

Las “músicas flamencas” de Salamanca. Repertorio, condicionantes y funciones sociales en la construcción de etnicidad, clase social y estereotipos sociopolíticos

MIGUEL ÁNGEL BONILLA RODILLA

Universidad de Granada, mabonilla@go.ugr.es

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º20(2)

Palabras clave: Flamenco, Salamanca, identidad, estereotipos, etnicidad.

Keywords: Flamenco, Salamanca, identity, stereotypes, ethnicity.

Cita recomendada:

Bonilla Rodilla, Miguel Ángel. 2025. Las “músicas flamencas” de Salamanca. Repertorio, condicionantes y funciones sociales en la construcción de etnicidad, clase social y estereotipos sociopolíticos. *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º20(2), pp. 37-75. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

LAS “MÚSICAS FLAMENCAS” DE SALAMANCA. REPERTORIO, CONDICIONANTES Y FUNCIONES SOCIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE ETNICIDAD, CLASE SOCIAL Y ESTEREOTIPOS SOCIOPOLÍTICOS

Miguel Ángel Bonilla Rodilla

Resumen

El presente texto plantea los puntos clave de una investigación¹ desarrollada entre septiembre de 2022 y mayo de 2023 sobre lo que denominamos “las músicas flamencas”² de Salamanca (España), unas fiestas-concierto celebradas semanalmente. Las estudiamos desde un punto de vista sociocultural evaluando el tipo de repertorio, condicionantes, funciones, simbología y su relación con el flamenco canónico salmantino. Se interpretaron rumbas, sevillanas e hibridaciones rumba-salsa, una elección condicionada por el componente identitario del público e intérpretes, fuertemente definido por lo siguiente: su rol “pub-discoteca”; un perfil económico elevado o aspiracional, algo apoyado por la estética de los locales y el precio de las consumiciones; el polo étnico altamente marcado por la presencia únicamente no gitana y opiniones estigmatizadas sobre el colectivo gitano, lo que deviene en entornos étnicamente segregados; por último, por la asociación del flamenco con “el sur” y con la tauromaquia, que reproduce connotaciones políticamente estereotipadas de “lo español”.

Palabras clave: Flamenco, Salamanca, identidad, estereotipos, etnicidad.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2024-161594NB-I00 *Música, Agencia y Memoria en España y América Latina desde el giro afectivo (siglos XX-XXI)* financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

² La nomenclatura en cuestión fue elegida con el fin de definir el objeto de estudio, por un lado, como una contraposición al flamenco canónico, denominado desde el plano *emic* como “puro” o “auténtico”, las cuales son cuestiones ampliamente trabajadas en títulos como *Apología de lo Impuro: Contramemoria y F[r]icción en el Flamenco Contemporáneo* (2020) de Pedro Ordóñez y *Alegato contra la pureza* (2010) de J. L. Ortiz. Por otro lado, se escogió para remarcar su especificidad, tal y como desarrollamos a lo largo del texto.

Abstract

This text presents the key points of a research carried out between September 2022 and May 2023 on what we refer to as "flamenco music" in Salamanca, weekly concerts. We approach the study from a sociocultural perspective, evaluating the repertoire, influencing factors, functions, symbolism, and its relationship with Salamanca's canonical flamenco. Rumbas, sevillanas, and rumba-salsa hybridizations were performed, a choice influenced by the identity component of the audience and performers, strongly defined by the following factors: their role as a "pub-disco"; a high or aspirational economic profile, supported by the aesthetics of the venues and the price of drinks; the ethnic pole highly marked by the presence of non-gypsy individuals and stigmatized opinions about the gypsies, resulting in ethnically segregated environments; finally, the association of flamenco with "the south" and bullfighting, which gives them a politically stereotyped sense of "Spanishness".

Keywords: *Flamenco, Salamanca, identity, stereotypes, ethnicity.*

Introducción

La escasa presencia de estudios musicológicos específicos sobre el flamenco salmantino actual es una realidad que, en primera instancia, nos movió a realizar la presente investigación. A pesar de esta ausencia, su existencia histórica la constatan nuestros informantes y, además, queda registrada en programas televisivos —como el monográfico audiovisual de RTVE *Rito y geografía del cante* en el capítulo “De Despeñaperros para arriba” (1973)— o en historias de vida particulares —como las realizadas por Pedro Azofra con *¡Mi Salamanca!* (1996) sobre el cantaor Rafael Farina—, lo cual indica relevancia sociomusical en términos cualitativos. Todo ello nos llevó a interesarnos por el tema, cuya presencia académica es contrastada con las Historias generales del flamenco, como las realizadas por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, *Historia del flamenco* (1995); las de Ángel Álvarez Caballero, que poseen un carácter de desglose minucioso de la cuestión por ámbitos, dividiendo la producción en varios

tomos titulados *El toque flamenco*, *El cante flamenco* o *El baile flamenco* (2003; 2004; 1998); las de Miguel Ángel Berlanga, un volumen destinado a la comunidad universitaria con el título *El Flamenco. Un arte musical y de la danza* (2017).

Por el contrario, sí que existe una base de textos que estudia el flamenco con enfoques y métodos etnográficos, lo cual ofrece un respaldo fundamental. Por ello, partiendo de ahí nos propusimos estudiar el repertorio, condicionantes, funciones y simbología del flamenco en la ciudad de Salamanca para, por una parte, cubrir esa ausencia y, por otra, para hacerlo desde un terreno sociocultural que considerábamos altamente adecuado para responder preguntas de esa misma índole. Entre las monografías e investigaciones que se hallan en esa dirección, destacan los artículos del dossier n.º 17 “Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)” (Bethencourt ed., 2022) de la revista *Cuadernos de Etnomusicología*. A través de este, se revisan las problemáticas, discursos y performatividad en distintos espacios y momentos sociohistóricos del flamenco, que enriquecen significativamente el panorama actual de estudios sobre el género.

Para la definición híbrida y sociocultural del género, es indispensable leer desde los *popular music studies* a F. Bethencourt con “El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la popular music” (2005); en la misma línea, a Diego G. Peinazo “*Popular Music Studies* en la investigación sobre Flamenco? (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico” (2021), o bien, su título *Rock Andaluz: musical meanings, identities and ideology in the late Franquism's Spain* (1969-1982). En una dirección epistemológicamente paralela encontramos los siguientes títulos que cuestionan muchas de las categorías en torno al concepto del “flamenco puro” como un género supuestamente ajeno a la mezcla formal y sociocultural, lo cual quedaría demostrado en el polo opuesto en los monográficos *Apología de lo impuro* (2020) de Pedro Ordóñez y *Alegato contra la pureza* (2010) de J. L. Ortiz.

Destacamos el monográfico de Cristina Cruces, como *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco* (2003), en el que realiza un recorrido analítico sobre los temas sociales considerados más significativos en las prácticas flamencas como

fenómeno sociocultural. Así, se habla del modo de socialización, de los rituales más frecuentes, su modo de transmisión y el uso identitario del género, siempre dándole su sentido en la zona geográfica de Andalucía. Por otro lado, encontramos en el trabajo de Matthew Machin-Autenrieth, *Andalucía flamenca: Music, regionalism and identity in southern Spain* (2013), un estudio minucioso, pues recorre además los aspectos formales más básicos en el uso de esta música, centrándose de nuevo en Andalucía y basándose en el trabajo de campo de la ciudad de Granada. También destacan en el sentido político-identitario los títulos como el de William Washabaugh, con *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture* (1996), y étnico-identitario, como *Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales* (2003), de Maria Papapavlou, donde la autora estudió esta música como una forma de marcación entre los distintos colectivos gitanos y, además, entre estos mismos y los no gitanos.

De forma más específica a nuestro tema, destacamos lo escrito sobre flamenco, hibridación e interculturalidad con estudios como el de Iván Iglesias *La Hibridación Musical En España Como Proyección De Identidad Nacional Orientada Al Mercado: El Jazz-Flamenco* (2005), o bien, el del sociólogo Gerhard Steingress, con *La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)* (2004), además de los títulos de la mencionada antropóloga, Cristina Cruces, *Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte* (2012). Todos ellos tratan la realidad de esta música como un panorama de mezcla a consecuencia de las dinámicas intergrupales y políticas, además de los intereses de mercado para el deseo de mantenimiento.

