

## Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel<sup>1</sup>

Iván Perriñez Bolaño<sup>2</sup>

Recibido: 6 de septiembre de 2017/Aceptado: 22 de mayo de 2018

**Resumen.** La consideración del –arte– flamenco como un hecho social total, no solo subraya las singularidades de procesos y grupos subalternizados localizados en Andalucía, sino que se encuentra hoy relacionada con las lógicas hegemónicas del neoliberalismo y la mercantilización de las manifestaciones étnicas transformadas en productos para la industria cultural. Las políticas culturales andaluzas de patrimonialización sobre el flamenco, así como su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2010), están reconfigurando tanto las formas expresivas, de sociabilidad, aprendizaje y transmisión autóctonas, como su promoción, difusión y circulación fuera de sus contextos, dinámicas y significados vernáculos. Atendiendo a estos procesos, este artículo analiza los discursos de los agentes locales para mostrar cómo se están construyendo en la posmodernidad las representaciones sobre el flamenco, en relación con las políticas e industrias culturales a nivel local y global, y sus repercusiones en el mercado laboral para los artistas.

**Palabras clave:** Flamenco; Andalucía; discursos; patrimonialización; políticas culturales.

### [en] Local discourses and representations on the patrimonialisation of flamenco in Andalusia, a multinivel process

**Abstract.** The consideration of flamenco as a total social fact, not only emphasizes the singularities resulting from a historical process, in which various subaltern groups located in Andalusia take part, but today is related to the hegemonic logics of neoliberalism and mercantilization of the ethnic manifestations transformed into products for the cultural industry. Andalusian cultural heritage policies on flamenco, as well as their inclusion in the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage (2010), are reconfiguring both expressive forms of sociability, indigenous learning and transmission, as well as their promotion, dissemination and circulation outside their contexts, dynamics and vernacular meanings. In response to these processes, this article analyzes the discourses of local agents to show how flamenco is being built in the modern world as an intangible heritage in the discursive environment, in relation to cultural policies and industries at a local and global level.

**Keywords:** Flamenco ; Andalusia ; discourses ; patrimonialisation ; cultural policies.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Las políticas culturales sobre el flamenco; sentidos y significaciones. 3. Flamenco, industrias culturales y mercado laboral; persistencias y transformaciones. 4. Reflexiones desde la periferia: flamenco local-marginal, flamenco global-hegemónico

<sup>1</sup> Este texto se enmarca en la investigación que realiza el autor sobre un análisis comparado de expresiones musicales vernáculos en el entorno mediterráneo, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España para el periodo 2014-2018, en el marco del Programa Estatal para el Talento y la Empleabilidad de la Formación del Profesorado Universitario (2013-2016).

<sup>2</sup> Departamento de Antropología Social. Universidad de Sevilla  
iperianez1@us.es

**Cómo citar:** Periáñez Bolaño, I. (2019). Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel, en *Revista de Antropología Social* 28(1), 71-93.

## 1. Introducción<sup>3</sup>

Desde que cristalizaran en Andalucía sus formas actuales de cante, toque y baile, en el último tercio del siglo XIX, en el flamenco han convivido dos formas articuladas de expresión: por un lado, aquellas que implican un “valor de uso” o de reproducción colectiva, donde las formas musicales son fundamentales para el establecimiento y mantenimiento de relaciones de sociabilidad próximas, y, por otro lado, aquellas que posicionan el flamenco como “valor de cambio” (Cruces y Moreno, 1996) al señalar la comercialización de sus formas expresivas como producto cultural de consumo dirigido a/interpretado para públicos diversos en entornos deslocalizados. En estos casos suele aparecer desidentificado de sus sentidos y significados de proximidad y comunidad, a la vez que se diluyen, sumergen y/o resignifican aquellas sonoridades que recurren a la memoria oral y los “tiempos relacionales” (Vázquez y Barrera, 2015)<sup>4</sup>. Procesos desde los cuales se significa y toma sentido el patrimonio inmaterial vernáculo que supone el flamenco para distintos colectivos subalternizados de Andalucía, caso de los gitanos flamencos andaluces, en tanto que señala el marcador de identidad más relevante en la expresión, autorepresentación y significación de sus formas de ser, sentir, expresar y estar en/desde/con el mundo (Periáñez, 2016, 2017)<sup>5</sup>.

Más allá de sus diferencias espaciales, formales, estéticas y técnicas, el flamenco en su valor de cambio fue entendido —y lo sigue siendo— como una estrategia de movilidad social que procuraba el sustento de la familia del artista y una mejora en el estatus dentro de la comunidad; en su mayor parte sin estudios primarios y con pocas posibilidades de acceder a otras ofertas de trabajo. Entre lo que se cantaba en casa y lo que se hacía en un escenario o un disco mediaba en apariencia una diferencia mucho menor de la que se muestra en la actualidad. La fractura que suponía abandonar el entorno local era compensada con el acompañamiento de algunos miembros de la familia y amigos del artista antes, durante y después de la actuación, la gira, o la grabación del disco. El *crear ambiente*, la *tesitura*, la *temperatura* para cantar como en casa supuso el intento por trasladar los objetos, elementos y disposiciones de los hogares de los flamencos andaluces a los programas y documentales de televisión, e incluso en algunos casos a los escenarios<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Agradezco a la Dra. Ángeles Castaño Madroñal las aportaciones realizadas para este texto.

<sup>4</sup> “La acción de la *aesthesis* decolonial es precisamente este esfuerzo de convocar los tiempos que han sido silenciados, ignorados y que contienen otras posibilidades, que contienen otras formas de relacionarnos y ordenar la presencia, de relacionarnos al mundo, de habitar y nombrar nuestro mundo. Entonces su fuerza transformadora, por decirlo así, no viene de una innovación/provocación abstracta como sería lo que está buscando el arte contemporáneo, su fuerza de rompimiento viene de esa relación a la otredad radical que son los tiempos relacionales” (Vázquez y Barrera, 2015:82).

<sup>5</sup> Recogemos esta expresión para señalar que “las formas expresivas de los gitanos flamencos andaluces, originadas, producidas y circuladas en contextos específicos y singulares, forman un corpus de conocimientos y saberes vernáculos que van más allá del acto musical, y que hemos denominado *epistemología del sentir situada*” (Periáñez, 2016: 29; 2017: 141). Para una mayor profundización en los procesos, elementos y agentes que constituyen las “epistemología del sentir situada”, en Periáñez-Bolaño (2016, 2017).

<sup>6</sup> Conocido es el caso de la pareja artística “Lole y Manuel”, que en diferentes ocasiones han señalado cómo en muchas de sus actuaciones, y por contrato, se llevaban objetos para sentirse como en casa, caso de la alfombra

Estos formatos, presentes hasta principios del siglo XXI y escasos hoy día, no cabe duda, establecían representaciones estereotipadas de clara evocación orientalista (Said, 2010), con protagonismo de los cuerpos sexuados y racializados, con decorados que fijaban la imagen de una arquitectura urbana y/o rural de la subalternidad que operaba la fantasía de hacer partícipe al espectador de un entorno inaccesible para el común de la población, o accesible únicamente por la televisión o pagando una entrada. Existía, digámoslo así, un intento de traslación blanqueada y esencialista de las condiciones de vida de las familias gitanas cantaoras<sup>7</sup>, los jornaleros y el proletariado urbano, que aspiraba a diluir las realidades de estos colectivos minorizados en un supuesto respeto a sus formas vernáculas de expresión. Los promotores, representantes, académicos y productores comerciales entendían y reconocían que únicamente en sus entornos de reproducción identitaria el flamenco estaba en relación con la tradición y la autenticidad. Desde los sujetos protagonistas, artistas o no, la separación era —es— más que nítida y presuponía un orden jerárquico de respeto a la tradición; entendida como las expresiones presentes que conectan el acto vivo con lo aprendido de los y las mayores, esto es, con las memorias sonoras y experienciales transmitidas de generación en generación.

Sin embargo, esta relación se ha visto transformada en muchos de sus sentidos, prácticas y representaciones desde que a partir de la década de los noventa del pasado siglo la industria musical mundial celebrara un *nuevo descubrimiento* de la diferencia amparada en el fetichismo posmoderno de la diversidad, desde el que adquiere sentido y se promocionan las denominadas, entonces y hasta hoy, “músicas del mundo” (Erlmann, 1996) o “músicas étnicas” (García, 2002); ambas expresiones construidas de manera eufemística para ocultar las singularidades que originan y definen dichas expresiones sonoras. Así lo expresaban las voces de una experta flamenóloga y un reconocido cantaor a los que realizamos sendas entrevistas en 2017:

Las dos son categorías inútiles, una forma de clasificar inexacta, una categoría básicamente de mercado discográfico que no sabe dónde meter, dónde integrar, aquello que no sabe lo que es (académica, 2017).

El flamenco no se puede considerar ni catalogar como música étnica o música del mundo, se podrá considerar como un arte único en el mundo que se ha enriquecido de diferentes etnias, pero el flamenco nace, se hace y morirá, y pasarán siglos y siglos, y se llama Andalucía (cantaor, 2017).

