

EL ARTE FLAMENCO COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL. APROXIMACIÓN A SUS ASPECTOS SOCIALES.

Francisco Aix Gracia
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Presentamos el modelo teórico, inspirado en la teoría de los campos artísticos de Pierre Bourdieu, desde el que nos aproximamos al estudio del arte flamenco contemporáneo en Andalucía, poniendo atención sobre los aspectos sociales que forman parte de esta industria cultural. Argumentaremos la elección de dicho modelo, presentaremos sus principales conceptos aplicados al arte flamenco y seguidamente expondremos las pautas del proceso de investigación.

ABSTRACT

This article presents a theoretic conception, based on Pierre Bourdieu's theory of the artistic field, in order to analyze Andalusian flamenco art, paying special attention to its social aspects related to the cultural industry. The choice of this peculiar interpretive model will be explained and its basic concepts will be presented from the point of view of their application to flamenco.

1 Principales razones para la elección de la teoría de los campos de Bourdieu.

Bourdieu realiza un análisis de la literatura francesa del s. XIX y con ello genera una aplicación de su *teoría del campo* al ámbito artístico:

«El campo literario (etc. [artístico]) es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. ...el principio generador y unificador de este << sistema >> es la propia lucha.» (Bourdieu, 1995: 344-345)

El interés y la gran «validez externa» del modelo conceptual desarrollado, la *teoría de los campos artísticos*, nos parecen oportunos para el estudio de los ámbitos de producción musical, en nuestro caso el arte flamenco, por las siguientes razones:

1.) La distancia del flamenco con respecto a las «artes cultas», más universalizadas, lo ha mantenido más bien apartado del interés de las ciencias sociales como fenómeno productivo, para contemplarlo mayormente bajo las ambiguas

acepciones del «arte popular». Desde nuestra perspectiva lo abordamos otorgándole el estatus de *arte contemporáneo* a la vez que la consideración de *fenómeno socio-productivo*. Y ya no en agravio con cualquier otra perspectiva que lo considere como arte de raíz y con fuerte proyección social (que el sentido común percibiría como antagonista a nuestro énfasis en la producción), sino de forma complementaria a ésta, ya que si son determinantes las relaciones socio-productivas de la industria cultural del flamenco en la formulación de propuestas artísticas y consiguientemente en el cambio de las preferencias y gustos de los grupos sociales, no es menos cierto que las tradiciones artísticas y las afinidades de los distintos públicos resultan decisivas en las elecciones de artistas y productor@s, y consiguientemente en la producción artística. De tal forma, a partir de este modelo teórico nos proponemos abordar del flamenco como objeto de estudio sociológico.

2.) A propósito de la bibliografía flamenca, diremos que el flamenco cuenta, como campo artístico formado, con una «*literatura INTRAcampo*» bastante autoreferencial y en su mayoría ensimismada («desde sí» y «para sí»), desarrollada por autor@s más próxim@s al encomio que a la autocrítica («teorizar como cantar»), más propens@s a enaltecer las *historias de opresión* de la historia del campo que a analizar la realidad actual de sus individuos y colectivos. En definitiva, a hacer literatura jugando con las reglas del campo, pues éstas, en contra de lo que pueda parecer, no tienen vigencia únicamente para l@s artistas, sino para cuant@s pertenecen al campo, lo que incluye también a l@s teóric@s.

Tomando posiciones respecto a esta «*literatura INTRAcampo*», anotamos que está recorrida por una fuerte tendencia al *esencialismo* de la que disentimos profundamente. Desde estos planteamientos, que llamaremos esencialistas, se interpreta el flamenco como el «alma incontaminada» de un pueblo (andaluz, gitano, desposeído, español, jerezano, etc.), como un cuerpo sustancial de tradiciones a preservar inmutables. Sería algo dado, un fenómeno cultural originario de un tiempo mítico, que surgió desempeñando una función social que hoy mantiene. Asociado a este punto de vista, se contempla el flamenco como arte culminado y perfectamente cumplido, cuya pureza amenaza continuamente con perderse. Amenaza a la pureza que, como planteamiento esencialista, encontramos avisada en las obras de intelectuales como Demófilo, Falla, Lorca y otros ejemplos actuales que más adelante veremos. En definitiva, este tipo de planteamientos hacen al arte flamenco desacertadas atribuciones inmovilistas y en algunos casos, por su potencial catalizador de las identidades sociales, teleológicas.

A diferencia de todo esto, y retomando nuestra intención de análisis sociológico de este fenómeno, con el modelo teórico de Bourdieu pretendemos superar los déficits conceptuales de la «*flamencología*» como concepción interpretativa del flamenco. La elección del modelo relacionista de Bourdieu, donde tienen preeminencia las relaciones y los cambios a que están sujetas, encierra, en gran medida, el intento de sustraernos a la fascinación sustancialista tan arraigada en las representaciones comunes de los agentes del campo flamenco y aun en algunos planteamientos teóricos de sus intelectuales, proclives a demostrar la

trascendencia «transhistórica» de sujetos de estudio cargados de *a priori* de carácter inmanente. Con ello rehuimos las complacencias de la retórica flamenca tanto como los esquematismos reduccionistas y apriorísticos del esencialismo.

3.) Nos interesa, por el contrario, desvelar la *naturaleza dinámica, paradójica y conflictual* de este campo cultural:

a) *Naturaleza dinámica* porque los cambios sociales en el flamenco le sujetan a un proceso de evolución constante. En estos momentos, al auspicio del fenómeno de globalización cultural, asistimos a la incorporación de nuevos espacios escénicos y formas de reproducción audiovisual⁴⁰, lo que conlleva cambios de gran alcance en las formas de producción y distribución de las obras artísticas, así como en las relaciones entre las entidades y los agentes comprometidos en el campo⁴¹. La comercialización e incluso internacionalización del flamenco se constatan desde sus albores como género artístico⁴², pero la actual situación de globalización ha supuesto una radical expansión y redefinición de sus territorios de producción y distribución. El modelo teórico «genetista» de Bourdieu -teoría sociológica también llamada «estructuralismo genético», por «la importancia que en ella tienen los procesos sociales y la historia» (Ariño, 1997: 79)- contempla los campos culturales como ámbitos donde se da un proceso de construcción y redefinición de relaciones sociales y planteamientos productivos.

