseña del artista que protagoniza el capítulo, incluyendo información sobre su vida personal y su carrera, una selección de su discografía y una selección de la bibliografía publicada, en relación al mismo.
- Un breve comentario sobre el resto de personas que participan en el episodio ya sean artistas, periodistas u otro tipo de figuras relevantes.
- Una breve explicación sobre las características de los estilos interpretados, además de un comentario sobre la interpretación que realiza el artista en ese episodio.

Aunque inicialmente la idea era editar la serie completa con Círculo Digital, con motivo de la llegada de la crisis económica, hubo que suspender el trabajo, quedando la colección incompleta, y recogiendo 72 de los 100 capítulos.

Velázquez-Gaztelu se puso en contacto con diferentes personas, vinculadas al flamenco de manera institucional, para poder terminar la colección. A pesar de su esfuerzo no se pudo continuar con el proyecto, por lo que la colección quedó incompleta (ver entrevista en Anexo 8).

Acceso en abierto

En julio de 2013, TVE incorpora a su web, en su apartado “Archivo” y formando parte de los contenidos en abierto de este canal, un total de 17 episodios de la serie Rito y Geografía del Cante a los que acompañan como presentación:

- Una entrevista o coloquio, entre José María Velázquez- Gaztelu y José Manuel Gamboa, titulada “Una conversación sobre flamenco” y con una duración de 23 minutos y 31 segundos, en la que se analiza la serie como documento de interés para el flamenco y se comentan diversas anécdotas surgidas durante la grabación de la misma.
- Una presentación de la serie de 2 minutos y 55 segundos de duración, en la que José María Velázquez- Gaztelu explica cuáles eran los objetivos del proyecto, es decir, cómo se pretendía mostrar el flamenco en la serie.
- Un comentario de José Manuel Gamboa de 4 minutos y 41 segundos de duración, que explica su relación con la serie y realiza un análisis crítico de su valor histórico.

Hay que decir que, parte de los contenidos son accesibles desde la web Youtube (Tabla 61, Anexo 3). En algunas ocasiones corresponden a la versión de Círculo Digital y en otras a versiones anteriores.

2.4.5. Estructura y caracterización de la obra

Como se ha explicado, Rito y geografía del Cante es una serie documental compuesta por 100 capítulos, con una duración aproximada de 30 minutos cada uno a excepción del último que se extendía hasta los 60 minutos. Este último capítulo, el número 100 *Tras dos años*, suponía una recopilación de los contenidos emitidos con anterioridad, reflejando un resumen a modo de despedida.

Un listado completo de los títulos y la fecha de su emisión original se presentan en la Tabla 62 (Anexo 4). Para la confección de la Tabla se ha tomado como referencia la información aportada por José María Velázquez-Gaztelu para la versión comercializada de la

serie por la empresa Círculo Digital y se ha completado (ya que la colección comercializada solo incluye 72 de los 100 capítulos) con los datos ofrecidos por Washabaugh (2005).

En este sentido, hay que decir que existen diferencias en las fechas propuestas sobre la primera emisión de los capítulos: número 13 (vol. XII) *Cantes procedentes del folclore*; número 25 (vol. XII) *La guitarra flamenca (I)*; número 40 (vol. XVI) *Fiesta gitana por bulerías*; número 43 (vol. V) *Fiesta gitana por tangos*; número 50 (vol. XV) *Diego de El Gastor*; número 60 (vol. III) *Pedro Lavado*; número 90 (vol. VII) *De Sanlúcar a La Línea*; y número 99 (vol. II) *Niños cantaores*. Sin embargo, no ha sido posible explicar a qué se debe esta disparidad.

En la entrevista realizada a José María Velázquez-Gaztelu para esta tesis doctoral (Anexo 8), éste aclaraba que había revisado las fechas él mismo, en el largo proceso de documentación que supuso la edición de la serie para Círculo Digital. Washabaugh (2005) explica que el resultado de su lista se debe a una comparación de la información de los archivos de RTVE, los anuncios en la guía de televisión *Tele-Radio* y la lista de programas disponible en el Centro Andaluz de Flamenco (p.184).

Con respecto a la estructura de los capítulos hay que decir que todos ellos se configuran a partir de tres recursos narrativos que van componiendo las secuencias:

- La *narración*, que puede introducir el tema que se va a abordar, ilustrar algunos de los contenidos, presentar a un artista o complementar explicaciones u opiniones recogidas en las entrevistas. Se puede decir que, en la mayoría de los casos, tiene un carácter divulgativo. Se presenta a través de una voz en off, la del presentador, mientras se muestran imágenes de localizaciones, de los artistas participantes en ese episodio y, en determinadas ocasiones, de pinturas, grabados, fotografías, que representan escenas relacionadas con el flamenco y que ilustran lo que se relata en ese momento.
- La *entrevista* a los artistas que protagonizan el capítulo o a otros participantes que pueden aportar una opinión sobre el tema que se está tratando, ya sean artistas, aficionados o intelectuales. Se han entendido como pertenecientes a este apartado, las conversaciones surgidas entre algunos participantes del capítulo, ya que se entienden como tertulias inducidas por el entrevistador, al introducir la reflexión sobre un tema en concreto. En algunas ocasiones, la entrevista se presenta a través de una voz en off, mientras se ilustra una escena.

- La *interpretación artística* como centro de la acción, pudiendo tratarse de una representación de cante, toque o baile. En la escena suelen aparecer varios participantes, ya sea porque intervengan como un papel protagonista o de acompañantes.

La coherencia del relato de cada episodio se construye intercalando las entrevistas con escenas de cantes o con las ilustraciones realizadas por el presentador.

En cuanto a los contenidos de la serie, la intención de los autores con su elaboración era ofrecer una visión global del flamenco, mostrando no sólo sus características como manifestación artística sino también como expresión cultural. Para ello, a través de los diferentes capítulos se desarrollan un conjunto de aspectos que son característicos del flamenco y facilitan su comprensión.

Palos/estilos

Rito y Geografía del Cante realiza un recorrido por una gran variedad de palos y sus diferentes estilos, explicando su origen, evolución y las influencias que han recibido de otras músicas. Esta disertación se expone a través de entrevistas a expertos, como José Manuel Caballero Bonald, José Blas Vega, Domingo Manfredi o Fernando Quiñones. Además, se desarrolla el tema a partir de conversaciones con artistas y aficionados, por ejemplo, en algunas ocasiones se entrevista a artistas que son reconocidos por el dominio de un palo determinado, como es el caso Pedro Lavado y los estilos autóctonos de Puente Genil y Lucena (número 60, vol. III, *Pedro Lavado*) como por ejemplo el zángano de Puente Genil. En este sentido, las representaciones artísticas, se intercalan con las entrevistas, de modo que sirvan para ilustrar y caracterizar los palos o estilos referidos.

Es importante señalar que la pluralidad de las fuentes consultadas permite reflejar el contraste entre aquellos testimonios que basan su argumentos en conocimientos académicos, utilizando en su discurso datos históricos, frente a otros entrevistados que relatan el origen o evolución de los palos y estilos, en el contexto de las vivencias familiares, el desarrollo de los oficios, las fiestas populares o la interpretación de artistas que conocieron o de los que han escuchado hablar.

En total, la serie cuenta con 18 capítulos que tienen como tema principal la presentación de palos o estilos, aunque también se trate este tema de manera transversal, en el resto de episodios.

Geografía

La serie realiza un recorrido por distintos puntos de España, con la excepción del capítulo número 92 (vol. VI) *Extremadura y Portugal*, en el que se rueda una secuencia en Portugal. La intención es ubicar el origen de un palo o un estilo o identificar un barrio, un área geográfica o una localidad que tiene un peso relevante en el desarrollo de un palo o un estilo.

La variedad de lugares reflejados demuestran la amplitud del flamenco en sus palos y estilos y cómo se dispersan sus variantes a lo largo de la geografía española.

Se expone también en este periplo, la realidad social de la época, el aislamiento en el que se encontraban algunas localidades y la limitada penetración que tenían entonces los medios de comunicación en los hogares. Así, la conservación de algunos palos y estilos quedaban ligadas a determinados referentes locales (fueran artistas profesionales o no), que tenían un dominio en su interpretación. La divulgación de los mismos se concentraba en la labor desarrollada por las peñas, los concursos y los festivales.

De este modo, se refleja algo que era todavía común en aquella época, el hecho de que artistas y aficionados viajaran a una localidad vecina para escuchar la interpretación de alguien conocido en la zona por ser un virtuoso en este aspecto. En definitiva, se destacaba la relevancia de la transmisión oral como método de enseñanza-aprendizaje del flamenco.

Según la web “Gente del Puerto” (Gente del Puerto, 2010), en total fueron visitadas 28 localidades de Andalucía, Castilla y León, Cataluña, Extremadura, Castilla-La Mancha, Murcia y Portugal. La serie cuenta con 10 capítulos que tienen como tema principal una zona geográfica aunque también se trate este tema, de manera transversal, en el resto de episodios.

Artistas

Rito y Geografía del Cante sirvió para recoger testimonios y actuaciones de una gran variedad de aficionados y artistas, profesionales y no profesionales, adquiriendo este aspecto especial interés.

El documental permite un acercamiento a personas que no actuaban en público, y cuyas interpretaciones se limitaban a fiestas y reuniones privadas o familiares. Es el caso de Fernanda Peña y Cristobalina Suárez o María La Sabina, que fue grabada por primera vez con ocasión de este programa. A este respecto, José María Velázquez-Gaztelu contaba en una conferencia que su intención era:

(...) descubrir o redescubrir para el gran público, intérpretes que por diversas circunstancias se encontraban, unos en cierta situación de marginalidad, otros fuera de los cauces comerciales del flamenco y algunos retirados de la actividad profesional; y exponer sus cantes y sus toques como ejemplo de algo que constituía la base o raíz de unas formas expresivas, que con ellos estaban a punto de desaparecer. (Velázquez-Gaztelu, 2016)

En cuanto a los artistas profesionales, aparecieron en el documental figuras más o menos conocidas y de diversas generaciones lo que permitía reflejar cierta pluralidad de posturas y temáticas. Por ejemplo, estaban: Pepe el de La Matrona que tenía entonces 85 años; Melchor de Marchena que tenía entonces 65 años; Ángel de Álora que tenía entonces 54 años; La Perla de Cádiz que tenía entonces 46 años; Agujeta que tenía entonces 32 años o Carmen Linares que tenía entonces 23 años.

También quedaron representadas las grandes figuras del momento, que eran Antonio Mairena, Manolo Caracol y Pepe Marchena y que de algún modo permitían reconocer los tres grandes estilos de interpretación y comprensión del flamenco, que habían calado entre el resto de artistas y aficionados, fomentando tertulias y debates que confrontaban a los adeptos de una “escuela” frente a los de otras.

Hay que decir que se realizaron 46 programas que estaban dedicados de manera específica a algún artista, ya fuera figura del cante o del toque (en ningún caso del baile). En general, presentaban al personaje en su ciudad natal, en su casa y acompañado de su familia, explicando aspectos de su arte, su carrera profesional o su vida cotidiana. Algunos ejemplos de estos programas son el número 45 (vol. XVIII) *Agujeta*, el número 42 (vol. XVII) *María Vargas* o el número 52 (vol. XII) *Fosforito*. En cuanto el número total de artistas flamencos de todas las disciplinas, que aparecieron en la serie en un papel protagonista o secundario, Ortiz (2015) señala que fueron entrevistados 186 cantaores flamencos, 13 grupos folclóricos, 47 guitarristas y 313 flamencos entre palmeros, bailaores y aficionados.

Familias

La serie cuenta con 4 capítulos dedicados a presentar a familias reconocidas en el contexto del flamenco: el número 19 (vol. V) *La familia de Pinini*, el número 20 (vol. XVI) *La familia de los Perrate*, el número 21 (vol. XII) *La casa de los Mairena* y el número 88 (vol. VII) *La familia de los Torre*.

Esto permite entender un fenómeno habitual en el flamenco, la existencia de familias, en las que varios de sus componentes poseen habilidades artísticas, se dediquen a ello profesionalmente o no. Es común que estas familias cuenten con un miembro destacado, que es el referente a seguir y goza de popularidad en el contexto flamenco. Las grabaciones realizadas, rodadas en algunos casos en las propias casas de estas familias, acercan al espectador a esas reuniones, a esos ritos que el autor busca plasmar a lo largo de todo el documental. Estos capítulos también sirven para conocer la historia de la familia, sus antecedentes artísticos y algunos de sus componentes que no son tan conocidos por el gran público.

Ritos

Como ya se ha explicado, los ritos o rituales propios del flamenco son el tema central de esta serie (quedando así reflejado en su título). Este aspecto va a condicionar la conceptualización del documental, determinando la selección de los espacios de grabación, los temas a tratar, así como la aparición de determinados artistas o aficionados. En diversas entrevistas, José María Velázquez-Gaztelu ha declarado que la selección de los espacios partía de una idea predeterminada: crear un contexto íntimo, en el que los artistas pudieran estar cómodos y se replicara la situación que se vivía en fiestas y reuniones familiares o entre amigos. Así lo relata el autor en una conferencia:

El segundo reto fue procurar un ambiente propicio y adecuado, porque la mayor parte o una gran parte de los invitados, algunos nunca habían cantado en público e ignoraban lo que era una cámara o un equipo de grabación, así que les adecuamos una situación especial para que ellos pudieran expresarse sin problema. Entonces, a los personajes indiscutibles, a los emblemas del arte flamenco acostumbrados a desarrollar su actividad en tablaos, prestigiosos teatros o multitudinarios festivales y conciertos, los sacamos de su entorno habitual, de su espacio acostumbrado, despojándolos de todos los elementos que son inherentes a su condición de grandes figuras o de divos, para situarlos en un marco menos encorsetado y más comfortable. Así que, al no ser necesaria la gestualidad propia del escenario, y desaparecer por tanto el histrionismo de la representación, logramos (...) momentos holgados y distendidos, un cauce por el que las voces, las guitarras, las palmas, los bailes, fluían con

espontaneidad, sin artificio, propiciando espléndidas ocasiones donde la invención y las repentinas improvisaciones, se mostraban en su revelación más genuina y más auténtica. (Velázquez-Gaztelu, 2016).

De hecho, en la serie no existe escenografía. Tanto en las entrevistas como en las representaciones artísticas abundan las grabaciones en casas y patios particulares, en los patios de vecinos, en las tabernas, en los tabancos o en las bodegas. Es decir, espacios familiares o propios de los encuentros de los aficionados y artistas flamencos. De manera excepcional se recurre a otro tipo de escenarios como: en el capítulo número 28 *Del café cantante al tablao* y el número 95 *Difusión del flamenco*, que tratan de reflejar la versión profesional del flamenco y muestran actuaciones en tablaos; el capítulo número 74 (vol. I) *Camarón* y el número 84 (vol. X) *Antonio Mairena* que muestran a estos artistas en el estudio de grabación; o el número 95 (vol. X) *Lorca y el flamenco* que refleja representaciones de la obra artística del poeta, en un teatro.

Además, para crear un ambiente propicio y relajado, los autores de la serie utilizaban otros recursos como que, por ejemplo, los artistas decidían los palos y letras a interpretar, quién les acompañaba a la guitarra, o quién estaría presente en las grabaciones, pudiendo invitar a familiares y amigos (Anexo 8). Del mismo modo, se dedicaba un tiempo a habituar a los participantes a todo lo que conlleva un rodaje, en cuanto a personal y tecnología:

(...) por respeto a los artistas, muchos de ellos jamás habían visto una cámara de cine, ni una grabadora, ni unos focos, ni un travelling, ni nada de eso. Entonces lo que hacíamos es, que si íbamos a rodar, por ejemplo, en su casa, en el patio de su casa de noche, lo primero que hacíamos es entrar con todo ese circo y una cantidad de gente, y los electricistas, y ruidos y cables, y cámaras, y una pluma, media grúa y todo eso. Y se quedaban verdaderamente asombrados y que se querían ir corriendo a su casa, no querían ni cobrar. Pero poco a poco, se iban acostumbrando a esa presencia, en principio muy incómoda. Así que, cuando eran ya las doce y media o la una de la madrugada, lo primero que se hacía era la entrevista. Yo les hacía una entrevista, ellos ya cogían confianza, habíamos hablado y se olvidaban, se olvidaban de los focos, de las cámaras, se olvidaban de todo ese circo y ellos mismos decían “¿bueno y cuándo empezamos? vamos a empezar ya que me encuentro muy bien”. Entonces surgían esas expresiones magníficas, fluidas, que ya no sabían si había una cámara en frente, que normalmente había dos, incluso tres. (RTVE, 2013a).

En la serie se incluyen 6 capítulos que intentan reflejar diferentes situaciones o elementos ligados a estos rituales. Así, además de los capítulos número 14 (vol. IV) *Fiesta gitana*, número 40 (vol. XVI) *Fiesta gitana por bulerías*, número 43 (vol. V) *Fiesta gitana por tangos*, son de interés el número 10 (vol. XI) *Navidad Flamenca*, que revisa las tradiciones de la Navidad para una familia flamenca; el número 97 (vol. VI) *El vino y el flamenco*, que pone de relieve el papel que juega esta sustancia en este contexto artístico y cultural; o el número 93 *Los cabales*, en el que se reflexiona sobre las conductas esperadas para los participantes de una reunión flamenca.

En cualquier caso, los ritos del flamenco quedan expresados de manera transversal en toda la serie. Esto se puede observar en el capítulo número 1 (vol. I) *Las Tonás*, con el intercambio de cantes, a modo de conversación, realizado entre el Tío Borrico y Agujeta.

Otros temas relevantes

Aunque el corpus general de la serie se desarrolla a partir de los elementos tratados con anterioridad, también se dedicaron programas a otros temas pertenecientes al contexto del flamenco. Por ejemplo, se pueden señalar los capítulos número 27 (vol. XVIII) *Cante flamenco gitano*, número 32 (vol. XV) *Evolución del cante*, número 24 (vol. XV) *La cantaora*, número 95 (vol.X) *Lorca y el flamenco*, número 35 *Falla y el flamenco* o el número 98 *Los flamencólogos*.

Ante la diversidad de temas y perspectivas, se puede decir que Rito y Geografía del Cante tenía en su definición de partida y en su desarrollo final, un claro carácter divulgativo. En este sentido, es importante señalar, que en la entrevista para esta tesis doctoral (Anexo 8), José María Velázquez-Gaztelu explica que considera la serie como un documento inacabado, ya que quedaron artistas y temas que recoger. Es más, para él la serie no tiene fin, en tanto que la actualidad del flamenco evoluciona, aparecen artistas nuevos y siempre hay algo que mostrar.

3. Objetivos e Hipótesis

A continuación se presentan los objetivos del presente trabajo doctoral.

3.1 Objetivo general

Determinar cómo se construye la “identidad flamenca” a través de la serie Rito y Geografía del Cante.

3.2. Objetivos específicos

El objetivo general se articula en los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar los factores que componen la “identidad flamenca”.
2. Medir la presencia de los factores de la “identidad flamenca” en Rito y Geografía del Cante.
3. Evaluar la influencia del Mairenismo en los contenidos de la serie Rito y Geografía del Cante.
4. Evaluar el carácter político de Rito y Geografía del Cante.

3.3. Hipótesis

El primer objetivo específico da lugar a la formulación de la siguiente hipótesis:

- a) El modelo de cultura subjetiva de Triandis (2002) y las propuestas teóricas de (I. Fernández & Basabe, 2010) sobre los componentes de la cultura, serán aplicables al estudio de la “identidad flamenca”.

Para el segundo objetivo específico se formulan las siguientes hipótesis:

- b) En la serie Rito y Geografía del Cante se encontrarán alusiones explícitas a las Normas propias de la interpretación del flamenco.
- c) En la serie Rito y Geografía del Cante se encontrarán alusiones explícitas a las Creencias propias de la interpretación del flamenco.
- d) En la serie Rito y Geografía del Cante se encontrarán alusiones explícitas a los Valores propios de la interpretación del flamenco.

- e) En la serie Rito y Geografía del Cante se encontrarán alusiones explícitas a los Símbolos propios de la interpretación del flamenco.
- f) En la serie Rito y Geografía del Cante se encontrarán alusiones explícitas a los Roles propios de la interpretación del flamenco.

En el caso del tercer objetivo, se especifican las siguientes hipótesis:

- g) Los presupuestos de la teoría mairénista ocuparán un espacio relevante en la serie.

Finalmente, para el cuarto objetivo específico se postula la siguiente hipótesis.

- h) Los mensajes políticos, explícitos o implícitos, ocuparán un espacio relevante en la serie.

4. Diseño de la investigación

Atendiendo a los objetivos de la investigación y los condicionantes del estado de la cuestión, este trabajo doctoral propone un estudio sincrónico e intensivo basado en una metodología cualitativa.

La selección de un diseño cualitativo responde a que esta propuesta no pretende ser definitiva, sino que busca ahondar en la comprensión del objeto a estudiar y ser el punto de partida de desarrollos posteriores.

La intención es conocer qué es la identidad flamenca, su delimitación y caracterización como concepto y con esta orientación la flexibilidad y adaptabilidad de los métodos cualitativos se alinean con las demandas de esta meta. Como indica Pérez (1994) “La investigación cualitativa es un arte. (...) El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador esclavo de un procedimiento” (p.48).

Como se explicará con posterioridad, la técnica fundamental en que se basa este estudio es la del Análisis de Contenido (AC en adelante), decisión metodológica que ha requerido de un planteamiento doble con respecto al enfoque de la investigación pues el AC puede abordarse desde lo cuantitativo así como desde lo cualitativo. En este sentido se ha optado por un análisis de contenido de tipo cualitativo, basado en la construcción de categorías de tipo cualitativo (sin un referente objetivable en el corpus investigador) y en el análisis de contingencias.

En general, los estudios sobre fenómenos culturales son más susceptibles al desarrollo de propuestas cualitativas que permitan describir pautas o modelos de conductas propias de una cultura. Esto se debe a que el uso de diseños cuantitativos, de los que resultan explicaciones generales sobre el comportamiento de los seres humanos en sociedad, ofrecen algunas limitaciones a la hora de entender el significado que adquieren algunos procesos, actividades y conceptos para determinados colectivos. Desde la psicología cultural (Ratner, 2002) se pone de relieve que las investigaciones de los fenómenos psicológicos deben ser enmarcadas en términos de las características de la cultura. Así por ejemplo, aunque en el estudio de los comportamientos de comunicación grupal estén descritos los procesos de tomar turnos, ofrecer consejos, resolver problemas, responder preguntas y gestionar conflictos,

comprender el carácter cultural de estos procesos implica asumir que determinados colectivos tienen concepciones particulares sobre la manera ética de gestionar un conflicto, que pueden diferir de lo que está socialmente aceptado en otro grupo.

En el caso de esta investigación, el estudio de las características de la cultura flamenca, posee un enfoque EMIC en tanto que “presenta la perspectiva interna de las personas que ya están integradas dentro de la cultura o de la propia sociedad al desglosar la interpretación del significado, con sus reglas y categorías, como el conocimiento sociocultural que rige y es común para ese grupo o sociedad” (Pérez, 1994, p.49).

Este trabajo toma como referencia fundamental las propuestas metodológicas de Triandis (2002) para el estudio de la cultura subjetiva de un conjunto de personas, que ofrece cinco presupuestos fundamentales a tener en cuenta:

- Una de las maneras más importante de estudiar una cultura es estudiar el lenguaje.
- La investigación debe tener como punto de partida, la comprensión de que una cultura es un patrón compartido de creencias, valores, normas, roles, categorías y tareas.
- Las personas que comparten una lengua, un periodo temporal o una región geográfica, suelen tener una cultura en común.
- Las subculturas emergen porque las personas comparten otros aspectos como el género, tipo físico, vecindario, ocupación, estándares de vida, recursos o clima, entre otros.
- Poner el foco en algunos de los componentes de la cultura subjetiva, es una de las maneras de proceder más económica a la hora de abordar este tipo de investigaciones.

4.1. Delimitación del objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la identidad de la cultura flamenca, puesta de manifiesto a través del documental Rito y Geografía del Cante. Y este es el primer aspecto a tener en cuenta en su delimitación: esta tesis se circunscribe a los contenidos de la serie y, por tanto, se refiere a las conversaciones expresadas en ese documento y al momento histórico en el que se realizó. Esta decisión la motiva, no sólo la necesidad de establecer los márgenes de la investigación, sino la comprensión de que los conceptos “identidad” y “cultura” describen realidades dinámicas, de modo que posibles inferencias sobre la “realidad flamenca” estudiada, la de los años 70, y su extrapolación al contexto actual, requiere un ejercicio de medida y rigor científico.

En cualquier caso, como ya se ha argumentado, la selección de Rito y Geografía del Cante como fuente documental para el estudio de la “identidad flamenca” no es casual. Por su extensión, profundidad y pluralidad de voces consultadas, tiene gran una capacidad de abordar la comprensión del fenómeno; así, se espera que los resultados puedan explicar también, aunque sea de manera parcial, algunos aspectos actuales de la cultura flamenca.

Como dice De Vallescar (2000) sobre los procesos de evolución que viven las culturas, aunque éstas tienen capacidad de auto-transformarse en su interacción con otras culturas, también poseen procesos que les permiten mantenerse singulares. Es decir, aunque algunos de los componentes de la “identidad flamenca” descritos en esta investigación, no sean observables en la actualidad, otros seguirán vigentes a pesar de la evolución producida por el tiempo.

En cuanto a la caracterización del concepto “identidad flamenca”, se tomó como punto de partida la definición de identidad propuesta por Iñiguez (citado en Peris & Agut, 2007) que afirma que la “identidad, individual o social, es algo más que una realidad natural, biológica y/o psicológica, es más bien algo relacionado con la elaboración conjunta de cada sociedad particular a lo largo de su historia, alguna cosa que tiene que ver con las reglas y normas sociales, con el lenguaje, con el control social, con las relaciones de poder en definitiva, es decir, con la producción de subjetividades” (p. 2).

