

El trabajo del flamenco en un entorno cosmopolita. Dinámicas y concepciones

The work of flamenco in a cosmopolitan environment. Dynamics and conceptions

Fernando C. Ruiz Morales

Profesor Contratado Doctor. Departamento de Antropología Social, Psicología Básica y Salud Pública, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla (España).

fcruimor@upo.es

RESUMEN

El tema de este artículo es el flamenco como trabajo en un contexto cosmopolita, Bruselas y Flandes. Se exponen las principales estrategias laborales de los artistas, algunos problemas especiales con los que se encuentran y su diversa concepción del trabajo. Los artistas, que emplean sus recursos de forma creativa y racional, deben 'pasar las fronteras' de continuo. Esto favorece a algunos en detrimento de los depositarios de la tradición, quienes no obstante también juegan sus bazas. El estudio se ha realizado mediante la observación participante y entrevistas a los agentes significativos del flamenco en Bélgica.

ABSTRACT

The subject of this article is flamenco as a job in a cosmopolitan context, Brussels and Flanders. It expounds on the main strategies of the performers, some special problems that they encounter and their conceptions of the job. The performers who utilize their resources in a creative and logical fashion, must constantly go beyond the limits. This benefits some, to the detriment of the custodians of tradition, who nevertheless also play their trump cards. This study has been carried out by means of participative observation and interviews with significant flamenco agents in Belgium.

PALABRAS CLAVE

flamenco | culturas del trabajo | estrategias laborales

KEYWORDS

flamenco | work cultures | labor strategies

1. Introducción

El mundo de la expresión artística suele tener una consideración un tanto *sui generis* cuando se enfoca como actividad laboral. Como si fuera cosa de las musas, y los artistas pertenecieran a una clase especial que está más allá de las preocupaciones materiales o de las necesidades mundanas.

En el campo del flamenco, esto adquiere tintes bastante extremos. Por ejemplo, los intelectuales buscadores de "purezas" y de "esencias" criticaron la profesionalización de este arte desde muy pronto: el primer "flamencólogo", Antonio Machado y Álvarez, ya mantuvo esta actitud en 1881. Para él, la idea de Silverio de "ennoblecere este género, llevándolo de la taberna al café (...) es equivocada y contraproducente" (Machado 1975: 180), augurando que esto iba a suponer el fin del flamenco, al sacarlo "de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir fuera si aspiraba a conservarse puro y genuino" (Machado 1975: 181). Posteriormente, las influyentes semblanzas de artistas publicadas por Núñez de Prado (2010) en 1904 y Fernando el de Triana (2009) en 1935 están llenas de alusiones a la incompatibilidad entre flamenco y estrategias de los artistas (y "las artistas": utilizo el masculino como género gramatical no marcado) en busca de su bienestar.

El caso es que hay toda una tradición según la cual el flamenco es un mundo aparte de las relaciones de mercado y laborales, y que incluso está enfrentado con ellas. Esto, que en buena parte es herencia de la codificación del género durante el romanticismo, también lo mantienen muchos artistas y aficionados. Resulta muy ilustrativo el trabajo de S. Calado (2007), en el que pone de manifiesto esta actitud en diversos sectores (véase también García Gómez 1993: 153-168, y Cruces y otros 2005). El artista flamenco sufre, parece decirnos esta tradición, y expresa vivencias profundas derivadas sobre todo de ese sufrimiento,

pero no calcula beneficios ni firma contratos.

El objetivo de este artículo es abordar el flamenco como trabajo en un contexto muy específico, focalizado en los artistas: veteranos y jóvenes, españoles y no españoles. Ese contexto no es el que de forma “natural” podría esperarse, sino Bruselas y Flandes. La presencia creciente del flamenco en el extranjero aporta complejidad a este entramado cultural, que ha de ser abordado necesariamente. Las cuestiones a indagar aquí son las siguientes: cómo se mueven los artistas en este campo, condiciones básicas y problemas que encuentran en él, y qué valores e interpretaciones activan.

Lo que expongo es fruto de una amplia investigación sobre el flamenco como fenómeno cultural en dichas áreas: su historia, relaciones de sociabilidad y el “juego” de las identidades. La etnografía fue realizada en distintos períodos entre 2007 y 2010, con financiación de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Se ha realizado en Bruselas y en diversas localidades de Flandes, especialmente en Amberes. Los principales recursos empleados han sido la observación participante y las entrevistas, aunque también el análisis de diversa documentación (de hemeroteca, privada, de asociaciones y de la red) y la observación directa, sobre todo de clases y de espectáculos. La observación participante se ha realizado en bares, locales y lugares públicos, así como en domicilios particulares, en torno a motivos diversos: fiestas locales, *juergas*, actuaciones, ensayos, reuniones. Se ha entrevistado a la mayoría de los principales artistas y agentes de Bruselas y de Flandes. En el presente trabajo nos centraremos exclusivamente en los artistas.

El número de artistas relevantes allí instalados de forma estable desde los años sesenta supera la cifra de ochenta. De ellos, he mantenido contacto directo con cincuenta y dos de los cincuenta y nueve residentes en el momento del estudio (algunos, con hijos allí, viven parte del año en Bélgica y otra parte en sus localidades), aunque de forma indirecta obtuve información de los siete restantes (en algún caso, también viéndolos actuar), mientras que los demás han retornado cuando procedían de la emigración, o han fallecido en el caso de varios de los pioneros.

La presencia cotidiana del flamenco en esos lugares nace con la afluencia de los emigrantes desde el final de los años cincuenta que tomó, desde el principio, dos vertientes: para uso interno en bares, asociaciones, reuniones y fiestas; y para el público belga, principalmente en restaurantes-tablaos montados por los propios emigrantes. Muy pronto se dio una sinergia con algunos significativos agentes belgas, sobre todo del mundo artístico y periodístico. Desde los años setenta hasta los noventa alcanzó notoria popularidad con fuerte demanda, por parte de la población local, de clases y de actuaciones. Y desde el dos mil, el flamenco forma parte en Bélgica de la demanda de “músicas del mundo”.

2. Estrategias laborales

La tipología de los artistas es muy compleja, según su pertenencia generacional, especialidad artística, adscripción étnica, contextos de aprendizaje, régimen de dedicación, intenciones... También resulta decisivo la posición social de partida (hijos de clase trabajadora en los españoles, mientras que, normalmente, de clases medias y profesiones liberales en los belgas) y si pueden o no activar redes de parentesco, políticas, etc. Tales variables son centrales en las estrategias que utilizan, de modo que encontramos un cuadro abigarrado.

El contexto en el que ocurre esto se caracteriza, sobre todo en Bruselas (con más del 30% de extranjeros pero donde los “belgas” pueden ser no solo hablantes maternos de francés o de neerlandés, sino de otras lenguas), por una acentuada multiculturalidad. En el mercado musical de Bruselas y de Flandes confluyen múltiples y muy diversas ofertas, entre las que lo “étnico” y los experimentos de *world music* son muy valorados. Ese mercado, en contraste con lo que ocurría antes, se encuentra muy regularizado y, en la actualidad, sufre los efectos de la crisis económica. Donde antes funcionaba en el flamenco la fiesta privada, la difusión directa y fluía el dinero en negro, ahora tienen renovada importancia, en buena medida por el conflicto etnonacional belga, las instancias políticas (en especial las de las comunidades francófona y -con más recursos- neerlandófona) que financian proyectos, festivales y teatros, y hay intermediarios profesionales o siguen haciendo este papel los propios artistas pero de manera profesionalizada.

