

DE UNA REVALORIZACIÓN A UN ENFOQUE PATRIMONIAL ANTI-INSTITUCIONAL DEL FLAMENCO DE LOS AÑOS 1960 A LOS AÑOS 2000

Corinne Frayssinet Savy
Université Montpellier Paul-Valéry

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14794689>

Resumen:

Los enfoques patrimoniales del cantaor Antonio Mairena (1960-1983) y los etnográficos del guitarrista Pedro Bacán (1989-1997) remiten a dos concepciones diferentes del flamenco, basadas en fuentes que dependen de las prácticas musicales de la familia gitana. Forman parte de un marco histórico y contextual más amplio que pone en perspectiva la cuestión del coleccionismo aplicado al flamenco y sus diversos modos de difusión, y las cuestiones éticas y estéticas que se derivan del mismo. El estudio del contexto de su aparición y su desarrollo atestigua un acercamiento a la colección gitana y un uso artístico diferente durante un período de transición entre la revalorización y la institucionalización de su patrimonio. Nos permite comprender, a la luz de la trilogía patrimonio-patrimonio-creación, las estrategias patrimoniales intrínsecas al carácter inmaterial del flamenco. Ella detalla algunos hitos históricos. Los confronta con el discurso patrimonial desarrollado por la antropóloga Cristina Cruces Roldán (2001).

Palabras clave:

Patrimonio creación, patrimonio cultural inmaterial, patrimonio, colección, revalorización, interpretación - flamenco

FROM A REVALORISATION TO AN ANTI-INSTITUTIONAL HERITAGE APPROACH TO FLAMENCO FROM THE 1960S TO THE 2000S

Abstract:

The heritage work of singer Antonio Mairena (1960-1983) and the ethnographic work of guitarist Pedro Bacán (1989-1997) reflect two different conceptions of flamenco, based on sources that depend on gypsy family musical practices. They are part of a wider historical and contextual framework that puts into perspective the question of collecting as applied to flamenco and its various modes of dissemination, and the ethical and aesthetic issues that arise from it. A study of the context of their appearance and development reveals a different approach to the gypsy collection and a different artistic use during a period of transition

between the revaluation and institutionalisation of its heritage. In the light of the inheritance-heritage-creation trilogy, it helps us to understand the heritage strategies intrinsic to the intangible nature of flamenco. It details a few historical milestones. It compares them with the heritage discourse developed by the anthropologist Cristina Cruces Roldán (2001).

Keywords:

Heritage creation, immaterial cultural heritage, patrimonialization, collecting, revivalism, performance, flamenco.

Fecha de recepción: 21-5-2024

Fecha de aceptación: 4-10-2024

Frayssinet Savy, C. (2024). De una revalorización a un enfoque patrimonial anti-institucional del flamenco de los años 1960 a los años 2000. *Música Oral del Sur*, 21, 361-377. ISSN 1138-857.

Los trabajos etnográficos del cantaor Antonio Mairena (1960-1983) y del guitarrista Pedro Bacán (1989-1997) contribuyeron a inventariar el patrimonio familiar gitano. En los albores de la década de 2000, fueron retomados por el discurso patrimonial de la antropóloga Cristina Cruces Roldán (2001). Por supuesto, habría que realizar un inventario y análisis completo de todas las colecciones desde los años 50 hasta los 2000 y, más ampliamente, a lo largo de todo el siglo XX. Este estudio pondría en perspectiva tanto el papel de la industria discográfica en el reconocimiento del flamenco como patrimonio cultural inmaterial como las diferentes influencias de la producción discográfica en las prácticas musicales e incluso en la creación musical. Esta propuesta constituye el núcleo de mi próximo trabajo. Sin embargo, queda en un segundo plano a la hora de analizar la relación que los dos artistas flamencos mencionados mantienen con su patrimonio musical ; hay que tener en cuenta su forma de entender el material musical resultante de sus actividades de coleccionismo, así como sus motivaciones artísticas y antropológicas. El trabajo de Cristina Cruces Roldán toma el relevo desde una perspectiva histórica. También amplía el campo del patrimonio a la entidad cultural andaluza. Conduce a la elaboración de una definición institucional del flamenco como "patrimonio etnológico", contribuyendo a su reconocimiento por instituciones administrativas andaluzas (1999), y posteriormente por la UNESCO (2010). Presenta tipologías contextuales, sociales e identitarias que sirven de documentación técnica para la creación de una categoría de patrimonio cultural específica del flamenco. Esta iniciativa se refiere en primer lugar a los registros sonoros de la cantaora Pastora Pavón Cruz « La Niña de los Peines » (1890-1969), cuyas grabaciones han sido

reconocidas como Bien de Interés Cultural¹. Para contextualizar esta orientación patrimonial del flamenco, es necesario comprender los mecanismos de fabricación del patrimonio flamenco en relación con algunos hitos históricos entre 1960 y 2000. Este periodo corresponde a mi trabajo etnográfico en los distintos ámbitos del flamenco entre 1980 y 1990. Todavía estaba muy fuertemente marcado por una generación activa en la experiencia mairenista. El patrimonio se convirtió en una cuestión emergente en un contexto de polémicas identitarias en la confluencia de estas dos décadas, en un periodo de transición entre la revalorización y la institucionalización. Desde 2002, ha sido reevaluado críticamente por el sociólogo del arte Francisco Aix Gracia, utilizando la metodología de la ciencia de las obras de Pierre Bourdieu. Este autor centra su investigación en el campo de la producción cultural del flamenco a través de las cuestiones de la revalorización que da lugar al mairenismo (1954-1988) y la sobrevalorización institucional (década de 2000), los usos del patrimonio y las patrimonialidades².