Esto quiere decir, que los procesos identitarios se apoyan en la elaboración de una serie de subjetividades compartidas (normas sociales, reglas, lenguaje, etc.), que permiten a

las personas identificarse con su grupo de referencia. Esta perspectiva se acerca a la propuesta de De Vallescar (2000) que dice:

(...) cada cultura, en el transcurso de su historia, conforma o modela un estilo propio de vivir, de situarse y actuar en el mundo, de ver las cosas, sentir, apreciar y valorar, intuir, de funcionamiento racional (...). Este estilo de vivir se cristaliza en una identidad cultural, que se va definiendo –puesto que nunca es un proceso cerrado – y se concreta en unas tradiciones, costumbres, patrimonios comunes, característicos de cada uno de los grupos humanos, consolidando lazos de cohesión entre los individuos y la sociedad. (p. 28)

Por tanto, para entender cuáles son los componentes de la “identidad flamenca”, deberíamos conocer cuáles son las subjetividades de su cultura. El modelo de Triandis (citado en Morales, Gaviria, Moya, & Cuadrado, 2010) sobre los componentes de la cultura subjetiva, sirve de referente teórico. Triandis (1995) determina que la cultura es un patrón compartido de normas, valores, creencias y roles, añadiendo en una propuesta posterior, (Triandis, 2002), otros tres elementos: actitudes, tareas y categorías. Además, Fernández & Basabe (2010), aluden a otro componente relevante para comprender los procesos culturales, los símbolos. Como indican las autoras, los seres humanos construyen realidades con significado, de modo que elementos de la vida social como posturas, miradas o gestos, se transforman en símbolos que adquieren una entidad diferente en cada cultura. Entre estos símbolos se encuentran los héroes, que las autoras identifican como “personas vivas o muertas, reales o imaginarias (modelos de conducta)” y los rituales.

En resumen, atendiendo a las propuestas teóricas descritas, para conocer las subjetividades de la cultura flamenca (que determinan los procesos identitarios y, por tanto, la “identidad flamenca”) es necesario estudiar sus normas, valores, creencias, roles, actitudes, tareas, categorías y símbolos.

Si bien, en esta investigación, dadas las características de la información que puede ser inferida de la fuente documental usada, se descarta estudiar las actitudes, tareas y categorías.

Se considera que las actitudes no quedan expresadas de manera clara en las entrevistas de la serie, puesto que la identificación de sus componentes conductual, afectivo, cognitivo y

de norma subjetiva requieren de otro formato de investigación; además de que pueden haber sido condicionadas por las preguntas realizadas.

En cuanto a las tareas, se ha estimado que de los contenidos del documental sería complejo inferir información de las mismas en lo relativo a su tipología y topología.

En lo relativo a las categorías, su análisis en Rito y Geografía del Cante supondría un ejercicio de diferenciación entre las categorías gitano / no gitano, puro / no puro, que podrían solaparse con los valores propios de la cultura flamenca, dificultando el análisis y determinación de los componentes básicos.

La Tabla 6 resume los elementos a estudiar para caracterizar la “identidad flamenca” y los referentes teóricos de los que parte su selección.

Tabla 6

Caracterización de la cultura. Modelo teórico

Componentes de la cultura seleccionados	Referente teórico
Normas	Triandis (2002)
Creencias	
Valores	
Roles	
Categorías	
Símbolos: Héroes y Ritos	Fernández y Basabe (2010)

Para finalizar, con la intención de entender esta “identidad flamenca” en el contexto de la serie Rito y Geografía del Cante, se incluyen cuatro elementos que adquieren peso para el estudio de la misma: espacios, historia, política y género.

La evaluación de los espacios de representación del flamenco es un tema pilar en este documental. En primer lugar, por su selección intencionada por parte de los autores, que buscaban crear un clima familiar e íntimo, y huir de los escenarios asociados a la vertiente profesional del flamenco. Esto es fundamental porque la finalidad era recrear los rituales flamencos que se expresan en situaciones privadas, como las reuniones familiares o las fiestas y encuentros entre amigos. Los rituales flamencos se caracterizan por servir a los participantes como modo de interacción y comunicación y por ser valorados por los mismos

por ser efímeros e irrepetibles, tomando protagonismo la expresividad, la inspiración y la improvisación.

Este aspecto, no es un tema secundario, hay que tener en cuenta que la palabra “Rito” ya aparece en el título de la serie y la motivación de que quedara reflejado en las grabaciones, ha sido verbalizado por José María Velázquez – Gaztelu en algunas entrevistas (RTVE, 2013b), incluida la realizada para esta tesis doctoral (Anexo 8). A este respecto, Gómez (2002) ha comentado:

(...) la serie Rito implícitamente afirma que la versión del flamenco que se representa delante de una audiencia es, por tanto “artificial”. Después, y a través de los ejemplos de actuaciones de flamencos privadas, el programa da a entender que el flamenco “real” existe en aquellos espacios que hasta entonces no había sido de fácil acceso para los espectadores. (p.100)

Es cierto que, independientemente de lo expresado en la serie, la profesionalización, la diferenciación de los espacios y su vinculación o no a los rituales flamencos, generó en una parte de los aficionados, estudiosos y artistas, el pensamiento de que existían unos contextos más válidos para la expresión del flamenco que otros, como si existieran unas formas más “verdaderas” de representación. En esta idea no está muy claro si la validación se asocia al tipo de espacio, al ritual o al hecho de que la representación sea remunerada o no. En cualquier caso, se puede decir que es un pensamiento que sigue vigente y se ha visto expresado en una frase popular del contexto flamenco, o una máxima, que dice “el cante grande se da en los cuartos”, refiriéndose a los “cuartos de cabales”.

Por último, los espacios en Rito y Geografía del Cante son una excusa para explicar la evolución en la profesionalización de los artistas flamencos, describiéndose las anécdotas vividas, y las características y las condiciones de trabajo en cada uno de ellos. Para entender la diversidad de estos espacios, resulta de interés la propuesta de Cruces (2002), que los muestra agrupándolos según tengan un carácter privado o un carácter público, y añadiendo para estos últimos un recorrido histórico que permite ilustrar la evolución del arte flamenco.

Tabla 7

Tabla: *La expresión flamenca en Andalucía (tomado de Cruces, 2002, p.59)*

ESPACIOS PRIVADOS “Flamenco de uso”	ESPACIOS PÚBLICOS “Flamenco de cambio”
<p>Lugares de sociabilidad informal</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vecindad (patios de vecinos, aceras, plazas comunes, ...) - Tabernas, “tabancos” - Ventas <p>Fiestas no intencionales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cuartos de cabales - Reuniones privadas <p>Fiestas intencionales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Celebración de acontecimientos - Fiestas con ocasión de “ritos de paso” - Bautizos, bodas, pedimentos... - Comuniones, cumpleaños y otras recientemente incorporadas <p>Acontecimientos sociales festivos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ferias - Fiestas de verdiales - Romerías - Semana Santa - Carnavales... <p>Ámbitos laborales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fiestas en gañanías, cortijos... - Cantes derivados del trabajo en las minas, fraguas... <p>Vida cotidiana</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Cantar” como costumbre personal 	<ul style="list-style-type: none"> - Siglos XVIII y XIX: Academias y Salones de Baile - 1850-1920: Cafés Cantantes - 1920-1955: Época Teatral y Ópera flamenca: teatros, plazas de toros, calles de pueblos. <i>Bolos y troupes</i> / compañías internacionales de baile - 1955-1980: Neoclasicismo. Festivales y Peñas flamencas - Desde 1980: Internacionalización. Grandes eventos culturales (Concursos, Festivales de Música, Bienal, Cumbre Flamenca, ciclos, Teatros, etc.) - En todas fechas: Fiestas pagadas: “Juegas de señoritos” (en ventas, reservados, casetas de feria...)

Nota: La autora toma los conceptos de las Ciencias Sociales “valor de uso” y “valor de cambio” de las mercancías, para explicar la doble significación que puede adquirir la representación del flamenco.

En cuanto a la historia de la cultura flamenca es uno de los temas en los que más se extiende la serie, dado el carácter divulgativo con el que fue concebida. Sin embargo el evaluar cómo es presentada la historia del flamenco tiene relevancia por dos motivos. En primer lugar, la presentación de la historia del flamenco aparece ligada a la historia de la

etnia gitana y esto para algunos investigadores refleja la influencia de las teorías de Antonio Mairena en los contenidos del documental, así dice Washabaugh (2005) sobre la serie: “(...) constituye el esfuerzo mairenista más elaboradamente formulado y más ampliamente divulgado hasta la fecha” (p.116). En segundo lugar, se aprovechaban los relatos históricos para exponer la situación social de los artistas flamencos, se hablaba de la emigración, la marginación, la pobreza y la evolución en su profesionalización.

En relación con todo lo anterior, concluye Washabaugh (2005):

Los autores y colaboradores de Rito reafirmaron una visión andalucista de la música flamenca como una alternativa a la política cultural de Franco. Disfrazaron esa reafirmación con el gitanismo de Mairena para, por una parte, pasar la censura española que, de lo contrario, podría haber silenciado la totalidad del proyecto y, por otra parte, para sincronizar con la audiencia gitanófila, tanto española como americana. (p. 122)

Es decir, de algún modo, esa presentación de la realidad de los artistas flamencos, ligada a la realidad social andaluza y expuesta a través de las imágenes de sus calles y la humildad de las localizaciones, se han entendido como un mensaje de reivindicación política por algunos autores. Y, es por ello, que se ha decidido incluir como un elemento a evaluar en este trabajo.

La presencia de la mujer en Rito y Geografía del Cante ha sido un tema que ha suscitado críticas (RTVE, 2013a), al igual que valoraciones positivas (Washabaugh, 2005). Sin embargo, no hay que obviar que la serie, es un documento sesgado para evaluar la imagen de la mujer en el flamenco, en su definición misma, ya que su relato se circunscribe al caso del cante. De cualquier modo, al tratarse de un tema de interés científico, lo que ya empieza a reflejarse en las publicaciones especializadas (Chuse, 2003; García Matos, 2010; Pulpón, 2015), se ha decidido incluirlo como parte de la evaluación, teniendo en consideración las limitaciones ya comentadas.

4. 2. Operacionalización del objeto estudio

La operacionalización de los componentes de la “identidad flamenca” se realizó a partir de la definición de los temas centrales propios de esta cultura, que ponen de manifiesto

sus normas, creencias, valores, roles, categorías, símbolos (ritos y héroes). Cada uno de estos temas centrales dio lugar a un conjunto de categorías o variables criterio, para los que también se definieron valores.

Para entender la “identidad flamenca” en el contexto de la serie se identificaron una serie temas de contextualización: espacios, política, historia y mujer. Cada uno de estos temas dio lugar a una serie de categorías o variables de contexto o moderadoras, para los que también se definieron valores.

Además, dada las características de la muestra de datos se pudo identificar cinco variables predictoras. Para evitar las redundancias sobre los contenidos que se exponen a continuación, se remite al lector a la Tabla 70 (Anexo 10), en el que quedan agrupadas todas las variables utilizadas en esta investigación.

La Tabla 8 recoge cada uno de los temas centrales seleccionados para los componentes de la “identidad flamenca”.

Tabla 8

Operacionalización del objeto de estudio

	CATEGORÍAS	TEMAS CENTRALES
COMPONENTES DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	NORMAS	Normas de interpretación
	CREENCIAS	Sangre o raza Marginación Desaparición Cante grande/ cante chico Hermetismo
	VALORES	Familia Origen familia flamenca Maestros Tradición/Modernidad Público/Privado Estilo Expresividad Gitano/No gitano Pureza
	ROLES	Roles
	SÍMBOLOS	Ritos Transmisión oral Héroes Emocionalidad/Sensorialidad
VARIABLES DE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IDENTIDAD FLAMENCA EN LA SERIE	HISTORIA	Origen musical Historia de la etnia gitana Hambre/pobreza/penuria Emigración Profesionalización
	POLÍTICA	Política
	MUJER	Referente mujer
	ESPACIOS	Espacios

Para cada uno de los temas centrales que componen la identidad flamenca se definieron categorías (ya expuestas en la tabla anterior) y sus correspondientes valores, que

permitieran su posterior evaluación. A continuación se describen cada uno de los temas centrales, los motivos por los que son encuadrados dentro de cada componente de la “identidad flamenca”, las categorías y los valores diseñados para su evaluación, y los objetivos de esta tesis a los que responden.

4.2.1. Normas

Normas de la interpretación. La idea de que existe una manera de interpretación correcta o adecuada o que determinados palos o estilos poseen una estructura que debe ser respetada para una buena ejecución de la misma, es algo recurrente en la cultura flamenca. Sin embargo, de manera general no se suelen explicitar cuáles son estas normas que debe seguir el o la intérprete. Las valoraciones o las conversaciones sobre esta idea, se resuelven en torno a frases hechas y poco ilustradoras, del tipo “cantar bien” o “cante bien hecho”.

La Tabla 9 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Normas” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 9

Componentes de la identidad flamenca. Normas

OBJETIVOS DE LA TESIS	COMPONENTE DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1, 2 y 3	Normas	Normas de la interpretación	Normas de la interpretación	Sí No

4.2.2. Creencias

Sangre o raza. En la cultura flamenca es común atribuir las capacidades interpretativas a la raza, en este sentido es necesario resaltar que no se entiende como una cuestión genética, sino racial. También se usa para explicar los motivos por los que se dedican al flamenco, ofreciendo respuestas del tipo “porque lo llevo en la sangre”.

Marginación. Este tema se encuadra como una creencia para diferenciarlo de los relatos históricos sobre la marginación vivida por la etnia gitana y el pueblo andaluz. Como indica (Cruces, 2002c):

En tanto que el flamenco es un proceso histórico de continua formación y consolidación, no es posible hablar de un solo grupo social en su génesis, pero sí de un conjunto de sectores populares que compartieron una situación de marginación y opresión en la Andalucía de las grandes desigualdades económicas, de la jerarquización de las relaciones sociales y de la dependencia externa. (p.39)

Es decir, la realidad del flamenco es la realidad de Andalucía, que históricamente se ha caracterizado por ser una de las regiones más pobres de España. Este hecho, ha generado un discurso de exclusión de los flamencos, en el que se realiza un relato descontextualizado de la realidad histórica-social en la que vive, atribuyendo a su condición de flamenco el motivo de su exclusión. Sin embargo, la realidad del flamenco es más plural, sobre todo en los periodos que ya se había generalizado su profesionalización, por lo que no procedería que esta idea se expresara tan tajante y sin matices. Es este sentido, el que pretende reflejar esta selección temática como una creencia.

Desaparición. En el momento en el que se realizó la serie, eran frecuentes los debates sobre la posibilidad de que algunos palos o estilos de flamenco desaparecieran, debido a la falta de interpretación de los mismos. Del mismo modo, era un tema vigente la conservación y recuperación de determinados cantes.

Cante grande/chico. En torno a los años 60, surgió una diferenciación entre “cante grande”, en referencia a aquellos palos que se consideraban tradicionales o clásicos como la soleá o la seguiriya y “cante chico”, entre los que se ubicaban palos que habían tenido más aceptación en su representación en los escenarios. Como explica (C. Sánchez, 2002):

Por los años treinta se pusieron de moda las voces finas y rápidas, que al mismo tiempo, pusieron en el candelerero una serie de cantes como fandangos, cantiñas, bulerías, cantes de ida y vuelta (...) A esta época siguió otra iniciada sobre los años sesenta. Cambió el tipo de voz y se pusieron de moda otros cantes. Era como una vuelta a los cantes clásicos, antiguos: el Neoclasicismo flamenco, según aquilató Agustín Gómez. Todas las voces que no encajaban en estos movimientos, lo pasaban realmente mal. Estas dos tendencias se convirtieron en enemigas encarnizadas. (p.38 -39)

Así, esta diferenciación no reflejaba una simple clasificación de palos, sino que pretendía establecer niveles de dificultad o de pureza y una reivindicación de un tipo de voces frente a otras. Este tema se trasladó al debate de aficionados y artistas, y aún hoy en día se pueden observar entre los no entendidos esta categorización. Sin embargo, no es posible establecer de una manera clara, una gradación del nivel de complejidad técnica de unos palos frente a otros.

Hermetismo. Como parte de las propuestas sobre el origen y evolución del flamenco, desarrolladas por Antonio Mairena, se consolidó la idea de que el flamenco había sido conservado en la privacidad de las tradiciones de las familias de etnia gitana, sin ser divulgado por las mismas. De este modo, en el relato de la historia del flamenco se hablaba de una etapa hermética u oculta, en la que una parte del flamenco era desconocido para la mayoría del público. Una interesante crítica a estas teorías, que sostiene sus argumentos a partir de fuentes históricas, se puede encontrar en la obra Gamboa (2005).

La Tabla 10 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Creencias” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 10

Componentes de la identidad flamenca. Creencias

OBJETIVOS DE LA TESIS	COMPONENTE DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1, 2 y 3	Creencias	Sangre o raza	Sangre o raza	Sí No
1, 2, 3 y 4		Marginación	Marginación	Sí No
1, 2 y 3		Desaparición	Desaparición	Desaparece No desaparece No
1, 2 y 3		Cante grande/cante chico	Cante grande/cante chico	Existe No existe No
1, 2 y 3		Hermetismo	Hermetismo	Sí No

4.2.3. Valores

Familia. La familia es un valor importante en la cultura flamenca, como lo es también en la cultura andaluza y la cultura gitana. Así, no es de extrañar que parte de sus rituales se manifiesten en reuniones, fiestas o celebraciones familiares. Del mismo modo, los procesos de enseñanza-aprendizaje del flamenco se dan en este contexto y comienza en la niñez.

Origen familia flamenca. En el contexto flamenco son frecuentes los casos de familias con miembros de diferentes generaciones, que tienen facultades artísticas (se dediquen a ello de manera profesional o no). Es lo que algunos autores han denominado “dinastías gitanas” (Grimaldos, 2015), en referencia a familias que gozan de cierta popularidad y respeto, entre aficionados y artistas, por contar con cierta tradición flamenca. De hecho, es normal presentar a un artista aludiendo a su pertenencia a una “familia flamenca”. La serie cuenta con cuatro episodios dedicados a cuatro familias representativas de estos casos.

Maestros. La figura del maestro adquiere una simbología especial, siendo habitual para los artistas explicar su evolución a partir de una referencia a los mismos, también en muchas ocasiones esto les sirve para validar sus conocimientos o la capacidad para interpretar un palo o un estilo. El maestro es por tanto una figura respetada. Es frecuente utilizar la palabra “maestro” para dirigirse a alguien sin utilizar su nombre.

Tradición/Modernidad. Por lo general, en el momento en el que se realizó la serie, se daba un consenso de que existía una forma tradicional de hacer los cantes. Sin embargo, como ya se ha expuesto al referirnos a las *Normas de interpretación*, en el flamenco, estas cuestiones siempre quedan implícitas (al menos en el momento en el que se grabó la serie).

En un arte que se caracteriza por su transmisión oral, por su diversidad y dispersión geográfica y en el que parte de su evolución se ha producido en momentos históricos en los que no existían ni la radio, ni la televisión; es complejo establecer cuál o quién era el modelo de referencia. En este sentido, reflexiona Gamboa (2005) cuando habla de “la guerra de las atribuciones”, ya que a partir de los años 60, en medio de una corriente de recuperación y conservación de cantes, se había generalizado el ejercicio de atribuir determinadas palos o estilos (también determinadas letras) a un artista u otro. Sin embargo, en este sentido, y a excepción de la creación de las letras nuevas, lo más lejos que se podía llegar era a atribuir una manera de interpretar propia por parte del artista; ya que, ni se creaban palos nuevos, ni era posible confirmar que el artista no se hubiera apropiado de algo escuchado en otro.

En este contexto empezaba a difundirse un discurso entre los artistas jóvenes, sobre la limitación que suponía el hecho de repetir los mismos palos, siguiendo siempre los mismos modelos tradicionales de referencia. A su vez, se aludía a la necesidad de introducir cambios en la música flamenca, incluyendo sus letras, que parecían no reflejar la realidad social del momento. La presencia en la serie de Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Enrique Morente o José Menese, intenta exponer esta nueva concepción del flamenco. Así, mientras unas voces llamaban a la conservación y la repetición de los modelos tradicionales, otros buscaban introducir nuevas propuestas.

Público/Privado. Ya se ha explicado al hablar de los espacios de representación, que la profesionalización de los artistas flamencos derivó en un ejercicio de validación de unos contextos de interpretación frente a otros. De este modo, se generaliza la idea que los contextos (no se habla ahora de los espacios) de representación públicos condicionaban, no sólo las letras y los palos a interpretar, escogidos por aquel que pagaba; sino también las

capacidades del artista para desarrollar su arte. Así, estas situaciones no permitían recrear los rituales privados entre familiares, amigos o aficionados, que se entendían como la verdadera expresión del flamenco. Aquellos artistas que cultivaban más los contextos privados, gozaban de cierto prestigio entre artistas y aficionados, al ser considerados conservadores del arte, que no aceptaban concesiones a las demandas del público.

Estilo. Como explica Sánchez (2002) “el flamenco es el único Arte en donde la imitación familiar se valora” (p.40). De hecho, es tan frecuente valorar a un artista por la semejanza de su interpretación con otra figura reconocida, como hacerlo por tener una personalidad propia. Así, la manera de interpretar de un artista que “imita” puede ser valorada, por ser similar a la de una familia de tradición flamenca o por reproducir un estilo atribuido a un artista de referencia. Del otro lado, se encuentran los artistas que son reconocidos por tener un estilo propio y original.

Expresividad. El flamenco es un arte en el que la expresividad adquiere una especial relevancia. Así, a pesar de que cualquiera de las disciplinas del arte flamenco posee una alta complejidad técnica, es poco frecuente que artistas y aficionados valoren a un intérprete haciendo referencia a ésta. Se evalúa a los artistas por su capacidad de transmitir emociones y de provocarlas en los espectadores. Se espera que el artista cree un clima de máxima atención sobre su interpretación, una situación irreplicable, única, en la que la inspiración es un elemento fundamental.

Gitano/No gitano. En el momento en el que se realizó la serie, las teorías de Antonio Mairena sobre el origen gitano-andaluz del cante flamenco, así como el papel histórico y relevante de esta etnia en la conservación del mismo, se habían hecho populares entre aficionados y artistas. En línea con esto, existía un ejercicio de validación de los intérpretes de etnia gitana frente a los que no los eran. Se atribuía a los intérpretes gitanos una expresividad distintiva y más representativa del flamenco. De otro lado, se encontraban los que en su discurso equilibraban el componente andaluz del flamenco, descartando mayores capacidades interpretativas de los gitanos frente a los no gitanos.

Pureza. Las frecuentes referencias en el flamenco a la “pureza” del cante, son utilizadas como símiles de lo tradicional o lo clásico, pero también para aludir a la ausencia de fusiones o mestizajes. En este sentido, vuelve a aparecer un tema paradójico (como ocurre

en los debates sobre tradición/modernidad), dado que el flamenco en sí mismo, es el resultado de la convivencia de diversas culturas y músicas.

La Tabla 11 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Valores” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 11

Componentes de la identidad flamenca. Valores

OBJETIVOS DE LA TESIS	COMPONENTE DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1 y 2	Valores	Familia	Familia	Sí No
1, 2 y 3		Origen familia flamenca	Origen familia flamenca	Sí No
1 y 2		Maestros	Maestros	Sí No
1, 2 y 3		Tradición/Modernidad	Tradición/Modernidad	Tradición Modernidad Crítica Modernidad Neutralidad No
1, 2 y 3		Público/Privado	Público/Privado	Público Privado Neutralidad No
1 y 2		Estilo artístico	Estilo	Sobre otro: estilo propio Sobre otro: estilo de otro Sobre sí mismo: estilo propio Sobre sí mismo: estilo de otro
1 y 2		Expresividad	Expresividad	Expresividad Técnica Neutralidad No
1, 2 y 3		Gitano/No gitano	Gitano/No gitano	Gitano No gitano Neutralidad No
1, 2 y 3		Pureza	Pureza	Sí No

4.2.4. Roles

Roles. Se puede decir que en la cultura flamenca los roles son intercambiables. Así, en una misma representación, los participantes pueden ocupar de manera variable un papel protagonista o secundario, pasando de interpretar un cante a acompañar con las palmas a otro artista. Además, es posible que en un determinado contexto, un artista asuma el rol de aficionado o el de experto de flamenco; del mismo modo que un experto o un aficionado pueden improvisar una interpretación en una fiesta flamenca.

De este modo, se pueden identificar atribuciones o pautas de conductas esperadas, para un artista profesional o un aficionado, de maestro o de aprendiz, un intérprete maduro o iniciático; aunque son flexibles y dinámicas y están condicionadas por la situación.

Hay que añadir que en el contexto de una reunión privada surge la figura del *cabal*, que se identifica con todo aquel que está presente y no asume el papel protagonista de la interpretación, en ese momento. Se espera que el *cabal* responda a la máxima del flamenco “saber escuchar”, es decir, que tenga capacidad para respetar los silencios en determinados momentos de una interpretación y que sepa introducir oles, jaleos y palmas, de manera oportuna. En cierto modo se trata de no romper el clima de intimidad creado durante el transcurso de la interpretación.

La Tabla 12 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Roles” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 12

Componentes de la identidad flamenca. Roles

OBJETIVOS DE LA TESIS	COMPONENTE DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1 y 2	Roles	Roles	Roles	Cantaor/a Guitarrista Aficionado/a Cabal Joven Viejo Aprendiz Maestro No

4.2.5. Símbolos

Ritos

Ritos. Este es un tema pilar para comprender la cultura flamenca, ya que expone el carácter socializador original de este arte, que con posterioridad ha traspasado el ámbito familiar para convertirse en una profesión.

En este sentido, Cruces Roldán (2002a) realiza una reflexión estableciendo una tipología de ritos en función del nivel de institucionalización y formalización, el grado de participación y los vínculos entre las partes que los integran y la distinción entre el “valor de uso” y “valor de cambio”. Si bien, esta investigación lo que pretende expresar es la diferencia entre el flamenco público que se realiza con un fin lucrativo y el flamenco privado. Este último está supeditado a la interacción social, supone una comunicación entre las partes y es destacable por su espontaneidad y su carácter efímero, quedando asociado a reuniones y celebraciones familiares y a fiestas populares.

También se pueden ubicar estos rituales en los lugares de trabajo, como parte del desempeño de un oficio o con motivo de un encuentro entre los trabajadores al finalizar la jornada.

Hay que decir, que el uso de bebidas alcohólicas como parte del ritual ha sido algo generalizado. La serie dedica un capítulo a la relación del flamenco con el alcohol.

Transmisión oral. De manera tradicional, la enseñanza del flamenco se ha realizado en los entornos familiares y vecinales, o en la participación en las reuniones y fiestas, aprendiendo por observación, lo que en psicología es conocido como aprendizaje vicario. Es por tanto un aprendizaje no formal que se inicia en la niñez.