2.1. La diversificación

Al principio, la diversificación consistía básicamente en disponibilidad para actuar en escenarios tan dispares como restaurantes, fiestas privadas o teatros. Y, en lo musical, en intercalar el género flamenco con el folclore andaluz o con la copla.

En la actualidad, aparte de la multiplicidad de escenarios, implica compatibilizar el flamenco con expresiones ajenas a su mundo. A veces lo hacen quienes se acercaron a él sin que este fuera su primera alternativa para la dedicación a la música (lo que solo ocurre con artistas belgas y con algunos españoles). Esto les permite no profundizar en aspectos que quizás les resulten menos familiares, como por ejemplo, para algunos guitarristas, acompañar el cante. Esta debilidad en el campo del flamenco queda por tanto solventada, normalmente, con fortaleza en otros, los de su procedencia artística. La propia “fusión” es considerada, especialmente por artistas no andaluces, como un medio para abrir el interés por el flamenco al público belga.

Junto a los flamencos no es raro ver a músicos de otras tradiciones y con instrumentos diversos. Desde el punto de vista económico, esta relación beneficia a ambas partes que, mutuamente se proveen de posibilidades de actuaciones, y que van sembrando un público diverso y no interesado previamente por el flamenco. Sin embargo, esta tendencia a la hibridación va acompañada del reforzamiento de fronteras y segmentaciones entre los propios implicados (Ruiz 2011a).

En todo caso, es difícil para muchos vivir solo haciendo flamenco. Hay quien participa en varios grupos de diversa naturaleza, de modo que así pueden mantenerse todo el año con varios espectáculos por agrupación. Lo señala con claridad un guitarrista, hijo de emigrantes andaluces, que ocupa una de las posiciones centrales y que ha hecho incursiones en otros estilos musicales, principalmente jazz: “tienes que pasar las fronteras”. Por consiguiente, la hibridación se muestra como un recurso clave para desenvolverse en este campo. Es cierto que, como indica García Canclini (2003), esta constituye un proceso al que se puede acceder o abandonar, del cual se puede ser excluido, y al que pueden subordinarnos. Mientras algunos acceden de buen grado, para otros es el único camino posible dentro del flamenco en un contexto de relaciones asimétricas en función de mercado y de la respectiva posición en él.

El recurso a la diversificación se muestra más propicio para los artistas con formación musical en más ámbitos. He aquí lo que está haciendo un guitarrista profesional de Flandes que con sus giras, discos y clases en una institución musical de Amberes, es uno de los que más trabajo tiene:

“Este año estoy fundando un grupo con música mía, somos seis personas: un chelo clásico, un saxofonista de jazz, un percusionista de jazz, mi guitarra, un cantaor flamenco y una bailarina que viene del jazz. Hacemos cosas que tienen que ver con el flamenco pero composiciones armónicamente complicadas con ambiente y ritmo flamenco. Ahí sí, con esta gente estoy feliz, están más cerca de mi personalidad”.

Un elemento de esa “personalidad” es compartido con la mayoría de los artistas de procedencia belga, especialmente de Flandes: la separación entre la profesionalidad (que implica mucho tiempo de dedicación al estudio, la indagación, el trabajo) y otros aspectos vitales. Entre buen número de estos artistas, el mundo familiar es completamente ajeno al flamenco, y no suelen optar, en su tiempo de ocio, por actividades conjuntas con otros flamencos, a diferencia de lo que pasa en Bruselas, donde la mayoría de los artistas son hijos de la emigración o afines a ellos.

Veamos algún ejemplo más de esta diversificación. Luisa (utilizaré siempre pseudónimos) es una profesional muy valorada, hija de una bailaora madrileña de la generación pionera y de un belga francófono aunque originario de Flandes. Baila flamenco “tradicional” (bulerías, seguiriyas, etc.) que aprendió desde niña, pues acompañaba a su madre en numerosos espectáculos. Recientemente ha trabajado con un artista holandés que compone a partir de las “músicas del mundo”, y con gente de diversos países. En continua investigación, ese artista podría considerarse un ejemplo extremo de la hibridación musical, en cualquiera de sus variantes (Steingress 2004 y 2005). Así, en el último de sus proyectos ha reunido un coro gallego que canta a *capela*, una cantante de ópera con un repertorio muy barroco, una orquesta clásica, un pianista de jazz, un percusionista, un organillo en el que recoge antiguas composiciones belgas, una cantaora de flamenco (andaluza). Esta bailaora es, como dice Luisa, “una mezcla muy grande”, que le gusta porque “me deja mucha libertad”. El espectáculo, que en su primera versión tuvo enorme éxito, versaba sobre Bruselas, mostrando a través de la música y la coreografía la diversidad cultural de la misma, haciendo arreglos y composiciones caracterizados por la mezcla a partir de esos elementos. El espectáculo, del que

preparaban una segunda edición, lo integran veintidós artistas en el escenario. La bailaora manifiesta que “con este proyecto me siento muy identificada. Porque es un hombre que tiene muchas mezclas, yo también las tengo, y artísticamente estamos los dos muy bien, y mucha gente diferente”.

Una estrategia habitual, y en la mayoría de los casos imprescindible, consiste en impartir clases. Para los profesionales constituye una fuente relativamente segura de ingresos en un contexto caracterizado por la provisionalidad, formando auténticos espacios profesionales “colchón” (Aix 2005). Hay casos, sin embargo, en los que el profesional, si puede mantenerse todo el año de sus actuaciones, decide no impartirlas; o bien, resulta muy selectivo para ello. Esta actividad laboral encuentra límites obvios en el cante. Recogemos las palabras de un cantaor semiprofesional de origen andaluz que vive en Bruselas:

“Yo durante un tiempo he estado viviendo nada más que de eso. Después no me ha ido bien por lo que te he estado explicando. Lo he tenido que dejar, me he tenido que ir por una pelea, he perdido mi sitio. Y últimamente tampoco hay muchos bolos. Hay que comer, lo he tenido que dejar, me he tenido que ir por otras veredas, he aprendido un oficio, y últimamente tampoco hay muchos bolos. Hay que comer, y tenemos familia que mantener. Tengo que darle de comer al Juanito (su hijo), pues me tengo que buscar las habichuelas con lo que sea. Si mañana me dicen: ‘mira, tengo una gira para ocho meses, tienes que cantar todos los viernes, sábados y domingos en tal sitio, ¿te parece?’. Diría: ‘se acabó de mancharme las manos, allá voy’. De momento, eso no”.

El campo de las clases lo tiene cerrado. Sin embargo, un año después de esta conversación, el cantaor se estaba planteando el paso al profesionalismo, al disponerse para colaboraciones muy diversas. Nos encontraremos con él más adelante.

2.2. Visibilidad y redes

Otra estrategia laboral central consiste en hacerse visibles. Cada vez son más los artistas que tienen página web, pero también se utilizan otros recursos de la red. Colgar vídeos en *YouTube*, anunciarse en boletines electrónicos, o participar en redes como *Facebook*, se constituyen de forma creciente en medios para la difusión y promoción de artistas y espectáculos. Son hoy esenciales para la formación y actualización de vínculos, con las implicaciones laborales que ello tiene.

Esta pauta de utilización de Internet como recurso para la visibilidad y la obtención de trabajo ha supuesto un problema para algunos. Gonzalo es un cantaor andaluz residente en Bruselas, en posición central y uno de los “depositarios de la tradición”, compuesta por los pioneros, la mayoría de ellos ya retirados, y por aquellos de la siguiente generación, como Gonzalo, que tienen vinculación desde la infancia con ambientes flamencos y que han optado por el flamenco más clásico. Utiliza internet, pero se queja de un descenso de contratos que relaciona con la misma: “antes te llamaban y ahora eres tú el que tienes que venderte por internet”.