ALGUNOS HITOS DE LA «CADENA PATRIMONIAL» DEL FLAMENCO

Antonio Mairena nació en 1909 y falleció el 5 de septiembre de 1983. Desde los años sesenta, se dedicó a salvar la gran colección gitana significativa para el « paradigma de lo último » de Daniel Fabre³. Su enfoque como coleccionista está motivado por la investigación genealógica de los estilos gitanos del flamenco y por un proyecto discográfico basado en la difusión de cantes debilitados por la falta de dinamismo en su transmisión oral. Lejos de un proyecto basado en un atlas sonoro de voces múltiples, recrea cantes, algunos de los cuales han resultado ser raros. Su aproximación a los repertorios prefigura una historia patrimonial del flamenco. Bajo el prisma de la « edad patrimonial », inicia una concepción del flamenco denominada mairenista y constitutiva del mairenismo.

A finales de los años 1980, se pusieron en marcha los primeros hitos de una « cadena patrimonial » del flamenco. Según Daniel Fabre, la « cadena patrimonial » comprende diferentes fases que van desde la designación a la divulgación del patrimonio, pasando por la clasificación, la conservación e incluso la restauración. El flamenco entra en la era del patrimonio al convertirse en objeto de este nuevo proceso memorial. Para ello se han

¹ Cristina CRUCES ROLDÁN, *El Flamenco como patrimonio. Anotaciones a la declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*, Sevilla, Biental de arte flamenco, 2001, p. 7-10.

² Francisco AIX GRACIA, « El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales », *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, nº1, 2002, p. 109-125 ; *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

³ Daniel FABRE et Jean-Marie PRIVAT, *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 52.

abierto, en el plazo de dos años, dos centros de archivo, conservación y promoción, uno en Jerez de la Frontera y otro en Sevilla.

El Centro Andaluz de Documentación del Flamenco (CADF) es una institución andaluza que entre 1987 y 1993 se denominó Fundación Andaluza de Flamenco. Su sede sigue siendo el Palacio Permatín, en el barrio de Santiago de Jerez de la Frontera. Adoptó su nombre actual en 1993, cuando pasó a formar parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El objetivo de este centro de documentación del flamenco andaluz es restaurar, conservar, investigar y difundir el flamenco, en particular a través de la revista *Cante jondo*, un programa educativo y un evento anual para conmemorar la declaración del flamenco como patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO (2010).

El Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) es una institución de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Desde 1989 se dedica al patrimonio cultural. Se convirtió en agencia pública en 2007. En 2011 se convirtió en instituto de investigación. Sus competencias en el ámbito del llamado patrimonio histórico incluyen el « patrimonio etnográfico », que hace referencia a la categoría de patrimonio cultural inmaterial, aplicada a su vez al flamenco.

Esta política de patrimonio cultural forma parte de la historia institucional de España, y de Andalucía en particular. Los trabajos de Hélène Giguère, antropóloga especializada en identidad mestiza, trazan las etapas. Las instituciones españolas a partir de 1953, y luego las andaluzas a partir de 1984, incluyeron en sus programas culturales la noción de "patrimonio etnográfico" como subcategoría del patrimonio histórico. Desde 1982, la Comunidad Autónoma de Andalucía, la Junta de Andalucía, tiene competencia exclusiva en materia de conservación y promoción del patrimonio histórico, que abarca tanto el patrimonio etnográfico como el arqueológico. La Junta apoya una amplia gama de iniciativas, como la elaboración de inventarios y catálogos, y programas científicos y turísticos como la *Semana Santa* (Sevilla), *La Ruta del Flamenco* y *La Ciudad del Flamenco* (Jerez de la Frontera).

Esta institucionalización de las fuentes flamencas sólo afectó marginalmente a los ámbitos flamencos en los que yo trabajaba entonces, debido a la transmisión oral, todavía fuerte en distintos niveles de la sociedad andaluza y ajena a los medios digitales. El apoyo a la creación y a la programación crea redes. Refuerzan la conciencia del valor de cambio del flamenco sobre su valor de uso. El trabajo de recopilación también se ha visto transformado por la industria discográfica de los años 80 a 90, marcada por el declive de las antologías y la distribución del flamenco a través del floreciente mercado de las músicas del mundo. El hilo conductor de todos mis trabajos es la profesionalización más o menos reciente de algunos miembros de familias musicales gitanas. Armadas con esta experiencia, las generaciones más jóvenes siguen los pasos de sus mayores y se dejan seducir por las nuevas oportunidades que ofrece el fenómeno de la globalización, que afecta tanto a la música profesional como a la coreografía. La realidad del coleccionismo sobre el terreno es,

pues, muy diferente. Las personas con las que trabajo me preguntan a menudo por la distribución en forma de discos, por ejemplo. Para responder a estas demandas, practico la etnomusicología aplicada colaborando en la programación de festivales o transmitiendo contactos artísticos a programadores como Martina A. Catella, Guy Bertrand, Marie-José Justamond o Jacques Pornon.