40 Los teatros y sus claves escénicas están dando el relevo a los festivales de verano como marcos de representación del flamenco, lo que se ha traducido en un cambio radical en las condiciones de presentación escénica, en el mismo concepto de espectáculo y en los tipos de público. A su vez, se da un ajuste de la producción de obras artísticas a la temporada teatral y de los grandes festivales, especialmente en las compañías de baile. Aparecen nuevas programaciones estables, como «Flamenco Viene del Sur» (1996), en los teatros dependientes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía o el ciclo «Conocer el Flamenco» (1985) de la Caja de Ahorros de El Monte en Sevilla, etc. Se inician grandes festivales internacionales y estatales y se consolidan otros ya existentes (como la Bienal de Flamenco de Sevilla, que en la XI edición, año 2000, ha ofrecido 55 representaciones para 60.196 asistentes). A su vez, la incorporación del flamenco a las nuevas tecnologías, como las audiovisuales y su desarrollo en Internet, suponen una replanteo de sus formas de distribución, pero también de producción (ver www.flamenco-world.com).

41 Acabamos de asistir en Sevilla a la 1ª Feria Mundial del Flamenco (2001), organizada por la XI Bienal de Flamenco, con 78 expositores (entre ellos 23 instituciones, 31 fabricantes de accesorios, 11 editoras, discográficas y producciones), 15.000 visitantes y 11 programadores internacionales convocados por la organización. Aunque discretamente, se instaura el comercio ferial en el sector cultural flamenco, lo que resulta indicativo del nuevo panorama que se está perfilando para este tejido de la industria cultural. Desde la Bienal de Flamenco se está contemplando recibir, para el año 2003, el Womex, prestigioso festival internacional de músicas del mundo que tendría al flamenco como anfitrión y principal protagonista.

42 Algunos estudios nos demuestran que desde mediados del s. XIX, en ciudades de Andalucía como Sevilla y Jerez, tenían lugar espectáculos flamencos en establecimientos especializados, como las escuelas de baile y cafés cantantes (ver Steingress, 1988 y Ortiz Nuevo, 1990). La producción fonográfica flamenca, elemento de consumo de masas, surge a principios del s. XX y ya en el primer tercio de siglo se puede considerar notable. A lo largo del s. XIX aparecen algunos espectáculos de baile flamenco en la prensa de diversos países europeos: las primeras giras internacionales (ver Steingress, 1989 y Steingress en preparación).

b) *Naturaleza paradójica* por la fuerte divergencia entre algunos discursos y las prácticas sociales. Es decir, conviven en el flamenco representaciones y valores muy arraigados junto con prácticas que aparentemente los contradicen. Está extendida la idea de que el verdadero arte es el que se ejecuta espontáneamente, o entre iguales, en los <<ambientes naturales del flamenco>>, y no el que se comercializa. Pero, como hemos visto, la comercialización estuvo presente desde bien al principio y, gracias a la profesionalidad, este arte se ha enriquecido de las aportaciones de grandes artistas. La figura de l@s «diletantes», aficionad@s no profesionales, tiene gran valor simbólico en cuanto expresan para el flamenco el amor al «arte por el arte». Asociado a esto también está extendida la idea de que el/la artista flamenc@ no es *músico profesional*, sino propiamente *artista* (que nace, más que se hace), así que lo suyo no sería el virtuosismo o la búsqueda de la perfección en la ejecución, sino la búsqueda de la *inspiración*, del *duende*, otra de las formas en que se representa el «arte por el arte». No obstante, la racionalización del ámbito profesional hace bien difícil una práctica tan espontánea y entregada, además de que buen número de l@s profesionales de hoy dedican considerable parte de su tiempo al aprendizaje de una técnica depurada (más en el baile y la guitarra que en cante) y se «dosifican» en sus ejecuciones, tanto profesionales como privadas.

Así mismo, se tiene al flamenco por «el arte del pueblo», «seña más emblemática de la cultura andaluza», «seña identitaria del pueblo andaluz», pero algunos índices indirectos de consumo de producciones específicas de flamenco no constatan un seguimiento masivo, siquiera medio, entre la población andaluza, por lo que aparentemente continúa siendo arte minoritario⁴³.

Pero lo que nos interesa realmente de estas paradojas es la forma en que se instrumentalizan los discursos, tanto desde lo individual como desde lo colectivo. Se trata de apropiaciones que forman parte de los *usos del patrimonio* y las *patrimonializaciones* que seguidamente veremos.

Algunos de estos valores, sin estar correspondidos por la realidad, forman parte del cuerpo de creencias y representaciones que funcionan entre la afición como reglas, a la vez que como expectativas. A este respecto Bourdieu nos habla de la *illusio* como creencia en el juego, como asunción de valores y estereotipos surgidos en la construcción del campo, inscritos en su historia específica. El arraigo, mantenimiento o relevo de tales concepciones dependerá del papel que éstas tengan en los «programas» o contenidos de las diferentes tendencias y del resultado de las luchas al interior del campo, siempre mediadas por las relaciones entre el campo flamenco y los campos del poder. Es así que afirmamos el carácter conflictual del campo flamenco.

c) Lo tenemos por *conflictual* porque, siendo el flamenco un ámbito cultural que presenta considerable diversidad de tradiciones y tendencias estéticas, su di-

43 Los registros de audiencia de los programas flamencos de Canal Sur-TV, según datos proporcionados por la entidad, muestran un seguimiento escaso: «Venta del Duende» alcanza entre un 2% y un 6%; «Llama Viva», que incluye nuevos valores y tendencias, entre un 5% y un 7%, ambos sobre una media potencial de entre 2 y 3 millones de espectador@s (dic. 2001).

mención socioartística imprime a estas tendencias un carácter divergente y a menudo confrontativo. Las relaciones de afinidad y antagonismo entre las diferentes corrientes artísticas del campo flamenco son lo que Bourdieu define como *relaciones INTRAcampo*, las relaciones entre los agentes detentadores de cada una de las distintas posiciones sociales de la estructura social: aspirantes, reconocidos, consagrados, etc. No olvidemos que el flamenco hereda del arte su inserción en el sistema capitalista y que l@s profesionales han de garantizar su reproducción en un entorno de recursos limitados donde la lógica de la oferta y la demanda instaura una fuerte competencia y donde los poderes económicos y políticos tratan de imponer sus lógicas hegemónicas, la mercantilista, por un lado, y la fidelista y clientelista por otro. En este caso, bajo el prisma de lo que Bourdieu llama *relaciones INTERcampo*, vislumbramos las alianzas y antagonismos entre el campo flamenco y los campos económico y político.