Por último, cabe destacar la importancia de lo escrito sobre esta música y la relación con el mundo gitano, pues en este trabajo ocupa un lugar relevante. La importancia de esta comunidad para conservación y difusión del flamenco la destaca bien Miguel Ángel Berlanga en el capítulo correspondiente de su libro mencionado (2017), además de lo estudiado por Rafael Lafuente en *Los gitanos, el flamenco y los flamencos* de 2005. Lo más relevante resulta, por un lado, el uso enormemente identitario y de marcador de diferencia de esta comunidad, y, por otro, que su propia

característica como pueblo nómada ha favorecido su hibridación y cambio constante para su propia adaptación y, por tanto, pervivencia de costumbres, entre las cuales, destaca este género musical.

Consideramos indispensable mencionar los títulos básicos fundamentales que abordan la música desde la antropología. *Anthropology of Music* (1964) de Allan Merriam, fundamental para entender la música como proceso simbólico y contextual, y cuyo capítulo “Uses and Functions” es clave al diferenciar ambos conceptos con base en teorías y casos. También *Las culturas musicales* (2001) de Francisco Cruces, con textos de especial interés para nuestro enfoque simbólico, como en “El sonido como sistema simbólico” (1991) de Steven Feld, donde, a partir de su estudio con los *kaluli* de Papúa Nueva Guinea, ejemplifica la música como sistema cultural. A estos cabe añadir *Más allá del arte. La música como constructora de realidades sociales* (2000) de Josep Martí, muy accesible y esencial para comprender la praxis musical como fenómeno sociocultural, y *¿Hay música en el hombre?* (2015) de John Blacking, que define la música como sonido humanamente organizado desde un enfoque relativista.

Para un marco teórico más amplio sobre antropología simbólica, recurrimos a *La interpretación de las culturas* (1973) de Clifford Geertz, señalando textos como “Descripción densa”, que plantea el análisis etnográfico como interpretación condicionada por los sesgos del antropólogo. En esta línea, Víctor Turner, en *La selva de los símbolos* (2020), analiza los rituales *ndembu* con metodologías aplicables al estudio musical. Finalmente, como referencia general, citamos *Introducción a la antropología cultural* (2011) de C. P. Kottak.

Antes de comenzar la explicación del estudio, detallamos su estructura para mayor claridad expositiva. Consta de la siguiente división de apartados: cronología, escenario, metodología y fuentes; repertorio, periodicidad y localización; perfil del público e intérpretes; etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización.

Metodología y fuentes

Previamente a detallar qué métodos y técnicas empleamos, enumeramos las fuentes estudiadas, así como la localización y periodicidad de los eventos:

1. La asistencia a catorce conciertos en los locales donde se interpretan las “músicas flamencas” salmantinas: Garamond, Camelot, Las Cavas del Champán, La Posada de San Boal, La Perla Negra y La Mona. Eso se suma a otros dos conciertos de flamenco “canónico” durante el mes de abril en la biblioteca Gonzalo Torrente Ballester.
2. La realización de nueve entrevistas a artistas³ (v. *Tabla de participantes*), que representan los grupos que conforman la escena de “músicas flamencas”: Antonio “Yaki” Vázquez, del grupo de Diego Jiménez; Sergio Lucas; David Roda; los integrantes del grupo Salamenco; además de artistas inmersos ocasionalmente en la escena como Dalila Salazar, Aarón Salazar, “Nano” Serrano y José “El Japonés”.
3. La realización de treinta cuestionarios al público de los pubs-discotecas mencionados en el punto n.º 1⁴.
4. La grabación vía audio del repertorio de los conciertos, además de la toma de fotos para analizar cuestiones estéticas.
5. El análisis a través de la red social Instagram de la actividad de las fiestas-concierto, así como de otra información estética, simbólica y musical asociada a ellas.

³ El consentimiento informado se obtuvo oralmente antes de cada entrevista, siguiendo las recomendaciones éticas en trabajos de campo etnográficos como la norma 3.10[d] del texto *Ethical principles of psychologists and code of conduct* (2017) de la (American Psychological Association. [recuperado de: (2017). *Ethical principles of psychologists and code of conduct* (Standard 3.10[d]). <https://www.apa.org/ethics/code>]). Todas las personas participantes fueron informadas del propósito académico de la investigación, de su derecho a elegir una identificación anónima y del uso no comercial del material registrado.

⁴ De la misma manera, los cuestionarios se realizaron de forma anónima y voluntaria, tras informar a dichos participantes sobre los fines académicos de la investigación. Su participación se realizó con consentimiento oral informado, de acuerdo con las mismas pautas éticas mencionadas anteriormente.

6. El registro de la actividad de flamenco “canónico” desde septiembre hasta mayo en cinco salas de conciertos: el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.
7. El análisis realizado por medio de las anotaciones en el diario de campo de las entrevistas, cuestionarios y otros eventos.
8. La organización y sistematización de resultados reflejándolo en tablas, gráficos y transcripciones de elaboración propia. Los dos primeros tipos de figuras se realizaron a partir de los cuestionarios y entrevistas.

Las actividades anteriores fueron la aplicación de determinadas técnicas que constituyen el trabajo de campo etnográfico como nuestra metodología principal, la cual entendemos tal como lo describe Kottak:

“La etnografía proporciona una explicación de una comunidad, sociedad o cultura particular. Durante el trabajo de campo etnográfico, el etnógrafo recopila datos que organiza, describe, analiza e interpreta para construir explicaciones, que puede presentar en forma de libro, artículo o película” (Kottak, 2011: 10).

Este mismo tuvo su foco, por un lado, en las fiestas-concierto y sus actores/actrices, y por otro, el asociado al flamenco “canónico” de Salamanca. Se emplearon cinco tipos de técnicas:

1. Análisis documental etnográfico, mediante el que se registró cuantitativamente la programación de conciertos y, cualitativamente, el género musical correspondiente. Se realizó en los siguientes espacios, que observamos que consistían los principales de la actividad de “flamenco canónico” de la ciudad: el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.
2. Etnografía virtual (Hine, 2000: 18), una herramienta empleada para registrar periodicidad, simbología, repertorios interpretados a través de *stories* y

publicaciones de Instagram, los cuales constituían el principal medio de difusión digital de las fiestas.

3. Observación participante, realizadas en los catorce conciertos y espacios mencionados en el punto n.º 1 del apartado anterior. Se registraron repertorios, periodización, localización, perfil sociocultural de las personas participantes, simbología, indumentaria, valores socioculturales del discurso y características físicas de los espacios.
4. Cuestionarios-entrevistas estructuradas administrados por el investigador, pues se recogieron las respuestas individuales de cada informante en hojas con preguntas y temas previamente fijados. Con ellos, registramos la actividad del público de los eventos, cuya representatividad era eminentemente no gitana, mixta en cuanto a identidad de género y variable etariamente ligada a espacios concretos.
5. Entrevistas semiestructuradas a los artistas fuera de los conciertos, con las que se registró su discurso acerca de la praxis de las músicas flamencas de forma extendida.

Plasmamos a continuación una tabla de participantes con datos básicos sobre las variables del nivel socioeconómico, etnia y edad, dada la relevancia que tiene a la hora de definir los eventos. Indicamos también aspectos descriptivo-orientativos:

<i>Nombre del informante⁵</i>	<i>Instrumento y agrupación</i>	<i>Edad</i>	<i>Etnia</i>	<i>Nivel socioeconómico</i>
Rubén 'Cucana'	Guitarrista – Salamenco	35	No gitano	Medio
Pilar Marcos	Cantante – Salamenco	43	No gitano	Medio
Pilar Colmenero	Cantante – Salamenco	50	No gitano	Medio

⁵ Los informantes otorgaron su consentimiento oral para la utilización de su nombre y apellidos, lo cual fue registrado en las entrevistas grabadas.

Manuel Zorita	Percusionista - Salamenco	54	No gitano	Medio
Antonio "Yaki" Vázquez	Guitarrista – Diego Jiménez	45	Gitano	Medio
David Roda	Cantante – David Roda	48	No gitano	Alto
Sergio Lucas	Cantante – Sergio Lucas	19	No gitano	Alto
Miguel Ángel "Nano" Serrano	Guitarrista – Polivalente	67	No gitano	Medio-alto
Dalila Salazar	Cantante – Polivalente	41	Gitana	Medio
Aarón Salazar	Pianista – Polivalente	- ⁶	Gitana	Medio
José "El Japonés"	Guitarrista - Polivalente	-	Gitano	Medio

Tabla 1. Tabla de participantes - artistas

Cabe indicar que el registro de los treinta⁷ cuestionarios sobre el público se distribuyó en tres grupos de edad, residentes en la ciudad de Salamanca, españoles, no gitanos y mixtos por género, una decisión que no tuvo un propósito selectivo, sino representativo, pues representaban el panorama social de los eventos: el grupo A (de 18 a 29 años), que recogía estudiantes y gente joven, en su gran mayoría, sin trabajo; el grupo B (de 30 a 49), que registra a jóvenes y gente de mediana edad con trabajo; el grupo C (50 en adelante), que aglutina a adultos con trabajo y jubilados. Mostramos, seguidamente, otra tabla de participantes con el perfil desglosado del público. Las variables de edad, clase social y género son pertinentes para conocer los aspectos identitarios del público y entender su vinculación con la elección del repertorio para los eventos en cuestión, algo que detallaremos a partir de otros rasgos en la tercera sección del trabajo.