Héroes

Héroes. En la cultura flamenca se realizan continuas alusiones a figuras representativas de este arte, estén vivas o no, de una manera idealizada. Es frecuente recordarlas para ponerlas como modelo de su capacidad interpretativa o expresiva, para contar anécdotas de su vida y sus actuaciones o para reivindicar, por parte de un artista, su semejanza en la manera de interpretar un palo o estilo.

Otros símbolos

Emocionalidad / Sensorialidad. Ya se ha expuesto, al tratar la *Expresividad* que constituye un tema relevante en el flamenco. Como consecuencia de ello, es frecuente entre los aficionados y artistas, el uso de símiles relacionados con los sentidos y las emociones, para explicar la manera de interpretar de un artista, las características de su voz, o para relatar las sensaciones provocadas en el público.

La Tabla 13 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Símbolos” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 13

Componentes de la identidad flamenca. Símbolos

OBJETIVOS DE LA TESIS	COMPONENTE DE LA IDENTIDAD FLAMENCA	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1, 2 y 3	Símbolos	Ritos	Ritos	Reuniones Fiestas populares Ritual Oficios Alcohol No
1 y 2		Transmisión oral	Transmisión oral	Sí No
1 y 2		Héroes	Héroes	Sí No
1 y 2		Emocionalidad/ Sensorialidad	Emocionalidad/ Sensorialidad	Interna Externa No

4.2.6. Historia

Origen musical. Como se ha explicado al introducir la idea de Gitano/No gitano, el origen musical de los palos y estilos del flamenco, se consolidó como un tema de debate entre los aficionados y artistas, a partir de los años 60. Además de la polémica ya mencionada, sobre la importancia de los componentes gitanos y andaluces, también la problemática se extendía a las atribuciones de estilos a las distintas figuras. Del mismo modo, como parte del proceso de conservación y recuperación de algunos cantes, empezaron a imponerse ciertos localismos, generalizándose una especie de reclamo de palos y estilos.

Historia de la etnia gitana. Este tema permite abordar el peso otorgado en la serie a la historia de la etnia gitana. Así, es posible tratar estos acontecimientos históricos, de manera separada de la categoría *Marginación*, ubicada en el componente de la identidad Creencias.

Hambre / pobreza / penuria. El hambre, la pobreza y la penuria son temas recurrentes en las letras flamencas (Cruces, 2002c), pero también lo son en el relato de sus propias

historias de vidas. Así, como se ha explicado, esta situación estaba ligada al contexto de desarrollo social y económico del que procedían, que no era otro que Andalucía.

Como tema fundamental de la historia de los artistas flamencos, también se han considerado la *Profesionalización*, que no sólo supuso un cambio en las formas expresivas y los espacios de representación, si no que permitió mejorar la situación vital de los mismos. Estrechamente ligado a lo anterior, se encuentra la *Emigración*, ya que esta profesionalización de flamencos conllevaba de manera necesaria dejar los lugares de origen.

La Tabla 14 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Historia” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 14

Variables de contextualización. Historia

OBJETIVOS DE LA TESIS	VARIABLE DE CONTEXTUALIZACIÓN	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1, 2 y 3	Historia	Origen musical	Origen musical	Andaluz Gitano Gitano-andaluz Artista Oficios Otros No
1, 2 y 3		Historia de la etnia gitana	Historia de la etnia gitana	Sí No
1, 2, 3 y 4		Hambre/pobreza/penuria	Hambre/pobreza/penuria	Sí No
1, 2, 3 y 4		Profesionalización	Profesionalización	Sí No
1, 2, 3 y 4		Emigración	Emigración	Sí No

4.2.7. Política

Política. Los motivos para seleccionar este tema ya han sido descritos. Para su operacionalización se anotaron el número alusiones explícitas o implícitas a la situación política en la que vivía el país ese momento.

La Tabla 15 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Política” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 15

Variables de contextualización. Política

OBJETIVOS DE LA TESIS	VARIABLE DE CONTEXTUALIZACIÓN	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1, 2 y 4	Política	Política	Política	Explícito Implícito No

4.2.8. Mujer

Mujer. Los motivos para seleccionar este tema ya han sido descritos. Para su operacionalización se anotaron el número de mujeres que fueron entrevistadas en la serie, además de otras características personales como la edad o la etnia. Además, se anotaron todos los casos en el que el entrevistado aludía a una mujer como su maestra o referente.

La Tabla 16 recoge los temas, categorías y valores, definidos para el componente de la identidad flamenca “Mujer” y los objetivos de esta tesis con los que están relacionados.

Tabla 16

Variables de contextualización. Mujer

OBJETIVOS DE LA TESIS	VARIABLE DE CONTEXTUALIZACIÓN	TEMAS CENTRALES	CATEGORÍAS	VALORES
1 y 2	Mujer	Mujer	Referente mujer	Sí No

5. Metodología

5.1. Muestra de datos

5.1.1. Selección de la muestra de datos

La muestra de este estudio la componen los 99 documentos analizados, del total de 100 capítulos que conforman, en su versión original, la serie Rito y Geografía del Cante. Es necesario aclarar que, el episodio número 100, *Tras dos años*, se trataba de un resumen recopilatorio de los contenidos emitidos con anterioridad. Por ello y comprendiendo que considerar ese material como objeto del análisis no aportaría información adicional a la investigación, se ha entendido que la población real de referencia para este estudio eran los 99 capítulos restantes.

Para hacer referencia a los capítulos de la serie, se anotó su número, título y el volumen en el que se encuentran dentro de la colección de Círculo Digital, si se da el caso.

De entre la población de 99 episodios, la muestra utilizada para este estudio está compuesta por los 72 episodios de la colección comercializada en 2005 por la empresa Círculo Digital. A los que se añadieron 5 capítulos, que no se encuentran en esta recopilación, para poder atender a los objetivos planteados en estudio:

- Los capítulos número 28 *Del café cantante al tablao* y número 96 *Difusión del flamenco* se incluyeron porque, a la vista de las características de la muestra, los capítulos dedicados a los espacios del flamenco quedaban poco representados.
- El capítulo número 85 *María la Marrurra*, se incorporó para aportar información, que pudiera dar respuesta al objetivo 4 de esta investigación.
- El capítulo número 87 *Pepe Marchena*, se incluyó con la intención de que quedaran representadas en la muestra las tres figuras relevantes del cante flamenco, entrevistadas en la serie (Antonio Mairena, Manolo Caracol y Pepe Marchena).
- El capítulo número 93 *Los cabales* fue añadido por ser el episodio que describe uno de los componentes de la “identidad flamenca”, los roles.

Según se ha podido contrastar con José María Velázquez-Gaztelu, los contenidos de la colección Círculo Digital respetan de manera fiel la primera versión editada de la serie, a

excepción del capítulo *Las Tonás* que debido a la calidad en la que se encontraba el material audiovisual, precisó ser reestructurado a partir de los capítulos número 1 (vol. I.) *Las Tonás I* y número 15 (vol. I.) *Las Tonás II*. En este sentido, no se ha podido confirmar ese mismo aspecto sobre la versión comercializada por Alga Editores, ya que cada una de las fuentes consultadas, Juan Salar y José María Velázquez-Gaztelu, ofrece una opinión distinta.

Al ser José María Velázquez-Gaztelu, uno de los creadores de la serie y la única parte implicada en dos de las tres versiones de la misma, se considera el informante más válido sobre este tema.

Con todo lo anterior, la selección de la muestra de este estudio responde a un muestreo intencional, opinático (J. I. Ruiz, 2003), basado en los siguientes criterios:

- Representatividad. La muestra seleccionada supone el 77,77% del total de los capítulos de la serie (si $N = 99$). De este modo, se entiende que el tamaño de la muestra permite tener una información suficiente y representativa, con respecto a la población de referencia.
- Accesibilidad. Al tratarse de una colección comercializada, los documentos se encuentran disponibles en diversas bases de datos, siendo posible de facto, consultarlos en la biblioteca de la facultad de Ciencias de la Educación, de la Universidad de Sevilla. Por otro lado, y ciñéndonos en este argumento a los motivos de accesibilidad, el formato DVD en el que se presenta la versión de Círculo Digital, ofrece ventajas para el trabajo de visionado, frente al formato en VHS de la colección de Alga Editores, dado que los dispositivos de reproducción necesarios se encuentran obsoletos.
- Costes. La posibilidad de visionar el resto de material no reeditado, en los archivos de Radio Televisión Española, fue descartada por añadir costes innecesarios, si se atiende a los motivos expuestos en relación con la representatividad de la muestra. En esta decisión, se estimaron posibles costes económicos ligados al desplazamiento y alojamiento, que requerirían diversas visitas a las bases de datos; y los costes de tiempo, no sólo en las diferentes gestiones necesarias para el acceso a la obra, sino en la prolongación de los

trabajos de visionado, por la dificultad que añade realizar la labor en documentos en formato de 16 mm, redundando todo ello en la demora de la finalización del estudio.

- Coherencia. Si bien, en la web Youtube, es posible encontrar algunos de los capítulos no incluidos en la colección Círculo Digital, a excepción de los 5 capítulos ya nombrados, estos documentos se desestimaron como objeto del análisis. De este modo, se intentaba evitar que su utilización afectara a la coherencia del conjunto global de la muestra. Este razonamiento responde a que los capítulos de la colección Círculo Digital incorporan un corpus de información adicional (por ejemplo, a través de los rótulos, o en los libros que acompañan la edición), que puede no estar disponible a priori para el resto de los capítulos. Es decir, se podría derivar en una falta de homogeneidad en la información vinculada a las unidades de análisis, ya que en las categorías tipo “Sin determinar” no se podría discernir si la falta información se debe a las dificultades ligadas a la accesibilidad a la misma o a la variabilidad provocada por el uso de fuentes de distinto origen.

5.1.2. Características de la muestra de datos

Tipología

Se puede decir que la serie cuenta con diferentes tipos de episodios, si se atiende al tema principal que se trata en ellos y que se refleja sus títulos. A partir de esta temática principal, se han definido ocho categorías en las que se pueden agrupar todos los capítulos. La Tabla 17 recoge los tipos de capítulos descritos, los contenidos que se desarrollan en cada categoría y el número de capítulos que se incluyen en cada grupo. Para ver los capítulos encuadrados en cada categoría, consultar el Anexo 5, Tabla 63.

Tabla 17

Características de la muestra. Tipos de capítulos

Tipo de capítulo	Tema principal	Total de capítulos de este tipo
Artista	Vida, carrera y obra, de un artista del cante o del toque.	32
Familia	Vida e historia de familia reconocida por contar con artistas flamencos.	4
Palos	Origen, historia y evolución de un palo y sus estilos.	14
Geografía	Recorrido por palos y estilos propios, de un espacio geográfico concreto. Se incluyen los referentes a barrios de determinadas localidades.	10
Flamenco público	Presentación de espacios propios de producción del flamenco, y las manifestaciones expresivas relacionadas con los mismos, en su forma profesional.	2
Ritos	Presentación de espacios propios de producción del flamenco, y las manifestaciones expresivas relacionadas con los mismos, en su expresión privada: reuniones, fiestas, contextos y dinámicas propias de estas situaciones.	6
Otros	Otros temas ligados al flamenco que por su especificidad no responden de manera exacta al resto de categorías.	9

Estructura

En cuanto a la estructura de los capítulos, como se ha comentado anteriormente, de manera general se configuran a partir de tres recursos narrativos, que se presentan de manera intercalada en las secuencias: la narración, la entrevista y la interpretación artística. La excepción la conforman los capítulos número 10 (vol. XI) *Navidad flamenca*, número 20 (vol. XVI) *La familia de los Perrate*, número 75 (vol. XIV) *El Pali*, número 77 (vol. II) *La Paquera de Jerez*, número 78 (vol. VIII) *Paco de Lucía*, número 80 (vol. XIII) *Tía Anica La Piriñaca*, número 82 (vol. IV) *Pepe el de la Matrona*, número 83 (vol. IX) *La Perrata*, número 84 (vol. X) *Antonio Mairena*, número 85 *María La Marrurra*, número 86 (vol. II) *Pepe Martínez*, número 87 *Pepe Marchena* y número 97 (vol. VI) *El vino y el flamenco*, que no contaban con narración. Además, los capítulos número 26 (vol. XVII) *Viejos cantaores*,

número 37 (vol. XVIII) *Fandangos naturales*, número 40 (vol. XVI) *Fiesta gitana por bulerías* y número 43 (vol. V) *Fiesta gitana por tangos*, no incluían entrevistas.

La coherencia del relato se construye intercalando las escenas narradas, con las de entrevistas y las de interpretación artística, aunque sin seguir un patrón a través de los capítulos. La narración se realiza a través de una voz en off, siendo José María Velázquez-Gaztelu el locutor. En estas escenas se suelen reflejar imágenes de los pueblos o ciudades (son menos frecuentes los paisajes naturales), en los que se realizan las entrevistas y con los que está relacionado el episodio en cuestión. Las escenas narradas también pueden incluir imágenes cotidianas del entrevistado, mostrándolo en espacios familiares o en reuniones con amigos. En algunas ocasiones se utilizan imágenes de fotografías, dibujos, pinturas, grabados o mapas, para ilustrar lo que se está diciendo.

En el caso de las entrevistas, suelen preponderar las imágenes del entrevistado de plano medio y plano general, apareciendo algunas veces acompañado por una o varias personas. También es frecuente que se muestre al entrevistador dentro del mismo plano. Hay que decir que, en algunas ocasiones la entrevista se presenta como una voz en off para ilustrar fotografías del entrevistado o imágenes del mismo en su vida familiar o cotidiana.

Las interpretaciones artísticas, todas grabadas en directo, suelen combinar el uso del primer plano y plano medio del artista, según evolucione su representación. Como es frecuente que la interpretación se realice con presencia de otras personas, en estas ocasiones se suele incluir un plano general que muestre toda la escena. Es común, cuando el protagonista es un tocaor, que se enfoquen las manos.

Hay que indicar que aunque en general la música que se utiliza en la serie corresponde a las grabaciones realizadas en directo, excepcionalmente se incluyen temas de Pastora Pavón, La Niña de los Peines, en los capítulos número 10 (vol. XI) *Navidad flamenca* y número 24 (vol. XV) *La Cantaora*.

Por último, hay que señalar que la versión de Círculo Digital incorporó a cada capítulo un prólogo, a modo de presentación, en el que José María Velázquez-Gaztelu, comenta anécdotas acaecidas en el rodaje de la serie y otra información relevante para comprender las imágenes que se exponen a continuación. Estas introducciones, rodadas en color, muestran un plano medio de José María Velázquez-Gaztelu en diferentes localizaciones, de manera general, en interiores. Aunque estos fragmentos han sido útiles en

la etapa de documentación de la serie y han aportado información para el análisis contextual, no se han tenido en cuenta para el AC, al limitarse este estudio a la propuesta desarrollada en los años 70.

Duración

La duración media de los capítulos es de 28 minutos y 5 segundos, contando la muestra estudiada con un total de 36 horas, 4 minutos y 5 segundos; de los cuáles 7 horas, 35 minutos y 48 segundos corresponden a las entrevistas.

La tabla 18 expone la duración de los capítulos, atendiendo a su estructura.

Tabla 18

Características de la muestra. Duración de los contenidos

Apartado de capítulo	Duración media	Total de minutos de este apartado en la muestra
Narración	1 min 24 s	1 h 46 min 22 s
Entrevistas	6 min 3 s	7 h 35 min 48 s
Representación artística	20 min 38 s	26 h 42 min 1 s
Capítulo completo	28 min 5 s	36 h 4 min 5 s

El episodio de mayor duración fue el número 48 (vol. XVII) *Terremoto de Jerez*, con 43 minutos y 35 segundos; mientras que el de menor duración fue el número 24 (vol. XV) *La Cantaora*, con 21 minutos y 20 segundos. Los capítulos que contaban con mayor espacio dedicado a la entrevista fueron el número 80 (vol. XIII) *Tía Anica La Piriñaca*, con 11 minutos y 51 segundos; y el número 97 (vol. VI) *El vino y el flamenco*, 11 minutos y 55 segundos. En cuanto al capítulo con menor espacio dedicado a la entrevista, fue el número 24 (vol. XV) *La Cantaora*, con 30 segundos.

5.2. El Análisis de Contenido cualitativo

Esta tesis doctoral plantea el análisis de la “identidad flamenca”, a partir de la representación de la misma en la serie documental Rito y Geografía del Cante. Se entiende

por tanto, que la serie constituye un discurso socialmente válido para la elaboración de la síntesis de los principales rasgos de la identidad de esta cultura.

Como indica Triandis (2002), una de las maneras más importante de estudiar una cultura es estudiar el lenguaje, entendiéndolo como otra parte del comportamiento del ser humano del que se puede obtener información. Por ello, para el estudio de los rasgos que definen, caracterizan y representan la identidad del flamenco se ha decidido emplear como técnica de investigación el análisis de contenido de tipo cualitativo. Además, se utilizó la entrevista semiestructurada como herramienta para recopilar información que pudiera completar o constatar algunas de las propuestas desarrolladas en esta tesis.

La elección del AC, frente a otras que gozan de un mayor consenso académico a su carácter cualitativo, como el Análisis del Discurso, ha respondido fundamentalmente a dos motivos:

- La ausencia de estudios previos al respecto y, por tanto, el carácter innovador y pionero de este trabajo que le obligan a aportar evidencias claras de sus resultados.
- La necesidad de aportar datos fehacientes e inequívocos, que faciliten la réplica de la investigación en otros universos muestrales.

Para ello este trabajo toma como referencia la definición de la técnica realizada por Krippendorff (1990) como “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (p.29).

De igual modo, Bardin (1986), hace referencia a su doble carácter (cualitativo o cuantitativo) y a la posibilidad de inferir sus condiciones de producción de los mensajes, lo que interesa especialmente en un trabajo sobre la identidad.

(...) conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendente a obtener unos indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de estos mensajes. (p.32)

En los estudios de comunicación, como ya se ha dicho anteriormente, el AC es una técnica de investigación clásica, que se ha centrado en los siguientes campos (Wimmer & Dominick, citado en Igartua & Humanes, 2010):

- La descripción de los componentes de una información.
- La comprobación de las hipótesis sobre las características de un mensaje.
- La comparación del contenido de los medios con el “mundo real”.

Atendiendo a su recorrido metodológico en estos estudios (no puede olvidarse que la unidad de análisis de este trabajo la constituyen eventos comunicativos, piezas audiovisuales con un claro contenido informativo-ilustrativo), se ha entendido que esta técnica podría ser de utilidad al estudio ya que:

- Puede utilizarse para realizar “una evaluación de las representaciones” de los elementos configuradores de la identidad con una finalidad descriptivo-interpretativa.
- Facilita la verificación de las hipótesis.
- Es de utilidad para realizar una comparación entre los marcos teórico-conceptuales acerca de la identidad y la evidencia tangible de la “identidad flamenca”.

No siendo necesario adentrarse en la evolución histórica de una técnica muy conocida y reconocida (Bardin, 1986; Krippendorff, 1990; Piñuel, 2002), sí parece oportuno evidenciar las tensiones académicas entre quienes confieren al AC el estatuto de técnica cuantitativa y de quienes la consideran una técnica cualitativa. Sobre todo, debido a la apuesta metodológica realizada en un estudio que se declara de corte cualitativo y basado en el AC.

En este sentido, Piñuel (2002) incide directamente en el aspecto cualitativo de la investigación basada en esta técnica al explicar:

(...) es el conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas a medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (p.2)

El enfoque cualitativo de este trabajo se fundamenta en que el diseño de las unidades de análisis, la selección de la muestra y, sobre todo, la elaboración de las variables de estudio, son todos procesos eminentemente cualitativos. Además, el enfoque de contingencias que se utiliza para el análisis de los datos, es una operación fundamentalmente de corte interpretativo que únicamente puede sustentar sobre datos puros, el cruce matemático de las magnitudes de estudio.

Por último, hay que destacar que de las definiciones clásicas ya aportadas sobre este método y de su carácter dual, se han extraído las proposiciones de mayor utilidad para el trabajo y sus objetivos: se ha seguido la recomendación de tomar la fase descriptiva del AC como paso previo a la inferencia de problemas lo que, en el marco de la investigación supone la detección de ítems representativos de rasgos identitarios para luego problematizar al respecto (Bardin, 1986). Se asume la necesidad, en línea con las propuestas conceptuales de Krippendorff (1990) de que, si bien los resultados obtenidos de una muestra intencional, teórica y de conveniencia, no pueden ser completamente representativos (de los resultados de este estudio no pueden generalizarse unos rasgos de la “identidad flamenca” excluyentes y absolutos), sí pueden ser completamente aplicables a su contexto comunicativo como referentes de cierta habitualidad de las representaciones, e indicativos de una normalidad discursiva.

5.2.1. Delimitación de las unidades de análisis

Siguiendo los procedimientos propios del AC se ha procedido a distinguir “unidades de registro”, “unidades de contexto” y “unidades de análisis”.

- La “unidad de análisis o muestreo” es el objeto material en que se centran los objetivos y preguntas de investigación. En este caso, se corresponde con la serie documental Rito y Geografía del Cante.
- La “unidad de registro” se concreta en los elementos independientes en que puede dividirse el objeto de análisis y a partir de los cuáles es posible extraer información de forma independiente. Por ello, las unidades de registro se han considerado en este estudio las secciones de los capítulos que corresponden a las Entrevistas. Estas secciones son las que se han sometido a la observación, disección y evaluación categorial, a partir del AC.

- La “unidad de contexto” es definida en la literatura existente como aquella unidad con interés para el estudio donde se encuentra ubicada la unidad de registro. Así, la unidad de contexto de este trabajo es considerado el capítulo completo de la serie documental.

5.2.2. Ficha de recogida de datos

Para recopilar la información durante el visionado de la serie y utilizando el instrumento básico del AC, se diseñó una *Ficha de recogida de datos*, en la que quedaban reflejadas todas las categorías que, como ya se ha argumentado operacionalizaban los factores del constructo identidad flamenca.

Además de estas categorías construidas para el AC a partir de la operacionalización del concepto “identidad flamenca”, se decidió recoger información contextual de la escena en las que se desarrollaban las entrevistas.

Como indica Ruiz (2003) sobre la lectura de un texto (entendido el texto como la unidad sobre la que se realiza el análisis): “La lectura, para ser científica debe ser y total y completa y, por ello, no basta con captar el sentido manifiesto de un texto sin llegar a su contenido latente” (p.195). Sobre ese contenido latente, alude a la información “que se refiere al contenido del texto mismo” y “la que se refiere al emisor (autor) del texto”. Y, añade “Llegar a captar en su plenitud este contenido implica que, a través de la lectura, se extraen inferencias del texto a su contexto” (p.195). En este sentido, se tomó información sobre las características de los autores del mensaje (los entrevistados) y otra referente al espacio y contexto, en el que tuvieron lugar las conversaciones y las representaciones artísticas.

Entre las categorías identificadas se incluyeron tanto las del tipo “cerrada” como las del tipo “abierta”, dado que las características de algunas de ellas como “Nombre del artista”, impedían determinar a priori todos los posibles valores de la misma.

En cuanto al proceso de construcción de las categorías hay que aclarar, que una vez definidas, se realizó un pre-visionado de una selección de capítulos por la investigadora para comprobar su validez, lo que permitió realizar algunos ajustes en las mismas.

Posteriormente, con la misma finalidad de asegurar la validez de las categorías diseñadas, se demandó la opinión razonada de 4 expertos: una Doctora en Comunicación, un

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Doctor en Filología que desarrolla actualmente investigaciones en el campo del flamenco y dos aficionados al flamenco cuyo nivel académico es el de licenciado (Medicina e Historia del Arte).

La *Ficha de recogida de datos* se estructuró en cinco secciones, según el tipo de información recopilada:

- A) Identificación del Capítulo.
- B) Información del Artista.
- C) Información del Contexto de la entrevista.
- D) Información del Contexto de la interpretación artística.
- E) Información de la entrevista.

A continuación, se describe de manera detallada cada uno de estos apartados (la versión completa de la *Ficha de recogida de datos* puede ser consultada en el Anexo 1, Tabla 59).

A) Identificación del Capítulo

Este apartado de la *Ficha de recogida de datos*, recogía la información que identificaba el capítulo visionando, permitiendo establecer una trazabilidad con el resto de datos recopilados. La Tabla 19 muestra cada una de las categorías recogidas en este apartado, la descripción de las mismas, y sus valores.

Tabla 19

Ficha recogida de datos. Identificación del Capítulo

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Título	Título del capítulo.	Tabla 60, Anexo 2
Número	Numeración del capítulo, respondiendo al orden en el que fueron emitidos en su primera versión.	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99
Volumen	Volumen en el que se encuentra el capítulo, dentro de la colección comercializada por Círculo Digital.	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII
Duración	Medición de la duración del capítulo	Duración Narración Duración Entrevista Duración Interpretación artística Duración Total del capítulo

B) Información del Artista

Este apartado de la *Ficha de recogida de datos*, recopilaba la información sobre las características personales del entrevistado. Estas categorías fueron definidas para establecer contingencias con la información verbalizada en las entrevistas, aportando así mayor consistencia a los resultados. La Tabla 20 muestra cada una de las categorías recogidas en este apartado, la descripción de las mismas, y sus valores.

Tabla 20

Ficha recogida de datos. Información del Artista

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Nombre	Nombre y Apellidos de la persona que aparece en el capítulo.	Categoría abierta
Nombre artístico	Nombre artístico de la persona que aparece en el capítulo.	Categoría abierta
Etnia	Grupo étnico al que pertenece el entrevistado/a.	Gitano No gitano Se desconoce
Sexo	Sexo del entrevistado/a.	Hombre Mujer
Edad	Edad del entrevistado/a.	Categoría abierta
Tipo de artista	Disciplina del flamenco que desarrolla el/la entrevistado/a.	Cante Baile Toque No artista
Tipo de interlocutor	Características del entrevistado/a, atendiendo a la relación que tiene con el flamenco.	Artista-profesional Artista- no profesional Aficionado-no artista Experto-no artista

Nota: “Categoría abierta” indica aquellas categorías cuyos valores no se han identificado a priori, y su conjunto se construye en el transcurso del visionado. En estos casos, será posible considerar el valor “Se desconoce”.

C) Información del Contexto de la entrevista

Este apartado de la *Ficha de recogida de datos* recogía información contextual de la escena en la que se desarrollaba la entrevista. Las categorías pretendían dar continuidad a los parámetros definidos para el AC, aportando mayor consistencia a los resultados. La Tabla 21 muestra cada una de las categorías recogidas en este apartado, la descripción de las mismas, y sus valores.