Ahora bien, nos precipitaríamos al afirmar que la diversidad de tendencias y sus disputas en el campo obedecen a un evidente forcejeo por los recursos. Pero sí diremos que para entender el universo socioartístico de este campo de producción cultural hemos de conceder que su historia, prácticas y representaciones actuales resultan mediadas por las formas de reproducción de sus agentes.

El entorno de «escaseces» y competencias en el que se engendran las obras queda impreso en ellas mismas y condiciona las tendencias artísticas y el uso que hacen de la tradición, que por ende resulta confrontativo. Tan así que nos resistimos al concepto de «*patrimonio flamenco*», acuñado recientemente desde un planteamiento teórico esencialista (Cruces, 2001), como ente monolítico compuesto de un *agregado de elementos culturales* y asociado directamente a la identidad andaluza. Por el contrario, estamos más próximos al concepto de «*usos del patrimonio*» (García Canclini, 2000) -entendido como cada una de las diversas apropiaciones de la tradición por parte de los agentes- y proponemos nuestra noción de *patrimonialidad* como apropiación, de carácter colectivo, de las tradiciones por parte de los movimientos artísticos en competencia. Así pues, cuestionamos que en la práctica se trate de «un» patrimonio flamenco, aproximación que aparentemente tiene la misión de apuntalar una versión de la identidad andaluza, más que de dar cuenta de un fenómeno social complejo. Es decir, la patrimonialidad a la que se adscribe este postulado sobre «un» patrimonio flamenco aspira a funcionar como instrumento de consenso político, lo que supone una forma de injerencia de la lógica fidelista del campo político sobre el campo flamenco. Bien al contrario, concebimos el patrimonio en el flamenco como un corpus de tradiciones de carácter fragmentario a causa de la adscripción antagonista de diferentes grupos de producción en pugna por el reconocimiento y el éxito. A nadie escapa el *ceño* entre diferentes escuelas de baile, tendencias «cantaoras» de distinto origen, estilos interpretativos de guitarra, orientaciones teórico-interpretativas del flamenco, adscripciones étnicas o la eterna rivalidad entre tradicionalistas y renovadores, todo lo cual se plasma en las obras de arte. Sólo a través de un estudio relacionista y polemológico es posible entender la pluralidad de formas y divergencias del diverso patrimonio flamenco.

Como apuntaba el «segundo Wittgenstein» (Wittgenstein, 1955), las obras culturales son indisociables de sus condiciones de producción. Por lo que entendemos

que cada una de las obras del flamenco es una concreción de los antecedentes del campo, del contexto socioproductivo, de l@s autor@s y de las relaciones de est@s autor@s con sus coetáne@s. Enfatizamos su interconexión y globalidad como arte, evitando los lugares comunes de la «literatura INTRAcampo» y subrayamos el carácter interdependiente de las obras, personalidades y trayectorias artísticas, escuelas y tendencias artísticas, formas productivas, etc. en tanto nos encontramos frente a un contexto productivo y social consistente del que dimanan formas de relación y lógicas de funcionamiento generales y específicas de cada ámbito (baile diferente a toque y a cante; o bien discográfico diferente a espectáculo, etc.). Así pues, optamos por un análisis contextual y relacional del flamenco que cuestione la conceptualización de este arte como un agregado de entes, más o menos compartimentados y supervivientes al cambio.

Resumiendo, desde tal declaración de intenciones metodológicas y con especial atención a la importancia que el *cambio* desempeña en un campo dinámico, nuestra aproximación ha de inquirir sobre los aspectos estructurales y sus dinámicas de cambio sin soslayar el papel del sujeto creador: ¿cuáles son pautas y quiénes l@s protagonistas del cambio en el campo? Bourdieu presenta un marco teórico metodológico idóneo para este cometido acometiendo el estudio de los ámbitos de producción cultural a partir de la *teoría de los campos culturales*, con la que trataremos de integrar los elementos culturales específicos del flamenco con su realidad socio-productiva actual.

Herederio de la teoría de clases marxiana, del funcionalismo de Parsons y de la teoría social de Weber, Bourdieu ha sabido integrar las aportaciones estructuralistas con aspectos del interaccionismo simbólico y de las teorías del poder de Foucault para generar un modelo teórico-metodológico capaz de subrayar los aspectos estructurales de lo social restituyendo al sujeto la libertad y la capacidad de cambio social, por un lado, y por otro, reconociendo la especificidad de sentido de los ámbitos culturales en una clara concesión a la teoría de los juegos del lenguaje del «segundo Wittgenstein».

2 La investigación del «campo flamenco de producción cultural»

A continuación presentamos los principales conceptos relativos al *campo flamenco de producción cultural* y desarrollamos las pautas para su investigación. El proceso de investigación sobre este campo sigue tres etapas que tratan de profundizar en aspectos como: las relaciones de este campo con los campos del poder y su evolución como campo en el decurso del tiempo (*autonomía*); su estructura social y relaciones internas (*estructura interna*); y por último, la génesis de las disposiciones y estrategias de los agentes en el campo (*habitus*).

2.1. Génesis y autonomía del campo flamenco.

El análisis de un campo cultural como el flamenco pasa por reconocer su origen y grado de autonomía, es decir, la independencia con respecto a otros campos con los que está relacionado.

Por *campo flamenco de producción cultural* entendemos el ámbito cultural cuyo funcionamiento obedece a un orden de relaciones propio, a una serie de lógicas internas de funcionamiento que estarán presentes (por acción o por omisión) en el comportamiento de sus ocupantes. Este campo cuenta con una historia específica y sus ocupantes deberán detentar un dominio práctico de la experiencia a partir de esta historia común del campo. El particular orden de relaciones y valores que lo determina está condicionado, en gran parte, por la estructura interna de posiciones sociales, las relaciones *INTRAcampo*. Éstas relaciones se ven afectadas por las relaciones de dependencia que este campo mantiene con los campos del poder, las relaciones *INTERcampo*, lo que resulta indicativo de su grado de *autonomía*, condición ésta que el flamenco adquiere en un momento determinado de su historia como arte.