Esto no significa, sin embargo, que haya entrado en crisis el circuito tradicional, el que funciona a través del contacto directo; algunos lo siguen utilizando en exclusiva, muy especialmente los más veteranos y los más cercanos a la “gran tradición”. Tener amigos constituye uno de los principales recursos para el trabajo. Los lazos se activan mediante los encuentros en actuaciones, en lugares de clases y en algunos locales. Tales encuentros son ocasión para la charla, las bromas y el cante y baile (la *juerga*), pero también para el intercambio de información, el planeamiento de proyectos y el ajuste de acuerdos. Hay de entrada dos grandes grupos, por supuesto que interrelacionados: los residentes en Bruselas y los que lo hacen en Flandes. A su vez, en cada uno de ellos encontramos círculos y sus correspondientes agentes aglutinantes: en Bruselas, varios varones (andaluces) y una mujer, María, gitana también andaluza de la generación pionera, que sigue en activo; y en Flandes, un matrimonio (andaluz y belga) y tres varones (dos de Flandes y un andaluz). El parentesco juega también un papel fundamental en la construcción de las redes: entre los cincuenta artistas principales, hay veinte casos de relación de parentesco, por afinidad o consanguinidad, con otros; e incluso, en uno de los círculos funciona activamente la apelación al parentesco ficticio, que todos suelen escenificar, especialmente en Bruselas, mediante besos como fórmula de saludo.

A menudo, quien dispone de abundante trabajo, o por el contrario quien no es profesional ni tiene intención de serlo, puede permitirse ser selectivo: elegir con quién trabaja y con quién no. Esto suele racionalizarse en términos de calidad artística y de compenetración, aunque bajo esos argumentos hay lo que Ortega (1958) llamó “vigencias”: opiniones que se convierten en usos establecidos y deseables para determinada

comunidad, basadas en este caso en los valores de autenticidad, familiaridad, disposición a compartir y naturalidad (entre otros) otorgados a lo *flamenco*. Esas vigencias, directamente relacionadas con el estatus y otros componentes (edad, sexo) como ha señalado Lisón (1966), orientan el comportamiento de los sujetos cohesionando a los distintos segmentos, defendiendo los propios intereses: respectivamente, las vigencias de cooperación y militantes, según este autor.

Quienes disponen de alternativas fuera del mercado del flamenco suelen mostrarse críticos con las redes de relaciones sociolaborales. Así, un guitarrista no español residente en Flandes y que tiende a hibridar el flamenco con elementos *jazzísticos*: “He visto el rollo que hay y no me gusta. Estoy bien con todo el mundo, pero no quiero competir para los contratos, tienes que ponerte amigo, para que te llamen para actuar. Yo tengo proyectos en varios trabajos y eso me gusta así”.

En otra posición se hallan quienes, siendo profesionales sin que les sobre el empleo, o intentando profesionalizarse, trabajan con quien cuenta con ellos, independientemente del grado de vinculación y de afinidad que tengan. Ernesto es un guitarrista de origen andaluz de la “segunda generación”, enormemente activo y conocedor directo de todas las redes que se tejen desde los años ochenta. Protagonizó cierta ruptura con la generación anterior, al proponer cambios estéticos (en armonía e instrumentación) e irrumpir con fuerza en un campo que los anteriores consideraban como propio. He aquí sus palabras sobre un artista belga, con las que expresa rotundamente lo anterior:

“A Antonio cuando le dice: ‘oye, que te doy treinta bolos pagados doscientos cincuenta euros por bolo’. Pues él sabe muy bien que no toca bien, pero dice: ‘me callo, porque me da curro, por las pelias; porque si le digo algo al tío que toca mal lo mismo me quita el trabajo’. O sea que eso forma parte de lo que tú tienes que hacer en tu trabajo: actualmente en ir a currar y procurar hacerlo de manera que él quede contento. Y puerta”.

Para trabajar en teatros hay que “moverse”: hacer un dossier que incluye el proyecto artístico concreto, enviarlo y esperar la contestación. Así, manifiesta otro guitarrista de origen andaluz, de la generación de Ernesto y con gran prestigio como artista tradicional, muy solicitado aunque no lidera grupos ni proyectos: “Aquí trabaja el que se vende, o el que sabe y lo llama otra gente. Ahora, el que no se mueve, no trabaja, como el que sabe y no se mueve tampoco”. Los teatros quieren proyectos y coreografías, y no por ejemplo un cantautor con un guitarrista. Todo esto (papeles en regla -se verá-, montaje de coreografías, presentación de proyectos, acudir al contratante, uso intensivo de internet) ha contribuido a retraer a los artistas de la “gran tradición” que no han querido o no han podido “modernizarse”. Como señala Gonzalo, resaltando el contraste con el pasado: “El paraíso se ha acabado”.

Los agentes del flamenco en Bélgica están en pleno contacto con lo que ocurre en Andalucía y en España. Estas relaciones se generan de varias formas principales: en las estancias que realizan en Sevilla, Jerez, etc., orientadas al aprendizaje (baile y guitarra), la asistencia a grandes eventos (los belgas sobre todo) o, en algunos casos, al trabajo en tablaos y otros escenarios, que son ocasión también de establecimiento y actualización de redes. Otra forma es la presencia de artistas procedentes de Sevilla, Jerez, etc. en la propia Bélgica, que sirve de ocasión para establecer contacto con ellos mediante alguno que los conozca, reuniones tras la actuación, o a veces por actuar como “teloneros” de grandes figuras. En ocasiones, sobre todo en la primera generación, hay relación con artistas al margen de los circuitos laborales. Pero además internet sirve a tal relación. Muchos son prolijos en la presencia en redes virtuales, en las que mantienen comunicación transnacional asiduamente, y que les permite mantener ese contacto de forma cotidiana. En algún caso se manejan vínculos familiares con artistas profesionales de la “cuna”, lo que por ejemplo ha supuesto, para María, la participación de un familiar de gran prestigio internacional en actuaciones y discos suyos.

2.3. La formación

He aquí cómo relata sus inicios un joven bailar profesional de origen español, residente en Bruselas y de muy notable prestigio:

“Seguí con Pedro (bailaor de origen andaluz residente en Bruselas) cinco años y luego lo dejé porque quería irme a España a estudiar. Lo que pasa es que a nivel económico era muy complicado. Y mis padres la verdad que no lo asimilaban, costó mucho que entendieran que quería ser bailar de flamenco. Desde entonces el sueño de irme se quedó ahí y lo dejé tres años. Trabajando para

sobrevivir, y me tocó una gira con una cantante famosa de la parte flamenca (de Flandes), canción comercial, como Bisbal, y buscaba a un músico de flamenco. Me llamó Hella y me lo dijo. Me dio trabajo. Hice un videoclip con ella, y una pequeña gira. Luego un año sin nada, y volvió a llamarme, y fue entonces la gira enorme con más de cuarenta fechas. Tenía mi papel de solista, y se ganó mucho dinero. En plan totalmente comercial. Tonterías. Pero bueno. Subí a escenarios de salas de veinte mil, treinta mil, cuarenta mil personas. Se invirtió ese dinero para mi sueño que era irme. Fui a Sevilla, era por tres meses solamente, era peligroso dejarlo todo. Pero al final me quedé dos años”.