	<i>Informante</i>	<i>Nivel socioeconómico</i>

⁶ Los informantes marcados con un guion prefirieron no decirnos su edad por motivos de privacidad.

⁷ Elegimos esta cifra por ser representativa del número de asistentes a los bares, que rondaba habitualmente entre las cincuenta u ochenta personas.

Grupo A	Mujeres	IM2	Medio
		IM4	Alto
		IM5	Medio-alto
		IM6	Medio-alto
		IM14	Medio-alto
	Varones	IV11	Medio-alto
		IV12	Medio-alto
		IV13	Medio-alto
		IV14	Medio-alto
		IV15	Medio-alto
Grupo B	Mujeres	IM1	Medio
		IM3	Medio
		IM10	Medio-alto
		IM11	Medio
		IM12	Medio
	Varones	IV2	Medio
		IV3	Alto
		IV4	Alto
		IV5	Alto
		IV9	Medio
Grupo C	Mujeres	IM7	Medio
		IM8	Medio-alto
		IM9	Medio-alto
		IM13	Medio-alto
		IM15	Medio-alto
	Varones	IV1	Medio
		IV6	Medio

		IV7	Medio-alto
		IV8	Medio-alto
		IV10	Alto

Tabla 2. Tabla de participantes - público

Cabe señalar que, para el análisis documental, se eligieron varias salas de conciertos para registrar la tipología y la cantidad de eventos de flamenco canónico en las mismas y poder hacer, así, una comparación con los eventos de músicas flamencas y constatar empíricamente el tipo de presencia de ese tipo de música en la ciudad. El tiempo acotado fue entre septiembre y mayo de 2023, con tal de establecer una franja temporal correspondiente a la de las músicas flamencas. Se eligió el Palacio de Congresos, la Biblioteca Torrente Ballester, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música y el total de las opciones del Servicio de Actividades Culturales de la USAL.

En las siguientes páginas, realizamos la exposición y comentario de los resultados obtenidos abarcando lo siguiente: 1. Repertorio, periodicidad y localización; 2. Perfil del público e intérpretes; 3. Etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización en la construcción de identidades.

Repertorio, periodicidad y localización

En los conciertos de músicas flamencas en Salamanca observamos que se interpretan, fundamentalmente, el siguiente tipo de palos flamencos y reinterpretaciones de estos: sevillanas, rumbas, versiones-rumba de canciones provenientes de las músicas populares urbanas e hibridaciones de la rumba y la salsa. Mostramos varios ejemplos a modo de ejemplo representativo de la tipología del repertorio de los eventos:

1. Videoclip de la rumba *No volvamos*, compuesta por Sergio Lucas y grabada en el pub Camelot⁸.
2. Diego Jiménez tocando una hibridación de rumba y salsa⁹.
3. En mismo concierto citado anteriormente, versiones-rumba de las canciones *Uno X Otro* de Manuel Carrasco (minuto 3:46) y de *Corazón Partío* de Alejandro Sanz (minuto 8:56).
4. David Roda interpretando sevillanas en la sala La Mona¹⁰.

Resultó llamativo que, siendo los artistas intérpretes de otros palos flamencos —como especificaron durante las entrevistas— y tratándose de conciertos anunciados en algunas ocasiones como “flamenco”, redujeran significativamente el rango de palos interpretados. Ejemplo de esta situación es el discurso del guitarrista Antonio “Yaki”, que explica la situación desde una dicotomía entre un uso público-privado y, además, reivindica un tipo de praxis musical como rasgo identitario —“ser flamenco”—: “ahí [en casa] ya tocamos cuando nos apetece tocar. Cada vez que podemos, y nos gusta tocar por bulerías... Y decir: ‘mira lo que he sacado, mira qué soleá más bonita’. Sentirnos flamencos [...] Por el [flamenco] puro muero” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023).

Por tanto, en primera instancia, observamos que las características formales están condicionadas por su adecuación y adaptabilidad al contexto de uso (Merriam, 1964: 209) festivo de contexto pub-discoteca. Por ello, los rasgos musicales de la rumba como género dominante la adecúan a esta situación: observamos que el compás de 4/4 acelerado —140 *bpm* como tendencia repetida— es un patrón musical muy conocido de antemano por ese público y, asimismo, fácilmenteailable en un evento de fiesta de pub-discoteca; el hecho de compartir esa misma base rítmica con otra mucha música, también conocida *a priori*, favorece la buena recepción de versiones

⁸ Junio de 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=LHQ70Yi0P4U> [recuperado el 4 de diciembre de 2023].

⁹ 2 de noviembre de 2018: https://www.youtube.com/watch?v=UOumnLzx5q4&ab_channel=ConciertosenSalamanca [recuperado el 13 de junio de 2023].

¹⁰ 20 de enero de 2018 <https://youtube.com/shorts/kTpDEMHqwuQ?feature=share> [recuperado el 13 de junio de 2023].

e hibridaciones con otros estilos como la salsa, una estrategia muy útil para atraer a un gran número de consumidores, lo cual tiene un uso económico evidente (Merriam, 1964: 209).

Como ejemplo significativo de la interpretación de canciones provenientes del pop, mencionamos la versión-rumba de *Un ramito de violetas* de Cecilia que realizó Salamenco el 27 de enero de 2023 en La Posada de San Boal (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 16). Las progresiones armónicas de las músicas populares urbanas —pop-rock, trap, reggaeton, etc.— se solapan bien con los ritmos de rumba, propiciando la atención y participación de repertorios ya conocidos. Demostramos esto comparando el parecido entre la progresión armónica de la canción de Cecilia con la rumba de 2022 *La llama del amor* de Omar Montes, Jairo Remache y Farruquito, muy interpretada en los conciertos en Salamanca y que sirve de ejemplo paradigmático (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 18). Ello demuestra que, por el uso reiterativo de ciertos tipos de acordes —el I, IV, V y VII—, estas músicas se combinan y versionan armónica, rítmica e instrumentalmente con mucha facilidad. Transcribimos dos fragmentos significativos de ambas en la tonalidad de la menor para facilitar la comparación del paralelismo de acordes:

A7 (V/IV)	Dm (IV)	G (VII)	G7 (V/III)	C (III)
<i>Quién le escribía versos dime quien era; quién le mandaba flores por primavera;</i>				
Am (I)	Dm (IV)	E7 (V)	Am (I)	
<i>Quién cada nueve de noviembre; como siempre sin tarjeta; le mandaba un ramito de violetas.</i>				

Transcripción 1. Fragmento de “Un ramito de violetas” de Cecilia (1975) (elaboración propia).

Am (I)	G (VII)	Dm (IV)	E (V)
<i>Tiene delito tu querer, es como el efecto de un imán; que poco a poco sin quererlo, vas atrayendo mi mirada [...]</i>			
Am (I)	Dm (IV)	E7 (V)	Am (I)

Transcripción 2. Fragmento de “La llama del amor” de Omar Montes, Jairo Remache y Farruquito (2022) (elaboración propia).

Estas características formales son fundamentales para darle a los eventos un carácter homogéneo, festivo y, por tanto, muy atractivo para un público determinado. Pilar Marcos, cantante del grupo Salamenco, explicita las dinámicas específicas que provocan las rumbas y sevillanas, cuyas letras la gente puede cantar y cuyos ritmos son fácilmente bailables. Plasmamos el fragmento completo de la entrevista por ser especialmente descriptivo:

Es un momento de distracción, de evasión de tu vida diaria [...] Entonces, ¿la gente qué quiere? Divertirse. Entonces ¿la gente con qué se divierte? La gente se divierte con una rumba. Y se divierte bailando una sevillana. Y me gusta bailar, y aunque no baile, me pongo a bailar y me olvido de que llevo una semana fatal y quiero divertirme este rato que estoy viéndote a ti. (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023).