Tabla 21

Ficha recogida de datos. Información del Contexto de la entrevista

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Escenario	Espacio en el que se desarrolla la entrevista.	Categoría abierta
Localización	Lugar en el que se desarrolla la entrevista. Se refiere a la localidad o ciudad.	Categoría abierta
Presencia de bebida alcohólica	Indica si hay bebidas alcohólicas mientras se desarrolla la entrevista.	Sí No
Presencia de niños	Indica si hay niños/as mientras se desarrolla la entrevista.	Sí No

Nota: “Categoría abierta” indica aquellas categorías cuyos valores no se han identificado a priori, y su conjunto se construye en el transcurso del visionado.

D) Información del Contexto de la interpretación artística

Este apartado, al igual que el anterior, recogía información sobre el contexto, en este caso relacionado con la interpretación artística. La Tabla 22 muestra cada una de las categorías recogidas en este apartado, la descripción de las mismas, y sus valores.

Tabla 22

Ficha recogida de datos. Información sobre el contexto de la interpretación artística

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Escenario	Espacio en el que se desarrolla la interpretación artística.	Categoría abierta
Localización	Lugar en el que se desarrolla la interpretación artística. Se refiere a la localidad o ciudad.	Categoría abierta
Presencia de bebida alcohólica	Indica si hay bebidas alcohólicas mientras se desarrolla la interpretación artística.	Sí No
Presencia de niños	Indica si hay niños/as mientras se desarrolla la interpretación artística.	Sí No

Nota: “Categoría abierta” indica aquellas categorías cuyos valores no se han identificado a priori, y su conjunto se construye en el transcurso del visionado. En estos casos, será posible considerar el valor “Se desconoce”.

E) Información de la entrevista

Recoge cada una de las categorías definidas, a partir de la operacionalización del objeto de estudio. Estas categorías, han organizado los temas que son relevantes y representativos de la cultura flamenca. A continuación se presentan cada una de las tablas mencionadas, que muestran las categorías recogidas en este apartado, la descripción de las mismas, y sus valores.

Tabla 23

Ficha recogida de datos. Normas

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Normas de la interpretación	El/la entrevistado/a se refiere a determinadas normas en la interpretación del flamenco, aunque no necesariamente explicita cuáles son estas normas.	Sí No

Tabla 24

Ficha recogida de datos. Creencias

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Sangre o raza	Se explica la capacidad de un artista aludiendo a motivos de raza o genética. Se dice de manera explícita "lo lleva en la sangre".	Sí No
Marginación	Se relata una situación de marginalidad para ubicar a los componentes de la cultura flamenca.	Sí No
Desaparición	El/la entrevistado/a se posiciona o reflexiona sobre la desaparición determinados palos o estilos.	Desaparece No desaparece No
Cante grande/cante chico	El/la entrevistado/a se posiciona o reflexiona sobre la existencia de un cante grande y cante pequeño, en la manifestación artística del flamenco. Hace referencia a la dificultad de interpretación de unos cantes frente a otros.	Existe No existe No
Hermetismo	Se hace referencia a que la interpretación se realiza de una manera oculta, no pública. También se puede referir a un palo en concreto.	Sí No

Tabla 25

Ficha recogida de datos. Valores

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Familia	El/la entrevistado/a hace referencia a la familia como un valor, como algo positivo o relevante en su vida o en la vida en general. El/la entrevistado/a habla espontáneamente de la familia sin ser preguntado/a. Se presenta a sí mismo a partir de una presentación de su familia.	Sí No
Origen familia flamenca	El/la entrevistado/a hace referencia a su pertenencia a una familia compuesta por otros artistas, o personas reconocidas por sus cualidades para el cante, baile o toque flamenco. Se utiliza en el sentido de otorgar mayor validez a lo que ha aprendido o conoce del flamenco como arte, y su capacidad interpretativa.	Sí No
Maestros	El/la entrevistado/a habla sobre otro artista. Relata que ha adquirido sus conocimientos de él, o que le ha influido en su manera de cantar /tocar o interpretar determinado palo o estilo.	Sí No
Tradición/ Modernidad	El/la entrevistado/a se posiciona o reflexiona sobre la diatriba tradición-modernidad, en la manifestación artística del flamenco. Se hace referencia a cantaores/as de otros tiempos como modelo, a su manera de interpretar.	Tradición Modernidad Crítica Modernidad Neutralidad No
Público/Privado	El/la entrevistado/a se posiciona o reflexiona sobre la diatriba de la manera de interpretar según se haga de un modo público o privado. Se posiciona validando una frente a otra.	Sí No
Estilo artístico	El/la entrevistado/a asimila el estilo al de otro artista o reivindica la originalidad en la interpretación. Puede ser en referencia sí mismo/a o en referencia a otros/as artistas.	Sobre otro: estilo propio Sobre otro: estilo de otro Sobre sí mismo: estilo propio Sobre sí mismo: estilo de otro
Expresividad	Hace referencia a la importancia de la expresividad o de la técnica para conseguir una buena interpretación del flamenco. Valora la interpretación de un artista por su capacidad expresiva o técnica.	Expresividad Técnica Neutralidad No
Gitano/ No gitano	El/la entrevistado/a se posiciona o reflexiona sobre la diatriba gitano-no gitano en la manifestación artística del flamenco. Se refiere al origen del arte flamenco, de sus palos y estilos. Se alude a la capacidad artística de un artista frente a otro, según sea gitano o no.	Gitano No gitano Neutralidad No
Pureza	El/la entrevistado/a reflexiona sobre los cambios que produce la interpretación en los escenarios en los palos o estilos. Señala una manera de interpretar como pura (sin influencia de otras músicas) identificándola como tradicional o clásica.	Sí No

Tabla 26

Ficha recogida de datos. Roles

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Roles	El/la entrevistado/a se refiere a determinadas pautas de comportamiento que caracterizan a los agentes del flamenco. Alude a la importancia de saber respetar los silencios. Se refiere a que sabe escuchar, que es cabal.	Cantaor/a Guitarrista Aficionado/a Cabal Joven Viejo Aprendiz No

Tabla 27

Ficha recogida de datos. Símbolos

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Ritos	<p>Reuniones: El/la entrevistado/a describe la interpretación del flamenco en un contexto familiar o entre amigos, un contexto privado.</p> <p>Fiestas populares: El/la entrevistado/a describe la interpretación del flamenco asociándolo a fiestas populares.</p> <p>Oficios: Se hace referencia a artistas flamencos de otras épocas, o el/la entrevistado/a narra cómo se inserta el flamenco en el desarrollo de un oficio. Se sitúa la interpretación del cante flamenco durante o al finalizar la jornada.</p> <p>Ritual: Describe la interpretación del flamenco como un ritual, lo identifica como un modo de comunicación/relación entre las personas.</p> <p>Alcohol: se hace referencia al consumo de alcohol como parte del ritual de la interpretación.</p>	<p>Reuniones</p> <p>Fiestas populares</p> <p>Ritual</p> <p>Oficios</p> <p>Alcohol</p> <p>No</p>
Transmisión oral	<p>El/la entrevistado/a habla de la transmisión oral como método de enseñanza/aprendizaje del flamenco. Ubica este proceso en el contexto de la familia, de la relación con el maestro o de escuchar/ver a otros.</p>	<p>Sí</p> <p>No</p>
Héroes	<p>El/la entrevistado/a hace referencia un/a artista vivo o no, como modelo de referencia o como creador de un estilo.</p>	<p>Sí</p> <p>No</p>
Emocionalidad/ Sensorialidad	<p>Interna: El/la entrevistado/a describe las emociones o sensaciones creadas por la interpretación. Se refiere a las que siente él/ella mismo/a.</p> <p>Externa: El/la entrevistado/a describe las emociones o sensaciones creadas por la interpretación. Se refiere a las que sienten los demás.</p>	<p>Interna</p> <p>Externa</p> <p>No</p>

Tabla 28

Ficha recogida de datos. Historia

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Origen musical	Se hace referencia al origen del flamenco, de un palo o de un estilo.	Andaluz Gitano Gitano-andaluz Artista Oficios Otros No
Historia de la etnia gitana	Se habla de la historia de la etnia gitana: lugar de procedencia, características culturales, profesiones, etc.	Sí No
Hambre/pobreza/ Penuria	El/la entrevistado/a menciona de manera explícita que ha vivido una etapa de su vida con grandes dificultades para asegurar su subsistencia. O bien se habla de este tema para significar que se ha producido una mejora en su situación vital, con respecto a etapas anteriores. O bien se hace referencia a esta situación de pobreza/hambre/penuria para describir la vida de otros flamencos.	Sí No
Profesionalización	El/la entrevistado/a describe la carrera profesional suya o de otros.	Sí No
Emigración	El/la entrevistado/a narra el abandono del lugar de origen para el desarrollo de la carrera. Hace referencia al traslado de su vivienda a Madrid, o relata su carrera internacional. También habla de la necesidad de emigrar como característico de la vida flamenca.	Sí No

Tabla 29

Ficha recogida de datos. Política

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Política	Explícito: El/la entrevistado/a hace referencia explícita a la política. Implícito: El/la entrevistado/a hace referencia implícita a la política, refiriéndose a las dificultades que vive la sociedad española en ese momento.	Explícito Implícito No

Tabla 30

Ficha recogida de datos. Mujer

Nombre de la Categoría	Información que recoge la categoría	Valores de la categoría
Referente mujer	El/la entrevistado/a alude a una mujer como su maestra o su referente.	Sí No

5.3. La Entrevista

La entrevista ha sido empleada con una doble finalidad: la obtención de información y la legitimación de algunos supuestos, por parte de determinados actores sociales de relevancia (uno de los autores de la serie y una parte implicada en su comercialización) en el estudio de Rito y Geografía del Cante. Se asume que en su condición de sujetos de estudio, como parte de la revisión teórica a la que se somete el documental, es necesario recoger su visión. Se adopta por tanto, una perspectiva académica dialógica, con los propios configuradores del corpus de estudio.

Este trabajo, debido la adscripción formativa de la autora y a la dualidad del objeto de estudio (la identidad representada a través de los medios de comunicación), se imbrica tanto en el paradigma de la psicología como en el de los estudios de comunicación. Por ello, la entrevista, en esta ocasión, no se adopta como herramienta de uso clínico, sino que se ha utilizado como herramienta de contrato comunicativo. Es decir, que se ha partido de la existencia de una conexión entre entrevistado y entrevistadora, el flamenco, para facilitar la obtención de datos e informaciones, que completasen los alcanzados a través del AC. Frente a otro tipo de técnicas, la entrevista se ha considerado idónea como método de trabajo, ya que permite la recogida directa de valoraciones propias, explicaciones causales e interpretaciones subjetivas del fenómeno estudiado, por parte de las personas implicadas.

La técnica empleada ha sido la entrevista cualitativa enfocada o focalizada (Merton & Kendall, 1946), estandarizada no programada (semiestructurada, Corbetta, 2007). Con ello, se pretendía obtener determinados datos (existía una focalización temática), siguiendo una hoja de ruta (se partía de un conjunto cuestiones claves a abordar) y formulando preguntas adaptadas al contexto, persona y discurso que se está manteniendo. Si bien, no existía un orden de inserción de los elementos en la propia conversación, no había una programación

estática apriorística, sino una selección de focos temáticos a abordar, en el desarrollo de la entrevista.

5.3.1. Desarrollo de las entrevistas

Ya se ha explicado más arriba que, en el diseño del presente estudio, la entrevista se constituía como una herramienta determinante para verificar datos, argumentos y teorías vertidas sobre la serie y al mismo tiempo para refutar las propias hipótesis planteadas en el desarrollo de la investigación. En este sentido, José María Velázquez- Gaztelu, autor y guionista de la serie, se configuraba como el primer informante clave a tener en cuenta y así se consideró en la etapa de documentación sobre el audiovisual, que permitió la elaboración de un guion de preguntas y temas relevantes a tratar con él.

La entrevista a José María Velázquez-Gaztelu se realizó el día 30 de abril de 2017, en Madrid, y tuvo una duración 2 horas y 45 minutos. Para registrar la conversación se utilizó una grabadora de audio marca Sharp modelo PA-VR10E. La entrevista, elaborada de manera previa como ya se ha indicado, estaba dividida en siete bloques, según los temas que se iban a abordar:

- Bloque I. Relación con el flamenco: primer contacto con el flamenco, primeras vivencias y su relación con Jerez a través de las reuniones familiares, los maestros y la Cátedra de Flamencología.
- Bloque II. Influencia de intelectuales: personajes relevantes de la Generación del 50, la convivencia entre poetas y flamencos, el Archivo del Cante Flamenco.
- Bloque III. Política: uso de la serie como herramienta de reivindicación social, las propuestas de Washabaugh, los aficionados norteamericanos.
- Bloque IV. Gestación de la serie: experiencia en el No-Do e influencia de Ramón Massats, la labor de Pedro Turbica, Mario Gómez y Romualdo Molina, la concepción de la serie (formato, contenidos, espacios).
- Bloque V. Desarrollo de la serie: la evolución de los contenidos, compromiso y participación de los artistas flamencos, finalización de la serie.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

- Bloque VI. Comercialización/conservación: la versión de Alga Editores, la publicación de Círculo Digital, las propuestas a las instituciones públicas, Brook Zern.
- Bloque VII. Después: Rito y Geografía del baile, Rito y Geografía del toque, repercusión de la obra.

La transcripción de la entrevista se puede leer en el Anexo 8.

Atendiendo a las diferentes polémicas reflejadas en la prensa escrita, sobre la versión de la serie comercializada por la empresa Alga Editores, se decidió contactar también con Juan Salar, para que pudiera aportar información al respecto.

La entrevista a Juan Salar se realizó de manera telefónica el día 3 de abril de 2017. La información fue anotada durante el transcurso de la entrevista, en un documento de texto, usando un ordenador personal.

6. Resultados

Como resultado del análisis de los 77 capítulos de la serie, Rito y Geografía del Cante, se obtuvo que 4 de ellos no tenían entrevistas. En cuanto a los 73 restantes, dieron lugar a 163 entrevistas, de 116 personas diferentes.

De las personas entrevistadas, 107 fueron identificadas, mientras que a 9 de ellas no fue posible identificarlas.

6.1. Características de las personas que aparecen entrevistadas y entrevistas

A continuación se exponen los resultados en valores absolutos y en porcentajes sobre el total, de cada una de las características de las personas entrevistadas. Cuando se desconoce o no se ha podido determinar la característica que se analiza, se utiliza la abreviatura SD.

6.1.1. Tipo de entrevistado según su dedicación al flamenco

Tabla 31

Tipo de entrevistado según su dedicación al flamenco

Tipo de dedicación al flamenco	Número (entrevistados)	Porcentaje (entrevistados)	Número (entrevistas)	Porcentaje (entrevistas)
Artista Profesional	57	49,14	90	55,21
Artista No Profesional	20	17,24	22	13,50
Aficionado No Artista	18	15,52	19	11,66
Experto No Artista	17	14,66	28	17,18
SD	4	3,45	4	2,45
TOTAL	116	100	163	100

Entre las personas entrevistadas, el grupo más representado fue el de los artistas profesionales (49,14%) a los que se le hizo el 55,21 % de las entrevistas, es decir, aquellas que personas vivían de la práctica del arte flamenco, sin compaginarla con otra actividad laboral, lo que le confiere un aspecto “técnico” a las respuestas de este grupo.

En cuanto a los entrevistados que no ejercían el flamenco como actividad profesional, si bien existe una representación aproximada entre los aficionados no artistas (15,52%) y los expertos (14,66%), los artistas no profesionales se elevan hasta el 17,24% de los entrevistados.

Hay que señalar que los artistas no profesionales eran aquellas personas que no vivían de la práctica del arte flamenco y no era esa su dedicación profesional, aunque a veces pudieran participar esporádicamente en festivales, fiestas y otras celebraciones, cobrando por su trabajo.

Los expertos no artistas son un grupo de críticos, flamencólogos, poetas y escritores, que eran reconocidos por su aproximación intelectual y científica al arte del flamenco.

6.1.2. Etnia

Tabla 32

Etnia de las personas entrevistadas y número de entrevistas

ETNIA	Número (entrevistados)	Porcentaje (entrevistados)	Número (entrevistas)	Porcentaje (entrevistas)
Gitanos	53	45,69	84	51,53
No gitanos	51	43,97	66	40,04
SD	12	10,34	13	7,97
TOTAL	116	100	163	100

Como puede observarse, el documental contiene un porcentaje de entrevistados de personas de etnia gitana (45,69 %), ligeramente superior a los de etnia no gitana (43,97 %). Esto dato se incrementa al considerar el número de entrevistas, siendo el porcentaje para la etnia gitana de un 51,53, frente al 40,04 % de la población no gitana entrevistada.

Si se calcula el porcentaje de entrevistas de cada uno de los tipos de etnia exclusivamente sobre el total de casos en que se pudo determinar la misma (150), los resultados que se obtienen son aún más contundentes, de 56 % para los gitanos y 44 % para los no gitanos.

Es decir, las entrevistas recogen más “opinión gitana” que “no gitana”. En 13 entrevistas no se pudo determinar la etnia de la persona entrevistada.

Tabla 33

Entrevistas, según la dedicación al flamenco del entrevistado y etnia

Tipo de dedicación al flamenco	Entrevistas Gitanos	Porcentaje	Entrevistas No gitanos	Porcentaje
Artista Profesional	58	69,04	30	45,45
Artista No Profesional	18	21,42	1	1,51
Aficionado No Artista	6	7,14	10	15,15
Experto No Artista	0	0	25	37,87
TOTAL	84	100	66	100

En un análisis más profundo, se puede observar cómo quedan repartidos los casos, atendiendo al tipo de interlocutor y la etnia. De las 84 entrevistas realizadas a personas de etnia gitana, 6 (5,14 %) eran artistas, 58 (69,04 %) artistas profesionales, 18 (21,42 %) artistas no profesionales. No hubo ningún experto de etnia gitana.

De las 66 entrevistas a personas de etnia no gitana, se observó que: 10 (15,15 %) eran aficionados no profesionales; 30 (45,45 %) artistas profesionales; 1 (1,51 %) artista no profesional; y 25 eran expertos en flamenco.

Muy probablemente, el hecho de que la totalidad de los expertos eran de raza no gitana y no hubiese ninguno de etnia gitana es un indicador del bajo nivel cultural en las personas de esa etnia en aquél momento histórico.

6.1.3. Sexo

Tabla 34

Sexo de las personas entrevistadas

SEXO	Número (entrevistados)	Porcentaje (entrevistados)	Número (entrevistas)	Porcentaje (entrevistas)
Hombre	97	83,62	138	84,66
Mujer	19	16,38	25	15,33
TOTAL	116	100	163	100

Resulta significativa la diferencia entre los porcentajes de hombres (83,62%) y mujeres entrevistados (16,38%) y, como consecuencia de ello, la distribución paralela en el número de entrevistas.

Un análisis más profundo muestra cómo se reparten el total de entrevistas, atendiendo al sexo y el tipo de interlocutor.

Tabla 35

Entrevistas según tipo de interlocutor y sexo

Sexo	Hombre	Porcentaje	Mujer	Porcentaje
Artista Profesional	75	46,01	15	9,20
Artista No Profesional	15	9,20	7	4,29
Aficionado No Artista	17	10,42	2	1,22
Experto No Artista	27	16,56	1	0,61
SD	4	2,45	0	0
Total	138	84,64	25	15,32

Se puede observar que, el 46,01 % de las entrevistas se realizaron a artistas profesionales hombres, mientras que el interlocutor menos representado fue el experto no artista mujer, con 0,61 % del total. Esto es aún más llamativo, al tener en cuenta que en el

porcentaje de expertos no artistas hombres, es el segundo grupo más representado, con un 16,56 %.

Los resultados responden a la distribución de la muestra de las personas seleccionadas para la entrevista, en la que los hombres fueron el 83,69 % de la población. No es de extrañar, por tanto, que el 84,66 % de las entrevistas se hicieron a hombres. Se obtuvo así, más opinión de hombres que, probablemente, indica que la muestra que se tomó era bastante representativa del universo flamenco en aquella época.

6.1.4. Tipo de artista

Tabla 36

Entrevistas y tipos de artistas entrevistados

Tipo de artista	Número (entrevistados)	Porcentaje (entrevistados)	Número (entrevistas)	Porcentaje (entrevistas)
Cantaor	68	58,62	104	63,80
Guitarrista	12	10,34	13	7,98
Bailaor	3	2,59	3	1,84
No artista	26	22,41	36	22,09
SD	7	6,03	7	4,29
TOTAL	116	100	163	100

En este apartado un dato llamativa, ya que el 63,80 % de las entrevistas se hicieron a cantaores, aunque estos sólo suponían el 58,62 de los participantes en las mismas. Dado que el documental orientó su temática hacia el cante, la mayoría de los entrevistados son cantaores, siendo el segundo tipo de artistas más representado, el guitarrista (10,34 %). Hay que señalar la poca representación del baile en el total de entrevistas realizadas. Por último, resulta de interés la presencia que adquieren las personas que no son artistas flamencos (22,41 %).

6.1.5. Edad

Tabla 37

Edad de las personas entrevistadas

EDAD	Años (entrevistados)	Años (entrevistas)
Media	49,31	50,42
Desviación estándar	14,69	15,56
Máxima	85	85
Mínima	23	23

El promedio de edad de las personas entrevistadas fue bastante alta, de 49,31 años, con una desviación estándar de 14,69; teniendo el sujeto más joven, 23 años, y el de más edad 85 años.

La media de edad y la desviación estándar se incrementó ligeramente cuando se tuvo en cuenta el número de entrevistas.

Atendiendo al conjunto de datos, se podría decir que estuvieron más representados los gitanos, los cantaores, los artistas profesionales y las personas más mayores.

6.1.6. Personas entrevistadas y número de entrevistas

En total, la muestra analizada contaba con 163 entrevistas, lo que supone 1,41 entrevistas por entrevistado. Esto significa que algunas personas fueron entrevistadas en diversas ocasiones.

Tabla 38

Relación de personas que fueron entrevistadas dos o más veces

Nombre del entrevistado	Nombre artístico	Número Entrevistas
Antonio Cruz García	Antonio Mairena	10
Juan Peña Fernández	El Lebrijano	6
Ana Blanco Soto	Tía Anica La Piriñaca	4
José Luque Navajas	-	4
José Núñez Meléndez	Pepe el de la Matrona	4
Manuel Soto Monge	Sordera	4
Fernando Quiñones	-	3
José Menese Scott	José Menese	3
Manuel Niño Rodríguez	Tío Bengala	3
Manuel Ortega Juárez	Manolo Caracol	3
Arcadio Larrea Palacín	-	2
Domingo Manfredi Cano	-	2
Fernanda Jiménez Peña	Fernanda de Utrera	2
Fernanda Peña Vargas	Fernanda Peña Vargas	2
Francisca Méndez Garrido	La Paquera de Jerez	2
Francisco Moreno Galván	-	2
Francisco Vargas Vargas	Tío Paulera	2
José Blas Vega	-	2
José Caba Povedano	-	2
José Manuel Caballero Bonald	-	2
José Monge Cruz	Camarón	2
Manuel Cruz García	Manuel Mairena	2
Tomás Soto Torre	Tomás Torre	2

La Tabla 38 muestra la relación de personas que participaron en 2 o más entrevistas y el número de ellas en el que lo hizo cada uno. En total, fueron 23 personas las que fueron entrevistadas 2 o más veces; si bien, el número de apariciones de los entrevistados oscila entre 1 y 10 entrevistas. El artista más entrevistado fue Antonio Mairena, con 10

intervenciones. Para ver el listado completo de personas entrevistadas, consultar Tabla 64 (Anexo 6).

6.2. Componentes de la identidad flamenca

Como se ha comentado anteriormente en este documento, los elementos identitarios que se han estudiado, son los de normas, creencias, valores, símbolos y roles. A continuación se muestran los resultados obtenidos, a través del AC, del total de entrevistas realizadas.

Por un lado se ha evaluado la presencia o ausencia de una temática como SI o No respectivamente, poniendo en valor si es un tema de interés para el flamenco o, de manera más concreta, para el componente de la identidad al que se refiera.

Además, para aquellas categorías en las que resultaba de interés conocer el sentido de la respuesta, se establecieron dos o más valores para la respuesta SI. En este sentido, es posible que un sujeto se refiera a uno o más de ellos a lo largo de la conversación.

Hay que añadir que, desde el punto de vista de la investigadora, considerar el “No” como una opción de respuesta sería sobredimensionarlo, más bien hay que interpretarlo como una ausencia de la misma, ante todos los posibles temas a tratar, a lo largo de toda la entrevista; teniendo en cuenta que la media duración de estas es de 6 minutos y 3 segundos. Por tanto, un porcentaje de “Sí” acumulado, en torno al 20% parece indicar un tema de interés para la categoría de la identidad flamenca a la que se refiere.

6.2.1. Normas

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 39

Distribución de las respuestas para el componente Normas

Normas	Número	Porcentaje
SÍ	8	4,91
NO	155	95,09
TOTAL	163	100

Como se observa, casi un 5 % de las personas entrevistadas hablaron de las normas en el flamenco. Algunos ejemplos de las entrevistas que reflejan estos contenidos:

- Capítulo número 14 (vol. IV) *Fiesta gitana*. Antonio Mairena.: “(...) cantar como manda la ley gitana por bulerías, es muy difícil”.
- Capítulo número 82 (vol. IV) *Pepe el de la Matrona*. Pepe el de la Matrona.: “El arte flamenco no me lo pregunte porque eso no hay quién lo diga, de dónde nace ni *ná*, porque no hay un archivo que lo justifique. Ahora bien, esto tiene sus reglas como todo y la gente se cree que no tiene reglas, tiene parte anárquica pero tiene sus reglas exactas”. Añade Velázquez-Gaztelu “¿Usted podría definir cuáles son las reglas del arte flamenco?”. Sigue Pepe el de la Matrona “(...) ciertos momentos que tiene el que conoce el arte para hacer y deshacer”.

Hay que indicar que todos los entrevistados que opinaron sobre las normas son hombres, 4 de ellos gitanos y otros 4 no gitanos. Además, 7 eran artistas profesionales y 1 era un artista no profesional.