Hay que precisar que las “tonterías” son catalogadas así desde la vigencia flamenca, al contraponer esa práctica artística al flamenco doblemente: al entenderla como sencilla y menos intensa que el flamenco, y al concebirla principalmente como recurso económico y no como el propio campo de *pertenencia* y de desarrollo. Con tal planteamiento, los aficionados más tradicionales se muestran comprensivos.

Ese testimonio ejemplifica algunos de los principales componentes de las estrategias laborales que estamos viendo, como la importancia de las redes y contactos personales y la diversificación. También muestra la importancia atribuida a España en general, y a Andalucía en particular, para la formación, lo que constituye una verdadera peregrinación y, para muchos, un viaje iniciático imprescindible.

2.4. La intermediación y el capital simbólico

El ideal para algunos (especialmente para los de la “tradición” o los herederos de la misma) es no tener que disponer de representante, que es visto como alguien que ante todo busca cómo obtener dinero de su trabajo. Esto se afirma a veces con un prurito de orgullo entre esos artistas, caso de Gonzalo: “A mí cuando me llaman -no tengo mánager, voy con cualquiera-, pongo mis condiciones (...). Allí (en Andalucía) llaman a un cantaor, y este busca a su guitarrista. Pero aquí no: como la gente no entiende el cante, llaman al guitarrista o a la bailaora”.

Olvidando la enraizada condición de intermediarios de los guitarristas, el artista afirma doblemente su “naturaleza” como flamenco: en el establecimiento de sus condiciones, y en la descalificación generalizada hacia los que (entiende él) están fuera de ese mundo. En esta línea, algunos consideran mejor no tener siquiera la preocupación de estar en contacto directo con contratantes ni intermediarios.

Luisa sintetiza esa percepción negativa sobre el mánager:

“El problema del intermediario, he trabajado un año con él, y tú le firmas y te da un máximo de doscientos euros. Pero luego cuando tú ves el contrato que ha dado al teatro, ha vendido un espectáculo de tres artistas por el caché de cinco o seis, y él se lleva la otra parte. Entonces no, no me apetece. Para eso que coja artistas españoles (residentes en España), y muy bien que me viene, porque yo vengo a verlos, y no...”.

Para otros, por el contrario, es necesario contar con tal figura, puesto que las condiciones actuales obligan a dedicar mucho tiempo a presentar proyectos y buscar demanda, lo que no es considerado como una función propia. Se manifiesta aquí la naturaleza paradójica y hasta irónica del flamenco (Washabaugh 1996), y en efecto se aprecian, como resalta Aix (2002a), la divergencia entre discursos (en el que se destacan el orgullo y la libertad) y muchas prácticas, guiadas por la racionalidad económica.

Buen número de los profesionales ha trabajado con el único mánager de Bélgica especializado en el flamenco cuando aquel se iniciaba en este cometido. Poco a poco, aunque aún mantienen vínculos con él algunos, han ido desprendiéndose de tales lazos y a la vez este empresario se viene dedicando sobre todo a artistas que residen en Andalucía. En ningún caso, que yo conozca, la vinculación con un mánager implica exclusividad.

Tal relación no es fácil y no solo por motivos económicos. El representante es percibido como una persona con poder, y en efecto cuenta con información y con redes sociales, políticas y culturales. Ha habido negociaciones duras por la cuantía de los contratos, pero también por cuestiones en las que una serie de valores del artista saltan a primer plano:

“A mí me quiso mezclar (un mánager) con una mujer de aquí (de Flandes) que no sabía nada de baile, la Petra esa que la llaman de aquí; vale, eso está bien para una taberna, pero un espectáculo con muchas

personas que vienen y pagan su entrada... Pero vamos, y encima me dice: 'es que tú no eres humilde'... ¿Qué yo no soy humilde? ¡Tú lo que no tienes ni puta idea de flamenco!' (Ernesto).

Ese desacuerdo con la "mezcla" con alguien que no "sabe", y que es "de aquí", sitúa al artista en el juego de las identificaciones y del posicionamiento legítimo en el campo del flamenco, que afirma sobremanera mediante un gran enojo debido al etiquetaje de no humilde (antivalor que considera poco flamenco) y el posicionamiento en el que sitúa al otro, que según él no sabe nada de flamenco. La trayectoria de Ernesto como pionero de la nueva generación frente a los "puretas" (pero habiéndose criado con ellos) influye en su empleo de principios de jerarquización, reivindicando la historia y la posesión del capital cultural y simbólico, frente a una práctica y unos agentes que considera espurios. Conviene recordar aquí la sugerente aplicación que hace Aix (2002b) de los planteamientos de Bourdieu al ámbito del flamenco: los "subcampos de producción restringida" ponen en valor las tradiciones, por parte de colectivos que son evocadores de la misma. Frente a tal subcampo hallamos el de la "gran producción", cuya lógica, más fiel al mercado, se orienta hacia la divulgación y obtención de nuevos públicos. Ambas dinámicas no tienen siempre por qué ser conflictivas y antagónicas, como remarca este autor, sino que pueden ser complementarias. Y esto lo apreciamos en las maniobras utilizadas por muchos flamencos en este contexto. A menudo se ubican de modo estratégico en un subcampo o en otro, pero ante casos como el señalado la postura es radical: se encuentran, o así consideran, ante una amenaza a su posición, su legitimidad y su *pertenencia*.

3. Algunos problemas

Estos trayectos, en los que la confianza personal tiene una posición central en el arreglo laboral, no están exentos de problemas, malentendidos, o incluso de engaños, nacidos de una desigual posición de poder y de la confianza en el compromiso de la palabra. Desde hacer firmar al artista un contrato en blanco para declarar habersele pagado más de lo que realmente se le ha pagado, de cara a obtener una subvención, o publicar su nombre en un cartel sin que haya habido previamente un acuerdo para su participación, hasta casos como el que sigue, ocurrido en el pasado: un abogado español propuso a una bailaora madrileña muy notoria montar un espectáculo con el que iban a recorrer muchos teatros, también en España (un sueño). Ella preparó a sus mejores alumnos, contó con cantautor y guitarrista, realizó inversiones para el espectáculo, hicieron numerosos ensayos (desechando otros contratos), etc. Tras haber tenido lugar el primer espectáculo, con lleno absoluto en un teatro de Lovaina, el empresario en cuestión los dejó "tirados" y desapareció con la recaudación.

3.1. La "competencia desleal"

Un problema especial que afecta al desempeño laboral es el de la competencia por parte de personas que han aprendido, por ejemplo, a bailar sevillanas o a dar unos pasos por alegrías y, con ello, imparten clases. Sucede muy a menudo que algunos alumnos aprenden un poco, y lo usan para impartir clases a precios más económicos que el de los profesionales. Esto tiene varias implicaciones y es sentido como un problema profesional por algunos, y por todos como una lacra que afecta a la propia difusión y comprensión del flamenco.

Aunque este tema es difícil de seguir o de cuantificar, al parecer acontece más en Flandes que en Bruselas. El alumnado de esos profesores "impostores" lo que quiere es solo poder bailar sevillanas y, además, hacerlo cuanto antes sin mayor pretensión y sin que esto haya de suponer un acercamiento a ninguna clave cultural relacionada con el folclore andaluz o con el flamenco. Reciben las clases sin que exista posibilidad de algún choque cultural ni necesidad de inmersión en otros valores o formas de entender el mundo, las relaciones o la actividad artística. Este sentido de inmediatez utilitarista suele contrastar fuertemente con las concepciones que tienen los profesionales respecto al aprendizaje del baile. En estos casos, aprenden mal, pero esta consideración no entra en las expectativas de este tipo de alumnado ni, por supuesto, de tal profesorado *amateur*.