LAS PARADOJAS DEL MAIRENISMO EN EL RENACIMIENTO DEL FLAMENCO

Este periodo de transición entre 1980 y 1990 estuvo marcado tanto por el inicio de la institución patrimonial del flamenco como por su dependencia irreversible de la industria global del espectáculo. Fue anticipado por las revoluciones estéticas y musicales en el cante con *Despegando* (1977) de Enrique Morente y *La Leyenda del tiempo* (1979) de Camarón de la Isla, así como en la guitarra con Paco de Lucía y su invención del cuadro flamenco en 1981 con su sexteto. Estos tres artistas innovaban, transgredían y desvelaban nuevos caminos posibles en una época en la que dominaba la hegemonía de la canción, reforzada por el mairénismo. Fue Israel Galván quien, inspirándose en estos modelos, convirtió la danza en un campo para la libre experimentación artística en 1998 con su primera pieza *¡Mira! Los zapatos rojos*. Durante estas dos décadas, la transición entre el mairénismo y la experimentación supuso un vuelco en la relación con la memoria y la transmisión colectivas, la revalorización de la interpretación, la creación y la innovación, y la transformación de los contextos musicales de la interpretación flamenca. Este fue un momento clave para recibir el legado de la revalorización de las fuentes durante los años 1950-1970, para repensarlo e incluso para emanciparse de él en virtud de su concepción de la identidad comunitaria.

A lo largo de estas tres décadas, el inventario de los repertorios flamencos ha sido objeto de debate y de diversas propuestas musicológicas, antropológicas e históricas. Ha dado lugar a clasificaciones, árboles genealógicos de estilos y a una territorialización o geografía de los cantes. Tiene el mérito de cuestionar la idea de un flamenco estéticamente homogéneo o de una bipolaridad gitano/andaluz. Favorece una aproximación plural al flamenco, dada la heterogeneidad de su lenguaje musical y de las opciones interpretativas resultantes. Así, el flamenco se refiere a cantes y bailes tan diferentes, y a formas y estructuras musicales tan alejadas e incluso ajenas entre sí. Esta diversidad se debe tanto a estrategias artísticas destinadas a mantener al público en vilo como a contextos privados en los que la creación se basa más en la emoción que en la innovación. La distancia entre estos dos procesos creativos condujo a la grabación de antologías, la primera de las cuales fue editada por el guitarrista Pedro del Valle Pichardo «Perico el del Lunar» (1894-1964), publicada en Francia en 1954 por Ducrétet-Thomson bajo licencia de Hispavox y premiada por la Académie Charles Cros. Esta antología, titulada *Anthologie du Cante Flamenco* (LA 1051-52-53), incluye tres LP.

Parece ser que el renacimiento del cante flamenco comenzó en Sevilla en la década de 1950. Fue impulsado por la desaparición de una serie de grandes repertorios flamencos tanto de la programación como de la producción discográfica bajo la influencia de la llamada moda de la ópera flamenca⁴ favoreciendo otros estilos como fandangos, cantes de ida y vuelta, y canción afluencada como zambras, cuplés por bulería... En respuesta a esta moda hegemónica, en 1950 Rafael Belmonte, hermano de uno de los maestros del toreo, Juan Belmonte, creó un programa dedicado al flamenco titulado Cantares de Andalucía, emitido en la emisora nacional de radio española, RNE, en Sevilla. Invitó al cantaor Luis Caballero, que se convirtió en un fijo del programa. El programa alternaba la emisión de discos antiguos con actuaciones en directo de los guitarristas Eduardo de La Malena y Antonio de Sanlúcar. Este programa da un fuerte impulso a la recuperación de repertorios anteriores frente a las tendencias musicales actuales. Conciertos y conferencias han enriquecido este enfoque en la región de Sevilla, seguido de la apertura de la peña flamenca *El Cañaverol*, que organiza conciertos semanales.

Otro cantaor, Antonio Mairena, se hizo un nombre en el programa de radio. Era un habitual del programa a principios de los años sesenta. Poco a poco se hizo tan imprescindible que cambió su orientación inicial. Se sentía en una misión desde que en 1962 le concedieron la Llave de oro del cante⁵. En su libro de 1963 *Mundo y formas del cante flamenco*, que

⁴ La ópera flamenca designa tanto un género de espectáculo, los repertorios que allí se interpretan generalmente como un periodo histórico del cante flamenco. Carlos Hernández tomó su apodo « Védrines » en referencia al piloto francés Jules Védrines por su sonido francés, que estaba de moda en España en ese momento en la industria del entretenimiento. Entre 1924 y 1934 se convirtió en el principal impulsor de los espectáculos que creó y que denominó ópera flamenca. Se trata de un espectáculo de gran formato en el que participan numerosos artistas flamencos. Su primera gira por España reúne únicamente a artistas andaluces. Al año siguiente invitó a actuar a los artistas gitanos Pastora Pavón « La Niña de los Peines » y Ramón Montoya. Los lugares son esencialmente al aire libre como las plazas de toros o salas con un aforo importante, sin ningún sistema de sonido que determine la elección de los artistas tanto por sus cualidades vocales como por la selección de determinados repertorios flamencos, fandangos, cantes de ida y vuelta, la canción afluencada tipo zambras, cuplés por bulería... Estas condiciones de trabajo favorecen una estética vocal basada en la amplificación natural de una voz fuertemente proyectada con vibrato y dotada de un amplio ámbito favoreciendo los agudos, en la homogeneidad del tono y en una ornamentación variada con un Tendencia a estereotipar determinadas fórmulas. Recurren a otras formas de acompañamiento como la orquesta de estilo clásico o incluso el jazz. La ópera flamenca tiene el mérito de difundir y popularizar el flamenco en España ; de hecho, se refiere a un tipo de flamenco que está lejos de representar toda su complejidad. Tiene un gran activo como relevo, la industria discográfica, pero está perdiendo terreno frente al cine con la comedia flamenca.