El desplazamiento contextual, y la atenuación/ocultación de los significados socioculturales desde las que estas músicas se conforman en la cotidianidad, es promovido por el mercado mundial del arte y las políticas de patrimonialización globales y locales (Castaño y Hernández, 2016), en tanto que entendidas como productos culturales para ser consumidos en otros entornos, lógicas y dinámicas, que nada o poco tienen que ver con los espacios y procesos vernáculos a través de los cuales se generan, circulan y reproducen estas músicas. Estas dinámicas

---

que tenían en el salón.

<sup>7</sup> Las familias cantaoras refieren a genealogías relevantes del flamenco por haber creado, conservado y transmitido el cante, el toque y el baile gitano.

se fusionan, como decimos, con el interés comercial de las casas discográficas hegemónicas, con la creación –también en los noventa del pasado siglo– de los festivales WOMAD –*World Music and Dance*–, así como la proliferación de bienales, academias, tablaos y *masterclass* de flamenco que se celebran y proliferan en la actualidad por todo el mundo.

Es en este sentido que las lógicas hegemónicas de la cultura y el arte promocionan el flamenco como una marca comercial, un producto vendible sobre el que ha surgido una incipiente y cada vez más pujante industria cultural y turística local, estatal e internacional apoyada en las posibilidades de comercialización aparejadas a las transformaciones de las tecnologías, la red internet y los medios de transporte. Y sobre los cuales se afirman las instituciones públicas y las empresas privadas que actúan en el sector, ampliándose y diversificándose tanto el número de actores y profesiones que intervienen en el flamenco, como su oferta más allá de la actuación sonora y visual; caso de la relevancia que ha tomado el diseño, venta y exportación de trajes de gitana y todo tipo de complementos a nivel mundial, el aumento de contratación de paquetes turísticos para la asistencia a cursos exprés, espectáculos y visitas guiadas, el incremento de webs y revistas especializadas internacionales<sup>8</sup>, la demanda de universidades extranjeras para que artistas flamencos acudan a impartir seminarios y *masterclass*, la emergencia en la formación de gestores culturales, o las pruebas que se están llevando a cabo en diferentes centros escolares de educación primaria y secundaria de Andalucía para implantar el flamenco como asignatura troncal en los planes de estudios.

Esta multiplicidad de factores, procesos y agentes que intervienen en el –al– flamenco, están (re)construyendo las representaciones socioculturales hegemónicas y subalternas de este hecho social total y complejo. Además, la construcción de discursos, prácticas e imaginarios por parte de los actores sociales implicados, han ido tomando nuevos sentidos y significados debido también a las distintas disposiciones normativas que han promovido su progresiva institucionalización. Por tanto, escuchar qué dicen las voces protagonistas<sup>9</sup> y los discursos normativos sobre las cuestiones planteadas, así como las articulaciones entre ambas y en las prácticas, puede contribuir a visibilizar y profundizar en el análisis de las relaciones entre el flamenco como patrimonio inmaterial en el entorno discursivo y las industrias culturales. Y, a su vez, aportar claves sobre las relaciones de poder “entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria y el mercado” (Ochoa, 2002). Esto implica observar cuáles son las políticas públicas que operan a nivel local e internacional respecto al flamenco, así como atender a los procesos hegemónicos de intermediación que establecen los criterios de comercialización como producto cultural de consumo, y sus articulaciones con los discursos de representación y legitimación colectiva respecto a la especificidad y relevancia del flamenco más allá de sus expresiones sonoras y estéticas.

---

<sup>8</sup> Por citar algunas: la revista *Vida Flamenca* y el blog *Did somebody say flamenco?* en Estados Unidos; la revista flamenca *¡anda!*, en Alemania, o *Paseo flamenco* en Japón.

<sup>9</sup> En el marco de este estudio se realizaron entrevistas a artistas, representantes de instituciones políticas, representantes de entidades sociales y movimientos sociales, productores, académicos, directores de festivales, gestores culturales, y aficionados.

## 2. Las políticas culturales sobre el flamenco; sentidos y significaciones

Un patrimonio que nos han robado pero que sentimentalmente está todavía en nosotros, porque eso no lo pueden imitar, no pueden imitar la transmisión de la raíz y la escuela. Imitan el marketing del flamenco, que es un sucedáneo del cante gitano andaluz (Manuel Morao, 2011).

Dos son los procesos principales que señalan la intervención multinivel de los agentes públicos y políticos; por un lado, la declaración institucional por la que se registra como *Bien de Interés Cultural* –BIC– los registros sonoros de Pastora Pavón “La Niña de los Peines” (1999), junto a la guitarra de Ramón Montoya, en tanto que constituyó un hecho pionero en la protección y tutela del flamenco como patrimonio cultural de Andalucía; por otro lado, la UNESCO lo incluye en la *Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* en su congreso celebrado en Nairobi (2010). En la década que separa ambas declaraciones, el Gobierno de Andalucía, a través de su Consejería de Cultura y la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, de las que depende el Instituto Andaluz del Flamenco<sup>10</sup>, consolida su progresiva institucionalización, normativización e intervención en casi todas las dimensiones que afectan al flamenco. Este hecho se contempla en la normativa más importante de Andalucía, su Estatuto de Autonomía (2007), donde se recoge en su artículo art. 68.1:

Corresponde a la Comunidad Autónoma de Andalucía la competencia exclusiva, que no excluyente, en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz.

Estos diez años han servido para modificar, en parte, las representaciones hegemónicas de las élites políticas y culturales y de buena parte de la población. Si ahora es el marcador cultural que más define a los andaluces y andaluzas –tendiendo la definición institucional de lo andaluz a eludir la centralidad de la aportación gitana tanto en el flamenco como en la construcción de la identidad andaluza, lo que no deja de ser un blanqueamiento de la cultura y una violencia simbólica institucional–, hasta este entonces y desde que se hicieran públicas sus formas expresivas actuales el flamenco había sido considerado un arte menor protagonizado por personas de *mal vivir*. Los discursos aparecidos en las distintas normativas locales han ido construyendo el flamenco como ejemplo representativo de la identidad andaluza –homogeneizada, al igual que un supuesto flamenco homogéneo–<sup>11</sup> en una doble vertiente: por un lado, en un sentido identitario exclusivo que hace del flamenco un arte único y vivo en el mundo originado en Andalucía; por otro lado, se señala que parte de sus formas expresivas son producto

<sup>10</sup> Se constituye en 2005 con el nombre de Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

<sup>11</sup> Desde la posición del autor, el flamenco no supone un corpus de conocimientos, saberes y expresiones musicales homogéneo y unitario, sino que cuenta con pluralidad de formas y de grupos creadores y protagonistas. Entendemos que diluir a los colectivos y sus formas expresivas en un homogéneo flamenco, no dejaría de ser –es– un acto de “colonialidad interna” (Castaño, 2016).

del contacto con otras culturas establecidas en territorio andaluz a lo largo de su proceso histórico. Esta narrativa de la “interculturalidad” –que no se define ni concreta en ningún texto– se traslada, se construye más bien, no solo en un sentido de identidad local, sino como una identidad conectada al mundo proyectada por una esencial(izada) “personalidad andaluza construida sobre valores universales, nunca excluyentes” (Estatuto de Autonomía de Andalucía, 2007):

La interculturalidad de prácticas, hábitos y modos de vida se ha expresado a lo largo del tiempo sobre una unidad de fondo que acrisola una pluralidad histórica, y se manifiesta en un patrimonio cultural tangible e intangible, dinámico y cambiante, popular y culto, único entre las culturas del mundo. [...] Estos rasgos, entre otros, no son sólo sedimentos de la tradición, sino que constituyen una vía de expansión de la cultura andaluza en España y el mundo y una aportación contemporánea a las culturas globales.

Esto sienta las bases para buscar la relación entre el flamenco en su dimensión de patrimonio inmaterial y vernáculo, y a su vez, como producto de consumo a integrar en la industria turística, las dinámicas hegemónicas del arte y el neoliberalismo global. Este encaje, constituido como binomial e inseparable desde el punto de vista de las políticas, es claro en los distintos documentos elaborados por el Gobierno andaluz y su Consejería de Cultura. Así lo recoge, por ejemplo, uno de los documentos que guían toda la política cultural andaluza hasta 2012, el *Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía. PECA (2008-2011)*:

El diagnóstico estratégico del área de flamenco dedicaba su redacción a poner de manifiesto la importancia del flamenco [...], desde la importancia de conservar el flamenco y difundir su conocimiento como parte trascendente del patrimonio cultural inmaterial de Andalucía y desde la necesidad u oportunidad que representaba la comercialización del mismo como producto cultural y de ocio de referencia para el sector (2011: 3).