La sonoridad “aflamencada” de estos eventos es dominante, algo observable por la alta presencia de la rumba y las sevillanas junto con otros elementos musicales como los siguientes: la instrumentación —siempre están presentes la voz, guitarra española y cajón, y ocasionalmente piano, bajo y otro tipo de percusión—; el timbre, melismas, vibrato y adornos de la voz —remitimos un ejemplo, donde son protagonistas las cantantes de Salamenco y se observan este tipo de canto aflamencado particular¹¹—; y por la armonía, en la que están presentes las cadencias frías, sin ser un tipo de música modal, sino tonal por existir una mezcla significativa con la sonoridad “pop”. Mostramos, como ejemplo de dicha cadencia fría, nuestra transcripción de un fragmento de la rumba *Amor de compra y venta* de Los Chichos interpretada por David Roda en las Cavas del Champán el día 19 de febrero de 2023¹². Los dos primeros acordes ya marcan la sonoridad fría por el segundo grado rebajado, lo cual se refuerza con la cadencia andaluza descendente desde el tercer grado:

¹¹ Gente sin complejos TV (9 de mayo de 2017). *Sala torero grupo Salamenco 2017* [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=7LK10Fhrmio&ab_channel=GENTESINCOMPLEJOSTV

¹² Las Cavas del Champán [@lascavasdelchampán] (19 de febrero de 2023). *Sin título*. Instagram [vídeo]. <https://www.instagram.com/reel/Co2v6t9JBRC/>

F# (I)	G (bII)	A (III)	G (bII)	F# (I)
<i>Tengo un amor en la calle; amor que es de compra y venta;</i>				
F# (I)	G (bII)	A (III)	G (bII)	F# (I)
<i>Tengo un amor en la calle; amor que es de compra y venta.</i>				

Transcripción 3. “Amor de compra y venta” de Los Chichos interpretado por David Roda en Las Cavas del Champán el 19 de febrero de 2023 (elaboración propia).

Continuando con la nomenclatura de nuestro objeto de estudio, estimamos que resulta altamente descriptivo utilizar adjetivación del sustantivo “flamenco” en el concepto de “músicas flamencas”. Esto se explica además en parte desde un plano *emic*, pues el público utiliza etiquetas que las vinculan a ese tipo de interpretación, algo presente en el campo léxico utilizado —“flamenquito”—, la mención de algunos palos flamencos —“rumbao”, “sevillanas”— y de artistas de ese tipo de género —Los Chichos, Omar Montes, Fondo Flamenco, etc.—, que, pese a ser artistas, incluimos dentro de la tabla de categorías musicales de los informantes, pues tiene sentido lógico emic: identifican un artista como definitorio del género. Sin embargo, también utilizan conceptos para identificar las prácticas de flamenco canónico y diferenciarlas de estas músicas, de forma que la dualidad de esta nomenclatura refuerza la definición distintiva del género.

Registramos estos datos mediante cuestionarios y los ilustramos más abajo en los gráficos 1 y 2. Como puede observarse en el primero, es significativa la aparición del concepto de “flamenco puro”, que remite a la tan repetida idea del flamenco supuestamente auténtico como una música sin hibridaciones. Esa idea *emic* de la autenticidad también queda vigente en el concepto de “flamenco-flamenco” y de “lo jondo”. El gráfico n.º 2 se contrapone como un etiquetado de las prácticas de

“flamenco-pop”, destacando el empleo de los palos dominantes (rumbas y sevillanas) junto con la primera utilizada, que muestra el carácter de mayor popularidad de dicho género en ese contexto social. El resto de los conceptos son mucho más variados y abarcan la utilización de otros géneros —reggaeton-flamenco, flamenco rociero—, la valoración de las músicas flamencas —flamenquito, flamenco ordinario, flamenco comercial— o la mención de artistas de dicho género.

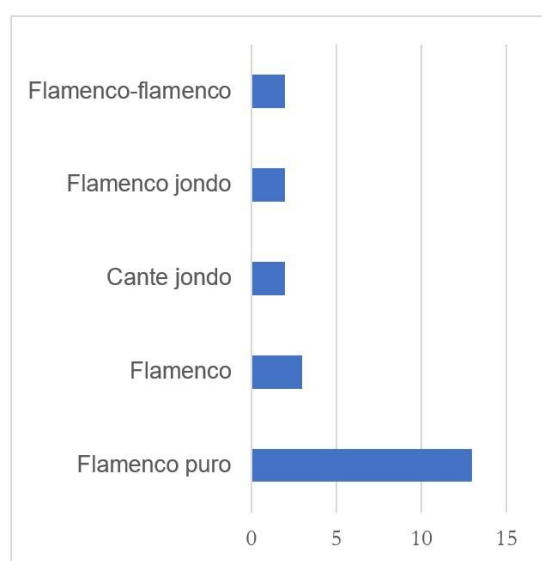


Gráfico 1. Sinónimos de “flamenco canónico” utilizados por el público.

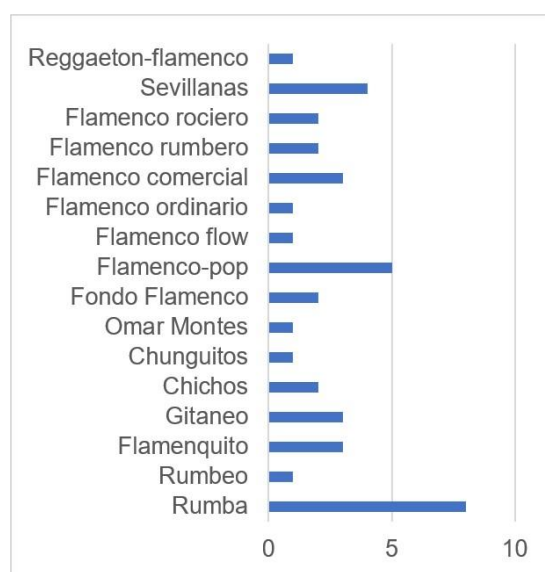


Gráfico 2. Sinónimos de “flamenco-pop” y artistas escuchados por el público.

En la nomenclatura utilizada en los carteles promocionales de los conciertos aparece de forma muy puntual el término “flamenco”, así que también por ese motivo *emic*, las consideramos otro tipo de praxis musicales específicas denominadas “músicas flamencas”: “Domingos de arte” en el caso de Camelot y La Perla Negra, “Domingos toreros” en Garamond, “Domingos rocieros” en el caso de “Las Cavas del Champán”, y el uso del nombre de los artistas en el caso de La Mona y La Posada de San Boal.

Los locales en los que se producen los eventos también son muy definitorios de estas praxis sociomusicales. La estética de los bares, en general, posee características recurrentes: todos ellos están reformados, modernizados (ver abajo,

fotografías 1, 2, 4 y 5) y se basan en la utilización de luces llamativas, decoración minimalista (ver fotografías 4 y 6) o compleja (ver fotografía 7). Registramos actividad frecuente en los siguientes bares o discotecas: Camelot, Las Cavas del Champán, La Mona, Garamond, La Perla Negra, La Posada de San Boal y, ocasionalmente, en Carmela y O'Haras. La actividad se ciñe a los fines de semana y algunos viernes en la ciudad de Salamanca en horario de tarde —19.00 aproximadamente—, lo cual parece estar ligado, también a decisiones empresariales post-pandemia COVID-19, ya que los conciertos habrían ayudado a adelantar la hora de consumo de bebidas los fines de semana: “utilizan el reclamo de la música para tener gente, cubrir más horas de que ese bar está abierto y la gente está consumiendo [...] en un horario antes de la fiesta para que la gente ya vaya antes luego se quede” (Rubén ‘Cucana’, comunicación personal, 28 de noviembre de 2023).



Fotografía 1. Concierto del grupo de Diego Jiménez el 29 de marzo de 2022 en la sala Camelot. Extraída del perfil de Instagram @camelot_salamanca



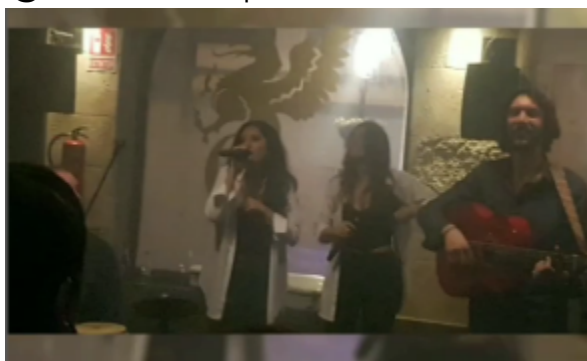
Fotografía 2. La Perla Negra. Publicación del 31 de agosto de 2019 en el perfil de Instagram @laperlanegrasalamanca



Fotografía 3. Concierto de David Roda en Las Cavas del Champán el 5 de marzo de 2023. Extraída del perfil de Instagram de @lascavasdelchampán.