Con la guitarra sucede algo similar: algunos alumnos montan también sus clases y puede ocurrir que sean contratados en academias o que superen, en número de alumnos, a su propio profesor, también sin haber completado suficientemente un aprendizaje básico. De la misma forma que en el baile, muchos quieren aprender a tocar la guitarra rápidamente, de modo que se dan por satisfechos aprendiendo una serie de *falsetas* sin profundizar en la técnica ni en la cultura del flamenco. Además, alumnos que disponen de

diploma como guitarristas de clásica, se encuentran en mejor posición en el mercado laboral que los propios flamencos. En este sentido, la fuerte “exportabilidad” del flamenco (Mitchell 2005) juega un papel ambivalente. Si por una parte genera expectativas en la población ajena a él, por otra puede ser un producto de consumo casi de “usar y tirar”, pues genera acercamientos deslindados de sus significaciones e incluso de su propia naturaleza artística.

Esto nos conduce a otro tipo de problemas en relación con esa competencia, referidos a las actuaciones. En los últimos años ha crecido la afluencia de artistas aficionados contratables (jóvenes bailaoras, especialmente) que han entrado en segmentos del mercado muy poco exigentes, y con un caché reducido con el que no pueden competir los profesionales y semiprofesionales. Con música grabada (con lo que no hay que pagar a cantaores ni guitarristas), un repertorio normalmente pobre, compuesto por sevillanas, rumbas y poco más, y con insuficiente preparación; muchas bailaoras aficionadas son contratadas para amenizar comidas, ferias y fiestas para un público poco exigente y poco conocedor. Los promotores de esto suelen indicar que no tienen recursos para contratar un cuadro de varias personas. Muchas veces los contratantes no conocen el flamenco, y solo están interesados en poner algo de color a una fiesta o un restaurante, al menor coste posible.

Pero no siempre llegan a ser una competencia para los profesionales, puesto que a menudo actúan allá donde de todas formas no hubiesen contratado un cuadro profesional. En esto hay también una paradoja: efectivamente están difundiendo una versión del flamenco que puede dar lugar a malentendidos, pero la presencia de estos grupos puede generar motivación para acercarse a él por parte de personas que de otra forma probablemente no se hubieran interesado nunca por esta manifestación.

Hay otro tipo de competencia de distinto signo que, por decirlo así, viene “desde arriba”. Se trata de artistas que proceden de España, y por ello son más “auténticos” para el público (y así suelen autoproclamarse muchos de ellos). En general, los medios de comunicación, pero también el interés de los promotores por llenar las salas, hacen que las figuras de primer nivel (en cuanto a su penetración en el mercado mundial) desplacen a los artistas residentes en Bélgica. Los programadores de los grandes teatros, que quieren llenar el aforo, cuentan con figuras internacionalmente reconocidas. Como señalaba en 2002 el responsable del Palacio de Bellas Artes de Bruselas:

“con solo conocedores no se puede llenar una sala grande (...), ellos no constituyen más de doscientas o trescientas personas. (...) El avance del flamenco que empezó aproximadamente desde hace diez años es debido a la construcción del público y a la creación de hábitos: presentas a grandes nombres como Paco de Lucía, una figura mundial que todos conocen y cuyo virtuosismo de guitarra está vinculada con el baile y el cante. Cada vez que él regrese habrá un público más grande” (Fonteyne 2002: 36).

Son varias las interpretaciones que pueden hacerse sobre el efecto de esto. Una es la que se ejemplifica a continuación con palabras de un artista semiprofesional con liderazgo, andaluz de origen, que reside en Flandes y es enormemente activo en cuanto a iniciativas, incluyendo la búsqueda de nuevos mercados para espectáculos y talleres:

“Desde que está Johan (manager) nos han quitado mucho trabajo, trae gente de España. Yo tenía todos los años ochenta o noventa, en Amberes una agenda de ciento diez conciertos; luego bajó a noventa hace dos años. Desde que está Johan ha bajado el trabajo. Estamos contentos de que esté pero están viniendo muchos de España. ¿Y qué hace la gente de los teatros? Por el mismo precio, prefieren gente de España, ‘auténticos flamencos’. Ellos vienen de España, son más fuertes”.

Esa alusión a los “auténticos flamencos” nos evoca el planteamiento de Asensio (2004: 157), sobre Estados Unidos: dado que las fuentes no están vivas en un contexto ajeno al de la génesis y desarrollo del flamenco, se han creado sensibilidades dependientes de esas fuentes originales pero no las han actualizado. En nuestro contexto no es exactamente así; pero en el mercado local, venir de España es un valor añadido por más que los artistas locales estén plenamente familiarizados con esas fuentes originales y las hayan actualizado.

3.2. De dineros y papeles

En contraste con la mayoría de las prácticas anteriores, es necesario llevar regularizados los contratos,

dada la política más estricta al respecto que se está siguiendo desde 2001. Las actuaciones sin declarar son cada vez menos y el cambio para algunos ha supuesto problemas irresolubles. Para disponer de contratos reglados deben estar dados de alta como autónomos, y se factura un IVA del 21%.

Las siguientes palabras de Luisa sintetizan el asunto:

“Hay dos factores: el dinero, hay menos dinero. Y no hay dinero negro. Antes trabajábamos con *dinero negro*, ahora hay más controles de todo. Las empresas no pueden justificar mil euros, ahora ya no piden facturas, y entonces sube el caché. El segundo problema importante es que hace diez años éramos diez, y ahora somos cincuenta. No es lo mismo repartir para diez que para cincuenta”.

Esto ha contravenido la “tradicción” y su propia cultura laboral, obligando a buen número de artistas a entrar en un ámbito bastante desconocido. Un componente de la rutina laboral de los flamencos, desde el principio, es la irregularidad en los contratos. Quienes no se han adaptado a esto han perdido oportunidades. Es opinión generalizada entre la mayoría de los flamencos de Bruselas que desde entonces, para mantener el poder adquisitivo en las actuaciones en tanto que las declaran, han de elevar el caché, con la idea de que para ganar lo mismo tienen que cobrar más.

El cambio habido lo ilustra otra artista, española de origen, que vive en Bruselas, una de las protagonistas principales, junto a Ernesto y la propia Luisa entre otros, del relevo generacional. Ella optó por conseguir otro trabajo que le diera estabilidad. No es profesional aunque podría haberlo sido, y la llaman a menudo para actuar. Fue asidua de las reuniones flamencas hasta que tuvo su primer hijo. He aquí sus palabras, haciendo referencia al pasado:

“La gente tiene hijos, otro curro, crisis, y ahora somos más materialistas, antes se gastaba lo que se ganaba, era otra forma de vivir, vivías mejor. El problema es que estaban las hormigas y las cigarras, y entonces todos eran cigarras. Luego viene Paco con las rebajas, los años pasan, te haces mayor y no tienes un duro. Yo tengo una familia y no puedo estar ‘ole’ todo el día. Además, todo era en negro: ganabas mucho, pero no tenías luego pensión”.

En Flandes estos cambios no han sido tan traumáticos, salvo que han contribuido a retirar de los escenarios a un importante cantaor gitano andaluz de la “gran tradición”. La centralidad de las miras profesionales, la importancia de un contexto en el que el negocio (reglado) funciona como uno de los principales motores de las relaciones, y la alta proporción de artistas autóctonos familiarizados con la diversificación y ajenos a esa “gran tradición”, han sido factores que han incidido en este contraste de Flandes con Bruselas.