La reconstrucción del origen de la autonomía nos lleva a situar la *génesis* del campo flamenco coincidiendo con lo que la *historia INTRAcampo* define como la «etapa de la revalorización». Desde mediados y finales de los años cincuenta se produce un reconocimiento inédito del flamenco dentro del Estado español secundado por algunas iniciativas internacionales. Entre los primeros pasos al reconocimiento se cuentan acontecimientos como: la publicación de “Flamencología”, de González Climent, (1955), pionera en una nueva etapa de estudios sobre flamenco; la publicación del disco “Magna Antología del Flamenco”, del sello Hispavox (1954), premiado por la Academia Francesa del Disco; la instauración de los tablaos como nuevos espacios escénicos, que abre el madrileño “Zambra” (1954-75); el Primer Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1954); la creación de la Cátedra de Flamencología de Jerez (1958); la aparición de las peñas flamencas a partir de los sesenta, así como los recitales y festivales flamencos, auspiciados éstos por la figura clave del cantaor e ideólogo Antonio Mairena (1955-75), que implantará el «mairenismo» como movimiento artístico ortodoxo con una particular recuperación del «flamenco puro» (Molina y Mairena, 1971).

Estas tentativas de legitimación del flamenco fraguarán a finales de los años sesenta y en los setenta, coincidiendo con las iniciativas políticas de transición al régimen democrático. La intelectualidad, que lo apoya desde diferentes tribunas, encuentra en el flamenco un arte donde proyectar los deseos de independencia y libertad. En Andalucía se dan cambios tan importantes como la recepción de recursos económicos públicos, especialmente de los ayuntamientos, que sustentan los festivales de verano e indirectamente las peñas flamencas. El prestigio aumenta el reconocimiento a la vez que la canonización artística, que se administra a través de las recién constituidas *entidades de legitimación* antes mencionadas (permeables a los discursos de ideólogos como Mairena), especialmente a partir del creciente número de peñas flamencas, algunos de los festivales más importantes, la Cátedra de Flamencología de Jerez, revistas especializadas, etc. Por otro lado se da un importante proceso de divulgación de la mano de medios de comunicación con cierta especialización, que dedican al flamenco espacios en la prensa,

programas de radio y TV, como la destacada serie televisiva «Rito y Geografía del Cante»⁴⁴.

Aumentan l@s profesionales que le dedican una atención especializada: artistas, pero también managers, productor@s, gestor@s, periodistas, escritor@s, académic@s y un largo etcétera de otros agentes relacionados con el flamenco. Los festivales de verano, todo un acontecimiento social en algunos pueblos de Andalucía, convocan grandes cantidades de público, alguno de los cuales alimentará la afición especializada de las peñas flamencas y nutrirá los sectores sociales más apegados a la tradición hasta hoy día.

Tales acontecimientos suponen dar carta de viabilidad a un arte que al tiempo que se legitima cultural, social y políticamente, se estandariza y desarrolla bajo nuevos parámetros productivos. El flamenco adquiere en esta época unas bases sociales importantes y un tejido institucional y empresarial incipientes, pero decisivos, para el desarrollo de su producción. Al mismo tiempo acuña una historia específica nutrida de mitos de origen e incorpora un canon de formas y valores fuertemente estatuido, todo lo cual se inscribe en las obras, que propenden a la recuperación y la estandarización. La concurrencia de estos hechos nos lleva a afirmar esta época como la de su génesis y constitución como campo autónomo.

Entendemos por *autonomía del campo flamenco* el estado de independencia relativa de este arte. A partir de su génesis como campo autónomo el flamenco adquiere cierta independencia o «*soberanía artística*», la potestad de prescribir a sus ocupantes las reglas que se instauraron en la génesis del campo a través de la aplicación de premios y sanciones. La autonomía del campo se medirá en el grado de resistencia que ofrezcan sus ocupantes a las intrusiones de las lógicas dominantes en los campos del poder que contravengan los principios elementales instaurados en su génesis.

No se trata de diferenciar netamente los principios de funcionamiento del flamenco de los del mercado, ya que el flamenco es arte y el mercado es uno de sus elementos constitutivos. Observamos, no obstante, que dentro del mercado del flamenco, tanto en el ámbito del espectáculo como del discográfico, encontramos un espectro de iniciativas que van desde las muy comerciales, plenamente insertas en el «star system» (suelen estar lideradas por las compañías multinacionales), hasta las muy comprometidas con tendencias minoritarias y arriesgadas (entre las que solemos encontrar a los sellos discográficos independientes, aunque en ocasiones también a las

44 La serie «Rito y Geografía del Cante Flamenco» producida por RTVE a principios de los setenta, supone en la actualidad un importante *corpus discursivo* de adhesión «gitanófila» empapado de ideología mairenista (Véase Washabaugh, 96: 139-179). Pero además se erige un referente iconográfico decisivo en la historia construida de este arte, como es decisivo el referente sonoro de algunas de las primeras grabaciones realizadas a partir de la aparición del disco a principios de siglo con artistas como D. Antonio Chacón, M. Torre, Pastora Pavón, etc. Las imágenes de esta serie de TV constituyen uno de los más preciados testimonios visuales de los que se «acuerdan» los agentes del flamenco al evocar la memoria histórica específica de este arte.

multinacionales). Pues bien, la lógica exógena que vendría a suponer una injerencia, y ante la que el flamenco se resiste, no es la simple lógica comercial, sino la hegemónica del campo económico, la lógica del «pelotazo» o del «todo por el dinero». Así también con el planteamiento hegemónico del campo político: la lógica fidelista⁴⁵.

La autonomía, como indica Bourdieu respecto a los campos artísticos en general, no implica una total independencia del arte en cuestión frente a los grandes públicos no especializados y frente al mercado y a las instancias políticas, sino que las relaciones sociales, económicas, y políticas que afectan al campo flamenco pasan por una redefinición, una actualización bajo las relaciones de independencia instauradas. Las lógicas exógenas intervendrían en el campo mediante un proceso de «refracción» y no bajo una determinación directa. Así, las propuestas comerciales marcadamente lucrativas o los intereses políticos abiertamente fidelistas habrán de retraducirse a los valores imperantes en el campo y buscar aliados dentro de él so pena de ser reconocidos desde el campo flamenco como injerencias y arriesgarse a recibir una fuerte oposición.