Sobre esta base, el PECA, posicionado como instrumento-guía para la pluralidad de agentes que intervenían sobre el flamenco, estableció ocho líneas estratégicas a partir de las cuales se constituyeron otras tantas mesas de trabajo donde esta relación era más que explícita; entre ellas las de “Economía y Cultura. La cultura como recurso. Las industrias culturales” e “Identidad y Modernidad”. Y específicamente, en el apartado dedicado al flamenco, se contemplaron tres objetivos de los cuales el tercero señalaba la relevancia de “incorporar el flamenco en los circuitos de mercado”. Estos discursos, una vez extinto el PECA, tienen continuidad en el denominado *Pacto por la Cultura en Andalucía (2013-2017)*:

Que la cultura sea instrumento de cohesión, exhibición, encuentro y diálogo con otros espacios, y permita consolidar Andalucía como destino cultural de la creación y la riqueza artística del continente americano y del mundo árabe, y como puerta de entrada y referente de la creación contemporánea en Europa, siempre bajo una clara orientación hacia la internacionalización de las industrias creativas andaluzas (2013: 9).

Estas representaciones de una identidad singular y global al mismo tiempo, intercultural –sin que sepamos qué es “identidad intercultural” o “cultura global”–, con capacidad inherente para ser comercializada e intervenida, se hace extensible a todas las narrativas que aparecen en los textos normativos, informes y documentos políticos andaluces referidos al flamenco. Esta dupla recorre de manera transversal los ejes centrales sobre las que giran las políticas de patrimonialización sobre el flamenco en/de Andalucía: flamenco e identidad, flamenco e industrias culturales, flamenco y sector turístico, flamenco e investigación, y protección, conservación y difusión del flamenco.

Articulado al nivel político, institucional y mediático local, la declaración del flamenco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad implicó no solo la participación de la Junta de Andalucía y de la UNESCO, ya que el proceso de aceptación del expediente para cualquier reconocimiento de este tipo pasa obligatoriamente por los Estados, en este caso España. Las tensiones políticas entre el Gobierno estatal y el Gobierno andaluz impidieron que fuera aprobada la primera vez que se presentó la propuesta en 2005. A partir de aquí, los promotores del informe ampliaron el número de firmantes comprometiendo a diversos movimientos sociales, tejido empresarial, artistas, académicos, productores y gestores culturales. Y, sobre todo, contaron con la participación de distintas Comunidades Autónomas –Extremadura y Murcia– de tradición flamenca gobernadas por el mismo partido político que el Gobierno central, lo que ayudó a rebajar los desacuerdos entre este y el Gobierno andaluz, y finalmente alcanzar un consenso para la presentación (en 2009) del expediente informativo llevado ante la UNESCO.

Además de la cuestión política, otro de los escollos que tuvo que salvar la candidatura fue la dificultad para encajar el flamenco en la anterior lista del patrimonio inmaterial, la denominada *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*, cuyo criterio exclusivo de inclusión se refería a expresiones que estuvieran en peligro de desaparecer. Y este no era, ni es, el caso del flamenco. La nueva definición de patrimonio inmaterial recogida en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, celebrada en París en 2003, inició el recorrido para que en 2008 la UNESCO transformara la lista de Obras Maestras en la *Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, contemplando, además de la salvaguarda, otra vía para su inclusión en la misma: la referida a expresiones cuyas características fueran particulares y singulares. Aspectos que resaltó la candidatura del flamenco en el informe presentado para su evaluación, destacando la originalidad no solo de las formas musicales y el baile, sino también de los oficios y artesanías ligados al flamenco, las formas de vida y sociabilidad, la pluralidad de grupos que han intervenido e intervienen, o la capacidad para dialogar con otras músicas.

La UNESCO, en el artículo 2.1 de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (2003), lo define de la siguiente manera:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en

generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Respecto a esta definición, coincidimos con Ángeles Castaño y Elodia Hernández (2016: 135) en afirmar que: “O argumento delimitador na definição do que é considerado património, é o identitário. [...] e através da patrimonialização, consegue-se chegar à memória para pô-la ao serviço da identidade coletiva”<sup>12</sup>. Y, como subraya Cristina Cruces, se recogen procesos que hasta ese momento no eran reconocidos en las definiciones anteriores ofrecidas por la UNESCO para el patrimonio cultural inmaterial: “la sociabilidad, la estética, la política, la economía, los conflictos de patrimonialización, los saberes o las artesanías” (2014: 821). Aspectos que se trasladan al informe presentado y aprobado en Nairobi, y que, como hemos señalado, recogen las políticas culturales andaluzas en un doble sentido: flamenco como identidad y patrimonio vernáculo de sus grupos protagonistas, flamenco como recurso para la industria cultural y el turismo.

Más allá de los aspectos técnicos elaborados en el informe para la declaración del flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, la Junta de Andalucía lleva a cabo, entre 2005 y 2010, una campaña de publicitación de la candidatura que implicó a una parte más que significativa de la sociedad andaluza y española, y en buena medida también mundial. A través de una estrategia continuada de comunicación, publicitación y difusión<sup>13</sup> para hacer del flamenco un asunto de todos y de todas, y que –con apoyo del Ministerio de Cultura de España y las Comunidades de Extremadura y Murcia– denominó “Flamenco Soy”, terminó por poner de acuerdo, en un primer momento, incluso a aquellos grupos que eran reacios a participar de esta propuesta. La cobertura en los medios de comunicación y la red internet, la celebración de actividades para su publicitación en países y eventos de todo el mundo, la creación de una web traducida a cuatro idiomas donde cualquier persona podía adscribirse y registrar su apoyo<sup>14</sup>, la realización de actividades en las sedes del Instituto Cervantes, así como adhesiones institucionales, de reconocidos deportistas, empresarios, periodistas y agentes representativos del ámbito de la cultura consiguieron dotar de consenso, visibilidad y representación a la nueva candidatura que se presentaría ante la UNESCO. En 2010, tras ser incluido en la *Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial*, la directora del Instituto Andaluz del Flamenco, María Ángeles Carrasco, señalaba a la revista *La Nueva Alboreá*<sup>15</sup>: “Estamos muy emocionados y muy ilusionados con el reconocimiento, y lo único que queremos es que el flamenco sea lo que los flamencos quieren” (2010: 32).

Y en un primer momento, buena parte de los artistas flamencos que habían participado en la campaña de adhesión y publicitación, mostraron su satisfacción por el

<sup>12</sup> “El argumento delimitador en la definición de qué es patrimonio es el identitario. [...] y a través de la patrimonialización se acude a la memoria para ponerla al servicio de la identidad colectiva”. La traducción es del autor.

<sup>13</sup> En 1988, la Junta de Andalucía constituye la Radio Televisión Andaluza (RTVA). Desde entonces, varias son las cadenas que han surgido de la RTVA, destacando para este estudio la creación de CanalFlamencoRadio.com. Esta emisora emite 24 horas los 365 días del año, y se puede acceder a ella desde la televisión, la radio e internet.

<sup>14</sup> La web permanece inactiva desde 2013. Su dirección es <http://www.flamencopatrimoniodelahumanidad.es/>. En el tiempo que duró la campaña se registraron cincuenta mil adhesiones procedentes de más de sesenta países.

<sup>15</sup> *La Nueva Alboreá* es la revista editada trimestralmente por el Instituto Andaluz del Flamenco.

reconocimiento al sentirse protagonistas y partícipes del mismo. Supuso, para muchos de ellos, “la ilusión de que las penas y sufrimientos que habían pasado nuestros intérpretes y antepasados no habían sido en vano” (tocaor, 2015). Sus aportaciones, presentes en la cotidianidad y la memoria colectiva, se entendieron fundamentales tanto en la campaña mediática “Flamenco Soy” como en el informe presentado ante la UNESCO. La cuestión se situó, y consiste aún en la actualidad, en señalar que se trata de un arte vivo protegido y reconocido por sus protagonistas, pero que no contaba con una declaración internacional de apoyo en su consideración de “arte único en el mundo” (cantaor, 2017), o, como recogimos de uno de los miembros de las familias cantaoras más importantes del flamenco, “de apreciar el arte de los gitanos, que es milenario” (palmero, 2017), “una joya interpretativa que era patrimonio desde su origen” (gestor cultural, 2016). Sin embargo, y transcurridos siete años, esta declaración sigue representando más un hecho simbólico que un elemento central, que en este caso ocuparían la normativización, institucionalización y comercialización como procesos más significativos desde el comienzo del siglo XXI. Para muchos, este reconocimiento ha servido a las instituciones para señalar y utilizar al flamenco como “un estandarte, un emblema” (académica, 2017) de la identidad andaluza abierta al mundo, y también “una propaganda que hizo que los flamencos pensaran que las cosas iban a ir a mejor en cuanto a calidad y cantidad de trabajo” (director de festival, 2017).