Efectivamente han ocurrido cambios debido a esto. Así, cuando los artistas son solicitados deben considerar en primer lugar quién tiene papeles y quién no, para declarar por otros o para que haya quien pueda declarar por los demás. Esta situación no puede mantenerse indefinidamente, y ha provocado algunos problemas y aumentado la red de favores y deudas mutuas. Hay una redistribución de trabajo en la que los autónomos tienen ventaja comparativa, aunque también asumen más riesgos económicos. La redistribución es, como siempre, un componente de las relaciones y de la construcción de afinidades. Esto ha generado vínculos que a veces pueden estar cercanos al clientelismo, revestidos del correspondiente igualitarismo, para el que en ocasiones se utiliza el lenguaje y las formas del parentesco simbólico.

En cuanto a los cachés, el ideal es que todos los componentes de un cuadro cobren lo mismo, salvo si el artista tiene una “marca” y la demanda es por tanto específicamente para el mismo. Sin embargo, ese ideal se cuestiona recientemente según quiénes van declarando, a quién le ha salido el contrato, y quién ha hecho las gestiones. Así lo expresa Gonzalo, resaltando de paso el problema de la competencia de los aficionados antes señalado:

“Tú no puedes poner precio. Si me llamas a mí, tendré que dar el precio yo. Pero depende de qué clase de fiesta sea, cómo esté organizado, las horas, la distancia... Hay muchos flamencos que van por nada y menos. Y eso a los profesionales nos perjudica. ¿Cómo se va a ir por cincuenta euros? Siempre he cobrado de ciento cincuenta para arriba. Ahora, por lo menos, doscientos cincuenta. Lo que pasa es que está el problema de si declarado o no. Si es declarado tengo que pedir más”.

Muchos artistas son ágiles en la discusión de los cachés, aunque hay algún caso de renuencia al tema de su negociación. He visto que se hablaba de cincuenta euros actuando en un bar de copas, trescientos en una

peña en Francia, ciento cincuenta en una boda, cien por acompañar cantando en un cursillo, doscientos cincuenta en un teatro, trescientos cincuenta en otro, cuatrocientos... Pero esto depende de muchos factores: de qué artista se trate, en qué contexto, con quién negocie, para qué es el espectáculo, con quién actúa, a qué distancia está el lugar, su coyuntura económica.

Al dinero se le añaden por regla general otros valores, de modo que el económico queda matizado por ideales. Valga como muestra la exposición de una bailaora de origen español, en posición central:

“Doscientos cincuenta euros, (...) y es una miseria, porque nos vamos a las dos de la tarde y volvemos a las dos o tres de la mañana, y es un espectáculo de hora y media que estás ahí y tienes que ensayar antes también. Aunque te paguen dietas y transporte, pero lo hacemos más por el intercambio; porque nos gusta hacerlo, es poquísimo dinero. Y además, yo tengo un trabajo de creación y todo ahí”.

4. La concepción del trabajo

4.1. El trabajo y su valor

Las palabras anteriores no solo muestran esta parte de la problemática, sino que la artista resalta, junto al componente económico y la inversión de trabajo, el *gusto*, es decir, la identificación con el flamenco y sus significados. Es generalizado, entre los artistas de origen español o andaluz, estar dispuesto a actuar por menos de lo habitual siempre y cuando se haga “con gente que te gusta”.

“Estar a gusto” es un valor central, y hay toda una batería de argumentos en los que se desprecia lo pecuniario mientras se afirman vigencias de sociabilidad, de estética y de pertenencia que sirven, y ahí está la clave, a la propia legitimación. Un cantaor de origen andaluz que reside en Flandes, profesional muy solicitado, lo manifiesta con rotundidad:

“Prefiero ir con un nivel bajo y ganar menos y disfrutar (...). Si estoy a gusto y gano cien euros, aunque pueda ganar trescientos, prefiero aquí (...). Yo prefiero cantar para los pobres que para los ricos (...). Soy demasiado bueno y tonto y noble. Te dejas, te dejas... A lo mejor tengo veinte euros que me hacen falta, y estoy contigo de copas y me lo gasto contigo, aunque mañana no tenga para comer”.

Hallamos aquí también el placer de identificación con quienes gustan de esa expresión musical, componente clave de la música “popular” según S. Frith (1987), aunque el flamenco no sea precisamente “popular”. Puede darse, incluso, el caso de actuar con un amigo sin cobrar, o cobrando solo el desplazamiento o lo que le parezca a quien acompaña. Esto se inserta también en la red de favores mutuos.

Lo anterior no significa que no se otorgue un valor añadido a los cachés, asociados a más componentes y actitudes. Los cachés bajos atentan, para quienes están en buena posición o para quienes no tienen interés en la profesionalidad plena y se consideran partícipes de la “tradición”, contra la dignidad del flamenco. Un cantaor andaluz del grupo de los pioneros, semiprofesional y activo militante de los “detentadores de la tradición”, se manifiesta así:

“El flamenco tiene que estar más apreciado, con más dignidad. No es cantar por una Coca-Cola, tenemos que darle nuestro mérito. Cantar borracho, emporrado, está haciendo el ridículo... el flamenco es otra cosa, no es comerte un potaje de garbanzos y se acabó, hay que tenerle un respeto, no te pueden dar gato por liebre, yo le tengo un respeto al flamenco. ¿Con doscientos euros te crees que...?”.

4.2. Entre la “gran tradición” y los nuevos valores

Hay contextos, como los restaurantes, considerados poco propicios para la actuación, pese al importante papel que tuvieron para los pioneros (Ruiz 2011b). Argumentan muchos sobre la “dignificación” frente a tales escenarios. Este tipo de actitud puede conducir a decisiones valoradas como muy flamencas, aunque desde el punto de vista comercial suponga limitaciones claras. Así, por ejemplo, otro veterano cantaor andaluz no graba porque “para mí el flamenco no es comercial”, y en las grabaciones “tienes que cantar lo que te dicen, no lo que quieras”. No obstante, sí que ha realizado alguna. El mismo artista menciona la dicotomía flamenco *versus* dinero, señalándolos como antagónicos: “Aquí el flamenco es el dinero, y el

dinero no entra en el flamenco, eso es comercio". Sin embargo, tal postura no está reñida con el pragmatismo, y volvemos a la aparente paradoja: a muchos de los artistas que mantienen estos planteamientos no suele faltarles el trabajo, precisamente porque son *auténticos*. Este cantaor ganó, en negro, mucho dinero. El tipo de uso que hacen del patrimonio flamenco cuenta con suficiente apoyo del público y de otros artistas y agentes.

La libertad en el trabajo es un valor compartido por casi todos, si bien varía dónde se pone el punto de mira: para unos, situados dentro o cerca de la "gran tradición", va en la mencionada línea de no "venderse". Y de interpretar lo que *el cuerpo* les diga según sea su ánimo y disposición en ese momento. Para otros, incluidos la práctica totalidad de los artistas no españoles, la libertad va por otro lado: implica no repetir las mismas letras de siempre, no tocar igual que siempre, etc.

Existen diferentes concepciones del trabajo. En buena parte, se relacionan con las respectivas culturas étnicas y experiencias vitales en una búsqueda de espacios en la que la "memoria inconmensurable" (expresión de Mandly y Llorente 2013) de la "gran tradición" es esgrimida como fuente de legitimidad por los mayores y los más cercanos a la cultura andaluza.