⁵ La Llave de oro del cante se trata inicialmente de un reconocimiento prestigioso con valor de premio concedido a los cantaores flamencos. Su rareza debería diferenciarlo de todos los demás. Sin

escribió junto al poeta Ricardo Molina, defendió una concepción histórica del flamenco. También elaboró una tipología de las características musicales, poéticas y estéticas y una clasificación de las formas del cante flamenco. Identificó la forma más antigua del cante flamenco como cante gitano « puro ». Ese mismo año fundó el *Festival de Cante Jondo Antonio Mairena* en su Mairena del Alcor natal. Este fue el punto álgido de su llamada influencia mairenista/mairenista, que duró las dos décadas siguientes (1960-1970).

Antonio Mairena trabaja para revivir los antiguos cantes gitanos, cultivando « el paradigma de lo último » mediante el rescate del cante. Recopiló repertorios de cantes que estaban "en peligro de desaparición", esencialmente romances y variantes de tonás, siguiiriyas y soleares. Los aprendió directamente de los « últimos » depositarios, Juan Talega, Manolito el de La María, El Borrico, Joselero, Tía Añica La Piriñaca... En el curso de sus encuentros, consiguió rastrear una de las fuentes más antiguas, la del cantaor gitano El Planeta, mencionado en uno de los escritos fundacionales de la historia del flamenco, *Escenas andaluzas* (1831-1846) de Serafín Estébanez Calderón « El Solitario ». El resultado de sus investigaciones fue una siguiiriya cabal⁶, que incluyó en su repertorio. Lamentablemente, no realizó ninguna grabación de los ancianos de los que recogió los cantes. Los aprende y los difunde recreando los estilos que ha recogido, sabiendo que las fuentes también han sido recreadas o variadas. Realizó 36 grabaciones entre 1941 y 1983. En 1966, graba *La Gran historia del cante gitano andaluz* en tres discos de vinilo. La duración de los temas varía entre 3'15" y 13'05" ; la elección de estas duraciones permite pasar del formato habitual de un disco al de una actuación in situ, es decir, una grabación en directo. Surge una geografía del cante en la baja Andalucía a través de una clasificación de estilos por lugares : Cádiz y Los Puertos, Jerez de la Frontera, Utrera, Alcalá de Guadaíra, Triana (Sevilla). En su libro *Antonio Mairena en el mundo de la siguiiriya y de la soleá* (1992), Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz enumeran todas las fuentes y atribuciones de los por soleares y por siguiiriyas registrados por Antonio Mairena. De este modo, dan testimonio de su afán

embargo, las condiciones de atribución son más una cuestión de consenso entre aficionados que de un jurado que responda a reglas precisas. La primera llave de oro del cante flamenco fue atribuida en 1868 a Tomás el Nitri (1838-1877), la segunda en 1926 a Manuel Vallejo (1891-1960). No fue hasta 1962 que tuvo contenido real. El tercero se convierte en el símbolo de una misión artística definida por Antonio Mairena (1909-1983), la del gran rescate del cante flamenco que anima su discografía, sus escritos, sus compromisos y su papel con las autoridades culturales andaluzas. La llave de oro adquiere así el estatus de un auténtico premio que rinde homenaje a la aportación del ganador al cante flamenco. Fue en el año 2000 cuando se le hizo la cuarta autopsia a Camarón de la Isla (San Fernando, 1950-Badalona, 1992), lo que provocó fuertes reacciones. La llave de oro del cante flamenco ha distinguido a un cantaor en vida desde su creación y su muerte permite transmitirla a otro cantaor. Con Camarón de la Isla la llave quedó para siempre en sus manos. Esta disputa provocó que se revocara esta decisión y se entregara en 2005 a Antonio Fernández Díaz « Fosforito » nacido en 1932 en Puente Genil.

⁶ Luis SOLER GUEVARA et Ramón SOLER DÍAZ, *Antonio Mairena en el mundo de la siguiiriya y de la soleá*, Málaga, Fundación Antonio Mairena y Junta de Andalucía, 1992, p. 54-56.

coleccionista, que contribuyó a su condición de cantaor generalista, poco frecuente en su época.

AMBIGÜEDAD DE LA REVALORIZACIÓN DEL FLAMENCO: « RAÍZ, PUREZA Y ESENCIA »

El gran rescate del cante flamenco fue retransmitido entre 1971 y 1973 por el programa de televisión *Rito y geografía del cante*, una serie documental sobre la difusión del flamenco producida por TVE. El programa fue dirigido por Mario Gómez, que lo coescribió con Pedro Turbica y José María Velázquez Gaztelu. La serie consta de 99 episodios de media hora y un especial de una hora. En plena dictadura franquista, los autores produjeron una película etnográfica que revelaba un flamenco muy alejado del preconizado y apoyado por el poder como símbolo de unidad nacional. Según William Washabaugh, abogaban por un « retorno a la región » frente al « flamenquismo nacional como espectáculo artificial ». José María Velázquez Gaztelu evoca su práctica del cine de lo real en este documental musical, que se inspira en el intento de José Manuel Caballero Bonald de crear un archivo de cante flamenco (*Archivo de Cante Flamenco*) movido por la idea misma de grabar a cantaores y músicos en el contexto de su vida cotidiana. Recuerda que cuando comenzó el proyecto televisivo, quería compartir una experiencia musical íntima del flamenco, lejos de los estudios de grabación. Buscó condiciones similares para dar a la vez « una visión lo más global posible del flamenco de la época » y crear las condiciones adecuadas para que estos artistas pudieran « expresarse con la mayor libertad posible » e improvisar libremente. Esta serie revela a artistas que, para « muchos de ellos, sólo habían cantado en reuniones familiares íntimas, como María la Sabina, la madre de Santiago Donday ». También incluye a « los tres grandes nombres de la época, Pepe Marchena, Manolo Caracol y Antonio Mairena, así como a la nueva generación que hoy llamaríamos vanguardista » :

La idea era dar una visión lo más global posible del flamenco de la época. [...] Me parece que ahora todo suena igual y que todo tiene las mismas características musicales y las mismas actitudes expresivas. Una de las características del flamenco de los años 1970 era su enorme diversidad y su riqueza de voces muy diferentes.⁷

La influencia mairenista fuertemente subrayada por Francisco Aix Gracia se ve matizada por un cierto acercamiento a la música popular y a estos diferentes marcos de transmisión. William Washabaugh subraya la intención de ser indirectamente "un antídoto contra el mal gusto musical del franquismo". Advierte de la posible sacralización de esta versión del flamenco⁸.