Al decir que la autonomía supone la defensa del conjunto de valores y reglas de funcionamiento estatuidos durante la génesis del campo flamenco no concebimos que estos valores y reglas sean inamovibles. De hecho, la evolución del campo flamenco está sujeta a una lógica de cambio social que obedece a las *luchas internas* entre l@s ocupantes de las posiciones aspirantes por *modificar el sistema de valores dominante e imponer el propio* y quienes se esfuerzan por *mantener sus posiciones hegemónicas*. A resultas de estas luchas se da el relevo o perpetuación de posiciones sociales en la estructura - tanto individuales como colectivas -, al tiempo que se produce el cambio de principios de funcionamiento y valores en el campo. Algunas de estas representaciones y reglas sociales son de más arraigo y su ritmo de cambio es más lento, pero otras están sujetas a una redefinición constante, máxime en los momentos actuales, cuando asistimos a un envejecimiento social de los estatutos de la génesis, por envejecimiento de las bases sociales de la *época de la revalorización* (en estos momentos asistimos al declive del “mairenismo”, movimiento socio-artístico promotor de la estandarización). A su vez, se da una movilidad y captación de públicos en un auge del flamenco auspiciado por el fenómeno cultural global de la *world music*, que trae asociado un engrosamiento de

45 Ejemplo del rechazo a la injerencia política ha sido el cerrado antagonismo con que buena parte de afición ha recibido la concesión, a título póstumo, por parte de la Junta de Andalucía, de la «Llave de Oro del Cante Flamenco» a Camarón de la Isla en el cincuenta aniversario de su nacimiento. Las entidades políticas han encontrado, con la adjudicación póstuma de este galardón a Camarón, la oportunidad de «flamenquizar» y atribuirse un amplio consenso en la cultura simpatizando con las amplias masas seguidoras de este artista. Pero se trata de un galardón flamenco y la afición se cuestiona la legitimidad de la Junta como autoridad de consagración en el campo. Desde diferentes tribunas y revistas especializadas se ha cuestionado la autoridad del ente político para conceder este galardón flamenco. Por lo demás, el eco público alcanzado por dicho galardón ha sido ampliamente rentabilizado por la multinacional Universal Music mediante la edición de la «Antología Inédita» de Camarón, que logró el «disco de oro» al día siguiente de su salida al mercado.

la cantera de aspirantes, tanto artistas como periodistas, investigador@s, agentes culturales, etc.

Así pues, la *autonomía* del campo es para nosotros un concepto operativo que servirá para analizar los cambios en el campo y discriminar la medida en que éste se ve afectado por los intereses hegemónicos de los campos económico y político.

2.2. Estructura interna del campo flamenco

Una vez estudiadas las *relaciones INTERcampo* acometemos el análisis de la estructura interna del campo, las *relaciones INTRAcampo*, que implica revelar las relaciones objetivas entre las distintas posiciones sociales ocupadas, desde las que hay un acceso diferencial a las fuentes de capital en sus diferentes versiones (económico, simbólico, social y político). La lucha al interior del campo por la ocupación de estas posiciones es continua y supone la clave del cambio, cuya expresión más evidente queda en las obras. Los agentes pugnan, unos como aspirantes a posiciones superiores, otros en la defensa de las adquiridas, sirviéndose de los recursos con los que cuentan y en eventual alianza o aversión.

El que en las luchas se esgriman argumentos estéticos y haya confrontaciones estilísticas no implica que tales lidias obedezcan únicamente a un orden formal ni tengan lugar únicamente en foros de debate. Bien al contrario, las pugnas implican factores de poder y pueden tener lugar desde en la prensa hasta la misma cotidianeidad.

Es común distinguir entre dos tendencias de análisis de la estructura de un campo artístico, una estética y otra sociológica. Desde la primera se observaría un panorama de tendencias artísticas enfrentadas, pureza *versus* fusión, o arte vivo *versus* acantonamiento (según se mire), y otras diversas divergencias. Desde la segunda se abordarían las relaciones sociales del ámbito productivo, como por ejemplo la relación entre las posiciones sociales de aspirantes frente a consagrados (y a su vez la relación de éstos con los distintos tipos de públicos). Pero la escisión entre ambas aproximaciones no puede sino empobrecer el análisis de dos aspectos del campo tan estrechamente ligados.

Para resolver la falsa dicotomía entre un análisis de la estructura del campo de carácter estético y otro sociológico tomaremos impulso desde una cuestión que Bourdieu acomete retomando a Michel Foucault⁴⁶, *el lugar de la obra en el ámbito artístico* (común lugar de atrincheramiento de esteticistas): ninguna obra cultural existe fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan con el resto de las obras. Sin descartar del todo la lógica conceptual que Foucault privilegia para explicar los cambios a partir de su «campo de posibilidades estratégicas», Bourdieu incorpora y da relevancia a las condiciones sociales de producción de la obra y la lógica de las relaciones de interés entre los agentes a partir

46 Citado por Bourdieu en «Las reglas...»: M. Foucault, «Respuesta al círculo de epistemología», Cahiers pour l'analyse, nº 9, 1968, pags. 9-40.

de sus posiciones en la estructura social de campo para explicar dichas estrategias. Sólo a través de la interconexión de ambos niveles de análisis, el de la divergencia conceptual de los movimientos artísticos y el de la competencia entre sus agentes (en el que serán relevantes las relaciones con las entidades proveedoras de recursos y sus grupos afines) daremos con la verdadera estructura de relaciones sociales en el campo.

Así pues, *campo artístico* se entiende como un ámbito de producción cultural determinado por un particular orden de relaciones dimanado, en gran parte, de su estructura de posiciones sociales. Dicho orden de relaciones afecta la forma que toman las acciones e interacciones entre los diferentes agentes.