Así, las percepciones sobre qué cuestiones han ido transformándose en este periodo de tiempo en torno al flamenco señalan dos ejes fundamentales en relación a los intereses de los agentes que participan y participaron en este proceso: por un lado, aquellos y aquellas que subrayan “el aumento de posibilidades para comercializar el flamenco” (gestor cultural, 2016), ya que su consideración de patrimonio inmaterial de la UNESCO “le procura un sello internacional que le da respeto y prestigio respecto a otras artes y músicas del mundo, y puede llegar así a las grandes programaciones donde antes éramos mal vistos” (representante del Instituto Andaluz del Flamenco, 2017); por otro lado, sobre todo para los artistas y los aficionados, supuso/supone “un reconocimiento de marca para poder exportarse al mundo. Es dinero, política y tener redes” (cantaor, 2015), de manera que “al flamenco no le ha afectado nada esta declaración, a los artistas menos, solo a las grandes compañías y ‘grandes artistas’” (cantaora, 2016), de entre los cuales uno de ellos señalaba que “el flamenco se ha convertido en una industria y ojalá se triplique” (cantaor, 2017), o, en la experiencia contraria, “el patrimonio significa que la política se ha metido en el flamenco [...] desde la declaración han cambiado a peor las formas de contratación para los artistas, por mi edad no me llaman para trabajar” (bailaora, 2015).

El caso de una de las profesionales más relevantes del flamenco, la bailaora Tía Angelita Vargas, por citar un ejemplo reciente, que sufrió un accidente en el año 2011 que le impidió seguir trabajando, fue recogido por varias voces para señalar que “no existe preocupación por parte de las instituciones andaluzas ni la UNESCO” (director de festival, 2017), “no protegen a nuestros tesoros vivos” (tocaor, 2016); “¡Tú te crees que hay derecho lo de Angelita Vargas, con lo que lleva trabajao esa mujer y que ahora le venga una ayuda de Japón!” (cantaora, 2016). Esta representación del flamenco como un producto vendible cuyo escaparate es Andalucía y su mercado el mundo, es reforzado claramente por la Junta de Andalucía y el Instituto Andaluz del Flamenco no solo en sus discursos normativos y mediáticos, sino también en los círculos empresariales, turísticos y académicos; sectores e instituciones

que trabajan el flamenco en su dimensión de producto cultural enajenable alejado de las narrativas de las familias cantaoras, de sus artistas e intérpretes y de los aficionados mantenedores de la tradición oral y sus formas vernáculas de producción, circulación y reproducción en entornos próximos de convivencia.

Como venimos comentando, los discursos de saber/poder construyen una representación ficticia de un flamenco global y homogéneo, entendido como una expresión abierta, conectada e intercultural por sí misma, enajenable de sus sentidos y significaciones, exportable de sus contextos de origen, vendible de principio a fin. Los esfuerzos y recursos empleados para la diversificación de actividades y sectores como la moda y complementos, la comunicación, la presencia en las redes sociales y la subvención de festivales internacionales como los de Nimes y Mont-Marsan en Francia, o el Flamenco Festival en Nueva York, que en poco o nada afectan a las posibilidades reales y cotidianas de trabajar de muchos de los intérpretes flamencos, más bien están enfocadas a la articulación, control y fomento de las industrias culturales –moda, complementos, turismo– y el tejido asociativo –subvenciones a compañías–. Ellas ocupan la centralidad en la generación de empleo frente a los artistas, investigadores y académicos. Un flamenco homogeneizado e intervenido para su desidentificación y comercialización, pensado en números y con complejos programas informáticos dirigido a empresas y turistas. Su lema es: “cuánto vales, cuánto puedes generar(me)”.

### 3. Flamenco, industrias culturales y mercado laboral; persistencias y transformaciones

Undebel que vergüenza, que se enteren los gitanos, que tengo la fragua en venta  
(Cante, bulerías por soleá).

La progresiva institucionalización, regulación y normalización –equivalente a homogeneización– del flamenco, ha sido clave para la construcción de un tejido institucional<sup>16</sup>, asociativo y empresarial que ha procurado, a su vez, cambios considerables en el mercado de trabajo para los artistas, así como la aparición de nuevos actores para su comercialización e internacionalización en las industrias culturales y turísticas. En este proceso multinivel, la consideración del flamenco como una industria cultural no deja de ser un eufemismo para la desidentificación de aquellos elementos, espacios, relaciones y dinámicas no mercadeables relacionadas con procesos de reproducción colectiva e identitaria.

Los primeros autores en utilizar el concepto “industria cultural” fueron Theodor Adorno y Max Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, para señalar el papel de los medios de comunicación en los

<sup>16</sup> Cuyo máximo responsable es la Junta de Andalucía y su Consejería de Cultura, de las que depende la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, y de esta el Instituto Andaluz del Flamenco. A su vez, estas se componen de varios organismos y entidades, caso del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, la Escuela Pública de Formación Cultural de Andalucía, el Observatorio del Flamenco o el Ballet Flamenco de Andalucía. También es relevante señalar la paulatina incursión del flamenco en el sistema educativo andaluz, produciéndose en la actualidad un intenso debate de cómo, cuándo y por quiénes debe implantarse como asignatura; tal y como recoge en su artículo 40 la *Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía*, y más concreta y recientemente la *Orden de 7 de mayo de 2014, por la que se establecen medidas para la inclusión del flamenco en el sistema educativo andaluz*.

procesos de estandarización y consumo de las expresiones artísticas en las sociedades capitalistas, tras la Segunda Guerra Mundial. Los mass media, en este caso sustituidos por industria cultural, ocuparían un lugar pre-eminentemente en la producción y reproducción de representaciones y valores dominantes. Su reproducción en serie para el control y consumo de masas estaría “conducido a través del filtro de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998: 165), que, junto a la mediación política y el sector económico, extraerían de las expresiones artísticas lo sentido-vivido y lo sentido-por vivir, desplazando y ocultando sus significaciones profundas y singulares mediante la profusión continua de percepciones exteriores y esporádicas que ponen el foco en la espectacularidad técnica y la mercadotecnia: “la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo” (Adorno y Horkheimer, 1998: 169).

El término, analizado por la teoría crítica en su dimensión no solo artística sino también cultural y política, es cooptado e instrumentalizado a partir de finales de la década del siglo veinte por las instituciones mundiales y locales, modificando y resignificando sus sentidos y significaciones para las nuevas necesidades del neoliberalismo global(ismo). La UNESCO, en su vigésima reunión de la Conferencia General, celebrada en París en 1978, retoma el concepto para hablar de “industrias culturales y creativas”, apartándose de la definición de los autores alemanes. Si para estos “industria cultural” se refería a los medios de comunicación de masas y su capacidad de homogeneización, para la UNESCO “industrias culturales” señala un sector especializado de mercado donde se compra y se vende ¿cultura, identidad, autenticidad? En este sentido, y al contrario que los autores de la Escuela de Frankfurt, la racionalidad moderna implicaría “aprovechar al máximo las oportunidades que ofrecen la diversidad cultural, la globalización y la digitalización, que son los factores impulsores clave del futuro desarrollo de estas industrias” (Comisión Europea, 2010: 4).

Siguiendo las directrices marcadas por las instituciones europeas en la Conferencia General de 1978, la *Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, celebrada en París en 2005, así como las vertidas en el *Libro Verde sobre las Industrias Culturales y Creativas* (Bruselas, 2010), la Junta de Andalucía tomará y trasladará estos aspectos a los textos normativos, a los discursos públicos de sus representantes, a los medios de comunicación, y a los círculos académicos para la promoción y difusión del flamenco como industria cultural. Justo un año después de la inclusión en la *Lista del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* (16 de noviembre de 2010)<sup>17</sup>, se celebra los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2011 en Sevilla el I Congreso Internacional de Flamenco, propuesto y coordinado por el Instituto Andaluz del Flamenco, que contó con la presencia de representantes del sector asociativo, empresarial, institucional, académico y turístico. Es interesante resaltar cómo, en el espacio dedicado al “flamenco como industria cultural”, la moderadora exponía las posibilidades económicas del sector avalado por el creciente número de turistas, empresas, webs y academias nacionales e internacionales que repercutían cada vez más en la economía andaluza y en la generación de empleo. No obstante, subrayaba la complejidad y la necesidad de regulación del “mercado e industria flamenco”:

<sup>17</sup> Día señalado por la Junta de Andalucía para conmemorar anualmente, coincidiendo con la inclusión del flamenco en la Lista del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, el Día Internacional del Flamenco.

Es conocido que el mercado del flamenco es altamente complejo y difícil. Presenta un alto grado de desestructuración manifestado en la desarticulación funcional entre los diferentes actores [...]. Es difícil saber quién representa a quién o qué estructura tiene una empresa, y hay una ausencia de la transparencia necesaria para operar eficazmente respecto a los productos, relaciones de producción o precios. Todas estas irregularidades acaban reflejándose en la contratación laboral y en la manera en la que se paga, todo lo cual da origen a la economía sumergida o irregular, causa fundamental de la ausencia de datos fiables para cualquier análisis o para una buena planificación<sup>18</sup>.