Fotografía 4. Bar La Mona. Publicado el 13 de febrero de 2023 extraída del perfil @lamonasalamanca de Instagram.



Fotografía 5. Salamenco en el bar Garamond. Publicación del 4 de diciembre de 2022 extraída del perfil de Instagram @salamenco8.



Fotografía 6. Interior del pub Garamond. Publicación del 9 de julio de 2020 del perfil de Instagram @garamondsalamanca.



Fotografía 7. Posada de San Boal. Publicación del 4 de diciembre de 2023 en el perfil de Instagram @posadasanboal.

La gran presencia de estas músicas en la escena nocturna salmantina actual también les dota de relevancia por motivos cuantitativos. Esto se magnifica en contraste con la escasa alternativa “paralela” de conciertos de flamenco canónico en la ciudad, que en el discurso de los artistas queda siempre como un anhelo. Para demostrarlo, registramos el total de actividades programadas en instituciones donde

usualmente se interpretan conciertos de este tipo (ver gráfico 3), una comparación que ubicamos dentro del mismo periodo de tiempo en el que registramos las músicas flamencas. Como indicamos anteriormente, las instituciones son El Palacio de Congresos, el Centro de las Artes Escénicas y la Música, la Biblioteca Torrente Ballester y los edificios pertenecientes al Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca. Como dejamos constancia en el gráfico 3, han sido un total de nueve conciertos de flamenco interpretados en el conjunto de esas instituciones —cuyas actividades suman un total de 128 en la franja de tiempo estudiada, en la cual no computamos las correspondientes a la Universidad de Salamanca—, un número llamativo si lo comparamos con la programación semanal de músicas flamencas desde septiembre hasta mayo.

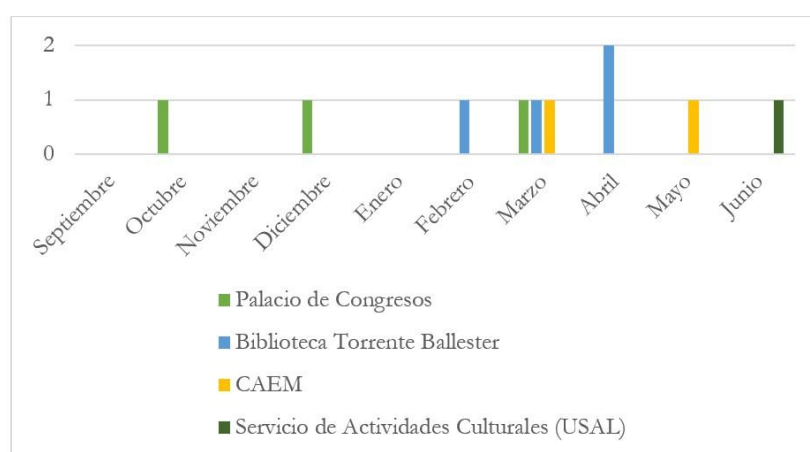


Gráfico 3. Recuento de conciertos de flamenco canónico en salas de conciertos. Septiembre de 2022 - junio de 2023.

Perfil del público e intérpretes

En las próximas páginas describiremos el perfil de los actores de los eventos, quienes muestran de forma recurrente una simbología estereotipada y un marcado carácter etnicitario, sociopolítico y de clase que conjuntamente definen su identidad. Ello demuestra que estas fiestas-concierto no son tan solo una clasificación concreta de repertorios, sino una *praxis* cultural compleja, lo cual les dota de interés musicológico. Como ejemplo ilustrativo de ello, la cantante Pilar Marcos explicitó

una separación entre la interpretación de flamenco-pop de la del flamenco canónico por este tipo de criterios más allá de lo sonoro: “una versión de *Ramito de violetas*. Para mí a lo mejor eso no es flamenquito [aquí usado como sinónimo de “flamenco canónico”] [...] Unos tíos como Los Chichos, como eran ellos, solo su aspecto, su manera, sus temas, sus letras... A lo mejor para mí eso sí era flamenquito...” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023). Insiste en la separación al subyacer aspectos socioculturales en su discurso: “creo que el flamenco, para empezar, es una forma de vida. O sea, es una manera de ver la vida, de hacer las cosas” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023).

Para desgranar este tipo de aspectos, resultan de mucha utilidad los criterios que utiliza Cristina Cruces para el estudio de rituales de flamenco canónico:

La pluralidad de ritualizaciones del flamenco requiere un marco metodológico que contemple y analice, al menos, tres variables: 1. Su nivel de institucionalización y formalización. 2. El grado de participación y los vínculos entre las partes que lo integran. 3. La distinción entre lo que denominaremos el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez que ésta se convierte en mercancía (2002: 24).

En dicho sentido, nuestras músicas flamencas están institucionalizadas y formalizadas, pues son planeadas para un marco espaciotemporal concreto, cuyo fin es el de conseguir un uso óptimo de tipo festivo que evite, así, situaciones más espontáneas que son frecuentes en una práctica flamenca canónica. Muestra de ello es que quedan anunciados por redes con varios días de antelación y se crean carteles donde se fijan la fecha y la hora de entrada y los artistas invitados. Durante estas fiestas organizadas de antemano, el grado de participación del público cumple durante los eventos un papel mixto según las características de Cruces. No son intérpretes en potencia, pero tampoco poseen un rol pasivo al comportarse como asistentes de una fiesta-discoteca: se disponen de pie, cantan el repertorio, bailan discretamente mientras consumen bebidas, hablan entre ellos y miran al escenario, todo ello, indicios de éxito de los eventos que suponen un beneficio económico para los dueños de los locales. Manuel Zorita habla de este condicionamiento del repertorio por las dinámicas esperadas durante la praxis al decir: “estamos haciendo rumbas y sevillanas, que son un poquito más comercial [sic]”, lo cual contrapone al

flamenco canónico diciendo que es “para sentarte y escucharlo, lo otro puedes bailarlo” (Manuel Zorita, comunicación personal, 4 de febrero de 2023).

Este aspecto socioeconómico se explica muy bien a partir de la división de Cruces entre el flamenco con valor de uso y flamenco con valor de cambio, que también son mixtos para el caso estudiado. Sobre el primero, viene dado porque su sentido está fuertemente determinado por un fin comercial, dado que los conciertos posibilitan una gran afluencia de público, siendo entonces, una estrategia de *marketing*. No se cobra precio por la entrada y los artistas siempre reciben un pago por cada concierto (ver tabla A), lo cual convierte al consumo de bebidas en la fuente de ingreso única del local y, por tanto, el objetivo de máxima venta posible. En consecuencia, los artistas están directamente condicionados por el tipo de evento que el público quiera, el cual excluye otros muchos tipos de músicas e identidades socioculturales. Es significativo, por ejemplo, que el día 13 de noviembre en Camelot, no fueran aplaudidas las bulerías del grupo de Diego Jiménez.

Como anunciábamos, el valor de uso también está presente, pero en un sentido particular determinado por las características de nuestros eventos. Esa necesidad separada de lo económico que tratan de satisfacer los asistentes (Cruces, 2002: 24) se observa gracias al perfil del público que, al ser homogéneo y recurrente, su uso acaba deviniendo en una función (Merriam, 1964: 210) legitimadora de características etnicitarias, sociopolíticas, de clase y, por ende, identitarias. Observemos esto pormenorizadamente a través de las respuestas que nos ofreció el público y de las respuestas de los intérpretes.

El perfil dominante que observamos mediante el trabajo de campo es el siguiente: español, no gitano, variable etariamente en relación con el local en cuestión y mixto en cuanto a género, por lo que registramos solo personas de esas características. El rango etario abarca aproximadamente desde los veinte hasta los sesenta años en todos los locales, lo que nos llevó a dividir el registro en tres grupos representativos —el grupo A (18 a 29 años), grupo B (30 a 49) y Grupo C (de 50 en adelante)—, siendo una excepción el local Las Cavas del Champán, donde solo asistían informantes pertenecientes al grupo C. La presencia de personas de la comunidad gitana fue casi nula, y en las ocasiones de asistencia, acudieron en número mucho

menor respecto al público no gitano, la cual se explicaba por guardar relación de amistad con intérpretes de etnia gitana (M. A. Bonilla diario de campo, p. 5).