En principio, l@s recién llegad@s, aspirantes a «hacerse sitio» en la estructura, pobres en capital económico, simbólico, social y político, ocuparían las posiciones más bajas, mientras que quienes llevan años en la profesión y han acumulado diferentes cantidades de los capitales específicos aludidos, se situarían en los niveles superiores de la estructura. Pero esto sólo es una presentación esquemática, ya que hay recién llegad@s que hacen carrera comercial fulgurante, con lo que acumulan un considerable capital económico (a menudo en detrimento de su capital simbólico por la alianza con los grandes públicos), mientras que agentes que, tras una larga trayectoria profesional, en su día detentaron posiciones relevantes en determinadas especies de capital, hoy pueden caer en el olvido. Para entender los tipos de capital administrados en el campo flamenco es necesario conocer los diversos públicos y sus tipos de capital asociados.

Decíamos antes que las producciones específicas flamencas tienen un seguimiento minoritario, pero esta observación contrasta con los índices de ventas de algunas de sus producciones mixtas⁴⁷. Esto nos lleva a distinguir entre dos tipos fundamentales de públicos, los pertenecientes a los *subcampos de producción restringida* y los incluidos entre los *subcampos de la gran producción*. En el primer caso se trata de ámbitos de producción y consumo especialmente comprometidos con determinadas tendencias de producción que funcionan bajo *principios de jerarquización internos*, es decir, sus formas de consagración son administradas por los pares, agentes que mantienen relaciones estrechas y codificadas por las reglas del campo. Prevalece en ellos la administración de capitales social y simbólico sobre el capital económico. Por el contrario, los ámbitos productivos afines a los *subcampos de la gran producción*, con *principios de jerarquización externos*, se dirigen al gran público y en ellos se impone la lógica hegemónica del mercado a través de producciones divulgativas y colonización de nuevos públicos. Domina la administración de capital económico sobre el social y el simbólico. La relación entre las dinámicas propias de estos distintos ámbitos socioproductivos no es necesariamente antagonista,

47 A modo de ejemplo, referimos los siguientes premios en ventas: «Antología Inédita», de Camarón de la Isla, logra el «disco de oro» (más de 75.000 copias vendidas), 4/12/00; «Aire», de José Mercé, «disco de platino» (más de 100.000 copias), 13/12/00; «Mi Cante y un poema», de Estrella Morente, «disco de oro» (más de 75.000 copias) 13/12/01.

sino que a menudo resulta complementaria por la movilidad de artistas, públicos y fórmulas artísticas⁴⁸.

Un aspecto estrechamente ligado a la estructuración interna del campo flamenco es el territorio. La ciudad constituye el territorio clásico de la industria cultural y así ocurre con el flamenco en Andalucía, donde ciudades como Sevilla, Jerez y Granada concentran la mayor parte del tejido industrial relacionado con este arte. Pero el proceso de globalización, y la fragmentación cultural que le viene asociada, conlleva una nueva configuración de las dinámicas artísticas y la centralidad de estas ciudades está siendo rebasada por nuevas interconexiones con otros centros artísticos e instancias estatales e internacionales. Para abordar el impacto de estos fenómenos y sus implicaciones sobre el flamenco nos servimos de las aportaciones de Arturo Rodríguez Morató (Rodríguez Morató, 1999), que tomando el modelo de *mundo artístico* de Howard Becker (Howard Becker, 1982) expone las pautas de funcionamiento del ámbito artístico moderno y analiza las repercusiones que sobre éste ejerce la globalización.

Partiendo de que el arte viene a estar determinado por las condiciones de producción, Becker desarrolla una especie de *geografía de la disponibilidad* según la cual los planteamientos y acciones de l@s artistas están influidos por las limitaciones y posibilidades de acceso a recursos materiales y personales que les ofrece su medio artístico. Ahora bien, existen diferentes patrones de disponibilidad según el lugar donde se desarrolle la actividad artística, lo que en la práctica se traduce en agudas desigualdades en la accesibilidad a los recursos en función de la situación geográfica.

Se da una serie de «contextos artísticos» (Rodríguez Morató, 1999: 55) que van a ser más favorables para la proyección pública de l@s artistas por la concentración de recursos en función de la proximidad geográfica a mediadores culturales como empresari@s, industrias culturales, medios de comunicación, entidades públicas, así como la cercanía a instancias críticas valorizadoras y a concentraciones de discursos legitimadores. En la medida en que se produce esta concentración de recursos, es posible trazar un mapa territorial de condiciones de posibilidad artística dentro del que se distinguen, como tipos ideales, las periferias y los centros artísticos - o metrópolis culturales.

Los centros artísticos y sus dinámicas han de ser entendidos no sólo situacionalmente sino también como procesos de acumulación de legitimidad que garantizan la regularidad productiva. Constituyen lugares de concurrencia

48 Al contrario de lo que podría parecer, la transmisión de formas artísticas del «star system» al acervo específico flamenco es selectiva, pero sin duda se produce de forma más frecuente de lo que comúnmente se acepta entre los *subcampos de producción restringida*. Caso evidente de ello es la incorporación de formas innovadoras instauradas por artistas flamencos que «coquetearon» con el «star system» y que hoy, al paso del tiempo, son reconocidos como «artistas faro». Un ejemplo lo tenemos en Pastora Pavón, «Niña de los Peines», artista flamenca elevada al rango de los clásicos por el amplio reconocimiento actual.

de numeros@s artistas, públicos y entidades (instituciones de tutela, formación y promoción de artistas, así como de distribución de sus obras) dispuest@s a invertir en arte y divididos en grupos de afinidad. En Andalucía estos centros artísticos están representados, como decíamos antes, por ciudades como Sevilla, Jerez y Granada, que tienen como principales características la integridad estructural y la densidad de intercambios, directamente asociados a la autonomía, así como a la proliferación de estilos, escuelas y tradiciones.

El impacto de la globalización cultural, por el aumento en la fluidez de relaciones y la mayor accesibilidad espacial⁴⁹, trae consigo la paulatina pérdida de aquella integridad estructural propia de los centros artísticos en favor de la diversificación de la distribución a través de nuevos circuitos internacionales, que multiplican las interconexiones al tiempo que acentúan el protagonismo de las ciudades globales⁵⁰. Recursos y factores, otrora cruciales para aquellos enclaves, pierden importancia estratégica. La «comunidad de productores» cobra importancia y «parece más insustituible que nunca, en su función de marco significativo de competencia y cooperación, o de caja de resonancia discursiva» (Op. Cit., 1999:63), lo que contribuye a una reconfiguración del espectro de *patrimonialidades* que antes mencionábamos. Se produce así un desbordamiento de los confines territoriales típicos modernos, circunscritos a la metrópoli cultural.