⁷ Archivos privados, entrevista del martes 16 de enero de 2018 (Nimes).

⁸ William WASHABAUGH, *Flamenco. Passion, politics and popular culture*, Oxford, Washington D.C.: Berg, 1996, p. 175.

Inspirado por este deseo de difundir los cantes gitanos marginados por la industria del espectáculo y discográfica, el cantaor Antonio Fernández Díaz « Fosforito », nacido en 1932, se interesó por la música andaluza y recuperó formas como el zángano de Puente Genil. Ganó todos los premios del *I Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba* en 1956. Hoy es el quinto poseedor de la llave de oro, concedida por primera vez en 1868 a Tomás el Nitri, luego en 1926 a Manuel Vallejo, en 1962 a Antonio Mairena y en 2000 a Camarón de la Isla post-mortem. Su extensa discografía incluye 40 opus. Su original participación en el gran rescate le convirtió en uno de los dos cabezas de cartel de todos los festivales flamencos de los años 1970, un reconocimiento que le equiparó al indiscutible Antonio Mairena, el otro cabeza de cartel de la época.

La autenticidad de los estilos flamencos se basa sobre todo en el « paradigma de lo último ». Esto ha llevado a algunos excesos en la identificación de los cantes. Cualquier versión interpretada se legitima entonces por su atribución a un creador y/o por su vínculo con la herencia gitana o andaluza. El joven cantaor Enrique Morente tuvo que inventarse a un viejo cantaor del barrio granadino del Albacín para que le aceptaran una propuesta creada por él⁹.

Antonio Mairena está considerado como el mentor del renacimiento del cante flamenco gitano. Ha tenido el mérito de difundir repertorios conservados por un gran número de familias gitanas flamencas andaluzas y difundidos principalmente en ambientes sociales privados. Su iniciativa ha sido criticada por algunos gitanos, ya que sus grabaciones han permitido la entrada en el dominio público de ciertos estilos de cante poco conocidos. Su pensamiento esencialista es hoy radicalmente cuestionado. Sin embargo, se basa en características del cante flamenco que siguen siendo muy pertinentes en términos descriptivos. Más allá de la polémica, Antonio Mairena ha tenido el mérito de revelar ciertos vínculos entre la práctica amateur y la profesional, la práctica privada y la pública.

UN ENFOQUE PATRIMONIAL ANTI-INSTITUCIONAL

Unos seis años después de la muerte del maestro, el guitarrista Pedro Bacán (1951-1997) emprendió un nuevo reto, centrado en el reconocimiento de un flamenco diferente en cuanto a lenguaje, estética y ética. Descendiente de la familia Pinini, una de las más prestigiosas casas cantaoras¹⁰ situadas entre las localidades de Lebrija, Utrera y Jerez de la Frontera, combinó varias habilidades : la de compositor, coleccionista y teórico. Sólo un artista flamenco contemporáneo de la época compartía estas habilidades, el guitarrista

⁹ Archivos privados, entrevista del viernes 26 de enero de 2007 (Nimes).

¹⁰ Una casa cantaora es una escuela natural de cante basada en la transmisión oral hereditaria en el seno de familias gitanas concentradas en la baja Andalucía y creadoras de estilos específicos. La casa bailaora se dice de familias de bailaoras de flamenco y la casa tocaora se refiere a familias de guitarristas flamencos.

Manolo Sanlúcar. Pedro Bacán sentó las bases de una experiencia inédita en el flamenco, combinando coleccionismo, creación y revalorización estética, que en retrospectiva constituyó la base de una relación abierta y creativa con un « patrimonio musical y dancístico familiar ». Ha optado por no oponer herencias y creaciones.

En el flamenco, existen cuatro concepciones de la creación que defino en función de lo que está en juego en el gesto musical y/o dancístico y su recepción :

- la creación con un objetivo emocional, o incluso comunicacional, dependiente de una actuación improvisada defendida por Pedro Bacán,
- la creación con un objetivo formal, estético o teatral, legitimando el estatus del flamenco como arte,
- la creación formateada que promueve estilos acordes con las exigencias del mercado de la música popular y la música contemporánea propia de cada época (chanson, fandanguillo y ópera flamenca, flamenco fusión...),
- la creación experimental inspirada en el jazz (Paco de Lucía), la música clásica (Manolo Sanlúcar), la música contemporánea (Pedro Bacán), el ballet (Antonia Mercé « La Argentina »), la danza teatro (Antonio Gades), el cine, el circo y la danza contemporánea (Israel Galván)¹¹.