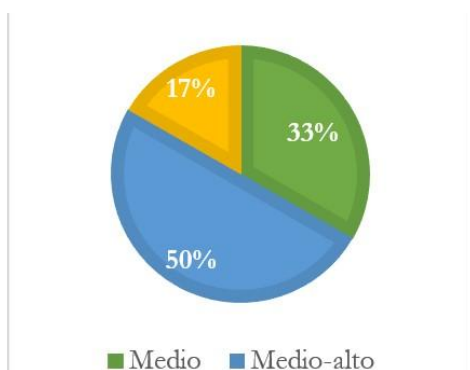


Gráfico 4. Nivel socioeconómico del público en porcentajes totales.

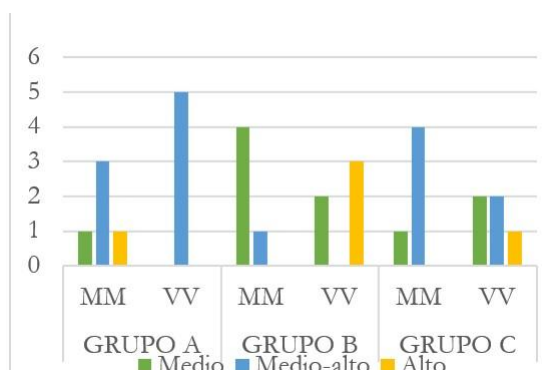


Gráfico 5. Nivel socioeconómico del público por franjas de edad y género.

En cuanto al nivel socioeconómico¹³, describimos tres categorías según el número de características cumplidas (ver gráficos 4 y 5): nivel alto, medio-alto y medio. El 17% de los informantes posee un nivel socioeconómico alto; 50%, un nivel medio-alto; 33%, un nivel medio. Así, podemos afirmar que el nivel socioeconómico de los eventos es acomodado al sumar un 67% del total entre la primera y la segunda categoría de informantes, lo cual configura una parte de la identidad general del público. El resto se construye con lo etnicitario, lo estético y otras actividades asociadas por los informantes al flamenco, como la tauromaquia, etc., lo cual conjuntamente conforman criterios de segregación que explicaremos más adelante.

Continuando con el análisis del perfil, registramos opiniones directamente relacionadas con los conciertos, dejando por escrito qué tipo de prácticas flamencas estimaban que sucedían en Salamanca, el 86,6% de los informantes afirmaron que las prácticas flamencas en Salamanca eran flamenco-pop y 13,13% especificó que no existía flamenco canónico en la ciudad. Como datos extra, 13,13% informantes añadieron, sin preguntarles nosotros directamente, que el flamenco canónico lo

¹³ Utilizamos para el análisis de rentas por código postal que elaboró la Agencia Tributaria, disponible en el siguiente enlace: <https://www.salamancahoy.es/salamanca/ciudad/barrio-rico-salamanca-20230128100149-nt.html>

interpretaban el colectivo gitano, y el 6,6% de informantes, que se interpretaban sevillanas. Esto demuestra que en el discurso del público aparece una definición explícita sobre el tipo de práctica que son las músicas flamencas: no son flamenco canónico y sí son flamenco-pop, lo cual refuerza la definición desde el punto de vista *emic*.

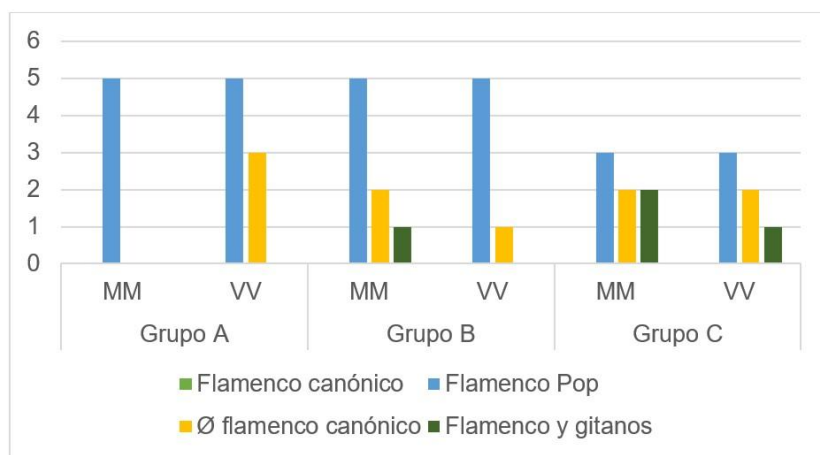


Gráfico 6. Tipo de prácticas flamencas en Salamanca

Existe una distribución etaria mixta vinculada a cada local (ver gráfico 7), con excepciones muy marcadas que explicaremos a continuación. En cuanto a Garamond la asistencia es equitativa —es el bar más moderno junto con Camelot, minimalista y de alto caché—. El bar La Mona tendría poca popularidad, en general, con una asistencia mayoritaria de público del grupo C, según los cuestionarios, pero según lo observado, mayoritaria del grupo A, lo que no es casual que el artista más presente allí es el más joven (de 19 años), Sergio Lucas, lo cual podría indicar una correspondencia de asistentes por edad. El público de la sala Camelot —la más grande, de carácter de discoteca, con volumen más alto de la música de los conciertos y de la fiesta posterior— está distribuido, sobre todo entre los dos grupos más jóvenes. Ello indica que el tipo de público que prefiere un evento de discoteca es mayormente joven o de mediana edad —es reseñable que allí es el único lugar en el que toca Diego Jiménez—, algo que se corrobora con lo siguiente.

El pub Las Cavas del Champán es al que más informantes del grupo C asisten, pues es el único en el que se interpretan, sobre todo, sevillanas y la gente estaba sentada escuchando en silencio. Por el contrario, La Perla Negra, es el que más población joven alberga, habiendo tan solo un informante del grupo C. En general,

con estos datos observamos que, pese a que la distribución por edad de los informantes puede variar con algunas excepciones, la distribución es equitativa en cuanto a esta, pues siempre existen informantes de los tres grupos etarios, algo que varía dependiendo del carácter menor o mayormente festivo de los eventos.

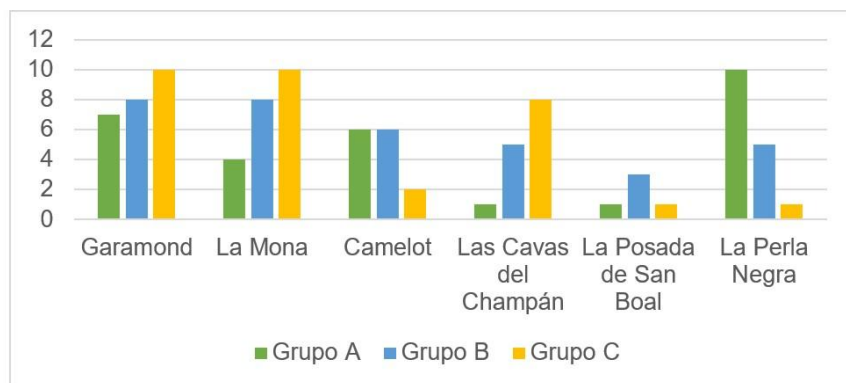


Gráfico 7. Asistencia a los locales distribuida por edad

La última categoría resulta muy elocuente: no hubo ningún informante que afirmara asistir a los eventos solo por el hecho de ser una fiesta, independientemente del género musical, mientras que fueron el 70% los que afirmaron la asistencia por el género (ver gráfico 8). Es muy relevante este dato para confirmar que los eventos en cuestión consiguen su objetivo de utilizar los géneros con un fin mercantil. Esto se distribuye significativamente por edades: el 90% del grupo A, el 90% del B y el 30% del C, lo cual contrasta con el hecho de que la asistencia por el artista estuviera inclinada hacia el grupo C: 30% del grupo A, 30% del B y 80% informantes del grupo mencionado. Los informantes del grupo A y B, los más jóvenes, son los que más experiencias de tipo festivo buscan, mientras que los más mayores, los de tipo concertístico. En cambio, este último grupo es el que más relación guarda con los artistas, algo señalado en el diario de campo y, en específico, en el caso de Las Cavas del Champán donde, además, los asistentes son amigos y pertenecientes en su mayoría la asociación de El Rocío de Salamanca —incluido el cantante, quien incluso posee una casa en alquiler en El Rocío—.