La intensificación de los flujos comerciales en el arte desde los ochenta ha influido en las pautas de regulación del flujo discursivo. Recordando a Becker (Becker, 1986), la dislocación de las «comunidades de gusto», organizaciones comunitarias tradicionales de valoración y distribución artística, da paso a un creciente proceso de configuración del colectivo consumidor como «masa» - colectivo agregado de individuos que participan de una dinámica social de forma aislada y homogénea- para el que se hace más eficiente el uso de las técnicas publicitarias y del marketing en la manipulación de la información y la construcción del éxito artístico⁵¹. Las implicaciones de este fenómeno en los públicos conlleva un receso en la importancia de los *subcampos de producción restringida* frente a los *subcampos de la gran producción* y sus dinámicas artísticas.

La acentuación de un flujo cultural de carácter fragmentario instaura un fuerte eclecticismo artístico posmoderno que aumenta las prácticas de hibridación o yuxtaposición de líneas discursivas y formas artísticas independientes de base social diversa. Este eclecticismo está suscrito, en gran medida, a grandes flujos culturales como los de la *world music*, donde el flamenco converge con otras músicas como las magrebíes, las subsaharianas, las latinas, etc.

49 Subrayamos la extraordinaria proliferación de sitios en *internet* relacionados con el flamenco, tanto comerciales como no lucrativos, así como el aumento de las agencias de contratación internacional.

50 Asistimos en estos momentos al «Plan Estratégico Sevilla 2010» que tiene como uno de sus principales objetivos «Incrementar el sector cultural de la ciudad como *Cyty Marketing* que ayude a potenciar la imagen exterior de Sevilla e insertarla en los flujos culturales internacionales» (sic.)

51 Donde las estrategias artísticas de l@s artistas flamenc@s próximos al *star system* pueden resultar diseñadas en los departamentos de marketing de las multinacionales del entretenimiento.

Por último, el aumento de la importancia del control de las organizaciones internacionales de difusión, o de las redes internacionales de instituciones legitimadoras resulta decisivo para determinar qué enclaves - qué ciudades globales- constituirán los puntos neurálgicos de centralidad para la cultura. Prueba de ello es la importancia creciente de los eventos internacionales a los que acuden representantes de las metrópolis culturales promocionando la oferta cultural local⁵².

Así pues, los cambios socioculturales y económicos asociados al proceso de globalización repercuten directamente en el trazado del territorio del arte flamenco y sus dinámicas artísticas.

2.3. *Habitus* en el campo flamenco.

Finalmente, correspondería al proceso de investigación el análisis de la génesis de los *habitus* de l@s ocupantes de dichas posiciones sociales. Según Bourdieu, el *habitus* es el sistema de disposiciones (actitudes y aptitudes) que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo, encuentra en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizar sus potencialidades⁵³.

El *ingreso en un campo* artístico como el flamenco tiene asociado un proceso de iniciación y maduración del *habitus* donde se van a ir asimilando los códigos expresivos, normativos y valorativos, lo que permitirá comportarse apropiadamente entre l@s aficionad@s y evaluar las obras adecuadamente. A l@s eventuales productor@s, la maduración del *habitus* les permitirá además reconocer las posibilidades de acogida de su obra y desarrollar estrategias en consecuencia. Precisamente, el desarrollo de la facultad creativa en las acciones de los agentes pasa por la asunción de las reglas del juego, lo que mostrará posibles intersticios en el abanico de las posibilidades de acción y permitirá un uso estratégico de sus haberes.

La elaboración de las estrategias en la trayectoria de l@s artistas conlleva la construcción de una personalidad artística que se apropia, según sus posibilidades y en orden a las reglas del campo (pero con capacidad para re-inventar, inventar y consiguientemente generar cambios en el campo), de atributos de las diferentes tradiciones, lo que llamamos patrimonialización y usos del patrimonio.

Cada uno de los movimientos emprendidos por cada agente que afectan a la situación respecto a su posición en el campo, incluidas las obras, es llamado

52 Como ejemplo nos remitimos importancia de las ferias internacionales, como la aludida I Feria Mundial de Flamenco de Sevilla, convocando a programadores y a empresas de management internacionales, o la concurrencia de entidades como la Bienal de Flamenco de Sevilla a otras ferias como FITUR, (Feria Internacional de Turismo) en Madrid, al Womex (músicas del mundo), o al Expo Hannover (culturas del mundo), etc.

53 Cabe distinguir entre el *habitus* y el hábito, que supone una suerte de conocimiento mecánico adquirido por la reiteración de determinados comportamientos.

toma de posición. Asistimos a las tomas de posición de los agentes en el flamenco en cada acto público, no sólo en la presentación de las obras, sino en cada acción a través de la que los agentes exponen sus posturas ante el arte. Así en discos, grabaciones de vídeo o televisivas, actuaciones escénicas, como en declaraciones a los medios mediante entrevistas, ruedas de prensa, o mismamente en los codeos en las antesalas de los teatros y en las salas de las peñas flamencas. Esto comprendería también aspectos estilísticos e insinuaciones estéticas como la vestimenta, estilo de vida, etc., de tal forma que en un arte con alta codificación como es el flamenco, el espectro de tomas de posición puede ser amplísimo.

Por lo tanto, el análisis del *habitus* abarca el estudio de las estrategias y tomas de posición además de las posiciones sociales de partida, las aspiraciones, la noción de las reglas del juego y la capacidad creativa.

Las *tomas de posición*, generadas desde el conjunto de disposiciones del *habitus*, están condicionadas por la posición social específica ocupada en la estructura por el agente y desde la que se originan esas disposiciones. Por lo tanto se puede hablar de una *homología* entre estas *tomas de posición* y las *posiciones* de los agentes en el campo, ya que las tomas de posición se hacen bajo un marco de valores y posiciones heredados que restringe el *espacio de los posibles*. Este *espacio de los posibles* heredado condicionará cada una de las obras, de las declaraciones, de las polémicas entre los agentes como un conjunto de imposiciones probables, que son la condición pero también la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles.