Pedro Bacán ha revalorizado la herencia flamenca de su familia para inventar un nuevo enfoque de los espectáculos flamencos basado en la interpretación, acabando con el cante, el baile y los solos instrumentales. Ha creado un nuevo lenguaje guitarrístico que responde a estas exigencias, alejadas de cualquier forma virtuosa. De este modo, arroja nueva luz sobre la cuestión del patrimonio flamenco vivo. Su reflexión parte de su propia experiencia del repertorio familiar, que implica un enfoque diferente de la creación, la interpretación, el ensayo y la improvisación. La antología familiar *Noches gitanas en Lebrija. Flamenco pris sur le vif* en 4 CD (1991) es una prueba de ello. Su proyecto inicial era más ambicioso: quería reunir todos los estilos practicados por su familia desde Sevilla hasta Cádiz. Pedro Bacán propone repensar la geografía del cante a través de la red territorial de la familia gitana, así como el proceso de creación de los cantes a través del proceso denominado por los propios cantaores como cruzar los cantes. Una variante o un nuevo estilo surge del posible ensamblaje de uno o varios fragmentos melódicos o melódico-poéticos en función de la estructura compositiva de la canción, como expliqué en una ponencia titulada « Experimentación de la modelización en la transmisión de la canción por soleares », presentada en el marco del primer seminario anual de etnomusicología en Francia titulado

¹¹ Corinne FRAYSSINET SAVY, *Le Corps sonore. Contribution à une musicologie générale de la danse flamenca selon Israel Galván, Andrés Marín et Rocío Molina*, obra original inédita del dossier H.D.R. titulado *Mémoires et corporéités du sonore. Contribution à une musicologie générale des techniques du corps*, Paris, Sorbonne Université, 7 décembre 2022.

*Regards croisés sur les processus de transmission des musiques traditionnelles en France*¹².

Pedro Bacán define una visión sensible del flamenco, heredada de la experiencia musical de la familia Pinini, que apela a la idea de interioridad trabajando sobre el propio vínculo que se forja entre el intérprete y el oyente :

Yo diría que el flamenco es una confesión personal [...]. Es una confesión de la debilidad humana. Si no de la debilidad, al menos de la fragilidad del ser humano. En mi opinión, no es un movimiento de ti, la persona frágil, hacia el otro. Te hablas de tu propia fragilidad y la otra persona se mueve hacia ti. No es un movimiento de dentro hacia fuera, sino de fuera hacia dentro. Los flamencos no se esfuerzan por hacerse entender. Simplemente se enfrenta a sí mismo con sus propias palabras. Es la otra persona la que se acerca para escuchar y decir: «No te preocupes, eres frágil, pero yo también lo soy, todos somos frágiles». Es un movimiento que viene del exterior hacia la persona que está aquí¹³.

Según su concepción musical del flamenco, el eje patrimonial forma parte integrante de su proyecto artístico. Para ello, piensa la música en términos de cante, en particular el de su abuela paterna María Peña, su carácter modal y las propiedades emocionales de sus microintervalos, la repetición y el grano de la voz (técnica vocal). También se centró en el poder creativo del silencio; decía de su música que el silencio no sólo la habita sino que está en el corazón de los sonidos que el oyente inventa al escucharla. Puso en práctica su pensamiento musical en 1989 con dos creaciones, *Lebrija Flamenca* (Théâtre antique d'Arles) y *El Clan gitano de los Pinini* (Théâtre Déjazet, París). En cierto modo, recrea sobre el escenario lo que él llama « la casa », es decir, el sentido de la representación familiar en los festivales, haciendo que el público se olvide de los artistas. El escenario, los bastidores y la comida son momentos en los que se invita a entrar a la música, igual que en compañía de amigos. Se trata de que la música una¹⁴.

Pedro Bacán no es partidario del « paradigma de lo último ». Para él, la herencia familiar es la base misma de una revalorización del pensamiento musical flamenco, que le ha llevado a repensar el lenguaje de la guitarra a partir de la lógica modal del cante y a componer su

¹² « Expérimenter la modélisation dans la transmission du chant *por soleares* », *1^{er} Séminaire Annuel en Ethnomusicologie de la France. Regards croisés sur les processus de transmission des musiques traditionnelles en France*, Institut Occitan Aquitaine, Château d'Este, Billère – Pau Pyrénées, 11 et 12 novembre 2015.

¹³ Extracto de una entrevista a Pedro Bacán realizada en diciembre de 1996 por Daniel Caux y retransmitida en febrero de 1997 por France Musique.

¹⁴ Carole FIERZ, *Inés, ma sœur*, Paris, JBA édition (DVD), 1996 et Pedro BACÁN & le clan des Pinini, *Remate*, Malakoff, Peewee/Socadisc, PWC002, 2022. Pedro G. Romero cuestiona la dimensión política que subyace al discurso sobre el flamenco y el imaginario musical de Pedro Bacán; “estamos en realidad en un debate político de gustos, opciones artísticas, posibilidades y potencias en la obra de cada artista o grupo de artistas”, p. 31.

propia musicalidad a partir de un espectro sonoro a medio camino entre la música drone indostánica y la música espectral. Para él, la aportación de la herencia gitana está vinculada a otro tipo de pensamiento musical, denominado « oriental », sin que pueda reducirse a la estética musical árabe.