6.2.2. Creencias

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 40

Distribución de las respuestas para el componente Creencias

Creencias	Sí (%)	No (%)	TOTAL (%)
Sangre/Raza	17 (10,43)	146 (89,57)	163 (100)
Marginación	13 (7,98)	150 (92,02)	163 (100)
Desaparición	17 (10,43)	146 (89,57)	163 (100)
Cante grande/pequeño	10 (6,13)	153 (93,86)	163 (100)
Hermetismo	12 (7,36)	151 (92,64)	163 (100)
TOTAL	69 (42,33)	94 (57,67)	163 (100)

En relación con la influencia de la raza en el flamenco, hasta un 10 % de los entrevistados hace alusión a ello. Algunos ejemplos de las entrevistas que reflejan estos contenidos:

- Capítulo número 51 (vol. IV) *Cristobalina Suárez*. Cristobalina Suárez: “Yo canto y no me doy cuenta del público sino lo que siento y lo que llevo en mi sangre y ya está”.
- Capítulo número 10 (vol. XI) *Navidad flamenca*. Sordera: “(...) y salen cantando sin decirles nada..., a lo mejor está uno ahí sentado tranquilo y escucho a uno en un rincón cantando, y está jugando y está cantando. Eso es que como lo llevan en la sangre de escuchar, porque nacen con eso”.

Además, Casi un 8 % habla de la marginación que han sufrido o sufren los flamencos y el flamenco.

La posible desaparición del arte flamenco es un tema sobre el que opinan hasta 17 personas (> 10 % de los entrevistados) y de ellos, 14 (8,59 %) creen que algún palo o estilo del flamenco va a desaparecer o es necesario conservarlo; mientras que 3 (1,84 %), que creen que no.

- Capítulo número 1 (vol. I) *Las Tonás*. José Caba Povedano (a la pregunta de Velázquez-Gaztelu de sí el martinete se pierde): “Pues yo creo que sí”.
- Capítulo número 9 (vol. V) *De Ronda a Málaga*. Maestro Poveda: “A propósito de los verdiales: De los jóvenes hay pocos que quieran aprender, así que parece que llegará

el día que desaparecerá, como se ha perdido ya en muchos sectores de la provincia de Málaga”.

Por último, 10 de los entrevistados opinaron sobre la existencia del cante grande y chico; 6 creen que existen, por tanto, que hay diferencia entre los palos del flamenco; y 4 creen que no existen diferencias, que no hay cante grande, ni chico, sino cante flamenco.

6.2.3. Valores

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 41

Distribución de las respuestas para el componente Valores

Valores	Número	Porcentaje
Familia		
Sí	34	20,86
No	129	79,14
Total	163	100
Origen familiar		
Sí	21	12,88
No	142	87,12
Total	163	100
Maestros		
Sí	32	19,63
No	131	80,37
Total	163	100
Tradición/Modernidad		
Sí	40	24,53
No	123	75,46
Total	163	
Público/Privado		
Sí	39	23,92
No	124	76,07
Total	163	100
Estilo artístico		
Sí	38	23,31
No	128	78,52
Total	163	100
Expresividad		
Sí	42	25,76
No	121	74,23
Total	163	100
Gitano/No gitano		
Sí	50	30,67
No	113	69,32
Total	163	100
Pureza		
Sí	31	19,01
No	132	80,98
Total	163	100

Es llamativo el porcentaje de SÍ, que oscila entre un 12,88 % para la categoría Origen familiar y un 30,67 % para la categoría gitano / no gitano. Esto parece indicar que las

categorías identificadas dan información sobre los valores que conforman la identidad flamenca.

Los temas más aludidos del componente Valores, fueron los relacionados con la etnia (30,67 %), los de Expresividad (25,76 %) y en relación con el origen e interpretación del flamenco.

El tema menos relevante en relación con los Valores fue el origen familiar (12,88%).

La familia como Valor fue mencionada en el 20,86% de las entrevistas. La relevancia de la familia también fue tomada en cuenta como parte del AC, en la información recogida sobre el contexto de la entrevista, anotándose el número de veces que estaban presentes niños en la misma. Así se muestra en la Tabla 42.

Tabla 42

Presencia de niños durante las entrevistas

Niños	Número	Porcentaje
Si	13	8,38
No	142	91,61
No se pudo determinar	8	5,16
Total	163	100

Como se puede observar en el 8,38% de las entrevistas realizadas, estaban presentes niños. Además, esta información también se recopiló para el fragmento de las representaciones artísticas que aparecen en la serie. En este caso, el porcentaje de niños en las escenas se eleva hasta el 28,87, esto resulta de interés para la comparación con la cultura de otras músicas. Es obvio que el dato habla de la participación de los niños en las representaciones del flamenco en los ámbitos familiares. Para más detalle de esta información ver Tabla 68 (Anexo 9).

A continuación se exponen los resultados en detalle para aquellas categorías, en las que se definió más de una opción de respuesta, para conocer el sentido de la misma. Los porcentajes están calculados sobre el total de respuestas en cada una de las categorías.

Tabla 43

Distribución de las respuestas para las categorías del componente Valores con más de una opción posible

Valores	Número	Porcentaje
Tradición/Modernidad		
Tradición	17	36,17
Modernidad	21	44,68
Crítica a lo moderno	5	10,63
Neutralidad	4	8,51
Total	47	100
Público/Privado		
Público	5	12,82
Privado	30	76,92
Neutralidad	4	10,25
Total	39	100
Estilo artístico		
Propio (sí mismo)	15	39,47
Propio (otros)	11	28,94
Otro (sí mismo)	8	21,05
Otro (otros)	4	10,52
Total	38	100
Expresividad		
Expresividad	29	69,04
Técnica	10	23,80
Neutralidad	3	7,14
Total	42	100
Gitano/No gitano		
Gitano	37	74,00
No gitano	6	12,00
Neutralidad	7	14,00
Total	50	100
Pureza		
Pureza	28	90,32
Neutralidad	3	9,67
Total	31	100

En el valor gitano / no gitano destaca la desproporción, entre las referencias al componente gitano (74,00%) frente al no gitano (12,00%). La neutralidad ocupa un lugar poco influyente.

Como ejemplo, se cita un comentario de las entrevistas analizadas en la serie:

- Capítulo número 27 (Vol. XVIII) *Cante gitano con intérprete gitano*. Domingo Manfredi: “Bueno, la diferencia la da el pellizco de la gitanería... yo creo que no se nota en nada... yo no creo en el cante gitano y no gitano..., yo creo en el cante”
- Capítulo número 2 (Vol. XI). José Menese: “Yo soy payo, pero yo veo que el gitano transmite más cuando canta..., eso es lo que yo pienso”.

En cuanto a las polémicas de la tradición (36,17 %) frente a la modernidad (44,68 %), parece que existe un equilibrio entre las posiciones, existiendo aportaciones equilibradas en número.

Hay que añadir, que dos temas muy relacionados a la expresividad como la inspiración y la improvisación, también fueron comentados durante las entrevistas, así en 12 ocasiones aludieron a la improvisación y en 9 a la inspiración.

6.2.4. Símbolos

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 44

Distribución de las respuestas para el componente Símbolos

Símbolos	Número	Porcentaje
Ritos		
Sí	78	47,85
No	85	52,15
Total	163	100
Transmisión oral		
Sí	35	21,47
No	128	78,53
Total	163	100
Héroes		
Sí	67	41,10
No	96	58,90
Total	163	100
Emocionalidad/Sensorialidad		
Sí	39	23,92
No	124	76,07
Total	163	100

Los temas más aludidos del componente Símbolos, fueron los de Ritos (47,85 %) y los Héroes (41,10 %). La transmisión oral se mencionó en 21,47% de los casos. En lo que se refiere a los métodos de enseñanza-aprendizaje hay que señalar que en 21 casos los entrevistados relataban que habían aprendido ellos solos, sin que nadie los enseñara. Un ejemplo de este tipo de comentarios durante la entrevista se expone a continuación:

- Capítulo número 7 (Vol. VIII). *Soleares II*. María La Sabina: “Yo he aprendido sola..., a mí nadie me ha aprendido”.

A continuación se exponen los resultados en detalle para aquellas categorías, en las que se definió más de una opción de respuesta, para conocer el sentido de la misma. Los porcentajes están calculados sobre el total de respuestas en cada una de las categorías.

Tabla 45

Distribución de las respuestas para el componente Símbolos. Detalle.

Símbolos	Número	Porcentaje
Ritos		
Fiestas populares	9	1,08
Reuniones	47	43,11
Ritos	6	5,50
Alcohol	25	22,93
Oficios	22	20,18
Total	109	100
Emocionalidad/Sensorialidad		
Interior	24	57,14
Exterior	18	42,85
Total	42	100

Como se puede observar tiene especial peso en Ritos, las referencias a las reuniones privadas (43,11 %). Un ejemplo de las entrevistas en las que se puede hacer referencia a este aspecto:

- Capítulo número 7 (Vol. VIII). *Soleares II*. María La Sabina: “Yo no he cantado nunca en público porque mi madre no me ha dejado, en fiestas, así en familia, si he cantado yo”.

En cuanto a la Emocionalidad/Sensorialidad se muestra una frase de Melchor de Marchena:

- Capítulo número 63 (Vol. VI). *Melchor de Marchena*. Melchor de Marchena: “Hablaban a su manera y a mí me quitaban el *sentío* (...) Esas mujeres, esas gitanas que cantaban a su manera, pero siempre tenían una música que eso me extrañaba a mí y lo llevaba yo adentro”.

También en la categoría Ritos es de destacar que el 22,93 % de las veces se asocia el flamenco con el consumo de bebidas alcohólicas. Este dato también fue tenido en cuenta como parte del AC en la información recogida sobre el contexto de la entrevista, contabilizando el número de veces que estaban presentes las bebidas alcohólicas en las entrevistas, así se muestra en la Tabla 46.

Tabla 46

Presencia de bebidas alcohólicas en los escenarios donde se realizaron las entrevistas

Bebida alcohólica	Número	Porcentaje
Si	86	52,76
No	76	46,62
No se pudo determinar	1	0,61
Total	163	100

Como se puede observar en el 52,76% de las entrevistas realizadas, se estaba consumiendo bebidas alcohólicas. Además, esta información también se recopiló para el fragmento de las representaciones artísticas que aparecen en la serie. En este caso, el porcentaje de bebidas alcohólicas en las escenas se eleva hasta el 80,63. Es obvio que el dato habla de la importancia de las bebidas alcohólicas como parte de ritual de la representación artística del flamenco. Para más detalle de esta información ver Tabla 67 (Anexo 9).

La relevancia de este hecho, se muestra en que los autores de la serie le dedicaran un capítulo, el número 97 (vol. VI) *El vino y el flamenco*.

6.2.5. Roles

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 47

Distribución de las respuestas para el componente Roles

Roles	Número	Porcentaje
Sí	34	20,85
No	129	79,14
Total	163	100

Sólo cabe comentar que los valores que conforman la categoría Roles estuvieron presentes en un 20,85 % de las entrevistas.

A continuación se exponen los resultados en detalle para aquellas categorías, en las que se definió más de una opción de respuesta, para conocer el sentido de la misma. Los porcentajes están calculados sobre el total de respuestas en cada una de las categorías.

Tabla 48

Distribución de las respuestas para el componente Roles. Detalle

Roles	Número	Porcentaje
Aficionado	5	12,19
Aprendiz	9	21,95
Cabal	7	17,07
Cantaor	7	17,07
Guitarra	6	14,63
Jóvenes	4	9,75
Mayores	0	0
Maestro	3	7,31
Total	41	100

Se observa que los roles a los que más se aluden son al de aprendiz (21,5 %), cantaor (17,07 %) y cabal (17,07 %). El resultado de cantaor puede tener una explicación, en que el cante es el tema central del documental. En el caso del cabal, puede deberse al hecho de que hay un capítulo de la serie que se denominó número 93 *Los cabales*, del que se han registrado 3 de las 7 respuestas. Llamen la atención los datos obtenidos para maestros (7,31 %), teniendo en cuenta que en la categoría de Valores de la identidad flamenca se ha mencionado en el 19,63% de las ocasiones. Del mismo modo, no se han encontrado ninguna referencia al rol de los artistas mayores; si bien, hay que señalar que el capítulo número 26 (vol. XII) *Viejos cantaores*, no contaba con entrevistas.

Un ejemplo sobre los comentarios sobre el rol de aficionados, encontrado en el AC de la serie:

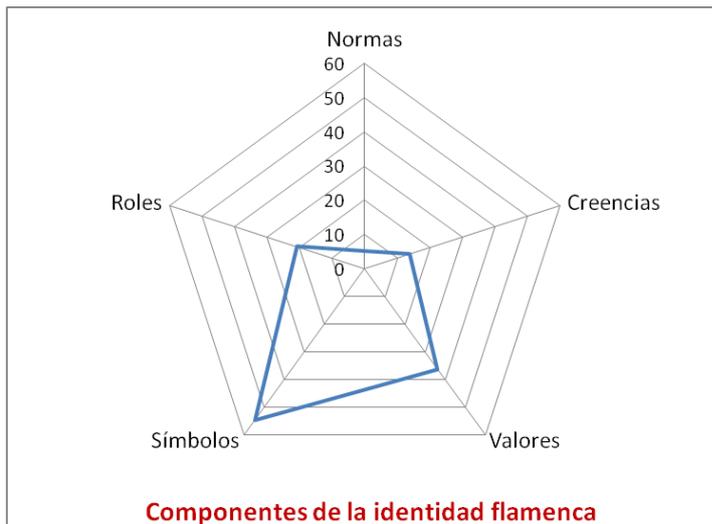
- Capítulo número 57 (Vol. I). *Oliver de Triana*. Oliver de Triana: “Mi época era extraordinariamente buena, porque había muy buenos aficionados, incluso

en esta misma casa teníamos el Club Garrafa: nos reuníamos Manolo El de los Burros, Antonio Mairena, El Gloria...”.

A continuación, se recoge gráficamente un resumen de las respuestas de las entrevistas en las que SÍ aparecieron como tema los componentes de la identidad flamenca.

Gráfico 1

Componentes de la identidad flamenca.



Como puede observarse, los componentes de la identidad flamenca que aparecen con más frecuencia en Rito y Geografía del Cante son los Símbolos y los Valores. Los roles y las creencias aparecen con menor asiduidad, mientras que las normas aparecen en escasas ocasiones.

6.3. Variables de contextualización

6.3.1. Historia

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 49

Distribución de las respuestas sobre la Historia

Historia	Número	Porcentaje
Origen musical		
Sí	62	38,03
No	101	61,96
Total	163	100
Historia gitana		
Sí	15	9,20
No	148	90,79
Total	163	100
Hambre/pobreza/ penuria		
Sí	29	17,79
No	134	82,20
Total	163	100
Profesionalización		
Sí	64	39,26
No	99	60,74
Total	163	100
Emigración		
Sí	28	17,18
No	135	82,82
Total	163	100

Destaca la poca referencia a la historia gitana (9,20 %), a pesar de la reivindicación sistemática de la etnia gitana sobre el origen del flamenco y, en otro sentido, es muy importante la referencia a la necesidad de profesionalización del cante. En línea con esto

último, hay que destacar que 23 de los 64 casos que se refieren a la profesionalización cuentan que se iniciaron en su niñez.

Llama también la atención la frecuencia, de casi un 18 %, con que se hace alusión a las condiciones extremas (hambre, pobreza, penuria) que soportaban muchos flamencos, especialmente los de raza gitana.

Con objeto de poder realizar un análisis más pormenorizado, a continuación se exponen los resultados en detalle para cada uno de los valores del componente Origen musical que SÍ se abordaron durante las entrevistas y que tenían más de una opción de respuesta. Los porcentajes están calculados sobre el total de respuestas en cada uno de los componentes de esa categoría.

Tabla 50

Distribución de las respuestas sobre la Historia. Detalle

Historia	Número	Porcentaje
Origen musical		
Andaluz	26	33,33
Gitano	10	12,82
Gitano/andaluz	7	8,97
Artista	20	25,64
Oficio	8	10,25
Otros	7	8,97
Total	78	100

En cuanto a la historia, hay que señalar la escasa presencia del componente gitano tanto para exponer datos de su historia (9,20 %) como para identificar el origen de un palo o un estilo (34,61 %); caso en el que no difiere mucho de las alternativas temáticas, véase andaluz (33,33 %) y artista (25,64 %).

6.3.2. Política

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO. Los resultados de esta variable sirven para acercarnos a responder al objetivo específico 3 descrito en este estudio.

Tabla 51

Distribución de las respuestas sobre la política

Política	Número	Porcentaje
Sí	6	3,68
No	157	96,32
Total	163	100

Destaca la baja frecuencia de alusiones políticas, a pesar del momento histórico tan trascendente en que se está trabajando en el documental

Con objeto de poder realizar un análisis más pormenorizado, a continuación se exponen los resultados en detalle para cada uno de los valores del componente Política que SÍ se abordaron durante las entrevistas y que tenían más de una opción de respuesta. Los porcentajes están calculados sobre el total de respuestas en cada uno de los componentes de esa categoría.

Tabla 52

Distribución de las respuestas sobre la política. Detalle.

Política	Número	Porcentaje
Explícito	1	16,66
Implícito	5	83,33
Total	6	100

Se observa una ausencia de contenidos en las conversaciones de carácter político, apareciendo de manera explícita 1 vez y de manera implícita 5. En ninguno de los casos, este contenido apareció en el capítulo dedicado a María La Marrurra.

Aunque en tres ocasiones los entrevistados se refirieron al flamenco como un cante protesta, siempre se hacía para identificar los elementos característicos de un palo, no como a modo de reivindicación de un mensaje, por lo que no fueron tenidos en cuenta para esta categoría. Un ejemplo de las entrevistas que reflejan estos contenidos:

- Capítulo número 32 (Vol. XI). *Evolución del cante*. Francisco Moreno Galván: “(...) no se entiendo que el cante pueda expresar sentimientos colectivos, hoy no se entiendo pero ¿por qué no? (...) hay una juventud interesadísima en todo

esto y lo está acogiendo bien, van entrando en el cante precisamente porque se está poniendo de manifiesto problemas que son vitales, que son de todos”.

- Capítulo número 46 (Vol. IV). *José Menese*. José Menese: “La finalidad del cante mío, yo te diría que es (...) expresar una serie de circunstancias por las que estamos pasando y expresar una serie de circunstancias que se deben decir por muchísimas razones”.

6.3.3. Espacios

A continuación se exponen los resultados de las respuestas en las entrevistas en cada una de las categorías, anotando el número de ocasiones en las que SI se ha tratado el tema en la entrevista, como en las que NO.

Tabla 53

Distribución de las respuestas sobre los espacios

Espacios	Número	Porcentaje
Sí	50	30,67
NO	113	69,32
TOTAL	163	100

De total de entrevistas realizadas, en el 30,67% de los casos se mencionaron a los espacios profesionales del flamenco. En este sentido, tiene interés que sólo dos de las respuestas se dieron en los capítulos analizados que tratan de los espacios del flamenco. De manera más concreta, estas dos respuestas estaban en el capítulo número 28 *Del café cantante al tablao*. La tabla 54 muestra la relación de espacios mencionados y el número de veces.

Tabla 54

Relación de espacios mencionados

Espacios	Número
Cafés cantante	7
Clases	2
Colmaos	2
Conciertos	1
Concursos	1
Cuartos	2
Grabación de discos	12
Festivales	11
Fiestas no privadas	22
Giras internacionales	3
Películas	1
Peñas	2
Recitales	1
Semana santa	1
Tablaos	14
Teatros	4
Ventas	3

Como muestra la tabla, se mencionaron a 17 espacios diferentes, encontrándose entre las más referenciadas las fiestas no privadas (como las fiestas de señoritos) y los tablaos.

6.3.4. Sexo

Tabla 55

Distribución de las respuestas sobre las referentes mujeres

Referentes mujer	Número	Porcentaje
SÍ	38	23,31
NO	125	76,68
TOTAL	163	100

De total de entrevistas realizadas, en el 23,31% de los casos se mencionaron a mujeres como maestras o referentes en el flamenco. Hay que decir que el 18,42% de esas referencias

las hicieron mujeres, mientras que el 81,57% las hicieron hombres. Este dato debe entenderse, teniendo en cuenta que el 84,66% de las entrevistas fueron realizadas a hombres. La tabla 56 muestra las mujeres a las que se mencionaron como maestras y el número de veces en las que esto pasó.

Tabla 56

Relación nominal y número de menciones a mujeres como referentes o maestras

Mujeres	Menciones	Mujeres	Menciones
Pastora Pavón	13	La Gandinguera	1
La Serneta	5	La Gómez	1
Las Pompis	4	La Endonda	1
Fernanda Peña	2	La Hija del Borrico	1
La Macarrona	2	La Malena	1
La Moreno	2	La Mejorana	1
La Mica	2	La Perla	1
La Piriñaca	2	La Perrata	1
La Sallago	2	La Queja	1
Rosario la del Colorao	2	La Serrena	1
Otra (no especificada)	2	La Trini	1
Antonia, La Ramona	1	Las Hermanas Haberas	1
Carmen Amaya	1	Las Michi	1
Concha Piquer	1	Manuela Junquera	1
Irene (Hija de Juan Carmelo)	1	Maria Vargas	1
La Conejilla	1	Florencia Pérez Padilla (Rosario)	1
La Cuende	1		

Como muestra la tabla, se mencionaron a 33 mujeres diferentes, encontrándose entre las más referenciadas La Niña de los Peines y La Serneta.

Un análisis más profundo que permite entender cómo quedan representadas las mujeres en la serie, se consigue al estudiar el peso de las mujeres, según el tipo de interlocutor.

- Del total de entrevistas a artistas profesionales, sólo son un 17 % eran a mujeres.
- Del total de entrevistas a aficionados no artistas, las mujeres entrevistadas alcanzaban un 32 %.

- Del total de entrevistas a expertos no artista, las mujeres representan un 3,57 %, como se ha dicho, una sola entrevista.
- El único caso en el que existe paridad es en el de artistas no profesionales, de total de entrevistas realizadas a personas de esta categoría, las mujeres representan el 53,66%.

Es cierto que en dos ocasiones las mujeres entrevistadas expresaron que no trabajaban en el cante de manera profesional porque su padre o su marido no las dejaban.

En cuanto al número de episodios que tenían como protagonistas a una mujer fueron 8 frente a 24 dedicados a hombres.

Por último, resulta llamativo que en el capítulo número 24 (vol. XV) *La cantaora*, la única persona entrevistada es un hombre, Antonio Mairena. Este capítulo es también el de menor duración de toda la muestra analizada, con 21 minutos y 20 segundos.

6.4. Otros resultados

A continuación se realiza un análisis del conjunto de categorías recogidas que pueden aportar información sobre el objetivo específico 3 de esta investigación.

En cuanto a las propuestas de Mairena sobre el origen del flamenco, poniendo el foco en la relevancia otorgada por el cantaor al triángulo formado por Sevilla, Jerez y Cádiz; se han analizado las localidades en las que se realizaron las entrevistas.

Tabla 57

Lugares en los que se realizaron las entrevistas

Escenarios	Número	Porcentaje *
Madrid	32	19,63
Sevilla	27	16,56
Jerez de la Frontera	20	12,27
Lebrija	12	7,36
La Puebla de Cazalla	6	3,68
Málaga	5	3,07
Utrera	5	3,07
Mairena del Alcor	4	2,45
Alcalá de Guadaira	4	2,45
La Unión	3	1,84
Sanlúcar de Barrameda	3	1,84
Algeciras	2	1,23
Alosno	2	1,23
Badajoz	2	1,23
Barcelona	2	1,23
Cádiz	2	1,23
El Puerto de Santa María	2	1,23
Marchena	2	1,23
Rota	2	1,23
Alhaurín de la Torre	1	0,61
Córdoba	1	0,61
Montilla	1	0,61
Morón de la Frontera	1	0,61
Puente Genil	1	0,61
Toledo	1	0,61
No se pudo identificar	20	12,27
Total	163	100

(*) El porcentaje de la utilización cada una de las ciudades en donde tuvieron lugar las entrevistas se ha calculado sobre el total de ciudades identificadas (143). El porcentaje de casos sin identificar se ha calculado sobre el total de las entrevistas realizadas.

Como se puede observar, se realizaron entrevistas hasta en 25 de ciudades y localidades diferentes, incluyéndose varias comunidades autónomas diferentes como Andalucía, Extremadura, Murcia, Cataluña y especialmente Madrid.

El que la ciudad de Madrid ocupe el lugar donde se realizaron más entrevistas, se explica porque los artistas profesionales emigraban con mucha frecuencia a la capital de España porque era el lugar donde había más oportunidades de trabajo, como se ha explicado en otro apartado. Con frecuencia, establecían su residencia allí.

A Madrid (19,63 %), le siguen en importancia Sevilla (16,56 %), Jerez (12,27 %) y Lebrija (7,36 %).

Además, esta información también se recopiló para el fragmento de las representaciones artísticas que aparecen en la serie. En este caso, los lugares más representativos fueron Madrid con un 19,26 %, Sevilla con 18,15 % y Jerez con 14,44%. Para una información más detallada ver Tabla 66 (Anexo 9)

Atendiendo al argumento mairenista de la existencia de una etapa hermética en la historia del flamenco, se analiza más detenidamente la categoría Hermetismo. De las 12 personas que opinaron sobre la existencia del hermetismo en el flamenco, 6 de etnia gitana y 6 de etnia no gitana opinaron que sí. No hubo diferencias en las respuestas, en función de la etnia.

En cuanto a la importancia otorgada a la etnia gitana en el flamenco, se proponen algunos datos que pueden reflejar esta idea en la serie. En primer lugar, hay que recordar la representación de los gitanos (51,43 %), ligeramente superior a los no gitanos (45,69 %) en el total de las entrevistas. Además, del total de entrevistas a artistas profesionales, 58 eran a gitanos y 33 a no gitanos. Sin embargo, del total de entrevistas a expertos no artistas, 25 eran no gitanos y ninguno de la etnia gitana.

En relación con la importancia de ser o no gitano para cantar bien el flamenco, 33 personas entrevistadas de etnia gitana, señalaron la importancia de ser gitano frente a sólo 4 entrevistados, de etnia no gitana, que tenían la misma opinión. Además, 6 personas entrevistadas de etnia no gitana estuvieron a favor de que no hay que ser gitano para hacer el

buen cante. No hubo ninguna respuesta, en este sentido, de las personas entrevistadas que eran de etnia gitana. Por último, 6 personas entrevistadas de tenia no gitana y 1 de etnia gitana se mostraron neutrales ante esta cuestión.