Aspectos que pudimos comprobar durante la investigación, con más de treinta agentes con los que conseguimos conversar y observar la diversidad y multiplicidad de situaciones laborales en las que se encuentran, en este caso, los artistas, así como la admisión por parte de los mismos de que las retribuciones provenían tanto de contratos regularizados como de transacciones directas sin necesidad de mediadores. Un representante institucional de los medios de comunicación audiovisuales andaluces dedicados al flamenco nos comentaba: “El mercado, ahora mismo, está creando nuevas formas fragmentarias que no existieron hace treinta años” (entrevista, 2017). De entre esta multiplicidad, en un sector cada vez más racionalizado y medido, coexiste una separación clara entre la creación artística a cargo de los flamencos y la comercialización de la misma, realizada por técnicos y expertos; lo que para algunos actores implica que “se le dé más calidad al producto, porque, al fin y al cabo, es un producto final” (director de festival, 2017). Por otro lado, siguen siendo muchos los protagonistas que admitieron “no haber tenido nunca un representante al que darle el veinte por ciento de mi trabajo” (cantaora, 2016; tocaor, 2016), y han preferido o bien autorrepresentarse sin darse de alta, con la consecuente pérdida de posibilidad de acceso a ofertas de empleo (y de ingresos) institucionales, o autorrepresentarse regularizando su situación mediante la constitución de una sociedad limitada. La motivación, en estos casos, era coincidente y clara para muchos de los artistas: “Antes que se lleve el dinero otro, monto mi empresita y me hago autónomo” (cantaor, 2017).

La consideración de producto de calidad para el consumo de calidad con el que se quiere asociar flamenco e industrias culturales, en cuya creencia descansa la sacralidad moderna del conocimiento científico racional eurocéntrico frente a otras formas de conocer minorizadas, ha llevado aparejada la aparición de nuevas titulaciones oficiales de másteres universitarios, cursos y módulos<sup>19</sup> encaminados a negociar la mercantilización de las expresiones culturales en la globalización. Por lo tanto, la

---

<sup>18</sup> Fragmento de discurso realizado por la directora general de Innovación e Industrias Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con motivo de la celebración del I Congreso Internacional de Flamenco en Sevilla (2011).

<sup>19</sup> Curiosamente, ninguno de los agentes gestores culturales dedicados al flamenco con los que conversamos había realizado sus estudios de Máster en Gestión Cultural en Andalucía, sino en la Universidad Complutense de Madrid, denominado “Máster en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza”. En Sevilla, y desde el curso 2009-2010, la Universidad de Sevilla cuenta entre su oferta de másteres con la titulación de posgrado “Máster oficial en Artes del Espectáculo Vivo”, sustituyendo al “Máster en Gestión Cultural” (2004-2009), compartido con la Universidad de Granada. Por otro lado, la Escuela Pública de Formación Cultural de Andalucía, dependiente de la Consejería de Cultura y la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, oferta cursos y módulos online y semi-presenciales en las ocho provincias andaluzas.

calidad, en estos casos, se ha asociado a la posesión de un título y a los supuestos conocimientos técnicos que conllevaría la obtención del mismo. Así, ha aparecido en la escena de la representación y la gestión la figura de los gestores culturales, que actúan como mediadores entre la creación artística y el producto, y su publicitación y venta para el mercado. La diferencia respecto a las formas anteriores de representación comprendería, entre otras de carácter relacional, “plantear una estrategia de comunicación, una estrategia de distribución, una estrategia de financiación, porque ser manager de flamenco no se aprende como a ser escayolista, en dos tardes” (gestor cultural, 2017).

La figura aludida, la de los representantes, aunque no extinta, ha pasado a jugar un papel muy escaso en los procesos de contratación. Su relación con los artistas se construía sobre la proximidad y la confianza, pasando en muchas de las ocasiones a formar parte del círculo familiar y sus celebraciones, de manera que se atenuaban considerablemente las relaciones de carácter contractual frente a las relaciones personales y directas. Aún así, en la realidad compleja del flamenco, estas dos figuras contienen un juego mucho más amplio de posibilidades que el binomio gestor cultural/representantes, ya que se pueden encontrar múltiples formas de representación, autoempleo y contratación: están aquellos artistas representados por algunos de sus familiares, artistas que son a la vez productores y directores de una compañía y presentan sus propios espectáculos, artistas sin compañía que alternan el trabajo por cuenta ajena y la elaboración de espectáculos para su contratación, los que tienen un representante-gestor a sueldo o a comisión, y aquellos y aquellas que se autorepresentan. Sin agotar lo anterior, también entran en juego empresas de representación y distribución de flamenco<sup>20</sup> que aglutinan a varios artistas, ofreciendo espectáculos, giras y participación en programaciones y a instituciones varias.

Por tanto, en el flamenco siguen existiendo prácticas, aunque cada vez más atenuadas por la presión de las estructuras, que están desregularizadas y desinstitucionalizadas. Todavía hoy, y a pesar de la paulatina despersonalización de las relaciones entre artistas, empresarios y administraciones públicas contratantes, siguen siendo relevantes las relaciones interpersonales y de proximidad, el boca a boca y el compromiso verbal –la palabra dada– para la búsqueda y consecución de un empleo sin que medie un contrato por escrito. Estas relaciones directas pueden concretarse, también, en una transacción regularizada, aunque en ningún caso supone el elemento principal para llegar a un acuerdo. Es más, si este es el caso suele tratarse en ambientes informales, que atenúan de manera simbólica la forma contractual. En otro sentido, estas convenciones desaparecen casi completamente en aquellos entornos controlados por las instituciones o las grandes empresas de espectáculos, donde la regularización y las relaciones formalizadas median en los procesos de contratación de artistas para festivales, academias adscritas a las instituciones públicas, tablaos incluidos en la programación turística y peñas federadas. Aun así, ambas dinámicas conviven, tal y como hemos observado en el trabajo de campo y recogen las voces de los protagonistas, en algunos tablaos, fiestas familiares contratadas, bares, peñas, academias, casetas de ferias, y en festivales y homenajes locales.

La multiplicidad de actores que participan en la contratación, así como las pervivencias y transformaciones que se articulan en las dinámicas de empleo, complejizan

---

<sup>20</sup> Por citar algunas de las señaladas en los discursos, *Montoya, Macandé, Arte y Movimiento Producciones S.L., Art Producciones y Flamenco Agency.*

la cartografía de esta dimensión del flamenco. De esta manera, y ante la dificultad de regularizar el campo de las representaciones para la contratación, el Gobierno andaluz, a través de su Consejería de Cultura, y el Instituto Andaluz del Flamenco, han establecido una estructura en torno al tejido asociativo y sus posibilidades de activar estrategias de control y normativización para el empleo de artistas; sobre todo encaminadas al apoyo de las peñas federadas, subvenciones para festivales endógenos y exógenos, las ayudas para compañías “Flamenco viene del Sur”, y promoción de tablaos para turistas.

A este respecto, uno de los asuntos relevantes, tal vez el más intervenido por las instituciones públicas andaluzas, es el referido al de las subvenciones y ayudas para compañías de flamenco, así como para la promoción, difusión y dotación económica de festivales locales e internacionales. Desde 1996, a iniciativa de la Consejería de Cultura “con el objetivo de situar el espectáculo flamenco a nivel de cualquier otra manifestación de las artes escénicas y con la intención de incidir en la profesionalización del sector”<sup>21</sup>, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales y el Instituto Andaluz de Flamenco han convocado ininterrumpidamente las ayudas “Flamenco viene del Sur”. Con el nombre técnico de *Subvenciones para la promoción del tejido profesional del flamenco en Andalucía*, sus convocatorias son públicas y reguladas desde 2011 a través de su aprobación e inclusión como normativa en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía –BOJA–. En régimen de concurrencia competitiva, el procedimiento para la concesión de las ayudas es supervisado por una comisión de valoración cuyos integrantes son elegidos por la Agencia y el Instituto para aplicar unos criterios de evaluación y concesión previamente establecidos en cada convocatoria; los solicitantes han de ser empresas o compañías privadas inscritas en el Registro Mercantil, quedan excluidas las entidades sin ánimo de lucro, los representantes de las entidades concursantes han de estar inscritos en el régimen de autónomos, las empresas y compañías han de estar al corriente de los pagos a la Hacienda Pública y la Seguridad Social, autorización y regularización de los artistas participantes, y autorización de la Sociedad General de Autores y Editores para presentar el espectáculo (BOJA, 2017, art. 4). Además de aquellas de carácter técnico y administrativo, la normativa también contempla una serie de requisitos artísticos relacionados con la presentación de los espectáculos, siendo este uno de los asuntos que más preocupa a los protagonistas:

Siempre le dan el dinero a los mismos, ¿y sabes qué?, disponer de un dinero pa tú hacer una propuesta; presentar un guion y to el espectáculo hecho, alquilar un teatro, pagar a los artistas, te tienes que desembolsar un dinero pa que luego te digan que no. Pero aquí hay un amiguismo increíble, eso es política pura, y entonces son siempre los mismos los que tienen las subvenciones, que son los que más dinero tienen porque tienen pa pagar mu buenos espectáculos ¿vale?, y luego hay una serie de artistas, que pobrecitos míos no tienen pa pagar nuevos espectáculos y no le dan subvenciones (cantaora, 2016).