Partiendo de la noción de *intertextualidad* de la que es susceptible el concepto de campo, según la cual, el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de *tomas de posición* únicamente susceptibles de comprensión relacional, Bourdieu plantea la hipótesis de la *homología entre el espacio de las obras* definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su forma, y *el espacio de las posiciones sociales* en el campo de producción. Las obras son entendidas como «golpes dobles», a la vez estéticos y políticos, como «*tomas de posición*», especie de pronunciamientos o vindicaciones que componen las estrategias asociando las incorporaciones formales a posturas políticas y sociales.

La *homología* entre las posiciones y tomas de posición en el flamenco se traduce en dinámicas distintas según si se está más próximo a los *subgrupos de producción restringida* (SPR) o a los *subgrupos de gran producción* (SGP). Las tomas de posición de los aspirantes en los SPR suelen ser tentativas de realización artística ostensiblemente fieles a la tradición de ese grupo, que se concretan en la búsqueda y definición de un estilo que ha de probar a los pares un conocimiento antológico de esa determinada tradición y una apelación sus orígenes. En las posiciones sociales más asentadas de estos SPR se tiende a mantener fidelidad al estilo propio presentándolo como representante privilegiado de esa tradición, lo cual ha de ser avalado por entidades de ámbito restringido como medios especializados, fundaciones, peñas flamencas u otros colectivos sociales. Las tomas de posición de los aspirantes parten de un “tanteo” o

intento de articular los haberes específicos con los que se cuenta ante esa tradición para “hacerse un sitio” o ganar posición social. Desde los SGP, con entidades de consagración externas y más rápidas (como listas de ventas, lugar en rankings mixtos con otras músicas o premios de la música o la cultura en general), se buscan las claves de producción y distribución dirigidas a los grandes públicos: innovación a través de fórmulas musicales híbridas y divulgativas con potencial captador de nuevos públicos. Las tomas de posición en este caso estarán especialmente orientadas al gran público no especializado y coincidirán en muchos aspectos con otras músicas. En uno y otro caso (SPR y SGP), la posibilidad de suscripción a determinada tradición del flamenco, al arte universal o a determinada tradición musical con la que realizar hibridaciones, está condicionada por las cualidades y por el tipo de capitales con que cuente el agente. Se puede poseer capitales específicos como el cultural (que en el flamenco suele concentrarse en el entorno doméstico y estar asociado a una iniciación temprana) simbólico (muy determinado por el lugar de origen, la familia y el dominio de la tradición) social (contar con grupos promotores afines, como peñas o lobbies) político (mecenasgo institucional, apoyo de lobbies políticos) o económico (el desahogo económico permite invertir “desinteresadamente” más atención y tiempo al proyecto artístico profesional). Estos tipos de capital serán más idóneos en función del ámbito productivo donde se encuentre el agente y la posibilidad de éxito en ese ámbito dependerá de cómo los administre en sus estrategias a partir de las posibilidades que le va ofreciendo el campo. A su vez, las innovaciones que el agente hace sobre los posibles que ofrece el campo serán susceptibles de generar cambios en el mismo campo.

3. Conclusiones.

a) El modelo teórico de los campos artísticos de Bourdieu nos permite acuñar el concepto de Campo Flamenco de Producción Cultural y desarrollar una metodología para el análisis científico de los aspectos sociales del flamenco actual en Andalucía que nos permita superar los déficits conceptuales de la flamencología como concepción interpretativa del flamenco.

b) Desde una perspectiva relacionista como ésta es posible desvelar el carácter dinámico, paradójico y conflictual de este campo tan mistificado por las teorías esencialistas.

c) El procedimiento metodológico presentado nos ofrece la posibilidad de situar el campo flamenco frente a otros campos aledaños, como el económico y el político, y así medir su grado de autonomía en el decurso del tiempo. A su vez, el análisis de su estructura interna concede el estudio de sus lógicas de funcionamiento, territorialización, división y movilidad social. Por último, el estudio de la génesis de los *habitus* nos lleva al proceso de construcción de las disposiciones sobre las que se sustenta la acción de los agentes en el campo.

Se trata, en última instancia, de explicar las dinámicas artísticas del arte flamenco en el marco de los cambios sociales y culturales de la sociedad andaluza en la era de la globalización.

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, H. (1982). *Art Worlds*, Berkeley: The University of California Press.
- Becker, H. (1986). *La distribución de l'art moderne en Raymonde Moulin*, dir. «Sociologie de l'art», París: La documentation Française.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del Arte*, Barcelona: Anagrama.
- Cruces Roldán, C. (1996a) *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Jerez de la Frontera: CAF.
- (2001). *Flamenco y patrimonio* Sevilla: Biental de Arte Flamenco.
- (2001b). *El flamenco y la identidad andaluza* en VVAA «La identidad del pueblo andaluz», Sevilla: Defensor del Pueblo Andaluz.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica*, Madrid: Siglo XXI.
- (1999). *Los usos sociales del Patrimonio Cultural* en VVAA «Cuadernos: Patrimonio etnológico, nuevas perspectivas de estudio». Granada: IAPH, Consejería de Cultura.
- Limón Delgado, A. (1999). *Patrimonio: ¿De quién?* en VVAA «Cuadernos: Patrimonio etnológico, nuevas perspectivas de estudio». Granada: IAPH, Consejería de Cultura.
- Ortiz Nuevo, J. L. (1990). *¿Se sabe algo?: viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Rodríguez Morató, A. (1999). *El impacto de la globalización en las dinámicas artísticas*, Porto Alegre: Revista de Artes Visuais 18, Vol. 10, pp. 53-65.
- Steingress, G. (1989). *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del s. XIX*. En Dos siglos de flamenco: Actas de la Conferencia Internacional, Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.
- (En prensa): *El género andaluz y la escuela de baile agitanado en el París del romanticismo (1833-1865). Un estudio sobre la hibridación transcultural en la formación del género flamenco*.
- Steingress, G. y Baltanás, E. , coords. y eds. (1998). *Flamenco y nacionalismo, aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla: F. Machado/ U. de Sevilla/ F. El Monte.
- Washabaugh, W. (1996). *Flamenco: passion, politics and popular culture*, Oxford: Berg.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Crítica.