Otro tema relevante de las propuestas mairénistas tenía que ver con la asociación del flamenco a rituales propios de la familia gitana y, por supuesto en situación de intimidad de estas o, al menos, no relacionadas con el mundo profesional. En este sentido, ya se ha señalado la importante presencia de menciones a las reuniones privadas (28,83%) como contexto del flamenco. Del mismo modo, al analizar las respuestas a la categoría Público/privado se puede observar que: 3 personas de etnia gitana opinaron afirmativamente sobre lo público frente a 2 de etnia no gitana. De 30 entrevistados que opinaron a favor de lo privado, 19 eran de raza gitana y 11 de raza no gitana. 2 personas de raza gitana y otras 2 de etnia no gitana apostaron por la neutralidad en este aspecto.

Para aportar más información sobre las referencias a los rituales del flamenco y su relación con los contextos privados, se ha tenido en cuenta información del contexto en el que se desarrollaba la entrevista. De este modo se han investigado los escenarios en los que fueron entrevistadas las personas.

Tabla 58

Escenarios en los que se realizaron las entrevistas

Escenarios	Número	Porcentaje *
Casa	51	33,55
Taberna	41	26,97
Patio vecinos/particular	11	7,23
Bar	7	4,60
Bodegas	6	3,94
Peña	6	3,94
Calle	4	2,63
Academia	4	2,63
Mesón	4	2,63
Tablao	3	1,97
Feria	2	1,31
Fragua	2	1,31
Iglesia	2	1,31
Asociación	2	1,31
Estudio de grabación	2	1,31
Ermita	1	0,65
Sede Hermandad	1	0,65
Tabanco	1	0,65
Instituto Británico Sevilla	1	0,65
Tertulia cultural flamenca	1	0,65
No se pudo identificar	11	6,74
Total	163	100

(*) El porcentaje de la utilización cada uno de los tipos de escenarios empleados para las entrevistas se ha calculado sobre el total de escenarios identificados (152). El porcentaje de casos sin identificar se ha calculado sobre el total de las entrevistas realizadas.

Es notable que en el 33 % de las ocasiones, el protagonista de la entrevista eligió su casa o la de un amigo o conocido, para la grabación. Además, una taberna se empleó en el 26,97% de los casos. En este sentido hay que señalar que, en aquel momento, las tabernas eran pequeños negocios familiares concurridos por gente que vivía en la proximidad y eran un lugar de encuentro para conocidos.

Además, esta información también se recopiló para el fragmento de las representaciones artísticas que aparecen en la serie. En este caso, los espacios más representativos fueron las tabernas con un 29,22 % y las casas con un 28,16 %. Para más detalle de esta información ver Tabla 65 (Anexo 9).

7. Discusión

A continuación se procede al análisis de los resultados de la investigación. Quepa mencionar antes de comenzar su exposición que la interpretación de los resultados obtenidos debe estar condicionada por la atención a un conjunto de aspectos que se detallan en las siguientes líneas.

El objetivo general de esta investigación ha sido “determinar cómo se construye la identidad flamenca en Rito y Geografía del Cante. Por tanto, la finalidad es comprender ese “cómo” y a esta meta ha estado dirigido el tipo de análisis realizado en los resultados.

Igualmente, el objetivo específico 2 quedó definido como “medir la presencia de los factores de la identidad flamenca en Rito y Geografía del Cante” y planteó la necesidad de evaluar la presencia o la ausencia de determinados temas en el corpus audiovisual. Esto permitiría conocer los temas de relevancia en la cultura flamenca. Además, para las categorías que se mostraban de interés se realizó, tras el visionado de prueba del documental, una re-categorización que definiese con mayor claridad, de entre una parrilla de temas ya observados, un abanico de respuesta mayor y por ello más ajustado. El objetivo era profundizar en el análisis de los datos de manera descriptiva.

Desarrollar una alternativa de recogida de datos que no se basara en determinar la presencia o ausencia de los temas identificados, hubiera implicado controlar, no sólo el número y tipo de respuestas, sino también el número y tipo preguntas para todas las posibles respuestas, así como las veces en que un tema sale a colación de otro u espontáneamente.

Todo esto habría producido una gran variabilidad en los resultados a analizar, multiplicando el tipo de aproximaciones posibles, lo que conllevaría una gran dificultad establecer conclusiones útiles, por la especificidad que habrían adquirido los datos. Y, en definitiva, esto no redundaría en la obtención de información relevante. Además, de haber intentado aplicar ese método en una selección de casos, las complicaciones habrían surgido de las decisiones a tomar para identificar una muestra representativa. Realizar un muestreo al azar, fácilmente hubiera derivado en una muestra con poca validez ya que el documental cuenta con una gran variedad de temas, enfoques, tipo de entrevistados, tipos de artistas y tipos de capítulos, entre otros, a analizar en una selección de entrevistas de poca duración.

Los autores de la obra Rito y Geografía del Cante, como expertos en la materia, seleccionaron a aquellas personas que pensaban que debían ser entrevistadas y que

representaban la cultura flamenca de aquel momento. Por tanto, atendiendo a las características de los sujetos entrevistados que aparecen en las unidades de análisis definidas, se puede afirmar que sirven para entender el objetivo general de la tesis. Dado que quedaron representadas las principales figuras, además de el grupo de artistas emergentes, los expertos en la materia (reconocidos por sus publicaciones), y en definitiva, todo aquel que estaba vinculado con el contexto flamenco de aquel entonces.

A continuación, se exponen los principales elementos del análisis a los que han conducido los diálogos incesantes entre las propuestas teóricas del marco histórico, teórico y conceptual y la interpretación de los resultados obtenidos a lo largo de la investigación.

7.1. La identidad flamenca en Rito y Geografía del Cante

La comprensión de la identidad como la interiorización de los valores, normas, y códigos culturales (Rocha, 2009), es decir la concreción de la identidad flamenca en una cultura subjetiva, ha quedado demostrada por los resultados expuestos al aparecer estos elementos en las entrevistas realizadas tanto a artistas como a aficionados y expertos en el flamenco y que pueden ser conceptualizados como miembros de ese grupo en sus diferentes funciones.

Como ya ocurriera en investigaciones realizadas en otros ámbitos, la cultura subjetiva y por lo tanto la identidad de sus miembros se ve exacerbada por la comparación entre grupos al enfrentar el endogrupo (o grupo de pertenencia) con el exogrupo con el que se compara y matizada cuando no existe comparación (Heine, Lehman, Peng, & Greenholtz, 2002). La ausencia de un grupo de comparación puede explicar que, aunque los elementos propios de la cultura subjetiva se han identificado en el análisis de las entrevistas, éstos no sean muchos ni muy llamativos, sino más bien contados y contextualizados en entrevistas acerca de la propia cultura.

Las referencias a la transmisión de estas características de una generación a otra que motivaron la creación de Rito y Geografía del Cante en base a experiencias personales, así como las referencias halladas en las entrevistas a la tradición, los maestros, la historia y origen del flamenco, etcétera, reflejarían ese componente de necesidad de transmisión de los

rasgos centrales de una cultura a las siguientes (Shirayev & Levy, 2001; Triandis, 2002), terminando de concretar así el carácter identitario del flamenco reflejado en Rito y Geografía del Cante.

De manera general, los resultados obtenidos permiten demostrar que el modelo de Triandis (2002) de cultura subjetiva y las aportaciones de Fernández & Basabe (2010), son útiles para explicar la cultura flamenca. Así, de la propuesta de Triandis (2002) se han cumplido los cinco presupuestos fundamentales para estudiar la cultura subjetiva:

- Se ha estudiado el lenguaje, realizando un AC de las entrevistas que aparecen en la serie.
- Se han estudiado cuatro de los seis componentes definidos en la propuesta de cultura subjetiva de Triandis (2002). Para cada uno de esos cuatro componentes (normas, creencias, valores y roles), se han establecido categorías adaptadas a la cultura flamenca, consultándose a un grupo de expertos, además de bibliografía especializada para su definición (Aix, 2014; Cruces, 1997, 2002b, 2002c; Fleissner, 2015; González et al., 2005; Labanyi, 2002; Molano, 2007; Steingress, 1991; Washabaugh, 2002). En el AC se han podido observar la presencia de todas las categorías definidas, obteniendo algunas más representatividad que otras.
- Se ha analizado una cultura en la que sus miembros comparten una lengua, un periodo temporal y una región geográfica. Todos estos aspectos se daban en el contexto del flamenco analizado, el de los años setenta (a excepción del grupo de extranjeros que aparecen, en el capítulo número 96 *Difusión del flamenco* que en la actualidad es un colectivo con más peso) y así se ven recogidos en la concepción misma de la serie. Como se ha explicado, el documental refleja la geografía compartida de la cultura flamenca, esencialmente la andaluza y además se detiene en desarrollar aspectos históricos de la misma.
- Se ha analizado una cultura que comparte ocupación, en el caso de los artistas profesionales; estándares de vida, en el caso de los artistas no profesionales; vecindario y clima, para el caso de un grupo importante de los entrevistados.

En lo que se refiere a las aportaciones de Fernández & Basabe (2010), que aludían a la presencia de símbolos en las culturas, de manera más concreta a ritos y héroes, se ha

procedido del mismo modo que para la adaptación de modelo de Triandis (2002). Se han definido categorías adaptadas a la cultura flamenca, consultándose a un grupo de expertos para su definición, además de bibliografía especializada (Aix, 2014; Cruces, 1997, 2002b, 2002c; Fleissner, 2015; González et al., 2005; Labanyi, 2002; Molano, 2007; Steingress, 1991; Washabaugh, 2002). En el AC se ha podido observar la presencia de todas las categorías definidas.

Aunque no era el objeto del análisis de partida de este estudio, hay que indicar la presencia de otro tipo de símbolos propuestos por Fernández & Basabe (2010), como son las expresiones o palabras que tienen un especial significado en determinadas culturas. En el caso de esta investigación, este hecho ha derivado en la generación de un glosario de términos claves del flamenco ya que en el texto se han utilizado palabras propias de esta cultura como: palo, cabal, cantaor, jondo, etc.

De cualquier modo, algunos de los componentes definidos para la “identidad flamenca” se ajustan más a las características de esta cultura que otros, como se ha podido observar en los resultados y se comenta a continuación.

7.1.1. Normas

En lo que se refiere al componente “normas” se ha obtenido un número de menciones muy baja, lo que podría explicarse porque el contexto de relaciones de la cultura flamenca está en una parte ligado a la interpretación artística, contexto en el que los elementos normativos no son tan relevantes. Tanto es así, que dentro de la misma cultura quedan definidas de una forma poco concreta como quedó reflejado en la cita de Pepe el de La Matrona cuando las definió como “(...) ciertos momentos que tiene el que conoce el arte para hacer y deshacer”. Del mismo modo, algunas situaciones asociadas a esta interpretación no requieren establecer una relación social:

(...) el flamenco ni siquiera precisa de un contexto explícito de sociabilidad para su ejecución y su valor de uso, se manifiesta de manera muy clara en su realización individual, cuando se hace o se dice en el pueblo, entre aquellos que sin ser profesionales, recuerdan y son capaces de reproducir, la tradición músico-oral en las tareas cotidianas. (Cruces, 2002a, p.32)

Para valorar adecuadamente este componente, sería interesante contar con estudios comparados con otras músicas, que permitieran conocer cómo se expresa este elemento en otras culturas o si tiene el mismo comportamiento que en el caso del flamenco. Es posible hipotetizar que la norma en el cante flamenco sea, precisamente, no guiarse por normas explícitas y conscientes y esta circunstancia genere una falsa falta de relevancia de este componente concreto de la identidad grupal flamenca; esta hipótesis debe abordarse en investigaciones futuras.

7.1.2. Creencias

Sobre las “creencias” hay que señalar que fue junto a las “normas” el componente que menos respuestas obtuvo. En este caso, también es necesario valorar que, tal vez, las “creencias” no son un componente representativo de la cultura subjetiva del flamenco, dadas sus características.

La categoría más relevante dentro este componente fue “sangre/raza”. Además, resultan interesantes las menciones a “hermetismo” y “desaparición”, que podrían explicar la influencia de las propuestas mairénistas sobre la existencia de una etapa primitiva en el flamenco, que se daba de manera privada en las familias y que debía preservarse para que no desapareciera. Esta preocupación por la conservación de los cantes también era un tema pilar en la época, en la que se generalizaron las grabaciones de antologías de cantes por cantaores más o menos conocidos (Gamboa, 2005).

7.1.3. Valores

En el componente “valores” sus categorías cuentan con un porcentaje de respuesta alto en comparación con otras categorías definidas. Además, era uno de los componentes para los que más categorías se habían identificado, lo que permite concluir que recogen gran parte de los temas que son relevantes para la cultura flamenca de esos años.

Es importante a tener en cuenta que “ritos” y “roles”, expresan aspectos que también pueden ser considerados como valores de la cultura flamenca. En el caso de los “ritos” en este documental evaluaba los contextos de interpretación del flamenco que se daban de manera privada que además es una idea que, como se ha explicado, se había convertido en un valor en las propuestas del mairénismo.

En cuanto al peso de la categoría “gitano/no gitano”, hay que decir que precisamente la importancia otorgada al elemento gitano que se despliega en toda la serie, supone una de las críticas más importantes a la misma (Washabaugh, 2005). Es cierto que, esta tendencia a poner en valor la realidad de la etnia gitana como más representativa o más explicativa de la cultura flamenca se extiende de diversas maneras por todo el documental. Aunque los autores intentaron equilibrar el número de interlocutores gitanos y no gitanos, finalmente se estableció una muestra desigual, a partir del número de entrevistas realizadas a los sujetos. Está claro que esta característica se debe a la influencia de Mairena, no sólo en la serie, sino en el contexto del momento. De hecho, diversos autores reflexionan sobre el impacto que tuvo esta corriente; así dice Aix (2014): “El espacio simbólico conquistado por el flamenco gitano en el campo flamenco ha supuesto, en no pocas ocasiones desde la revalorización por el sesgo étnico del mairenismo, una periferización profesional del flamenco no gitano” (p.268). En el mismo sentido, aporta Cruces (2002a):

Con un discurso manifiesto que identifica como sinónimos los vocablos gitano andaluz y flamenco, (...) la etnia gitana defiende a ultranza, casi como su máspreciado bien patrimonial, el peso y la singularidad de su papel en la génesis, evolución y actual pervivencia del flamenco. (pp. 41-42)

Por último, hay que añadir sobre este componente de la “identidad flamenca”, que es interesante como algunos de los temas definidos siguen vigentes. Por ejemplo, al analizar tres entrevistas a la cantaora Rocío Márquez entre 2015 y 2017, se encuentran cuatro de los temas tratados para el componente Valores:

- Tradición/Modernidad: “*Entre los flamencos, somos angelitos. La onubense combina la vanguardia y la tradición en su cante.*”(J. Ruiz, 2015)
- Tradición/Modernidad: “*Fíjate, en el flamenco la convivencia de lo tradicional con una línea más abierta siempre ha generado polémica desde los inicios.*” (Castarnado, 2017)
- Pureza: “*Pero quedan puristas. Más en el cante. Quizás porque lo sentimos como el elemento madre. Cualquier pasito cuesta mucho más. Hay que justificar cada fusión.*” (J. Ruiz, 2015)

- Expresividad: “En el flamenco, solía penalizarse que estudiaras. Entre los de mi generación ya suma, no resta, pues era absurdo sentir complejo por estar formado y querer darle forma académica a nuestra música”. (Cruz, 2017)

Sin duda, más allá de las limitaciones que pudiera ofrecer la muestra para su estudio, es evidente que la selección de temas es acertada, ya que el hecho de que más de cuarenta años después sigan siendo objeto de entrevistas a artistas profesionales, refleja la representatividad del mismo en la cultura flamenca.

En este sentido, puede confirmarse la idoneidad de la metodología de análisis escogida, el AC, que permite grandes dosis de flexibilidad y adaptación a las muestras de estudio, en este caso aprovechadas a través de la categorización de las variables y sus categorías.

7.1.4. Símbolos

El componente “símbolos”, se ha observado como uno de los más relevantes para describir la “identidad flamenca”, siendo las categorías definidas para el mismo las que expresaban un mayor porcentaje de respuesta en comparación con los otros componentes descritos. “Ritos” es sin duda la categoría que mejor representa la cultura flamenca. Aunque a priori se pueda pensar que se debe a la importancia otorgada por los autores de la serie a este tema. Sin embargo, algunos investigadores actuales siguen apoyando la relevancia de este elemento para explicar la cultura flamenca:

Los rituales flamencos van más allá de lo puramente cognitivo y conductual. Sirven de marco para la sociabilidad colectiva, los roles y papeles sociales, permite el establecimiento de redes y relaciones de poder y prestigio, y son contextos sociales en que se ponen claramente de manifiesto los vínculos identitarios. (Cruces, 2002a, p.54)

Es cierto que, aunque en la actualidad la prevalencia y las características de estos rituales hayan sido modificadas, sin duda siguen formando parte de su manifestación cultural en fiestas populares y reuniones familiares y de amigos.

En cuanto a los “héroes” es otra de las categorías con más respuestas de todas las definidas y es que las referencias a otros artistas del flamenco suelen ser continuas en este contexto. Es muy normal recordar anécdotas o frases de personas referentes en el flamenco

para validar un argumento o, como también se ha explicado, para reivindicar la manera de interpretar un palo o estilo. En este sentido, también sería interesante la comparación con otras culturas musicales, porque este es un comportamiento que parece adquirir un peso específico en el caso del flamenco.

7.1.5. Roles

Por último los “roles” es otra de las categorías que ha sido representada, aunque se observa que en el documental o al menos tal y como se han definido las preguntas en las entrevistas (que a excepción del capítulo número 93 *Los cabales*, se realizaban de manera muy indirecta), es una fuente limitada para analizar esta categoría. El intercambio de roles tan característico del flamenco requeriría observar representaciones artísticas. De hecho, en la entrevista a Velázquez-Gaztelu, fue consultado sobre el carácter dinámico en los roles presentes en la cultura flamenca, y comentó:

Claro, cada uno tenía un papel, pero no era un papel asignado de antemano. Surge de manera natural, surge de manera fluida. Eh.... cada, cada momento es una invención, cada momento es una creación, no hay nada establecido y eso es lo bueno también de esto, que por su propia naturaleza es algo nuevo que se está descubriendo continuamente. (p. 33, Anexo 8)

Un ejemplo actual de cómo siguen presentes algunos de estos roles se puede encontrar en las declaraciones de la cantaora Rocío Márquez: “(...) me gusta recordar a todos los mayores que con tanto cariño nos regalaron su tiempo y nos transmitieron su afición.”(I. Pérez, 2013)

En el AC realizado se ha observado que, la manera en la que se hace referencia a ellos por algunos de los entrevistados, se puede entender que en algunas ocasiones se perciben como “normas”. En este sentido, sería interesante replantear la definición de las mismas.

7.1.6. La mujer en Rito y Geografía del Cante

Aunque la caracterización de la mujer en la serie documental estudiada no se detalla específicamente como parte de los objetivos principales esta tesis doctoral, por motivos que

ya se han expuesto (entre ellos, que el sexo no está definido como uno de los componentes a estudiar en la cultura subjetiva, según el modelo de Triandis (2002), sí parecía relevante, al menos, recopilar alguna información que permitiera entender algunas reflexiones realizadas por otros autores (Chuse, 2003; Washabaugh, 2005) sobre este tema.

Además, se torna una obligación en la investigación actual considerar la variable “sexo” como valor analítico ineludible para coadyuvar, a partir de todo el conjunto de la investigación social, a desvelar las desigualdades históricas y actuales que sufren las sociedades democráticas. Por ello, aun no estando definido el estudio de la mujer como un objetivo de la presente tesis que, por la novedad de los estudios en identidad flamenca ha agotado todos los esfuerzos en la apertura de un nuevo campo, no se ha eludido sin embargo la obligación social y académica de su abordaje.

De las observaciones realizadas cabe destacar que el primer sesgo o limitación que ofrece la serie para conocer el papel de la mujer en el flamenco, es el hecho de que esté circunscrito a la revisión del apartado del cante. Esto es así porque históricamente, la profesionalización de la mujer en el flamenco ha sido más abundante en el contexto del baile.

Además, los años en los que se realizó la serie, fue una época repleta de importantes figuras de diversas generaciones. Por poner algunos ejemplos, estaban bailaoras tan diferentes como: Pilar López, Matilde Coral, Manuela Vargas, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, Fernanda Romero, Cristina Hoyos, Milagros Mengibar o Manuela Carrasco. No quiere decir esto que el baile no sea mostrado en la serie, sino que siempre lo hace de una manera secundaria en las actuaciones y sus protagonistas prácticamente no tuvieron voz en las entrevistas.

En la muestra analizada para este estudio, de los 90 artistas profesionales entrevistados, sólo uno era una mujer bailaora (en total fueron entrevistadas 15 artistas profesionales mujeres de las diferentes disciplinas) y de los 19 aficionados entrevistados, 2 eran mujeres que practicaban baile (que suponen el total de mujeres aficionadas entrevistadas). Este dato es todavía más llamativo si se tiene en cuenta que, en lo que se refiere a la guitarra, disciplina del flamenco que tampoco era objetivo original de este documental, se dedicaron dos capítulos completos a este instrumento. Además, se dedicaron capítulos específicos a 5 figuras de la guitarra (si tenemos en cuenta toda la serie), por supuesto ninguna de ellas mujeres.

Si se pone el foco en la imagen de la mujer en el documental, es necesario ser más moderados en las críticas. Como explica Cruces (2002b) sobre el papel de la mujer en el flamenco:

Mientras que la posición de las mujeres gitanas en sus rituales flamencos privados es de pleno derecho, la condición invisible de las mujeres en el flamenco es casi exclusiva de la población no gitana (...). En todos los casos es difícil encontrar mujeres en las listas de socios de las peñas, o grupos de mujeres que acudan solas a un festival, si obviamos la creciente formación de un público joven (...). (pp. 42-43)

Es decir, aunque se pueda argumentar que Rito y Geografía del Cante podría haber dedicado más espacios a la mujer, ya fuera otorgándole más peso al baile o presentando a más mujeres cantaoras, está claro que la imagen mostrada en cuanto a la relación mujer-flamenco, refleja la realidad de la época.

En Rito y Geografía se muestra una imagen dignificada de la mujer, en un trato igualitario en las ocasiones que aparece, abordando los mismos temas y problemáticas que con sus compañeros hombres. Esto, acompañado de las importantes referencias a mujeres como modelos de este arte y entendido en su contexto histórico (hay que recordar que en durante el franquismo las mujeres precisaban de una autorización de su padre o su marido para abrir una cuenta bancaria), expresan un respeto por estas artistas.

Como dice Chuse (2003): “La serie Rito y Geografía del cante adelanta la presentación de una mujer profundamente relacionada con el flamenco, aunque completamente honorable, una representación que contrasta con la imagen de género promovida por Franco”. (p.108)

En cualquier caso, aunque su peso en los espacios profesionales del cante era menor que el del hombre y es cierto que en los años setenta eran pocas las mujeres que se dedicaban al estudio del flamenco, se echa en falta más representatividad de la mujer como interlocutor experto. Por ejemplo, hubiera sido interesante contar con el testimonio de Rosalía de Triana, que aparece sólo a través de las actuaciones. Del mismo modo, no parece tener sentido dedicar un capítulo a la mujer cantaora y no dar voz a ninguna de ellas.

7.2. El Mairenismo en Rito y Geografía del Cante

La presencia de Antonio Mairena y, por tanto de sus propuestas teóricas, en Rito y Geografía del Cante, es evidente. Además, de ser la persona más entrevistada, se pueden identificar tres programas que están directamente relacionados con su figura: número 16 (vol. XIV) *La llave de oro del cante*, número 84 (vol. IX) *Antonio Mairena*, número 21 (vol. XII) *La casa de los Mairena*. Así lo confirma Velázquez-Gaztelu:

Mairena habla en Rito y expone toda su teoría. Naturalmente, no de una forma tan extensa como lo hace en el libro de García Ulecia, pero sí, si coges tu.... porque Antonio le hicimos distintos programas y distintas entrevistas, con motivo de distintos programas también, pero vamos yo creo que está expuesto de manera clara toda su ideología y todos sus criterios estéticos y espirituales, artísticos, musicales y todo. Sí, sí, yo creo que está eso y bueno, lo que insisto es que era el momento, era el momento de Antonio Mairena y, por lo tanto, su influencia está muy presente. (p. 51, Anexo 8)

Efectivamente era el momento de Mairena y esto no queda sólo reflejado en la serie a través de sus propios testimonios, sino que lo expresan también otros artistas. Un ejemplo aparece en las declaraciones de Luis Caballero en el capítulo número 4 (vol. IV) *Seguiriyas II*:

(...) yo hago la toná liviana, una cosa que yo he aprendido de Antonio Mairena, en el cuál yo me baso para hacer los cantes de una forma definitiva, porque Antonio es el que no engaña a nadie cantando, o sea que tenemos siempre que recurrir a él, y de esa forma pues uno puede aprender un cante y decirlo, sin que nadie pueda decirle a uno, eso no es así. (Gómez, 2005)

Sin embargo, para comprender de manera ajustada la presencia del mairenismo en la serie, es necesario analizar de manera detenida cómo se presentan sus teorías en la misma.

7.2.1. Posibles influencias del mairenismo en la configuración de Rito y Geografía del Cante

Si se analizan, los presupuestos de Antonio Mairena sobre el origen, historia, evolución y caracterización del flamenco, expuestos a través de entrevistas y publicaciones relacionadas con sus propuestas (A. García, 2009; R Molina & Mairena, 2004) y en las que él colaboró, es posible identificar tres argumentos fundamentales de sus teorías que quedan reflejados en la serie.