En este sentido, en el apartado de documentación obligatoria a presentar por las compañías se solicita “DVD con grabación de los cinco minutos del espectáculo que

---

<sup>21</sup> Obtenido de la web de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Consultado el 2 de agosto de 2017, disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/Programas/FVS/>.

se consideren más representativos” (BOJA, 2017, art. 4), contemplándose también la opción de entregar el DVD completo de la obra, así como la opción de concursar con más de un proyecto. Por lo tanto, la posibilidad es más que reducida para la gran mayoría de artistas flamencos que no cuentan con recursos económicos para presentarse a estas convocatorias; primero por no estar constituidos como empresas, y en bastantes casos ni como autónomos, segundo porque no pueden afrontar los gastos que supone construir un espectáculo flamenco que necesita de vestuario, iluminación, decorados, pagar a los artistas, el sonido y la producción. Y todo esto sin saber si se les concederá la ayuda solicitada, o, en el caso de ser beneficiario, saber si los recursos empleados en el montaje del espectáculo –anterior a la concesión o denegación– han sido mayores que la dotación obtenida por convocatoria.

Otro de los entornos laborales para artistas que cubren estas subvenciones es el referido a los festivales, tanto locales y nacionales como extranjeros. Los festivales fueron una de las principales programaciones de los ayuntamientos andaluces en periodo estival en las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo XX. Raro era el pueblo o ciudad que no tenía su festival flamenco. Estos eventos locales suponían un lugar de encuentro y reunión no solo para artistas y aficionados al flamenco, sino también para otras personas de la localidad y de lugares cercanos, que acudían por cuestiones de vecindad, relaciones interpersonales y familiares promoviendo la convivencia y las relaciones de sociabilidad más allá del hecho musical o artístico. A ello contribuía que el coste del evento corriera a cargo de los consistorios municipales, de manera que en muchas ocasiones las entradas eran gratuitas o muy baratas. En cuanto a las contrataciones de los profesionales, estas no solían estar reguladas, ni mediaba relación contractual entre ayuntamientos y artistas, o sus representantes. Cuestión que es muy criticada por los actuales responsables de los grandes festivales, subrayando que “la mala gestión de estos eventos les ha impedido consolidarse, había mucho oportunismo, mucho clientelismo. Por suerte, eso está cambiando, todo se está regulando y es muy positivo” (director de festival, 2017). En la actualidad, como señalaba uno de los entrevistados: “Para participar en estos festivales nos avisa el Instituto Andaluz del Flamenco, y hay que esperar a que salga en el Boletín Oficial” (productor y representante, 2017).

Y esta regulación y normativización a la que venimos aludiendo, se recoge, para el caso de los festivales nacionales, en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, con el nombre de *Subvenciones para la promoción de festivales flamencos de pequeño y mediano formato*. Estas ayudas comienzan a estar regularizadas desde 2011, al igual que las destinadas para “Flamenco viene del Sur”, y sus beneficiarios suelen ser sobre todo ayuntamientos. Por tanto, las entidades locales, antes contratantes, son ahora, a la vez intermediarios y empleadores. Si bien, y según recogen las sucesivas convocatorias hasta la última en 2016, es obligatorio para su concesión documentar justificadamente la búsqueda de un espacio adecuado, historial del festival, valoración de los artistas para su contratación, presupuesto económico del evento, así como la relación detallada de otras aportaciones públicas o privadas para la misma actividad. Sin embargo, y a pesar de las ayudas convocadas, la situación de estos festivales, mantenedores en parte de los formatos de finales de siglo XX, están desapareciendo por motivos como la imposibilidad de asumir los costes de un evento de varios días de duración, o la reducción del número de consistorios que pueden solicitarla por tener deudas contraídas con el erario público y/o instituciones privadas. Aunque realmente, si miramos la cantidad destinada en la última convocatoria,

ciento diez mil euros, y tenemos en cuenta el número de municipios y localidades de Andalucía, es comprensible la paulatina desaparición de estos formatos, y, por tanto, la disminución de oportunidades de empleo para los artistas. Y se entiende aún mejor si observamos que parte de los esfuerzos y colaboraciones de estas ayudas se encaminan a promocionar otros formatos de proyección internacional. De esta forma, el Instituto Andaluz del Flamenco, en el marco de estas ayudas, mantiene un convenio de colaboración desde 2009 con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música –INAEM–, para la celebración de una gala anual en el Auditorio Nacional de la Música en Madrid, con el nombre de “Andalucía Flamenca”. Y también con el Festival de Jerez y el Festival Internacional de Cante de Las Minas (Murcia).

En cuanto a las subvenciones para festivales internacionales, y según recoge la web del Instituto Andaluz del Flamenco, estarían encaminadas a su internacionalización, a la apertura de nuevos espacios y nuevos mercados que lo fortalezcan como industria cultural. Para ello, la institución andaluza ha firmado acuerdos de colaboración, promoción, difusión y financiación con distintos eventos celebrados sobre todo en aquellos países de donde proceden los “turistas flamencos”; caso del Festival Flamenco de Nimes (Francia), Festival Flamenco de Mont de Marsan (Francia), Flamenco Festival (Nueva York), Bienal de Flamenco de Los Países Bajos, Festival Flamenco de San Petersburgo (Rusia), Festival Flamenco de Berlín (Alemania), y Festival Flamenco “Viva España” de Moscú (Rusia)<sup>22</sup>. En estos casos, y vistas las transformaciones acontecidas en uno de los nichos laborales donde más se empleaban los artistas, a la reducción paulatina de las ayudas desde 2010 hasta 2017 para festivales de pequeños y mediano formato, habría que sumar la carencia de los ayuntamientos para abordar el coste y afrontar los requisitos solicitados para la realización de estos eventos, la mayor inversión en espectáculos foráneos respecto a los espectáculos locales, así como la sensación –si uno observa detenidamente las programaciones de estos festivales internacionales– de que suelen repetir año tras año, y en un porcentaje muy alto, los mismos artistas.

Otro de los espacios donde se han empleado y suelen emplearse en la actualidad los profesionales son las denominadas peñas flamencas. Estas formas asociativas locales siguen constituyendo una alternativa de continuidad laboral que les permite enlazar el periodo otoñal e invernal con los festivales programados para primavera, y sobre todo en verano. Desde su consolidación a finales de los años setenta del siglo XX<sup>23</sup> como espacios de reunión para personas aficionadas al flamenco, los objetivos de estas entidades subrayaron hasta hoy día su compromiso con la protección y difusión de sus formas expresivas “clásicas”<sup>24</sup>. Esta “misión protectora” no se ceñía únicamente al cante, el toque o el baile, sino que hacía referencia también a las dinámicas de sociabilidad entre peñistas, aficionados y artistas, buscando configurar un sentido de comunidad y de pertenencia local. En estos casos, las relaciones con-

<sup>22</sup> Obtenido de la web del Instituto Andaluz del Flamenco. Consultado el 2 de agosto de 2017, disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/Otros\\_programas/Internacionalizacion/](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/Otros_programas/Internacionalizacion/).

<sup>23</sup> Si bien la primera asociación de este tipo surge en Granada a mediados de siglo XX, en 1949, con la denominación Peña flamenca “La Platería”, no es hasta 1977 cuando se produce una proliferación de las mismas al amparo de las nuevas posibilidades de asociacionismo que se abrían a partir de la Transición española, siendo en este mismo año cuando se origina la Federación de Peñas y Entidades Flamencas de Sevilla. En 1985, en la localidad malagueña de Antequera se constituía la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

<sup>24</sup> En 1985, se celebra en Huelva el “XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas”, organizado por la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, recogiendo en sus estatutos la “defensa de la pureza y el flamenco tradicional”.

tractuales se construían desde fórmulas informales e inter-personales en las que rara vez mediaba un contrato escrito, sino el pago directo de la cantidad reunida por los socios y la junta directiva de la peña en cuestión. Tal y como subrayan algunas voces, las peñas flamencas suponían un lugar de encuentro a medio camino entre la casa y el escenario, eran, digámoslo así, una habitación más donde la familia se ampliaba. Los socios, el presidente, los vecinos, los artistas, mantenían vínculos personales que activaban relaciones de sociabilidad próxima a través del flamenco:

Yo iba cada año a hacer recital y me tenían allí to los años mi bacalaíto fresco compra, me tenían de cosas que a mí me gustaban, ¡era increíble, me tenían un cariño! Y yo cariño a ellos, y nos felicitábamos por Navidad, y era un vínculo que teníamos los artistas con las peñas mu bonito. Hoy en día ese vínculo de los peñistas con los artistas no lo hay, cuando antiguamente iban la gente de una peña iban a escuchar a otra, ¡hoy no van, ni la gente de otra peña ni los artistas!, hoy no va nadie a escucharte, van los cuatro de la peña y punto (cantaor, 2016).

A la pérdida de vínculos de proximidad, hay que sumar la bajada sustancial de los cachés de los artistas en cuanto se consolida el proceso de regulación de estos espacios y dinámicas de contratación a comienzos del siglo XXI: “Entonces, se decía que se pagaba mal, mentira, malamente ahora que te dan cien euros por ir a una peña. Ya hubiera yo quería coger esa época” (bailaora, 2016). Lo que cobraba un artista en estos entornos, según nos señalaban aquellos que vivieron ese momento y el actual, era de media aproximadamente “seiscientos euros por actuación, pero es que ahora cobran mu barato, porque a cien euros cada actuación, pa tener mil euros hay que dar diez conciertos, y no es fácil” (tocaor, 2016).