Frente a la política cultural en busca de una identidad andaluza unificadora, el flamenco de Pedro Bacán resulta especialmente inquietante por su rechazo a vincularse únicamente a la entidad cultural árabe, por su concepto de mestizaje y por su crítica a la comercialización y museificación de una cultura viva. Su pensamiento musical sigue siendo hoy muy marginal en el discurso académico y aún más en el institucional. Desde finales de los años 90, la antropóloga Cristina Cruces Roldán defiende una concepción diferente del patrimonio, la del flamenco como « marcador de identidad », fuertemente criticada por el sociólogo Gerhard Steingress (2002). Ella define su enfoque del patrimonio en términos de "construcción social". Inicia esta reevaluación del concepto de patrimonio en relación con el flamenco a través de una figura simbólica que es a la vez gitana y mujer. Se trata de Pastora Pavón « La Niña de los Peines », cuyas 258 canciones están recogidas en 13 CD en la caja editada en 2004 y titulada *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía* :

La significación de Pastora en la historia del flamenco no puede contemplarse desde una única perspectiva. Su relevancia como una de las máximas representantes de este mercado cultural andaluz hace indispensable tratarla desde varias dimensiones, entre las que contamos su trayectoria profesional, los modelos de aprendizaje de que dio muestra, las interinfluencias comarcales y personales de los estilos que desarrolló, sus cualidades sonoras y técnica de ejecución, su enciclopedismo y su estilismo, y su papel como figura femenina y gitana en el mundo flamenco.¹⁵

El « paradigma de lo último » podría incluirse entre las mitologías del flamenco en el sentido barthesiano del término. Da lugar a una narrativa que anuncia recurrentemente el final de este arte musical popular a lo largo de las distintas etapas de su profesionalización. Los festivales y encuentros de cante son vistos como los jardines secretos de un arte musical basado en la emoción y los garantes de los vestigios de un Oriente en Occidente. Paradójicamente, constituyen un marco social, cultural e incluso económico para una serie de artistas semiprofesionales. También constituyen un marco social para la familia gitana. El flamenco es el resultado de estas diversas modalidades. Las industrias del espectáculo escénico, del disco y, más ampliamente, de la grabación sonora y audiovisual complementaron y amplificaron el papel contextual de las prácticas musicales y/o dancísticas en la difusión y transmisión de este arte musical popular a partir de las primeras décadas del siglo XX. Influyen en las elecciones artísticas en detrimento de otras.

¹⁵ Cristina CRUCES ROLDÁN, *El Flamenco como patrimonio...*, p. 98. En *Antropología y flamenco. Más allá de la música II : identidad, género y trabajo*, la autora recuerda que en 1997, la Junta de Andalucía reconoce institucionalmente los Registros Sonoros de *La Niña de los Peines* como *Bienes de Interés Cultural / Biens d'Intérêt Culturel* ; Cristina CRUCES ROLDÁN, *Antropología y flamenco. Más allá de la música II : identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura, 2003, p. 123.

Antologías musicales y discográficas, concursos y festivales son los vectores de la revalorización según la visión del flamenco defendida por Antonio Mairena. El mundo del espectáculo, las músicas del mundo y el cine ofrecen a algunos músicos y bailarines raras oportunidades de creatividad. A distintos niveles, influyen en la normalización de las prácticas musicales de muchos de ellos. Por otra parte, estos modos de construcción y representación espectaculares dan lugar a otras prácticas culturales, otras maneras de expresar el flamenco que se inscriben en una « dinámica de vicarianza », como dice Denis Laborde. En cierto modo, el arte flamenco se enriquece con los cambios provocados por la influencia de otras formas de expresión artística que inspira o absorbe. Nos incita a pensar en la trilogía patrimonio, herencia y creación desde el punto de vista de las diferencias. Como nos recuerda Cyril Isnart, a través de Frederick Barth y André Leroi-Gourhan, « el trabajo social no se desarrolla en el corazón, sino en las fronteras de los grupos »¹⁶. Por tanto, las elecciones estilísticas dependen más de la relación con los demás que de estrategias esencialmente prácticas o formalistas. Son parte de un sistema de relaciones social y culturalmente limitadas. Nos empujan a comprender la trilogía patrimonio-patrimonio-creación desde el punto de vista de hacer la diferencia.

Cuando el proceso patrimonial se involucra en la larga cadena de operaciones patrimoniales, Nathalie Heinich subraya el papel institucional de la « misión de administrar – en el sentido de atribuir – el valor de autenticidad a aquellos [objetos materiales aquí o inmateriales] que están destinados a entrar en su campo ». Para el sociólogo, el valor del objeto no se descubre ni se inventa, sino que se administra¹⁷. Sin embargo, es necesario un matiz importante con la noción de patrimonio inmaterial en el sentido de Daniel Fabre, como lo mencionan Chiarra Bortolotto y Sylvie Sagnes en el homenaje rendido a su obra. El conocimiento del patrimonio inmaterial « es resultado de una subjetivación del reconocimiento », ya que es « experimentado, escuchado, jugado o comido en el presente ». Este régimen patrimonial exige la fórmula querida por el etnólogo antropológico : « el patrimonio somos nosotros ». La proclamación del valor patrimonial es un acto político en sí mismo. Permite a los actores convertirse en « la encarnación de la relación con el pasado », estar en el centro de la « relación entre tiempo e identidad »¹⁸.

Desde el ángulo del « paradigma de lo último », los actores del flamenco se dividen de alguna manera entre una herencia institucional o un reciclaje de algunos tropismos románticos por poner al día. Un tercer tenue camino lo abrió Pedro Bacán quien se planteó

¹⁶ Cyril Isnart desarrolla este análisis en el informe de la defensa sobre el trabajo de Corinne Frayssinet Savy con vistas a obtener una autorización para dirigir la investigación H.D.R, dossier titulado *Mémoires et corporéités du son. Còntribution à une musicologie generale des techniques corporelles*, París, Universidad de la Sorbona, 7 de diciembre de 2022.

¹⁷ Nathalie HEINICH, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p 260.