Origen del flamenco

El origen gitano del flamenco y la prolongación de esta idea en una identificación de palos de que proceden de la tradición y la cultura gitana así como en la demarcación de una zona geográfica cuna del flamenco, fueron algunos de los temas desarrollados por Antonio Mairena

El AC realizado en este trabajo permite concluir a partir de la información recogida a través de la variable “historia” que las referencias al origen gitano de un palo, un estilo o el flamenco en general, no tienen tanta presencia en la serie y que finalmente pasan por la construcción de un relato ligado lo andaluz. Es decir, fueron más destacadas las alusiones a Andalucía como origen del flamenco y parte de las veces que se utilizaba en este sentido el componente gitano, se daban en relación con Andalucía. Estos datos vienen a refutar la hipótesis planteada por Washabaugh (2005), en la que propone que los autores de Rito y Geografía del Cante, querían trasladar un mensaje andalucista más que ligado a las tesis de Mairena:

Los autores y colaboradores de Rito reafirmaron una visión andalucista de la música flamenca como una alternativa a la política cultural de Franco. Disfrazaron esa reafirmación con el gitanismo de Mairena para, por una parte, pasar la censura española, que, de lo contrario, podría haber silenciado la totalidad del proyecto y, por otra parte, para sintonizar con la audiencia gitanófila, tanto española como americana. (p. 123)

En cuanto a la identificación de los palos propios de la tradición gitana, Mairena señaló que los primitivos son las tonás, las seguriyas, los romances y la alboreá; y los recientes son la soleá, los tangos y las bulerías. Mientras que ponía en un segundo plano aquellos que tenían su origen en el folclore andaluz y que eran el fandango y todas sus derivaciones, como la malagueña, la cartagenera y los cantes del Levante. Sobre el posible posicionamiento de la serie en este tema se puede ofrecer una respuesta analizando la prevalencia de unos palos frente a otros en los capítulos. Así, teniendo en cuenta la totalidad de los episodios, y centrándonos en aquellos que se dedicaron a la presentación de un palo, se puede observar que:

- De un lado, 3 capítulos se dedicaron a la seguriya, 3 a la soleá, 2 a las tonás, y 1 a los romances, tientos y tangos. A esto hay que añadir el episodio referente a

los Cantes primitivos, en el que se presentaban distintas formas de romances; los capítulos dedicados al cante flamenco gitano y cante gitano con intérprete no gitano; y los capítulos a la fiesta por tangos y la fiesta por bulerías.

- Por otro lado, se presentaron 3 capítulos de fandangos, 1 para la malagueña, 1 sobre los cantes procedentes del folclore, y otro sobre los cantes importados. Al que se podrían añadir los 2 dedicados a la saeta, al no ser esta estrictamente relatada en las pautas de Mairena.

De este modo, se pueden sumar 15 episodios dedicados a palos defendidos por las tesis mairenistas como de origen y tradición gitana, frente a 8 centrados en el folclore andaluz.

Si se pone el foco en las actuaciones artísticas realizadas en la muestra estudiada, se ha visto que los palos más cantados fueron las bulerías (72 veces, 16,74 %), seguido a bastante distancia por las soleares (50 veces, 11,62%), las seguiriyas (43 veces, 10 %), los fandangos (38 veces, 8,83%) y los tangos (29 veces, 6,74%). Una información más de tallada se puede ver en el Anexo 9.

Es cierto que en el documental aparecieron una gran variedad palos (67), además de multitud de estilos (68). Sin embargo, no hay duda de que en la serie tomaron cierto protagonismo los palos que las tesis mairenistas ubicaban como procedentes de la etnia gitana.

Sobre la importancia de determinadas zonas en el origen y desarrollo del flamenco, Mairena proponía que son Triana, Jerez, la zona que rodea Sevilla (lo que baña el Guadalquivir hasta Cádiz), Cádiz y los puertos y Algeciras. Huelva, como ocurre con Málaga y otras provincias hasta el Levante, son zonas en las que predomina el folclore andaluz. Analizando los resultados obtenidos en este estudio se puede observar que, en el caso de las entrevistas, una parte importante tuvieron lugar en Madrid (19,26 %), Sevilla (18,15 %) y Jerez (14,44 %); que también son los tres lugares más representados en el caso de las representaciones artísticas. Puede verse información al detalle en el Anexo 9.

Como bien explican algunos autores (Blas, 2006a; Gamboa, 2005), en estos años, la actividad profesional provocada por los tablaos, hicieron que Madrid se estableciera como la capital del flamenco. De modo que se produjo una emigración de los principales artistas a la capital de España. Este hecho también es comentado por Velázquez-Gaztelu:

Y, bueno, y mucha gente. Madrid era un hervidero. Al principio de los años 70, cuando nosotros comenzamos a firmar Rito, Madrid era la capital del cante. (...) Y después yo escribí para una revista que se llamaba A la Calle, que fundamentalmente estaba sostenida por el PC, el partido comunista, y allí yo llevaba las páginas del flamenco; las llevé durante varios años, prácticamente mientras duró la publicación. Fue una revista que tuvo bastante difusión y escribí una serie que se llamaba Madrid Capital del Flamenco. En Andalucía sentó como un tiro, sobre todo en Sevilla y en Jerez, que yo precisamente escribiera una serie de reportajes que se llamó así, pero es que era verdad, porque todas las grandes figuras estaban aquí en Madrid: Manolo Caracol, Fernanda de Utrera, Fernando Terremoto, Sordera, José Menese que empezaba, Enrique Morente que empezaba, El Lebrijano que empezaba, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, La Paquera, estaban aquí todos, ¿por qué? porque había tablaos. Rafael Romero, Pericón de Cádiz, Juan Varea, eh... había tablaos magníficos de muchísimo prestigio con todas esas grandes figuras; Manuela Carrasco empezaba a bailar entonces en Los Canasteros con el Güito, Paco Cepero andaba por aquí, Melchor de Marchena y su hijo Enrique de Melchor. En fin, todos estaban aquí en Madrid y las casas discográficas estaban o en Barcelona o en Madrid, y entonces la gente grababan sus discos aquí, tenían su trabajo, comían, aquí podían tener un trabajo bien remunerado (...) y traían a sus familias, ¿eh? Entonces, claro, Madrid era la capital del flamenco. (p. 41, Anexo 8)

En este sentido, se puede concluir que los autores de la serie decidieron realzar el papel que jugaba Madrid en la actualidad del flamenco de aquel momento y que, de alguna manera, se hacía notar la relevancia de la profesionalización de los artistas como nueva realidad de los componentes de esta cultura.

El componente gitano

Algunos investigadores han reflexionado sobre el uso del flamenco por parte de Antonio Mairena, para realizar un ejercicio de reivindicación y puesta en valor de las costumbres y cultura de la etnia gitana; teniendo esto graves consecuencias en la realidad del flamenco, que quedó durante unos años desvirtuada y fuertemente condicionadas por sus premisas (Aix, 2014; Steingress, 1991).

Estas críticas al impacto de la tesis mairenistas se han trasladado a la visión que tienen algunos autores sobre los contenidos de Rito y Geografía del Cante:

El contenido de los programas de Rito y Geografía del Cante contraponía la calidez y el candor del cante andaluz al desparpajo y las tretas de las actuaciones madrileñas. Otorgaba un lugar destacado a los aficionados frente

a los profesionales, a la vida familiar frente a las tabernas, a los gitanos frente a los payos. (Washabaugh, 2005, p.54)

De los resultados obtenidos del AC realizado en esta investigación se puede establecer una reflexión sobre las hipótesis de Washabaugh. En cuanto a la presencia de personas de la etnia gitana frente a los de etnia no gitana, se ha observado que el peso de los primeros es superior en el conjunto de entrevistas analizadas. Sin embargo es necesario detenerse en algunas consideraciones, ya que para obtener una conclusión más acertada sería necesario analizar esta proporción poniendo el foco en las representaciones artísticas grabadas.

Además, la presencia de un porcentaje tan elevado de la etnia gitana (en relación con su proporción en la población general) también se puede deber al hecho de que entre los artistas flamencos de aquella época, los gitanos ocupaban un papel predominante. Y, aunque esto pudiera deberse a la influencia que había ejercido la figura de Mairena en la reivindicación de los artistas flamencos gitanos, esta sobredimensión de los mismos no es responsabilidad de los autores de la serie, que simplemente reflejaban la realidad de su momento. En cualquier caso, se observa que los autores intentaron buscar un equilibrio en la selección de los entrevistados, pero los pertenecientes a la etnia gitana fueron entrevistados más veces que los que no pertenecían a esa etnia.

Por último, es necesaria la aclaración ante la afirmación Washabaugh (2005), sobre el lugar destacado de los aficionados frente a los profesionales, dado que como resultado de este estudio se ha podido concluir que los artistas profesionales ocupan más de la mitad de las entrevistas realizadas.

La razón incorpórea, los ritos y el hermetismo

Con el concepto de razón incorpórea, Mairena quería poner en valor todas las tradiciones y rituales propios de las familias de etnia gitana, en los que se encontraba implicado el flamenco. Esta ubicación de las manifestaciones flamencas en un ritual, muestra una concepción similar del flamenco a las manifestadas por Velázquez-Gaztelu, como parte de la historia de su vida y su relación con el flamenco (Anexo 8).

En este sentido es necesario equilibrar las críticas a la obra, ya que como ha declarado Velázquez-Gaztelu, su fascinación por esos rituales familiares había comenzado en su adolescencia y su introducción en ellos se realiza a partir de su vinculación con las familias jerezanas (los Borrico, los Parrilla, etc.) y de algún modo son estos sus referentes en la

importancia otorgada a estos contextos. La perspectiva de Mairena, igual que lo hizo la obra de Caballero Bonald, Archivos del cante flamenco, viene a apoyar esa visión que Velázquez-Gaztelu ya tenía.

Como se ha descrito en otros apartados de esta tesis doctoral, ofrecer esa imagen del flamenco, la que está ligada a los rituales, era el objetivo fundamental con el que se concibió la serie y así quedaba manifestado en su nombre. De este modo, ha sido posible evaluarlo como un componente de la “identidad flamenca” en el AC realizado en este estudio, siendo “ritos” la categoría que mostró mayor porcentaje de respuestas.

En este sentido, sobre la hipótesis de Washabaugh (2005, p.54) sobre la prevalencia de espacios familiares frente a espacios públicos, el autor añade más adelante en el texto:

Es importante observar que la descripción del flamenco como una actividad familiar en Rito se une a un silencio casi total sobre el papel de las actividades decididamente no familiares de la juerga en la formación y desarrollo del género flamenco (véanse Howson, 1959, Pohre, 1980). No debe subestimarse el impacto de la disociación entre el flamenco y la juerga, y de la reasociación del flamenco con la familia, en los programas de Rito. (p. 81)

El análisis de datos ha demostrado que tanto en las entrevistas como en las representaciones artísticas, la localización se realizó en un porcentaje similar en tabernas y casas particulares. Por lo que se puede concluir que, aunque es cierto que la familia tiene un peso importante en la obra, no es cierto que esta se dé en mayor medida que otros espacios privados del flamenco.

7.3. La política en Rito y Geografía del Cante

La posible presencia de un mensaje político en la serie Rito y Geografía del Cante es un tema debatido y aceptado por diversos investigadores (Ceccherini, 2016; Washabaugh, 1997, 2002, 2005). Por este motivo se incluyó como parte de los objetivos de la tesis y por tanto del AC realizado a la serie documental.

En este sentido, como ya se ha comentado en los resultados, las apariciones de mensajes políticos a lo largo de sus episodios fueron escasas, pudiéndose demostrar la

existencia de una respuesta de manera explícita y cinco de manera implícita. Como ya se ha dicho, en ninguno de los casos, aparecieron en el capítulo dedicado a María La Marrurra.

Es cierto que los diversos investigadores argumentan que, si bien el mensaje político de Rito y Geografía del Cante, no es algo explícito ni pertenecía a la finalidad de la obra, sí se expone a través de una serie de recursos de la comunicación. Así, el uso de un formato documental que rompe con las propuestas de películas de ficción en las que solía aparecer el flamenco, además de las influencias del cine neorrealista italiano en la serie con escenas en las que se refleja la pobreza en la que se encontraba el pueblo andaluz, se entienden como un mensaje de protesta.

Así, Ceccherini (2016) en su estudio sobre el compromiso social en el cine y en las artes escénicas en los últimos años del franquismo concluye que el surgimiento de nuevos movimientos intelectuales con un marcado mensaje político, se expresa al albor de una serie de confluencias como la Escuela de Barcelona, la revista el Triunfo o el Nuevo Cine español, del que definitivamente termina formando parte el flamenco. De este modo, expone la autora:

La identificación del flamenco como marco identitario de la franja más pobre y desamparada de Andalucía fue el principal instrumento de denuncia por parte de la oposición cultural a la política franquista. Así, las películas del Nuevo Cine Español, de la Escuela de Barcelona y del cine independiente utilizarían el flamenco como marcador de una sociedad profundamente condicionada por la pobreza, el paro y el hambre. Igualmente, en los textos de la Segunda Generación Realista y en algunas obras representativas del teatro independiente el arte jondo se convertiría en el grito de un pueblo que tiene que emigrar por hambre. Frente al optimismo de la política progresista promovida por el Ministerio Fraga Iribarne, donde el estereotipo flamenco describía una España alegre y turística, la izquierda progresista mostró la imagen desoladora de las estaciones de trenes repletas de campesinos con maletas de cartón que huían de su tierra para poder arreglar el problema atávico del hambre. En estas distintas posturas ideológicas acerca de la representación del estereotipo andaluz, se sentaría el último concepto de la investigación, es decir, la contraposición entre Andalucía alegre y Andalucía amarga. (pp. 54-55)

De este modo, la autora pretende expresar que la existencia de un modelo dominante provoca el surgimiento de un movimiento reaccionario. Por un lado, se presentaban las pautas del franquismo a través del nacionalflamenquismo, es decir, de la presentación del flamenco a partir de una imagen de Andalucía alegre, utilizada como un elemento cohesionador de la cultura española y trasunto del nacionalismo. Esta imagen del flamenco en los tablaos y las películas pretendía reflejar una España de progreso. En contraposición, surge una oposición

cultural que utiliza el realismo para expresar su mensaje, ensalza el andalucismo y presenta la imagen de una Andalucía de emigración, pobreza y hambre.

No es menos cierto que todos esos elementos (emigración, pobreza, hambre) aparecen reflejados en la serie Rito y Geografía del Cante y así fueron definidos como categorías que nos permitieran tomar información a partir del AC. Efectivamente, la emigración y la pobreza fueron temas relevantes en las entrevistas analizadas y se puede decir que permitían mostrar otra imagen de la realidad de Andalucía.

En esta línea, Velázquez-Gaztelu ha relatado que existía una convivencia con una serie de artistas flamencos como José Menese, Enrique Morente, El Lebrijano y un grupo de intelectuales y aficionados al flamenco como José Blas Vega, Ortiz Nuevo o Francisco Moreno Galván con los que compartían una inquietud ideológica y búsqueda del cambio.

Bueno, también nos unía la lucha por la libertad y por la democracia y también nos unía que estábamos en contra de la dictadura. El que más y el que menos estaba en la cárcel un día sí y otro también. Y, estábamos en las manifestaciones, estábamos en todo esto.

En los años 70 había que tener cuidado porque la policía político-social tenía un poder inmenso. Estaba en todos lados, se colaba por todos sitios y había que actuar con cierta precaución. Entonces, ten en cuenta que eran los (...) los últimos coletazos del franquismo, coletazos con gran virulencia por cierto como tú sabes. Y, bueno, se seguía funcionando y se seguía y las cárceles llenas de gente de la oposición. Uhhmm..., entonces, lo que sí es cierto es que con todos estos escritores nos unía, sin tener que decirlo pero se decía, nos unía la lucha por la libertad y por la democracia, fundamentalmente. Y la lucha antifranquista, ¿no?, en contra de la dictadura con todos estos escritores. Pero además, con el círculo de flamencos de nuestra edad, de nuestra quinta, de nuestra generación: Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, Enrique Morente, José Menese, Manolo Gerena, Cabrero,... bueno, Camarón, etc., nos unía también no solamente los mismos gustos en cuanto al flamenco y las mismas coincidencias digamos estéticas y expresivas sino también nos unía nuestra lucha por la democracia y la libertad. (p. 43, Anexo 8)

En conclusión, se puede decir que aunque la serie no fue definida como una herramienta de protesta ante el franquismo, las influencias de otros movimientos artísticos y culturales, así como el estado de tensión política y social que envolvían el momento, dejaron aparecer ciertos mensajes que contradecían al Régimen. El más contundente de estos mensajes era las imágenes de la realidad andaluza, invadida por la pobreza.

7.4. Limitaciones de la investigación y perspectivas de futuro

Al tratarse un estudio exploratorio se ha partido de un instrumento de sistematización de la observación que puede ser parcial y no haber mostrado algunos de los elementos (o subcategorías) que puedan estar constituyendo parte de la identidad flamenca. Por ello, futuras investigaciones deberían complementar este estudio con una búsqueda inductiva de categorías que aporte validez ecológica -además de la validez de constructo ya analizada- y/o modifique en su caso el sistema de categorías generado.

Atender al contenido de las entrevistas realizadas obviando la información que aportan el resto de elementos propios de la técnica documental ha sido una decisión inevitable, en tanto en cuanto se quería tomar el lenguaje oral como medio básico de transmisión de la cultura subjetiva y así de la identidad de un grupo cultural siguiendo las recomendaciones de Triandis (2002). Sin embargo, el análisis futuro del resto de elementos de contenido (música, baile, toque, etcétera) completará la información obtenida acerca de la identidad flamenca en Rito y Geografía del Cante. Creemos que esta ampliación afectará de forma directa a los resultados encontrados en lo referente a los roles y permitirá el análisis de las tareas entre otros.

Por otro lado, el propio carácter documental de Rito y Geografía del Cante puede haber sometido las respuestas de los entrevistados a un sesgo propio del guion y del entrevistador: las respuestas dependen de las preguntas y también de los elementos contextuales licitadores. Si bien este aspecto es una limitación para el estudio de la identidad flamenca en sí, también es un fiel reflejo de la identidad que sus creadores querían transmitir y ha llegado a una gran población. Así, es posible entender que aunque pueda haberse transmitido una identidad flamenca sesgada, ésta ha sido transmitida como tal a las generaciones posteriores y se ha constituido como cultura subjetiva. La única forma de delimitar este posible sesgo consistirá en el análisis de otros documentos audiovisuales de la época y también posteriores en busca de concurrencias y discrepancias.

Futuros estudios deberán ahondar y concretar en los elementos de la identidad flamenca presentes en Rito y Geografía del Cante partiendo de los hallazgos aquí presentados.

En relación con lo anterior, dadas las posibilidades de adaptación de los modelos teóricos propuestos a la cultura flamenca, sería interesante realizar estudios que permitieran configurar en el contexto actual el constructo “identidad flamenca”. En este sentido, es necesario tener en cuenta no sólo los nuevos espacios de desarrollo del flamenco, sino también el peso adquirido por aficionados y artistas procedentes de otros países así como el papel que juegan en la actualidad las instituciones públicas y las empresas privadas que se encargan de su comercialización.

En el caso de realizar nuevas investigaciones sobre la “identidad flamenca”, partiendo del mismo modelo teórico, sería interesante adaptar pruebas desarrolladas para la evaluación de otras culturas. Del mismo modo, se estima la necesidad de realizar estudios comparados con poblaciones semejantes como el jazz o el rock, que permitieran poner en valor tanto las similitudes como las diferencias, entre estas culturas musicales.

En lo que se refiere al abordaje de la serie Rito y Geografía del Cante como obra histórica, periodística y documental, son múltiples las aproximaciones pendientes:

- La documentación y estudio de los soportes originales y los posibles descartes que de estos se generaran. La puesta en claro de las fechas de emisión y grabación, el estudio de los contenidos no re-editados, así como la comparación de las distintas versiones comercializadas.
- La evaluación del impacto de los contenidos de la serie en las generaciones posteriores, a través del estudio de la discografía y testimonios publicados, y de entrevista a artistas y otros profesionales (véase compositores o profesores de academias).
- El estudio de la difusión de la serie de manera internacional.
- La revisión del trabajo a partir del testimonio de artistas y aficionados que aparecieron en la serie.
- La profundización en las influencias estilísticas recibidas por los autores de la serie en los años anteriores a su creación y durante el desarrollo de la misma (algunas ya abordadas en la tesis de Ceccherini, 2016).

- La profundización en la figura de las otras personas implicadas en el desarrollo de la obra, de manera especial, Pedro Turbica y Mario Gómez.

8. Conclusiones

Como resultado del abordaje realizado a la “identidad flamenca” a través de la serie Rito y Geografía del Cante se puede concluir:

- El modelo de Triandis (2002) y las aportaciones de Fernández & Basabe (2010), permiten delimitar una estructura para el estudio de la identidad de la cultura flamenca.
- El análisis de la muestra de datos de este estudio, sugiere que las categorías que mejor describen la “identidad flamenca” en Rito y Geografía del Cante, son aquellas definidas para el componente Símbolos (Ritos, Héroe, Transmisión oral, Emocionalidad/Sensorialidad) y las relacionadas con el componente Valores (Tradición/Modernidad, Público/Privado, Estilo artístico, Expresividad, Gitano/No gitano, Pureza).
- En cuanto a las Normas y las Creencias fueron los componentes de la “identidad flamenca” que menos representación tuvieron en las respuestas recogidas de las entrevistas. Si bien el componente Normas no parece un buen indicador para aplicar en la cultura flamenca, tanto en este caso como en el de Creencias, sería necesario realizar nuevos estudios que permitieran establecer conclusiones.
- La revisión de la prensa actual permite observar que algunos de los temas definidos para operacionalizar los componentes de la “identidad flamenca” siguen vigentes en el contexto flamenco. Esto sugiere que los bajos porcentajes de respuesta podrían explicarse por las características del documento analizado.
- Si bien queda claro que uno de los referentes claves de la serie es la obra Archivos del Cante Flamenco, la ausencia de una historiografía del flamenco en la televisión pública española, impide profundizar en su estudio. Por lo que se han encontrado limitaciones para realizar una adecuada puesta en su contexto audiovisual al documental. Esta historiografía del flamenco en los primeros

años del flamenco en la televisión, permitiría identificar los primeros recursos utilizados para introducirlo en un medio novedoso y con distintos objetivos.

- En cuanto la influencia del mairenismo en la concepción de la serie, aunque queda demostrada la importante presencia de Antonio Mairena en la misma, se puede afirmar que existió independencia por parte de los autores para reflejar su propio concepto del flamenco, a veces no ajustado al de Antonio Mairena y así queda reflejado en los datos de este estudio.
- Se pueden confirmar que los autores de Rito y Geografía del Cante pusieron en valor los palos propuestos por Mairena como procedentes de la tradición gitana, frente al resto de palos que ocuparon menos espacios a lo largo de la serie.
- Se concluye que Rito y Geografía del Cante ubica el origen del flamenco, sus palos y sus estilos en Andalucía.
- La serie presenta una visión del flamenco de su época, expandida más allá de las fronteras de Andalucía, reflejando el peso de Madrid en aquellos momentos y exponiendo la nueva realidad profesional de los artistas flamencos.
- La serie realiza más entrevistas a personas de etnia gitana que personas de etnia no gitana. Sin embargo, dada la acogida que habían tenido las tesis mairenistas sobre el carácter gitano del cante flamenco y atendiendo a la sobre representación de este colectivo en el ámbito profesional, es posible que la serie simplemente mostrara de manera representativa la realidad de su época. Se requeriría el estudio de esta variable en los contenidos ligados a las representaciones artísticas de la serie, para poder avanzar en las conclusiones al respecto.
- El análisis de espacios en las que se grabaron las actuaciones y las entrevistas, permiten confirmar que, a pesar de la importancia otorgada por la serie a la expresión del flamenco en reuniones familiares, el peso de estas imágenes no supera al de las realizadas en tabernas. Esta conclusión rebate una de las propuestas de Washabaugh.

- En las entrevistas tuvieron una presencia más importante los artistas profesionales, lo que viene a rebatir las ideas de Whasabaugh, sobre la preponderancia de aficionados en la serie.
- Los ritos del flamenco son el tema pilar de la serie y así queda manifestado también en las respuestas de los entrevistados.
- Cualquier reflexión sobre los contenidos de la serie debe realizarse bajo la aceptación de que Velázquez-Gaztelu entiende la obra como incompleta, quedando temas y personajes pendientes por mostrar.
- Se puede confirmar que la serie no fue concebida como una herramienta de reivindicación política. Del mismo modo, es cierto que muestra la influencia de las corrientes culturales e intelectuales del momento, que se desarrollaban a partir del arte un ejercicio de reivindicación política y social ante el Régimen de Franco.

9. Referencias bibliográficas

- Aix, F. (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Sevilla: Datautor.
- Arbelos, C. (1999). El arte flamenco en los medios de comunicación. *Revista de Flamencología*, 9, 27–46.
- Arbelos, C. (2002a). El Arte Flamenco en los Medios de Comunicación. In *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 357–373). Sevilla: Tartessos.
- Arbelos, C. (2002b). Una radio flamenca. *El Olivo*, 101.
- Arjona, M. del C. (2016). *La crítica flamenca en los medios de comunicación escritos: el caso de la XIV y XV Bienal de Flamenco de Sevilla*. Universidad de Sevilla.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Belausteguigoitia, S. (2010). El flamenco ya es Patrimonio de la Humanidad. *El País*. Retrieved from https://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862006_850215.html
- Bettenhausen, K. L., & Murningham, J. K. (1991). The emergence of norms in competitive decision-making groups. *Administrative Science Quarterly*, 30 (3), 350–372.
- Blas, J. (1987). *Los cafés cantante de Sevilla*. Sevilla: Cinterco.
- Blas, J. (1994). El cine folklórico, entre el cante y la canción. *La Caña*, 7, 35–41.
- Blas, J. (1997). No Title. In *Rito y Geografía del Cante* (pp. 5–6). Murcia: Alga Editores, S. L.
- Blas, J. (2006a). *El flamenco en Madrid*. Córdoba: Almuzara.
- Blas, J. (2006b). *Los cafés cantantes de Madrid*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez.
- Blas, J., & Ríos, M. (1998). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

- Carron, B., Carron, A. V., Hausenblas, H., & Eys, M. A. (2005). *Group Dynamics in Sport* (3^o). Fitness Information Technology.
- Cartwright, A., & Zander, F. (1968). *Group Dynamics: Research and Theory*. Michigan: Harper & Row.
- Castarnado, T. (2017, June 8). Rocío Márquez. “Hubo un momento en que le perdí sentido a cantar.” *Mundosonoro*. Retrieved from <http://www.mundosonoro.com/entrevistas/rocio-marquez/>
- Castillo-López, J. M. (2016). Resultados y prospectiva de la investigación podológica en el baile flamenco. *Revista La Telethusa*, 9, 18–22.
- Castillo-López, J. M., Munuera-Martínez, P. V., Gómez-Benítez, M. A., Pérez-García, L., Salti-Pozo, N., & Palomo, I. C. (2017). El dolor patelofemoral en el baile flamenco y su relación con el pie. *Revista La Telethusa*, 10, 62–67.
- Castro, G. (2014). *Génesis Musical del Cante Flamenco*. Libros con duende.
- Ceccherini, F. (2016). *Flamenco y compromiso social en el cine y las artes escénicas durante los últimos años del Franquismo (1960-1975)*. Sevilla.
- Chuse, L. (2003). *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. New York: Routledge.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw- Hill.
- Cranach, M. V., Ochsenschein, G., & Valach, L. (1986). The group as a self-active system: outline of a theory of group action. *European Journal of Social Psychology*, 16, 193–229.
- Cruces, C. (1997). Los “pequeños ritos” del flamenco. Espacios cotidianos y espacios de fiesta. In *Rito y Geografía del Cante* (pp. 154–172). Murcia: Alga Editores, S. L.
- Cruces, C. (2002a). La investigación sobre el flamenco. In *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 393–417). Sevilla: Tartessos.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Cruces, C. (2002b). *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Cruces, C. (2002c). *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (II)*. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Cruz, S. (2017, March 29). "Se acabaron los palos: la cantaora Rocío Márquez rinde homenaje a la mujer." *El Español*. Retrieved from http://www.elespanol.com/cultura/musica/20170329/204480062_0.html

Davara, F. J. (2005). Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa. *Revista Comunicación Y Hombre, 1*, 131–147.

de Vallescar, D. (2000). *Cultura, multiculturalidad e interculturalidad*. Madrid: PS Editorital.

del Campo, A., & Cáceres, R. (2013). *Historia Cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. España: Almuzara.