Estudiar es una vivencia plena. Aun reconociendo esa necesidad, que nadie discute y que todos hacen con tesón, los artistas andaluces y españoles valoran los encuentros como importantes espacios de relación, pero también de aprendizaje. Según sus ideales, en esos momentos no cabe la competitividad (que se constituye en verdadero antivital en esos contextos), y no están reñidos con la profesionalidad, ni con la soledad que necesita el artista.

El aprendizaje y la iniciación al flamenco como espacio de trabajo siempre está ligado a personas concretas que tienen alguna vinculación con tal mundo. He aquí un par de ejemplos de artistas de diversa condición:

"Con dieciocho años hice mi primer concierto, en un teatrillo de doscientas personas, con Juan (artista de origen andaluz residente en Bruselas, como los siguientes), Rafalito y Germán, que es un pedazo de guitarrista, sevillano también. Era mi primer espectáculo flamenco. Éramos novatos, éramos ignorantes, pero con muchas ganas. Y eso es lo más grande, tener ganas y querer hacer algo bueno. Aunque lo que estás haciendo no esté tan bien, pero tampoco está tan mal, porque la intención que tienes tú es de evolucionar, es de... y bueno, con dieciocho años con lo poquito que sabíamos imagínate lo poquito que podíamos hacer. Y de esto pues a ver gente, y a escuchar, a hablar y a comentar, y a trabajar, escuchar y trabajar, escuchar, escuchar".

Se trata de un cantaor de origen andaluz semiprofesional que reside en Bruselas. El siguiente, casi en las antípodas del anterior, es un profesional bruselense que se ha introducido con fuerza en el flamenco como bajista proveniente del jazz:

"Hay un álbum de Paco (de Lucía) que se llama 'Sólo quiero caminar', del año ochenta y uno. Lo traduzco como: quiero caminar solo a las afueras del rollo de los puros. Ese es para mí el primer disco que me impacta con el bajo, tocado por Carlos Benavent, que ha tocado veinticinco años con Paco, y ahora tiene un discurso propio con el bajo. Con este ejemplo puedes comprender cómo se mete el bajo moderno en el flamenco. El resto de mi iniciación es encuentros con músicos como *jam sessions* (...). Tengo mucha gratitud hacia Tomás, pues fue el primero que me dio confianza para tocar flamenco y me enseñó muchas cosas. También con Ernesto, experiencia. Un día en *La Bodega* (1) me invitó a tocar en un nuevo proyecto. Cuando hicimos el primer ensayo quedó encantado, y hemos tenido una relación muy natural y con mucho respeto, porque él sabe que hay muchas cosas que yo no conozco, y él está siempre con mucho cuidado conmigo, y me explica. Cuando tienes la suerte de encontrar gente así, tienes la confianza para salir adelante".

En ambos relatos, realizados desde perspectivas muy diferentes acerca del flamenco, se pone de manifiesto la extrema importancia del mantenimiento de relaciones especiales con otros, aunque debe observarse la diferencia entre ambos tipos de experiencia: en el primer caso, se integra en este campo en compañía de otros que están en situación similar pero dentro de la "tradición", y que terminarían siendo excelentes intérpretes en sus respectivas especialidades. En el segundo, el artista se inicia con un guitarrista ya profesional e interesado en la fusión, y con otro, también profesional, perteneciente a la "tradición" pero con interés hacia el jazz y conocimiento del mismo, siendo ambos, además, conocedores

de música y compositores de temas. El cantautor está construyendo su capital pero está en las redes mientras ingresa; el bajista ostenta el suyo, como músico de jazz, en el momento en que se introduce, y lo hace de la mano de agentes que tienen una posición bien asentada en él. Suele ocurrir que el segundo modelo es más habitual entre los artistas no españoles.

Algunos, como Luisa, consideran que, dado que es una actividad que les gusta, el flamenco no puede concebirse como un trabajo propiamente: “Es un placer, es un gusto. Aunque para mi novio (bailaor aficionado, andaluz de origen) yo le digo que es un trabajo, que yo voy a trabajar. Aunque él sabe que no, porque a él también le gusta. Las clases es otra cosa, dar clases es un poco duro”.

A veces se conceptúa como trabajo de forma relativa, siguiendo el mismo esquema que en el testimonio anterior: “Si vas con alguien que no sabe, entonces se convierte en un trabajo. Pero cuando estás bien, con armonía, conoces a las personas y hay buen ambiente, eso no es trabajo, eso es disfrutar” (Gonzalo).

Puede entenderse inseparablemente de ambas formas: “Por un lado es una forma de vivir; pero si quieres dar clases y estar en teatros, hay que trabajar. No viene del cielo, el cuerpo es limitado y la memoria también. Hay que machacar” (bailaora profesional de Flandes, también de ballet).

Todos coinciden en que el flamenco hay que estudiarlo. También quienes consideran que “se lleva”, porque “si te paras vas para atrás” (guitarrista de origen andaluz de la “tradición”, Bruselas). Como ocurre con la “libertad”, aquí también hay enfoques distintos pese al acuerdo de principios. Especialmente para los artistas no españoles, estudiar se contrapone a estar hasta altas horas de la madrugada de fiesta:

“Bueno, yo soy un estudioso, para mí flamenco también es levantarse a las ocho. Si quieres descubrir una cosa tienes que encerrarte en tu habitación, no solamente hacer fiestas. En Madrid he estado toda la noche, muchas veces. Pero tampoco en España los músicos salen todas las noches. Hay que equilibrar bien. Muchos guitarristas en España también estudian. El nivel es muy alto, tienes que estar horas y horas con tu instrumento” (guitarrista turco, Flandes).

Muchos consideran que el flamenco es un trabajo que puede llegar a ser muy duro. He aquí algunas respuestas representativas ante esta cuestión, que muestran distintas dimensiones. La primera es que exige constancia y aprendizaje continuo: “De todos los días. Hay que machacar, nunca se acaba de aprender” (guitarrista profesional de origen andaluz, Bruselas). El arte llega cuando se ha trabajado la técnica: “Sin técnica no hay arte (...). No es posible sin técnica bailar flamenco, es como sin técnica tocar el piano. Hay que trabajar, nada viene debajo del brazo, hay que trabajar, echar el máximo” (bailaora profesional de Flandes).

La segunda se refiere a los horarios y al abandono que implican respecto a la familia: “El otro día salí de mi casa para actuar en Holanda a las tres y media, y llegué a mi casa a las dos y media de la mañana. Es duro, pero como nos gusta...” (bailaora española no profesional, Bruselas).

La tercera, al propio hecho de dejarse el alma en las actuaciones: “Es un trabajo muy duro. Y lo paso mal a veces, por ejemplo canto una seguriya y me pongo a llorar, no sé por qué, pero me emociona. Cuando cantas una cosa así se te viene todo, te acuerdas de las cosas, lo que ya no tienes. En ese momento... cierro los ojos” (María).

5. Conclusiones

Se ha realizado un acercamiento al flamenco como trabajo en el contexto bruselense y de Flandes, centrado en las estrategias de los artistas, problemas y planteamientos que realizan. “Pasar las fronteras”, expresión que puede sintetizar las estrategias utilizadas, se relaciona con la diversificación, con la formación y con las nuevas formas de visibilidad. Esto no significa que los valores asociados a la tradición hayan desaparecido, como hemos comprobado con las distintas posiciones ante el trabajo, el uso de internet o el *management*.