Con más de cuatrocientas peñas federadas en Andalucía, agrupadas en la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas bajo la supervisión de la Consejería de Turismo y Deporte, y en Sevilla, en la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas, las dinámicas de control institucional sobre aquellos entornos flamencos tradicionalmente desregularizados han tenido, en este caso, una incidencia más que considerable. Acciones como las programadas por “la Diputación de Sevilla en convenio con la Federación Provincial de Entidades Flamencas, por las que se contrataba a los artistas por una cantidad fija y cerrada” (productor, 2017), independientemente de la asistencia o la taquilla que hiciera la peña en cuestión, han sido sustituidas en el entorno local por la denominadas “Peñas de Guardia”, los ciclos flamencos denominados “De peña en peña” o el “Círculo Flamenco Entre Naranjos y Olivos”<sup>25</sup>. En muchos de estos casos, es la peña encargada de organizar y acoger el evento, junto a la Federación provincial, la que selecciona a los participantes; sobre todo “para la gente joven que está empezando, y hay trescientos o cuatrocientos euros, cien para cada artista, y hacen cuatro peñas, lo que pasa es que somos como somos y los artistas buenos también lo están haciendo” (cantaora, 2016).

---

<sup>25</sup> Otra actividad relevante organizada por la Federación provincial corresponde al “Concurso Andaluz de Jóvenes flamencos”. Este certamen, que en 2018 cumple su XIX edición, está destinado a artistas jóvenes menores de 26 años que están al inicio de su carrera profesional, representando una oportunidad para darse a conocer y acceder al mercado laboral.

Hoy día, y aunque perviven dinámicas informales relacionadas con la contratación, las formas de convivencia y la identificación local, la progresiva intervención administrativa ha ido resignificando los sentidos y dinámicas que definían las relaciones de sociabilidad y laborales en estos espacios. La mediación de la administración andaluza y la Diputación Provincial de Sevilla, en este caso, han ido transformando no sólo los formatos de las programaciones y las dinámicas económicas, sino también reformulando los vínculos de cercanía y vecindad. Otros aspectos, como la disminución de los socios por la imposibilidad de poder afrontar el pago de sus cuotas (y, por tanto, la consecuente disminución de ingresos con los que poder organizar eventos y contrataciones), la ausencia de una regulación específica que defina las características culturales, espaciales, sociales y económicas de estos lugares<sup>26</sup>, así como el desplazamiento hacia la periferia de las ciudades<sup>27</sup>, o, en algunos casos significativos, el cierre<sup>28</sup>, están reconfigurando las posibilidades, características y funciones de las peñas flamencas a la hora de poder acceder a las convocatorias de ayudas públicas para el tejido asociativo del flamenco en Andalucía, y a las nuevas condiciones de contratación regularizadas exigidas por la Administración.

Similar es la situación de los tablaos flamencos locales según cuentan los discursos. Estos fueron, desde mediados del siglo veinte<sup>29</sup> y hasta la actualidad, un recurso para el empleo que se alternaba con la actuación en festivales, peñas y grabaciones de discos, en muchos de los casos. Y esto supone una continuidad hoy día, ya que sigue siendo uno de los principales entornos laborales para los y las artistas flamencas, tanto para obtener su primer contrato como para el establecimiento de redes profesionales para contrataciones futuras. Respecto a los cambios más notables, se señalan la aparición de nuevos públicos, nuevos espacios, nuevos horarios y nuevas formas de relación laboral y contractual. Esto lo pudimos comprobar durante nuestro trabajo de campo en muchos de los lugares donde el flamenco se compra y se vende. En uno de ellos, un tablao del centro de Sevilla, fuimos a ver a una artista reconocida con la que previamente habíamos mantenido contacto. Era el primer pase de los cuatro que tuvo que realizar durante la tarde, de cuarenta y cinco minutos de duración cada uno, con repetición de bulerías por soleá, tangos, solo de guitarra por tarantas, remate por bulerías y mucho baile. En la sala, con capacidad para ciento cincuenta espectadores, vimos a personas dormidas, a varios grupos de dos o tres individuos que en plena actuación se acercaron al escenario para imitar los gestos de la bailaora, o familias con sus bebés levantándose y paseando para que se quedaran dormidos y

<sup>26</sup> La inexistencia de una ley específica que recoja la regularización de las peñas flamencas es una demanda de sus federaciones. Sólo se contemplan en los Registros Provinciales de la Junta de Andalucía como entidades sin ánimo de lucro.

<sup>27</sup> La indefinición legal de las peñas flamencas, así como la pluralidad de formas espaciales y asociativas que presentan, complica normativamente la posibilidad, por ejemplo, de realizar recitales de cante en las horas nocturnas. Las peñas no pueden adquirir licencias para ofrecer espectáculos, sería ilegal, de manera que muchas de ellas optan por marcharse a las afueras de la ciudad por temor a las denuncias que han venido produciéndose, en algunos casos.

<sup>28</sup> Este fue el caso de la Peña Cultural Flamenca Torres-Macarena (Sevilla), fundada en 1974, y que después de cuarenta años de existencia, en 2014 y hasta 2016, estuvo paralizada por el consistorio municipal. Este hecho se produjo tras la denuncia de un vecino argumentando molestias acústicas, por lo que al amparo de la *Ley 37/2003, de 17 de noviembre, del Ruido* y el *Decreto 6/2012, de 17 de enero, por el que se aprueba el Reglamento de Protección contra la Contaminación Acústica en Andalucía*, se produce el cierre durante el periodo comentado.

<sup>29</sup> El primer tablao flamenco de España, "Cortijo El Guajiro", se funda en Sevilla en 1952.

no siguieran llorando. Al terminar la actuación nos encontramos con la cantaora para concretar una entrevista en la semana siguiente. En este encuentro posterior comentamos algunos de los aspectos observados el día de su actuación; la falta de atención, la profusión de ruidos, la ausencia de complicidad con el público, la linealidad y repetición del espectáculo, los horarios adaptados a turistas, o las palmas del público y los “ole” dichos y tocadas a destiempo, entre otras. Referido a estas cuestiones, la artista señaló:

Si me comparo con el escenario nada, porque eso es una fábrica, eso donde tú me vistes es una fábrica. Te voy a invitar un día ¿vale? pa que venga tú con tu mujer en mi ambiente, pa que tú veas lo que te quiero decir, porque claro cómo tú me has visto allí en una fábrica donde se pica a una hora y se pica a otra hora, y eso no es flamenco ¿Sabes qué pasa?, los que van a ver flamenco no entienden una papa, entonces les da igual lo que tú cuente o no cuente (cantaora, 2016).

El símil flamenco-fábrica es una de las consecuencias de la patrimonialización política llevada a las prácticas de las industrias culturales y turísticas. Tal y como señalaba, en el aludido *I Congreso Internacional de Flamenco* (2011), el consejero delegado de la Empresa Pública para la Gestión del Turismo y del Deporte de Andalucía:

Aunque nos parezca una aberración tendremos que hacer pases en un tablao flamenco a las cuatro de la tarde y vendérselo a los cruceristas. Ese es un ejemplo de cómo también el flamenco, como producto cultural, como producto de atracción turística, tiene que ir adaptándose a esos datos que hay.

Y esto hoy día es ya una realidad observable en los distintos tablaos locales. Con matices importantes en cuestiones como la calidad de los artistas, el entorno y la acústica, la puesta en escena, la profundidad de las formas expresivas o los sueldos, todos están inmersos en el proceso de turistificación –y gentrificación– que promueve una presencia mayoritaria en estos entornos de público no autóctono, y con ello el cambio en los horarios y en las formas de trabajo:

Fui a un tablao del centro el otro día, todos japoneses, coreanos, holandeses, y todos encantados, y la cantaora, que era su cuarta actuación de la tarde ya tenía la voz destrozada, y los bailarines igual, casi no podían. Y pensé, esto es un espectáculo dantesco, pero la gente estaba maravillada (flamencólogo, 2017).

Además, para el caso de los tablaos, la dinámica es de temporalidad. Un artista no suele estar largos periodos de tiempo en un mismo tablao, gira entre los distintos que existen en la ciudad y en otras ciudades nacionales o extranjeras, o lo alterna con otros trabajos como *masterclass*, cursos y talleres, festivales, y/o docencia en academias. Esta discontinuidad viene motivada, en parte, no solo por la aparición de nuevos públicos, la dificultad de conexión expresiva y comunicativa entre artistas y espectadores, o la rotación continua de profesionales que realizan los propietarios de

estos establecimientos, sino sobre todo porque el ritmo de trabajo es agotador y los sueldos muy bajos:

Son cincuenta euros por pase, son cuatro pases doscientos euros, pero tienes que estar cuatro horas cantando en un día, y tienes que hacer cuatro horas tú sola en el escenario ¿eh? mucho cuidado ¿eh? pa ganar doscientos euros asquerosos, y si vas a uno na más ahí te dan cuarenta y cinco euros por uno. Hoy están trabajando hasta por treinta euros (cantaora, 2016).