¹⁸ Chiarra BARTOLOTTI et Sylvie SAGNES, « Daniel Fabre et le patrimoine. L'histoire d'un retournement », *L'Homme*, n°218, 2016, p. 45-55, < <https://doi.org/10.4000/lhomme.28923>>.

una estrategia diferente, la de la creación basada en los valores de uso del flamenco y no en los valores de cambio, es decir una interpretación centrada en la única cualidad musical, creativa y emocional de protagonista para rechazar cualquier ejecución con formato comercial, folclórico y patrimonial. Su concepción del flamenco se revela como una crítica radical, incluso política, a la estrategia de las instituciones patrimoniales y su vínculo con el turismo cultural.

REFERENCES / REFERENCIAS

Aix Gracia, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1, 109–125.

Aix Gracia, F. (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.

Bacán, P. (1991). La guitare flamenca. *Écouter/voir*, 8, 27–29.

Bacán, P. (1996). El Flamenco, un escalón entre Oriente y Occidente. *XXIV Congreso de arte flamenco: La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca – Flamenco y pueblo. Conferencia inaugural, ponencias y mesas redondas* (pp. 112–116). Sevilla: Bienal de arte flamenco.

Bacán, P., & le clan des Pinini. (2022). *Remate*. Malakoff: Peewee/Socadisc.

Bartolotto, C. (2011). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bartolotto, C., & Sagnes, S. (2016). Daniel Fabre et le patrimoine. L'histoire d'un retournement. *L'Homme*, 218, 45–55.

Cruces Roldán, C. (1998). *Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*. Córdoba: Ayuntamiento de Cabra.

Cruces Roldán, C. (2001). *El flamenco como patrimonio. Anotaciones a la declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*. Sevilla: Bienal de arte flamenco.

Cruces Roldán, C. (2002). *Más allá de la música: Antropología y flamenco. Sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Sevilla: Signatura.

Cruces Roldán, C. (2003a). *Antropología y flamenco. Más allá de la música II: Identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura.

- Cruces Roldán, C. (2003b). *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Cruces Roldán, C. (2009). *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara.
- Cruces Roldán, C. (2017). Flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 12(4), 819–835.
- Cruces Roldán, C. (2017). *Flamenco. Negro sobre blanco: Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Instituto Andaluz del Flamenco.
- Estébanez Calderón, S. (1963). *La Andalucía de Estébanez. Antología*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Fabre, D. (Ed.). (2013). *Émotions patrimoniales*. Paris: Les Éditions de la MSH.
- Fabre, D., & Privat, J.-M. (Eds.). (2010). *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Fierz, C. (1996). *Inés, ma sœur* (DVD). Paris: JBA Édition.
- Frayssinet Savy, C. (2008). Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène. *Cahiers d'ethnomusicologie. Performance(s)*, 21, 67–85.
- Frayssinet Savy, C. (2018). Expériences sensorielles enfantines du flamenco. Contribution à une anthropologie du sentir. *Cahiers d'ethnomusicologie. Enfants musiciens*, 31, 153–168.
- Frayssinet Savy, C. (2022a). *Le Corps sonore. Contribution à une musicologie générale de la danse flamenca selon Israel Galván, Andrés Marín et Rocío Molina*. Paris: Sorbonne Université.
- Frayssinet Savy, C. (2022b). *Mémoires et corporités du sonore. Contribution à une musicologie générale des techniques du corps*. Paris: Sorbonne Université.
- Heinich, N. (2009). *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Isnart, C. (2016). Anthropologie du patrimoine. *Encyclopædia Universalis*. Retrieved from <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropologie-du-patrimoine>

Isnart, C., Mus-Jelidi, C., & Zytnicki, C. (Eds.). (2018). *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*. Rabat: Centre Jacques-Berque. Retrieved from <http://www.openedition.org/6540>

Isnart, C., Losonczy, A.-M., Tornatore, J.-L., & Chevrier, G. (2019). Rencontre autour de l'ouvrage *Le patrimoine comme expérience*. Implications anthropologiques. *Anthropologie du patrimoine, FMSH-Canal-U*, 21 mars.

Laborde, D. (2005). *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia: Elkar.

Mairena, A., & Molina, R. (1978). *Mundo y formas del cante flamenco* [1963]. Sevilla-Granada: Librería Al-Andaluz.

Moreno Navarro, I. (1972). *Propiedad, clases sociales y hermandades en la Baja Andalucía. La estructura social de un pueblo de Aljarafe*. Madrid: Siglo XXI de España.

Moreno Navarro, I. (1993). *Andalucía: Identidad y cultura. Estudio de antropología andaluza*. Málaga: Ágora.

Moreno Navarro, I. (1995). *Blas Infante. Una propuesta política para la Andalucía de hoy*. Sevilla: Fundación Blas Infante.

Moreno Navarro, I. (2002). *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.

Moreno Navarro, I. (2008). *La identidad cultural de Andalucía. Aproximación, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Roda, J. (2016). Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie. Collaboration, implication, reflexivité. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 29, 19–35.

Sanlúcar, M. (2005). *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ediciones La Posada.

Soler Guevara, L., & Soler Díaz, R. (1992). *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y de la soleá*. Málaga: Fundación Antonio Mairena y Junta de Andalucía.

Steingress, G. (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

Thède, N. (1999). *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*. Paris: L'Harmattan.

Velázquez-Gaztelu, J. M. (2021). *De la noche a la mañana. Medio siglo en la voz de los flamencos*. Sevilla: Athenaica.

DE UNA REVALORIZACIÓN A UN ENFOQUE PATRIMONIAL ANTI-INSTITUCIONAL DEL
FLAMENCO DE LOS AÑOS 1960 A LOS AÑOS 2000

Washabaugh, W. (1996). *Flamenco: Passion, politics and popular culture*. Oxford & Washington D.C.: Berg.