El panorama es complejo, dado el amplio campo existente para la diversificación en la sociedad local y las propias condiciones de los artistas. Ese contexto se caracteriza por el cosmopolitismo y la competencia en el mercado, que incluye aspectos como la necesidad del mantenimiento de redes, la regulación jurídica, la demanda de “exotismo” o la “competencia desleal”. Las condiciones de los artistas se relacionan con sus

aspiraciones y recursos, y con elementos estructurales como la pertenencia generacional y las respectivas culturas étnicas, de clase y de género. Así, aunque sin pretensión de generalizar en exceso, para los artistas belgas se muestran como estrategias más propicias la incursión en otras tradiciones musicales y la hibridación, la utilización de internet, el desenvolvimiento entre las instituciones, mercados y leyes locales, la posibilidad de invertir en su formación, el estudio formalizado, intensivo y sistemático... Sin embargo, no suelen recurrir, al contrario que andaluces y españoles, a las juergas (cosa sobre todo de varones), al parentesco, o a la *familiaridad* con el flamenco y los flamencos *auténticos* (más aún los gitanos y los pioneros), y su valor simbólico para el mercado. Igualmente, entre los artistas españoles, son no andaluces y mujeres quienes vienen afrontando los problemas de “dineros y papeles” con más determinación, y andaluces los que más recurren al mencionado valor simbólico de la familiaridad con el flamenco. Para los veteranos, la libertad está en no depender del mercado, mientras que para los jóvenes en estar plenamente insertos en él y (sobre todo belgas) traspasar los cánones clásicos del flamenco.

Pero, como planteó C. Geertz (1990), la cultura no es causante de la conducta, sino el contexto desde el que entenderla. Estas condiciones no son inmutables, sino que hay un fuerte intercambio, oportunidades y modificaciones, y están sujetas al devenir biográfico de los artistas. Sus posiciones, junto a la disposición de capital social y cultural (también económico y político) conforman los instrumentos utilizados en sus estrategias laborales, en las que las luchas por la patrimonialización (véase para este concepto aplicado al flamenco, en otro contexto, Giguère, 2011) juegan un importante papel.

Pese a la existencia de valores más o menos consensuados en torno al trabajo, como el otorgado a lo *auténtico*, a la *libertad*, al encuentro y las *juergas* con otros flamencos o a la *dignidad* en los cachés, estos son entendidos de diversa forma según las respectivas condiciones de partida y posiciones. En las circunstancias del mercado local, muchos buscan alternativas y nuevas respuestas ante el peso de los valores de la tradición. En realidad prosperan, como suele ocurrir, quienes disponen de más medios, aunque carezcan de “autenticidad” (de capital simbólico): relaciones, formación, información, recursos para todo ello. Los recientes cambios políticos, jurídicos y mercantiles chocan con la cultura y prácticas del trabajo “tradicional” en el flamenco que fue trasladada a Bélgica por los emigrantes: encastradas en relaciones sociales y familiares, presididas por el igualitarismo simbólico, en negro, no conceptualizadas como mercantiles por sus agentes.

El flamenco, en este contexto, es un trabajo de quienes lo han heredado y reconstruido frente a (y con) sus mayores o de quienes lo han descubierto allí fuera de la comunidad emigrante y han tenido que reinventarse como profesionales lícitos. Con sus discrepancias y constreñimientos, con sus argumentos y trayectorias, todos ellos son perfectamente racionales en sus lógicas y movimientos: trabajadores del arte que estudian el terreno y que calculan y se afirman sabiendo de sus capitales, coyunturas, debilidades y fortalezas. El flamenco también es esto, lejos del aura romántica que se evoca para su consumo o para su “preservación”. Y por esto no solo se preserva, sino que se expande y desarrolla.

Notas

1. Local situado en Molenbeek (Bruselas), propiedad de unos asturianos. Puede verse su página web: www.la-bodega.be.

Bibliografía

Aix Gracia, Francisco
2002a “El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales”,
Anduli. Revista Andaluza de Ciencias sociales, nº 1: 109-125.

2002b "Arte flamenco: ¿Industria cultural o cultura popular? Una aproximación desde los usos del patrimonio", en Actas del IX Congreso de Antropología FAAEE. Barcelona, ICA-FAAEE.

2005 "Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual", *Música Oral del Sur*, nº 6: 153-186.

Asensio Llamas, Susana

2004 "El imaginario flamenco americano: Aura y kitsch en la escena transnacional", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 59-2: 145-159.

[DOI: 10.3989/rntp.2004.v59.i2.131](https://doi.org/10.3989/rntp.2004.v59.i2.131).

Calado Olivo, Silvia

2007 *El negocio del flamenco*. Sevilla, Signatura.

Cruces Roldán, Cristina

2001 "El flamenco", en Gabriel Cano (dir.), *Conocer Andalucía. Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Vol. 6: Cultura andaluza*. Sevilla, Tartessos: 147-218.

Cruces Roldán, Cristina (y otros)

2005 "Tener arte: estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas", en Pablo Palenzuela y J.C. Gimeno (coords.), *Cultura y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*. Sevilla, FAAEE-ASANA-El Monte: 303-338.

Fonteyne, André

2002 "De onweestaandbare opmars van de flamenco", *De Morgen* (Brussel), 3 de marzo: 36.

Frith, Simon

1987 "Towards an aesthetic of popular music", en R. Leppert y S. McClary (eds.), *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press: 133-149.

García Canclini, Néstor

2003 "Noticias recientes sobre la hibridación", *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 7.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>.

García Gómez, Génesis

1993 *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona, Anthropos.

Geertz, Clifford

1990 *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

Giguère, Hélène

2011 *Viva Jerez! Enjeux esthétiques et politiques de la patrimonialisation de la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval.

Lisón Tolosana, Carmelo

1966 *Belmonte de los Caballeros. A Sociological Study of a Spanish Town*. Oxford, Clarendon Press.

Machado y Álvarez, Antonio

1975 *Colección de cantes flamencos*. Madrid, Ediciones Demófilo, 1881.

Mandly Robles, Antonio (y Francisco M. Llorente Marín)

2013 "Jugar con fuego. Flamenco, juegos de lenguaje y tecnologías de la comunicación", *Gazeta de Antropología*, nº 29 (1): artículo 07.

<http://hdl.handle.net/10481/25173>

Mitchell, Timothy

2005 "Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente", *Música Oral del Sur*, nº 6: 349-361.

Núñez de Arce, Guillermo

2010 *Cantaoras andaluzas. Historias y tragedias*. Sevilla, Extramuros, 1904.

Ortega y Gasset, José

1958 *El hombre y la gente*. Madrid, Revista de Occidente.

Ruiz Morales, Fernando C.

2011a “La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, nº 6 (3): 289-314.

[DOI: 10.11156/aibr.060304](https://doi.org/10.11156/aibr.060304).

2011b “De cante, baile y toque en la emigración. Sociabilidad en torno al flamenco en Bélgica, 1956-1975”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 66(2): 433-454.

[DOI: 10.3989/rdtp.2011.16](https://doi.org/10.3989/rdtp.2011.16)

Steingress, Gerhard

2004 “El flamenco como arte popular y popularizado”, en M. López (coord.), *Introducción al flamenco en el currículum escolar*. Madrid, Universidad Internacional de Andalucía-Akal: 181-200.

2005 “La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos”, *Música Oral del Sur*, nº 6: 119-152.

Triana, Fernando el de

2009 *Arte y artistas flamencos*. Sevilla, Extramuros, 1935.

Washabaugh, William

1996 *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*. Oxford & Washington: Berg.