Todas estas dinámicas de contratación, normativización, regulación y control inter-niveles sobre el mercado de trabajo flamenco, si bien aglutinan la mayor parte de las ofertas de empleo, no agotan las posibilidades de los artistas para encontrar trabajo. En la actualidad, y aunque no suponen todavía entornos de empleo consolidados, en el curso de nuestra investigación los discursos señalaron otras alternativas y estrategias que habían conseguido activar mediante el conocimiento de un patrimonio inmaterial como es el flamenco. Así, algunos artistas nos comentaron que trabajan como asesores en instituciones públicas andaluzas dedicadas al flamenco; o bien como docentes en academias y fundaciones privadas, con apoyo de las entidades públicas locales dirigidas a la enseñanza de alumnado extranjero; o como profesores en asociaciones y Organizaciones No Gubernamentales que trabajan sobre todo con población gitana; y como monitores de talleres flamencos en distintos centros públicos de educación primaria y secundaria de Andalucía.

#### **4. Reflexiones desde la periferia: flamenco local-marginal, flamenco global-hegemónico**

Junto a las nuevas formas de acceso al empleo y condiciones de contratación, perviven hoy día algunas de las lógicas que guiaron las relaciones de los y las artistas flamencas para ganarse la vida. Como recogen las narrativas, el juego ficticio entre “tradición/modernidad” y “autenticidad/modernidad” que edifican las normativas y discursos hegemónicos, suele ponerse en relación con las posibilidades del flamenco como producto, y no tanto con las formas de aprendizaje y transmisión vernáculas; que quedarían alejadas de la propuesta asalariada, en la mayoría de los casos reservada únicamente para aquellos espacios y celebraciones resueltos en encuentros familiares e interfamiliares.

Como señala Ochoa (2002: 12) “cada época ha traído consigo su propio relato de autenticidad”. Y añadiríamos que estos relatos se encuentran en relación, además, con los colectivos que narran e interpretan lo que para ellos supone la autenticidad, y, por otro lado, con los entornos desde los que estas narrativas se originan, construyen y se incorporan a las prácticas diarias. En todos los casos surge la oposición, más bien intersección forzada y ficticia, entre tradición y modernidad. Ficticia porque corresponde a un *continuum* que tiene que ver con las ineludibles transformaciones por las que pasan procesos completos y complejos. Es decir, los procesos socioculturales no son ajenos a la temporalidad ni a la multiplicidad de actores intervinientes, influyen y son influenciados por dinámicas y grupos que pueden –y lo hacen–, modificar, añadir o resignificar, a su vez, otras lógicas, fac-

tores y mundos. En el flamenco, como acto vivo y sentido, ambos procesos no se presentan de manera lineal ni dual, son multidireccionales e imposibles de tecnificar en su totalidad y complejidad.

El debate tradición y/o modernidad en el flamenco no es nuevo ni originario de la academia, por eso es forzado, está presente en las conversaciones de sus protagonistas desde que se tiene conocimiento de él. Los elementos sobre los que giraba, y hoy día sigue haciéndolo, en círculos y entornos singulares que hemos denominado “casa-mundo”, referían sobre todo a las genealogías, la nacencia y las familias, la raza y la etnia, el territorio y localización de los cantes, los estilos y sus intérpretes, el sempiterno debate cante gitano-cante no gitano, el origen e influencias del flamenco, y sus etapas constitutivas, entre otras. En estos casos, el flamenco no es comercializable, la música expresa aquí unas formas de vida y de convivialidad alejadas de las lógicas del mercado. En este sentido, la autenticidad no refiere ni guarda relación con la fosilización de los conocimientos transmitidos, adquiridos y reproducidos de manera nemotécnica, sino con “expresar con verdad” (toacor, 2015). La “verdad”, por tanto, no comprende un sentido esencialista u ortodoxo en la manifestación y exposición de estas cuestiones, sino que refiere a las formas en las que se conecta lo aprendido con las expresiones y circunstancias presentes.

Bien es cierto que, como sujetos políticos –algo que no se tiene en cuenta cuando se habla de los y las artistas flamencas–, el conocimiento de un patrimonio inmaterial como es el flamenco no solo implica la capacidad para poder expresar en, con y desde el entorno próximo, sino que, al ser un *arte* apreciado por el grupo mayoritario, permite a sus protagonistas instrumentalizar este saber-hacer para promover estrategias de movilidad social (Periáñez, 2016, 2017). Esto no implica la separación entre tradición y modernidad, sino más bien de la autenticidad (en el sentido recogido en el párrafo anterior) respecto a formatos y propuestas que beben de otras fuentes y estilos musicales, y son etiquetadas o catalogadas bajo la denominación “flamenco” por la industria musical y las políticas públicas. Lo que se canta, baila, toca y expresa en entornos de sociabilidad próxima no es extrapolable en sus sentidos estéticos, de convivencia y de memoria colectiva, no puede ser regulado ni trasladado a un escenario; como también es cierto que sin este conocimiento vernáculo muchos de los intentos por parecer innovador se quedarían en una mera anécdota, en un entretenimiento para las sociedades modernas en sus tiempos de ocio y consumo.

Sin embargo, y aunque estos debates perviven en encuentros familiares, interfamiliares, con amigos y en algunos homenajes y espectáculos de menor difusión, en la actualidad, las transformaciones que ya venían sucediéndose con menor intensidad desde principios del siglo XXI comienzan a ser visibles y explícitas en los entornos profesionalizados donde se emplean los y las artistas flamencas, así como en las reuniones de carácter académico e institucional. Y en buena parte de los artistas jóvenes, productores y gestores culturales, directores de festivales, representantes políticos y de la cultura, así como en los nuevos públicos, los nuevos espacios y las formas de consumo. Y esto, como se ha recogido a lo largo de este texto, es percibido por los protagonistas, sobre todo los de más edad, y los nacidos a partir de principios de la década de los setenta, cuando comienzan a coordinarse las dinámicas del globalismo, el mercado mundial del arte y las políticas de patrimonialización glociales.

## 5. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Castaño Madroñal, Ángeles (2016). “Colonialidad interna y europeidad en la política para la inmigración en Andalucía”. *Revista Andaluza de Antropología*, 10: 192-222.
- Castaño Madroñal, Ángeles; Hernández León, Elodia (2016). “As políticas patrimoniais da UNESCO na geopolítica de colonialidades globais e a emergencia de novos sentidos de interculturalidade do patrimonio na Andaluzia”. *Revista OPSIS*, 16(1): 131-152. Doi: <https://doi.org/10.5216/o.v16i1.37021>.
- Comisión Europea (2010). *Libro Verde sobre las Industrias Culturales y Creativas*. Bruselas: DG de Educación y Cultura.
- Consejería de Cultura (2010). “El Flamenco, Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”. *Revista La Nueva Alboréa*, 16. Monográfico.
- Cruces, Cristina (2014). “El Flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. 12(4): 819-835. Doi: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2014.12.059>.
- Cruces, Cristina; Moreno, Isidoro (1996). *El Flamenco: Identidades sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco.
- Decreto 135/1999, de 25 de mayo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Patrimonio Documental, los registros sonoros de la Niña de los Peines, radicados en Andalucía. BOJA, nº 76, de 3 de julio de 1999.
- Erlmann, Veit (1996). “The Aesthesis of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s”. *Public Culture*, 8: 467-487. Doi: <https://doi.org/10.1215/08992363-8-3-467>.
- García, José María (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Junta de Andalucía (2011). *Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- (2012). *I Congreso Internacional de Flamenco*. Sevilla: Consejería de Cultura.
  - (2013). *Pacto por la Cultura en Andalucía*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, BOJA, nº 56, de 20 de marzo de 2007.
- Ochoa, Ana María (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 6. [Fecha de consulta: 25 de julio de 2017]. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>.
- Periáñez Bolaño, Iván (2016). “Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes”. *Revista Andaluza de Antropología*, 10: 29-53.
- (2017). “Flamenco y Ghiwane, epistemologías musicales a contra-punto: silencios, emergencias y resistencias”. *Cadernos de Estudos Culturais*, 8: 127-146.
- Resolución de 10 de mayo de 2017, de la Dirección de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, por la que se convoca la presentación de proyectos para el programa «Flamenco viene del sur 2018». BOJA, nº 93, de 18 de mayo de 2017.
- Resolución de 25 de agosto de 2016, de la Dirección de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, por la que se convocan para el año 2016 las subvenciones para la promoción de festivales flamencos de pequeño y mediano formato. BOJA, nº 168, de 1 de septiembre de 2016.
- Said, Edward (2010). *Orientalismo*. Madrid: De Bolsillo.

- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.
- (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2017]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>.
- Vázquez. Rolando; Barrera. Miriam (2015). “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”. *Calle14*, 11: 76-94. Doi: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>