Espín, M. (1994). El flamenco y la televisión crónica de infidelidades. *La Caña, 7*, 19–23.

Fernández, I., & Basabe, N. (2010). Psicología social y cultura. In *Psicología Social* (3^a, pp. 63–95). Madrid: McGrawHill.

Fernández, M. C. (1985). *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Ediciones Bahía.

Fishbein, M., & Azjen, I. (1976a). Misconceptions about the Fishbein model: Reflections on a study by Songer-Nocks. *Journal of Experimental Social Psychology, 12* (6), 579–584.

Fishbein, M., & Azjen, I. (1976b). Misconceptions about the Fishbein model: Reflections on a study by Songer-Nocks. *Journal of Experimental. Social Psychology, 12* (6), 591–593.

Flamenca, R. La. (n.d.). DVD: VV.AA.: Rito y Geografía del Cante. Retrieved from <http://www.revistalaflamenca.com/dvd-vv-aa-rito-y-geografia-del-cante/>

Fleissner, K. (2015). La construcción discursiva de la identidad andaluza y la reproducción de la memoria colectiva en la serie La respuesta está en la historia. *Revista Internacional de Ciencias Sociales Interdisciplinarias, 4*, 41–61.

- Franco, F. (2008). *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- Fuentes, J. F. (2003). Prensa y política en el tardofranquismo (1962-1975). La rebelión de las élites. *Cercles: Revista D'història Cultural*, 6, 12–32.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- García, A. (2009). *Las confesiones de Antonio Mairena (2ª)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García, A. J., & Bohórquez, M. R. (2016). Funcionamiento eficaz de los grupos. In *Competencias sociales en las relaciones interpersonales y grupales*. Madrid: Pirámide.
- García Matos, C. (2010). *La mujer en el cante flamenco*. Almuzara.
- Garrido, M. A., & Bueno, M. R. (2012). Estructura de los grupos. In *Psicología Social de los Procesos Grupales*. Madrid: Pirámide.
- Gente del Puerto. (2010). RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE. El Puerto. 1973. Retrieved November 24, 2016, from <http://www.gentedelpuerto.com/2010/05/08/641-rito-y-geografia-del-cante-el-puerto-1973/>
- Giménez, G. (1992). La identidad social o el retorno del sujeto en sociología. *Versión. Estudios de Comunicación Y Política*, 2, 183–205.
- Gómez, Á. C. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Relaciones Internacionales.
- González, S., Cavieres, H., Díaz, C., & Valdebenito, M. (2005). Revisión del constructo de Identidad en la Psicología Cultural. *Revista de Psicología de La Universidad de Chile*, XIV, 9–25.
- Grande, F. (2007). *Memoria del flamenco*. España: Punto de Lectura.
- Grimaldos, A. (2007). *La CIA en España*. (E. de C. S. del I. C. del Libro, Ed.) (1º). La Habana.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Grimaldos, A. (2015). *Historia social del flamenco*. Ediciones Península.

Hamilton, D. L., & Troiler, D. K. (1986). Stereotypes and stereotyping: an overview of the cognitive approach. In J. F. Dovidio & S. L. Gaertner (Eds.), *Prejudice, discrimination and racism* (pp. 127–163).

Heine, S. J., Lehman, D. R., Peng, K., & Greenholtz, J. (2002). What's wrong with cross-cultural comparisons of subjective Likert scales?: The reference-group effect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82 (6), 903–918.

Igartua, J. J., & Humanes, M. L. (2010). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.

Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Labanyi, J. (Ed.). (2002). *Constructing identity in contemporary Spain : theoretical debates and cultural practice*. Oxford: Oxford University Press.

Lafuente, R. (n.d.). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Lorenzo, M., Portillo, J., Tejedor, R., & Bohórquez, M. R. (2012). Fomento del desarrollo socio-moral a través de normativas e idearios en equipos deportivos. In *XIII Congreso Nacional y I Foro del Mediterráneo de Psicología de la Actividad Física y el Deporte*. Valencia.

Lupiañez, M., & Hoces, R. (2016). Ansiedad escénica y flamenco. *Revista La Telethusa*, 9, 5–9.

Mercado, A., & Hernández, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 53, 229–251.

Merton, R. K., & Kendall, P. L. (1946). The focused interview. *American Journal of Sociology*, 51(6), 541–557.

Millán, P. J. (2009). *Cine, flamenco y género audiovisual : enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Alfar.

Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*, (7), 69–84.

- Molina, R. (2002). Flamenco en el Cine. In *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 503–525). Sevilla: Tartessos.
- Molina, R. (2005). De la eficiencia y trascendencia del flamenco en televisión. 30 años de experiencia. *Música Oral Del Sur. Actas Del Coloquio Internacional Antropología Y Música . Diálogos 4, Pensar El Flamenco Desde Las Ciencias Sociales*, 6, 195–215.
- Molina, R., & Mairena, A. (2004). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- Montero, M. (2011). Desarrollismo, consumo y publicidad. Un enfoque histórico (España 1960-1975). *Pensar La Publicidad*, 5 (1), 249–273.
- Morales, J. F., Gaviria, E., Moya, M., & Cuadrado, I. (2010). *Psicología Social* (3ª). Madrid: McGrawHill.
- Navarro, J. L. (2002). *De la Telethusa a la Macarrona bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada, D. L.
- Navarro, J. L. (2008). *Historia del Baile Flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
- Navarro, J. L., & De Pablo, E. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Navarro, J. L., & De Pablo, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Oakes, P. J., & Turner, J. C. (1990). Is limited information processing capacity the cause of social stereotyping? *European Review of Social Psychology*, 1, 111–135.
- Ortiz, M. (2015). Rito y Geografía del Cante. Retrieved November 24, 2016, from <https://www.flamencoviejo.com/rito-y-geografia-del-cante.html>
- Osgood, C. E., May, W., & Miron, M. (1957). *Cross-cultural universals of affective meaning*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Peiró, J. M. (1990). *Las Nuevas Tecnologías en la Organización. Nuevas perspectivas psicosociales*. Barcelona: PPU S. A.

Pérez, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I. Métodos*. Madrid: Editorial La Muralla.

Pérez, I. (2013, April 2). Entrevista a Rocío Márquez. *Revista La Flamenca*. Retrieved from <http://www.revistalaflamenca.com/rocio-marquez/>

Peris, R., & Agut, S. (2007). Evolución conceptual de la Identidad social. El retorno de los procesos emocionales. *Revista Electrónica de Motivación Y Emoción, X*.

Perujo, F. (2005). *La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística, 3 (1)*, 1–42.

Plaza, R. (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Bienal de Flamenco.

Plaza, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel Editores.

Pulpón, C. P. (2015). *Bailaoras de Sevilla: Aprendizaje, profesión y género en el flamenco del Franquismo y la Transición. Estudio históricoetnográfico de casos (1950-1980)*. Sevilla.

Ramos, C. (1981). Desmadres TVE. El misterioso final del programa flamenco Candil. *Candil, 17*, 38.

Ratner, C. (2002). *Cultural Psychology. Theory and Method*. Nueva York: Kluwer Academic. Plenum Publisher.

Revista Zoco. (2016). *Revista Zoco Flamenco, 13*, 4–5.

Rocha, T. E. (2009). Desarrollo de la Identidad de Género desde una Perspectiva Psico-Socio-Cultural: Un Recorrido Conceptual. *Revista Interamericana de Psicología, 43(2)*, 250–259.

- Rodríguez, J. L. (2007). La división de la clase política en el tardofranquismo. In *I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 45–61). Logroño.
- RTVE. (2013a). Conversación sobre flamenco entre Velázquez-Gaztelu y Gamboa. Retrieved from <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/conversacion-sobre-flamenco-entre-velazquez-gaztelu-gamboa/1956206/>
- RTVE. (2013b). José María Velázquez- Gaztelu comenta Rito y Geografía del Cante. Retrieved from <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/jose-maria-velazquez-gaztelu-comenta-rito-geografia-del-cante/1955668/>
- Rueda, J. C. (2005). La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969. *Anàlisi*, 32, 45–71.
- Rueda, J. C. (2013). Entre Franco y Juan Carlos. Representación y memoria en televisión y otros medios populares (1966-1975). *Historia Actual Online*, 32, 93–105.
- Ruiz, J. (2015, July 25). Rocío Márquez: “Entre los flamencos, somos angelitos.” *El País*. Madrid. Retrieved from https://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/25/actualidad/1437855011_171860.html
- Ruiz, J. I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa* (3^a). Bilbao: Universidad de Deusto.
- San Nicasio, P. (2007). Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu. Retrieved November 22, 2016, from <http://www.jondoweb.com/contenido-jose-maria-velazquez-gaztelu-630.html>
- Sánchez, C. (2002). El Cante. In *Historia del Flamenco. Siglo XXI* (pp. 33–49). Sevilla: Tartessos.
- Sánchez, P. (2016, February 28). Vivimos un tiempo terrible pero estupendo. Retrieved from <https://www.lavozdelsur.es/vivimos-un-tiempo-terrible-pero-estupendo>
- Schein, E. H. (1988). *Innovative cultures and organizations*. Massachusetts: Massachusetts Institution of Technology.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

- Schwartz, S. H. (1992). Universals in the content and structure of values: Theoretical advances and empirical tests in 20 countries. In M. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 25). New York: Academic Press.
- Secord, P. F., & Backman, C. W. (1964). *Social psychology*. New York: McGraw-Hill.
- Sherif, M. (1936). *The Psychology of Social Norms*. New York: Harper.
- Sherif, M., & Sherif, C. W. (1956). *An outline of Social Psychology*. New York: Harper.
- Shiraev, E., & Levy, D. (2001). *Introduction to cross-cultural psychology: critical thinking and contemporary applications*. Boston: Allyn & Bacon.
- Steiner, I. D. (1972). *Group processes and productivity*. New York: Academic Press.
- Steingress, G. (1991). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Steingress, G. (1998). El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza. Perspectivas teóricas. In F. E. M. Fundación Machado, Universidad de Sevilla (Ed.), *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco* (pp. 21–40). Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
- Steingress, G. (2002). El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1, 43–64.
- Steingress, G. (2006). ...y Carmen se fue a París. *Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- Steingress, G., Baltanás, E., Holzinger, W., Washabaugh, W., Adam, E., Piñero, P. M., ... Núñez, R. (1998). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. (G. Steingress & E. Baltanás, Eds.). Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- Tajfel, H. (1970). Experiments in intergroup discrimination. *Scientific American*, 223, 96–102.
- Tajfel, H. (1981). *Human Groups and Social Categories*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Tajfel, H., Billig, M. G., Bundy, R. P., & Flament, C. (1971). Social categorization and intergroup behaviour. *European Journal of Social Psychology, 1* (2), 149–178.
- Tejedor, R. (2009). *Motivos de mantenimiento en la práctica de baile flamenco: ¿Por qué bailamos?* Universidad Autónoma de Madrid.
- Tejedor, R. (2010). *Flamenco y cine primitivo: de La Carmencita a El Mochuelo*. Universidad de Sevilla.
- Tejedor, R., & Rodicio, C. (2009). *El impacto informativo del flamenco y de la programación de actividades flamencas en los medios de comunicación andaluces*. Sevilla.
- Tejedor, R., & Rodicio, C. (2012). La investigación del flamenco en los medios de comunicación: una aproximación. *La Nueva Alboréa, 23*, 53–55.
- Trancoso, J. (2014). *El piano flamenco en los albores del siglo XXI*. Editorial Publicia.
- Triandis, H. C. (2002). Subjective Culture. *Online Readings in Psychology and Culture, 2*, 3–12. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.9707/2307-0919.1021>
- Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality*. Free Press.
- Turner, J. C. (1999). Some Current Issues in Research on Social Identity and Self-Categorization theories. In N. Ellemers, R. Spears, & B. Doosje (Eds.), *Social identity; context commitment, content* (pp. 6–34). Oxford: Blackwell.
- Vargas, A. (2006). *El baile flamenco: Estudio descriptivo, biomecánico y condición física*. Universidad de Cádiz.
- Vargas, A. (2016). El baile flamenco desde la perspectiva de las Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. *Revista La Telethusa, 9*, 6–10.
- Velázquez-Gaztelu, J. M. (2010). El espejo de una tierra lejana. In *Flamenco project. Una ventana a la visión extranjera (1960-1985)*. Sevilla: Cajasol.
- Velázquez-Gaztelu, J. M. (2016). *La guitarra en rito*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=iuyl13xpwbM>

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Vergara, I. (2016). *Flamenco y radio en Sevilla: fuentes y análisis historiográfico*.

Universidad de Sevilla.

Washabaugh, W. (1994). The Flamenco Body. *Popular Music*, 13 (1), 75–90.

Washabaugh, W. (1997). Flamenco Music and Documentary. *Ethnomusicology*, 41 (1), 51–67.

Washabaugh, W. (2002). *Flamenco Music and National identity in Spain*. Ashgate Publishing.

Washabaugh, W. (2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Documentación audiovisual

- Gómez, M. (1972). Rito y Geografía del Cante. Del café cantante al tablao. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=KE7QoUT9zwU>
- Gómez, M. (1973a). Rito y Geografía del Cante Flamenco. Difusión del Flamenco. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=yeimfX8YINI>
- Gómez, M. (1973b). Rito y Geografía del Cante Flamenco. Los Cabales. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=4mPB6g0P6Uw>
- Gómez, M. (1973c). Rito y Geografía del Cante Flamenco. María La Marrurra. *TVE*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=TGQY9BJQ4eA>
- Gómez, M. (1973d). Rito y Geografía del Cante Flamenco. Pepe Marchena. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0ITnotw2RJo>
- Gómez, M. (2005a). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. I). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005b). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. II). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005c). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. III). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005d). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. IV). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005e). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. IX). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005f). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. V). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005g). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. VI). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005h). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. VII). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2005i). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. VIII). España: Círculo Digital.
- Gómez, M. (2006a). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. X). España: Círculo Digital.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Gómez, M. (2006b). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XI). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2006c). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XII). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2006d). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XIII). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2006e). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XIV). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2006f). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XV). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2006g). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XVI). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2007a). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XVII). España: Círculo Digital.

Gómez, M. (2007b). Rito y Geografía del Cante Flamenco (vol. XVIII). España: Círculo Digital.

RG, D. (2015). "*El Tablao*": Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu. Retrieved from <http://eltablaoflamenco.com/blog/2015/11/09/programa-de-radio-el-tablao-emision-005-podcast-entrevista-a-jose-maria-velazquez-gaztelu/>

RTVE. (2013a). Conversación sobre flamenco entre Velázquez-Gaztelu y Gamboa. Retrieved from <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/conversacion-sobre-flamenco-entre-velazquez-gaztelu-gamboa/1956206/>

RTVE. (2013b). José María Velázquez- Gaztelu comenta Rito y Geografía del Cante. Retrieved from <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/jose-maria-velazquez-gaztelu-comenta-rito-geografia-del-cante/1955668/>

San Nicasio, P. (2007). Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu. Retrieved November 22, 2016, from <http://www.jondoweb.com/contenido-jose-maria-velazquez-gaztelu-630.html>

UCA. (2008). Presencias Flamencas en la Universidad de Cádiz Manuel Morao Jiménez. Retrieved January 24, 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=hTRQSUjfqHA>

UCA. (2013). UCA PRESENCIAS FLAMENCAS Carmen Linares y José M^a Velázquez-Gaztelu. Retrieved January 24, 2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=o1mWOX-Mzt8>

Velázquez-Gaztelu, J. M. (2016). *La guitarra en rito*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=iuy113xpwbM>

Glosario de términos flamencos utilizados en la tesis

NOTA: Se aporta una serie de términos que son propios del arte y de la cultura flamenca, que pueden ayudar a entender algunos aspectos que tratan en el documento.

Para elaborar este glosario, se ha utilizado el incluido por Luis López Ruíz en su libro Guía del flamenco. Ediciones Alkal, S.A. 2007.

Bailaor. Bailador de flamenco

Baile. Es la denominación que se emplea habitualmente para denominar a la danza flamenca.

Cabal. Todo aquel que está presente y no asume el papel protagonista de la interpretación, en ese momento. Se espera que el cabal responda a la máxima del flamenco “saber escuchar”, es decir que tenga capacidad para respetar los silencios en determinados momentos de una interpretación y que sepa introducir oles, jaleos y palmas, de manera oportuna.

También se dice de un tipo especial de cambio de seguiriya.

Cantaor. Cantador de flamenco.

Cante. En el flamenco no se utiliza nunca la palabra canto, como en otros tipos de música, sino la palabra cante. El término se refiere al canto musical en sí y al acto de cantarlo.

Cante jondo. Cante hondo. Incluye los estilos con resonancias arcaicas. Son cantes solemnes y de gran fuerza expresiva a base de sentimientos trascendentales y profundos.

Cantes de Ida y Vuelta. Coplas españolas que viajaron a Hispanoamérica, se impregnaron de las tonalidades antillanas, centroamericanas o platenses y regresaron a España, aflamencándose posteriormente, en especial en Cádiz y Málaga. Por ejemplo, guajiras, milongas, rumbas, vidalitas....

Cantes de Levante. Son todos los cantes de Murcia y la zona de Andalucía oriental o de Levante, Son estilos propios de las comarcas de Granada (granaína y media granaína), Málaga (malagueñas y verdiales), Almería (tarantas y tarantos, Jaén (tarantas) y Murcia (tarantas, cartageneras y mineras) y los fandangos regionales de todos estos sitios.

Compás. Es la medida de una frase musical considerando la acentuación que le corresponde y teniendo muy en cuenta el acompañamiento de la guitarra. Se habla de cante a compás para

indicar el estilo de los cantes que se ejecutan marcando claramente el ritmo y la cadencia que tiene la copla.

Duende. La Real Academia de la Lengua Española dice que es “el encanto misterioso e inefable del cante.

García Lorca decía que el duende es un poder y no un obrar. Es una lucha y no un pensar.

González Climent lo define como lo intermedio entre lo terreno y lo divino. El duende es la fuente de lo hondo.

Los flamencos suelen decir que el duende es algo que no está en la garganta, sino que sube por dentro, desde la planta de los pies.

Entendemos que el duende es un estado sublime de inspiración, casi un éxtasis, que se presente de forma inesperada, sin justificación aparente y que no tiene duración fija. Igual que aparece, desaparece.

Jalear. Animar o estimular al intérprete con voces, palmas y exclamaciones diversas.

Jaleo. El conjunto de voces, palmas, expresiones y otros elementos que se emplean para jalear.

Juerga. Fiesta o reunión de aficionados que propicia el ambiente necesario para cantar, tocar y bailar flamenco bueno.

Letra. Conjunto de versos que forman la copla.

Mairenismo. Grupo de propuestas realizadas por el cantaor Antonio Mairena sobre el origen y la historia del flamenco, y sobre determinadas pautas para la ejecución del cante. En este último aspecto, se caracteriza por su vuelta a los modelos clásicos, la búsqueda de la simetría rítmica y la sobriedad interpretativa.

Melisma. Adorno vocálico consistente en aplicar varias notas musicales sucesivas sobre una misma sílaba.

Palo. Tipo o estilo de cante.

Rito y Geografía del Cante: un documento para la construcción de la identidad en el flamenco

Quejío. Corrupción genética de quejido.

Rajo. Tonalidad especial de la voz que imprime mayor emotividad al cante.

Son. Compás.

Sonanta. Guitarra.

Taconeos. Serie de sonidos acompasados y rítmicos, que se consiguen golpeando el suelo con los tacones de los zapatos.

Tercios. Los versos de una letra de una copla.

Tocaor. Tocador de guitarra flamenca. Guitarrista.

Toque. Acción de tocar o tañer la guitarra. Se refiere tanto a la forma de hacerlo como al tipo de sonido que produce.

Lista de siglas y acrónimos empleados en el documento

AC. Análisis de Contenidos.

CEE. Comunidad Económica Europea.

COPE. Cadena de Ondas Populares Españolas.

DVD. Siglas en inglés de *Digital Versatile Disc* (Disco Versátil Digital). El DVD es un tipo de disco óptico para almacenamiento de datos.

IOP. Instituto de la Opinión Pública.

PC. Partido Comunista.

RTVE. Radiotelevisión española.

SD. Sin determinar

VHS. Siglas en inglés de *Video Home System* (en español «Sistema de Video Casero»). Fue un popular sistema doméstico de grabación y reproducción analógica de video.

TVE. Televisión Española.

UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Web. World Wide Web (WWW) o red informática mundial es un sistema de distribución de documentos de hipertexto o hipermedios interconectados y accesibles vía Internet.

Lista de gráficos y tablas del documento

Gráfico 1. *Componentes de la identidad flamenca. Página 143.*

Tabla 1. *Elementos básicos de la Cultura Subjetiva (Triandis, 1995, citado en Morales, Gaviria, Moya y Cuadrado, 2010). Página 28*

Tabla 2. *Profesionales implicados en la realización de la serie y labor realizada. Página 58*

Tabla 3. *Resumen de fechas de emisión de los capítulos de la serie I. Página 59*

Tabla 4. *Resumen de fechas de emisión de los capítulos de la serie II. Página 60*

Tabla 5. *Comparación del contenido de las ediciones. Página 61*

Tabla 6. *Caracterización de la cultura. Modelo teórico. Página 79*

Tabla 7. *La expresión flamenca en Andalucía (tomado de Cruces, 2002, p.59). Página 81*

Tabla 8. *Operacionalización del objeto de estudio. Página 84*

Tabla 9. *Componentes de la identidad flamenca. Normas. Página 85*

Tabla 10. *Componentes de la identidad flamenca. Creencias. Página 87*

Tabla 11. *Componentes de la identidad flamenca. Valores. Página 91*

Tabla 12. *Componentes de la identidad flamenca. Roles. Página 92*

Tabla 13. *Componentes de la identidad flamenca. Símbolos. Página 94*

Tabla 14. *Variables de contextualización. Historia. Página 96*

Tabla 15. *Variables de contextualización. Política. Página 96*

Tabla 16. *Variables de contextualización. Sexo. Página 97*

Tabla 17. *Características de la muestra. Tipos de capítulos. Página 100*

Tabla 18. *Características de la muestra. Duración de los contenidos. Página 102*

Tabla 19. *Ficha recogida de datos. Identificación del Capítulo. Página 108*

Tabla 20. *Ficha recogida de datos. Información del Artista. Página 108*

Tabla 21. *Ficha recogida de datos. Información del Contexto de la entrevista. Página 109*

Tabla 22. *Ficha recogida de datos. Información sobre el contexto de la interpretación artística. Página 110*

Tabla 23. *Ficha recogida de datos. Normas. Página 110*

Tabla 24. *Ficha recogida de datos. Creencias. Página 110*

Tabla 25. *Ficha recogida de datos. Valores. Página 111*

Tabla 26. *Ficha recogida de datos. Roles. Página 112*

Tabla 27. *Ficha recogida de datos. Símbolos. Página 113*

Tabla 28. *Ficha recogida de datos. Historia. Página 113*

Tabla 29. *Ficha recogida de datos. Política. **Página 106***

Tabla 30. *Ficha recogida de datos. Sexo. Página 106*

Tabla 31. *Tipo de entrevistado según su dedicación al flamenco. Página 109*

Tabla 32. *Etnia de las personas entrevistadas y número de entrevistas. Página 110*

Tabla 33. *Entrevistas, según la dedicación al flamenco del entrevistado y etnia. Página 111*

Tabla 34. *Sexo de las personas entrevistadas. Página 112*

Tabla 35. *Entrevistas según tipo de interlocutor y sexo. Página 112*

Tabla 36. *Entrevistas y tipos de artistas entrevistados. Página 113*

Tabla 37. *Edad de las personas entrevistadas. Página 114*

Tabla 38. *Relación de personas que fueron entrevistadas dos o más veces. Página 115*

Tabla 39. *Distribución de las respuestas para el componente Normas. Página 116*

Tabla 40. *Distribución de las respuestas para el componente Creencias. Página 117*

Tabla 41. *Distribución de las respuestas para el componente Valores. Página 119*

Tabla 42. *Presencia de niños durante las entrevistas. Página 120*

Tabla 43. *Distribución de las respuestas para las categorías del componente Valores con más de una opción posible. Página 121*

Tabla 44. *Distribución de las respuestas para el componente Símbolos. Página 122*

Tabla 45. *Distribución de las respuestas para el componente Símbolos. Detalle. Página 123*

Tabla 46. *Presencia de bebidas alcohólicas en los escenarios donde se realizaron las entrevistas. Página 122*

Tabla 47. *Distribución de las respuestas para el componente Roles. Página 123*

Tabla 48. *Distribución de las respuestas para el componente Roles. Detalle. Página 123*

Tabla 49. *Distribución de las respuestas sobre la Historia. Página 124*

Tabla 50. *Distribución de las respuestas sobre la Historia. Detalle. Página 125*

Tabla 51. *Distribución de las respuestas sobre la política. Página 126*

Tabla 52. *Distribución de las respuestas sobre la política. Detalle. Página 127*

Tabla 53. *Distribución de las respuestas sobre los espacios. Página 127*

Tabla 54. *Relación de espacios mencionados. Página 128*

Tabla 55. *Distribución de las respuestas sobre las referentes mujeres Página 128*

Tabla 56. *Relación nominal y número de menciones a mujeres como referentes o maestras. Página 129*

Tabla 57. *Lugares en los que se realizaron las entrevistas. Página 130*

Tabla 58. *Escenarios en los que se realizaron las entrevistas. Página 133*