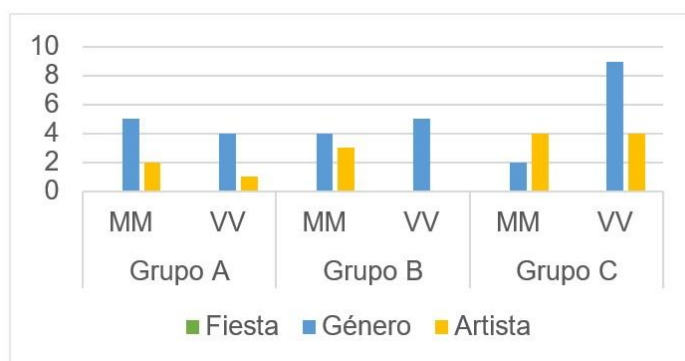


Gráfico 8. Motivo de asistencia a los eventos

Para terminar de evaluar los datos recogidos sobre informantes, explicamos a continuación la información extraída de las entrevistas a los intérpretes. Detallaremos, primero, lo relativo al perfil y, más tarde, las variables detalladas en los objetivos e hipótesis.

En la tabla de participantes mostrábamos el nivel socioeconómico, algo que ilustramos mediante el gráfico 15: el 66,6% de los informantes tienen un nivel socioeconómico medio; 11%,1, medio-alto y 22,2%, alto, lo cual hace que el nivel sea predominantemente medio, algo contrastante con el nivel socioeconómico del público. Esta diferencia queda reducida mediante la proyección cultural —la forma de vestir y la música interpretada— las cuales marcan una clase aspiracional de forma simbólica.

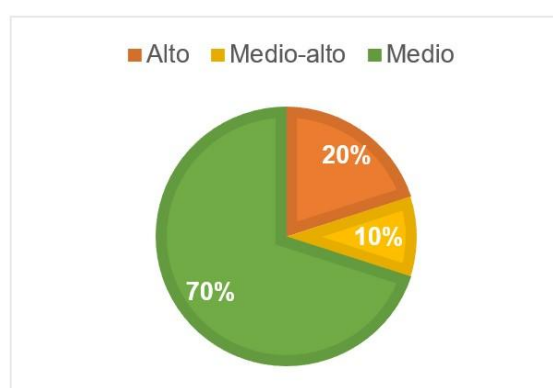


Gráfico 9. Nivel socioeconómico de los artistas

Si evaluamos el tipo de repertorio flamenco conocido, observamos que todos, salvo Pilar Colmenero, escuchan y saben interpretar flamenco canónico. Sin embargo, en lo recogido en entrevistas, el conocimiento sobre flamenco de algunos cantantes está reducido para una adaptación al contexto. Por la formación que recibieron, que

encaja bien para el panorama festivo de Salamanca, Sergio Lucas, David Roda, Pilar Marcos y Pilar Colmenero afirman no cantar soleás, seguiriyas o palos libres, pero sí rumbas, alegrías, fandangos y bulerías. El discurso de Sergio Lucas es ilustrativo al mencionar que “una soleá no la cantaré nunca [...] las puedo cantar, pero si me escucha alguien que sabe de flamenco [...] si me ve luego me para y me va a decir [...] ‘tienes poco compás’ o ‘tienes que aprender aquí’” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo de 2023). Esto se complementa y encaja con el conocimiento de flamenco-pop, que es generalizado, salvo en el caso de Nano Serrano, que es el más dedicado exclusivamente al flamenco canónico durante su vida, lo cual demostró interpretando en entrevista una soleá, taranta, bulerías, granaína, alegrías e hibridaciones de flamenco con *gypsy jazz* y funk.

La asociación entre el flamenco canónico y determinadas etnias es llamativa, pues los informantes gitanos, es decir, Antonio “Yaki”, Aarón Salazar y José “El Japonés”, salvo Dalila Salazar, poseen un discurso de vinculación exclusiva de esta música con su comunidad étnica (ver esquema 1). “Yaki” utiliza, por ejemplo, argumentos de autoridad citando a artistas reconocidos del flamenco, como Paco de Lucía o Tomatito, para reforzar su posición. Cuando se le preguntó por un posible acceso a rituales privados de flamenco en entornos de su comunidad nos contó: “[Paco de Lucía] dijo que el flamenco, para coger lo que es el flamenco hay que estar en una fiesta de gitanos, porque está llena de pequeños matices... Y es verdad, llevaba razón. Y es realmente donde se aprende” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023). Al preguntarle si el flamenco puro pertenece a los gitanos en Salamanca, se posiciona explícitamente afirmando una imposibilidad de los no gitanos de hacer flamenco canónico: “sí, hay grupitos [de no gitanos], hay algún grupo que otro que hacen flamenco. No que hagan, sino que lo intentan” (Antonio ‘Yaki,’ comunicación, 12 de febrero 2023).

Es interesante que en su discurso el flamenco sería una habilidad natural implícita, lo cual trataría de fortalecer esa asociación entre el flamenco y los gitanos: “No les sale [a los llamados “payos”]. A ver si me entiendes. Se puede intentar, pero ahí hay algo que no. Hay algo interior que no... ¿Sabes? Y ojo, que lo hacen muy bien” (Antonio ‘Yaki,’ comunicación, 12 de febrero 2023). Es llamativo que incluso Dalila

Salazar, la cual no explicita esa exclusividad pues opina que es un aprendizaje étnicamente compartido, utiliza argumentos que forman parte de su ideario que siguen creando esa asociación entre su comunidad y la música. Es destacable la afirmación del flamenco como una habilidad intrínseca: “La mayoría de los gitanos lo llevamos dentro y nos gusta, pero hay gitanos que no les gusta y no lo entienden. Yo no diría que es de payos o gitanos, es de entendimiento” (Dalila Salazar, comunicación personal, 17 de mayo de 2023).

Los informantes no gitanos opinan en su totalidad que la pertenencia es compartida entre ambos grupos étnicos. Tal es el caso de Pilar Marcos, por ejemplo, que al preguntarle sobre dicha exclusividad de pertenencia nos respondió afirmando algo parecido a Dalila, pues asigna a los gitanos habilidades naturales inherentes: “No, para nada. No, no, no. [...] El gitano, pues es gitano. Qué bobadas, es flamenco. El gitano tiene esa capacidad y le corre por la sangre porque es gitano”. Para fortalecer la vinculación con el colectivo no gitano, utiliza vocabulario emocional: “hay muchos payos que amamos el flamenco, lo sentimos”. Más tarde, sin embargo, vuelve a estar implícita una noción de pertenencia del flamenco al colectivo gitano: “Solo queremos disfrutar de lo que ellos tienen. Lo que pasa es que a ellos les cuesta... ‘El flamenco es nuestro’. No, perdona, el flamenco es universal” (Pilar Marcos, comunicación personal, 3 de febrero de 2023). En definitiva, lo que nos parece relevante es el uso de la música como marcador identitario por medio de la definición etnicitaria de colectivos. Se le estaría dando un sentido de pertenencia total o mixta al género para establecer etiquetas objetivadas de diferenciación por medio de la idea de la etnicidad. La autoestima y orgullo de la comunidad gitana se ve notablemente magnificada al suponer una exclusividad y mayor habilidad de interpretación, mientras que el colectivo no gitano reconoce esa vinculación, pero la “diluye” para compartir la pertenencia de una praxis que también define su identidad como grupo y les da beneficios económicos y formas de interrelación fundamentales.



Esquema 1. Opinión de los artistas de la escena gitanos y no gitanos sobre la asociación entre el flamenco y su grupo étnico.

Etnicidad, estereotipos sociopolíticos y homogeneización en la construcción de identidades

Con lo analizado hasta ahora, resulta evidente que las praxis de músicas flamencas poseen una identidad definida por la pluralidad de aspectos que la conforman: el repertorio interpretado, las características generales de los actores y de los eventos, un tipo de etnicidad, clase social y un discurso sociopolítico estereotipado. La cualidad de estas características las hace fácilmente comprensibles como un conjunto de símbolos tal como explica Turner (2020: 30): dispares, al estar aparentemente desconectados entre sí; condensados, por su aglutinamiento; y que polarizan algunas ideas. Asimismo, también será analizable siguiendo el esquema tripartito del mismo autor: la forma externa y características observables, el discurso ofrecido por distintos actores, y la interpretación del antropólogo (Turner, 2020: 30). Nos parece especialmente relevante que la recurrencia de estos marcadores identitarios haga poco accesibles los eventos para los colectivos que no cumplen estas características, creando espacios segregados. Detallamos que esto se

concreta a través de estereotipos sociopolíticos y étnicos asociados a las prácticas flamencas que explicaremos a continuación.

Como detallábamos anteriormente, el público gitano acudió solo en ocasiones muy puntuales, una ausencia llamativa, pues sabemos a través de las conversaciones de campo que la población gitana es oyente e intérprete habitual de estos repertorios en la ciudad. Su presencia nula los eventos como eminentemente no gitanos, pero, además, excluyentes de dicho colectivo, pues los marcadores identitarios de los eventos, junto con el discurso dominante de los asistentes, como el del dueño del pub Garamond, dificultan o impiden la participación de este tipo de colectivos en los eventos: “hace diez años sí estaban presentes, pero nos dejó de interesar ese público para este tipo de eventos” (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 19).

Para esa opinión generalizada, fue ilustrativa la del dueño del pub Centenera¹⁴, quien rechazó nuestra propuesta de programar flamenco, pues declaró que atraería a la comunidad gitana la cual, según él, podría generar conflictos: “no tengo porteros suficientes para controlar eso” (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 27). Estas afirmaciones las realizó definiéndose también como amante del flamenco, algo que demostró invitando sin anunciarlo por redes a una *jam* de jazz a Jorge Pardo, flautista y saxofonista flamenco de alto renombre, el día 11 de junio de 2023 (M. A. Bonilla, diario de campo, p. 28). Ese secretismo demuestra el deseo de selección de público, lo cual acabó siendo efectivo ese mismo día, dado que solo acudió el público habitual: estudiantes de conservatorio, estudiantes Erasmus, veinteañeros y adultos de mediana edad —de 30 a 50 años—.

En la construcción de la opinión sobre los gitanos, es elocuente el contraste entre lo que ocurre *de facto* y el discurso dominante, en el que mayoritariamente asocia el flamenco con dicho colectivo. Lo ilustramos con el gráfico 10, donde el 73,3% del público afirmó la vinculación, 26,6% la negó y el 33,3% habló de una pertenencia compartida con el colectivo no gitano. Su existencia en el discurso reafirma la

¹⁴ Este local quedó fuera de nuestro estudio por no programar flamenco o músicas flamencas, sin embargo, hablamos con el dueño para intentar programar un concierto de flamenco canónico y para conocer opiniones sobre el panorama fuera del mismo.

posible presencia del colectivo gitano, que finalmente queda excluido de estos eventos en Salamanca, lo cual contribuye a una menor visibilidad de este.

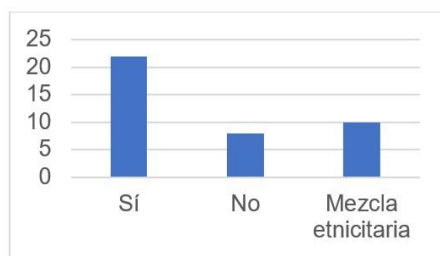


Gráfico 10. Número de personas del público que afirmaban, negaban que el flamenco está asociado al colectivo gitano, o de mezcla etnicitaria con el colectivo no gitano.

Los artistas, a pesar de mostrar en su discurso una pertenencia total o compartida del flamenco con los gitanos —como mostrábamos, en el esquema 1—, también son conscientes de esa situación de segregación. Tal es el caso de Sergio Lucas, quien opina que es el perfil del público lo que determina que los organizadores de los eventos impidan la entrada del colectivo gitano, algo condicionado por el fin comercial de los conciertos: “Hay muchos de ellos [gitanos] que se toman muchas confianzas, y hay locales que no les apetece ese tipo de ambiente no porque a ellos no les guste [...], pero a las personas que quieren que vayan allí no les gusta. Entonces al final el dinero es lo que mueve” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo de 2023). “Nano” Serrano justifica esa ausencia hablando de esta vinculación entre eventos de flamenco y la delincuencia, algo que ejemplifica hablando de la situación en una peña que él mismo creó hace años y que, según él, acabó disolviéndose por ese tipo de ambiente y la falta de público (“Nano” Serrano, comunicación personal, 14 de diciembre de 2023). Antonio “Yaki” y Rubén “Cucana” también explicitaron esta poca presencia gitana en los conciertos, lo cual fortalece este hecho junto con nuestras propias observaciones.

Insistimos en que esa situación podría ser distinta, pues también los artistas demuestran una vinculación entre el colectivo gitano y el flamenco e, incluso, la mayoría de ellos aprendieron a interpretar este género del colectivo mencionado. Tal es el caso de David Roda, quien afirma haber asistido a eventos informales donde gitanos tocaban flamenco y de quienes aprendió de oído: “Íbamos luego a un bar, por ejemplo, que lo tenía una señora aquí que se llamaba Mara que estaba en la plaza de San Justo. Y ahí era un sitio donde iban muchos gitanos, todos flamencos

que actuaban por Salamanca” (David Roda, comunicación personal, 6 de marzo de 2023). La misma situación fue la de Rubén “Cucana” y “Nano” Serrano, quienes aprendieron con profesores particulares, siendo José “El Japonés” el maestro del primero.

Como anunciábamos, es muy relevante para la definición identitaria de los eventos la presencia de ideas sociopolíticamente estereotipadas de “lo español”. La gran mayoría de los asistentes asocian el flamenco con España, el sur del país y la tauromaquia, algo que consideramos una tipificación metonímica, ya que toma una parte de las características por el todo de la definición. Esto lo ilustramos en los gráficos mostrados a continuación. En el gráfico 11, observamos que son el 70% informantes los que afirman asociar el flamenco con el mundo taurino, mientras que el resto lo niega. Además, el 30% explicitó *motu proprio* que eran taurinos.

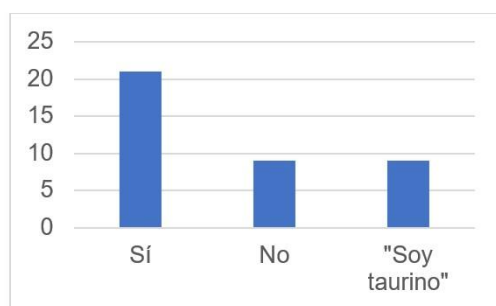


Gráfico 11. Número de informantes que afirman o niegan asociar el flamenco al mundo taurino junto con el número de informantes que explicitan ser taurinos *motu proprio*.

Esta distribución es medianamente equitativa por grupos de edad, aunque se inclina mayoritariamente entre el grupo A y el C, siendo el 80% de informantes del grupo A los que afirmaron esa asociación, 60% del grupo B y 70% del C (ver gráfico 12). Esto demuestra una distribución equitativa entre las tres generaciones de hábitos culturales asociados, como el flamenco y la tauromaquia, lo cual evidencia la popularidad de estos marcadores identitarios de corte oligárquico.

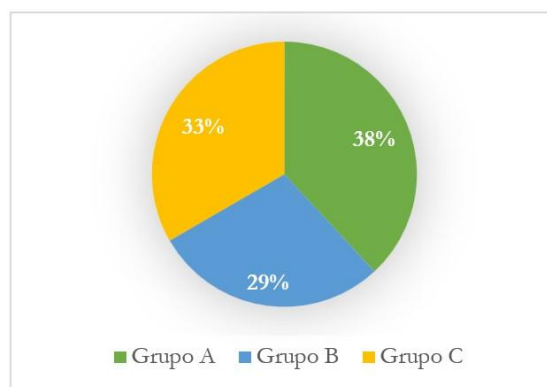


Gráfico 12. Porcentaje de asistentes que asocian el flamenco al mundo taurino.

Es también destacable este discurso entre los intérpretes, pues todos y todas asociaron el flamenco al mundo taurino. Sergio Lucas lo afirmó en entrevistas y, además, dicha conexión fue comprobada recurrentemente por medio de la etnografía digital (ver abajo fotografías 8 y 9). Sin embargo, el artista negó al comienzo de la entrevista su participación en eventos taurinos, lo cual demuestra una conciencia del estigma de estas prácticas al establecer una interlocución con nosotros. Esta unión entre el flamenco y el mundo taurino también la explicita metafóricamente en la entrevista, al afirmar que “los toreros son artistas de día y los cantantes son artistas de noche. Y es totalmente cierto, el torero actúa de día y el cantante, de noche. Y eso es así, después de la corrida, todo el mundo se va a cenar y luego ya, al flamenco” (Sergio Lucas, comunicación personal, 16 de marzo).

Esto no se trata tan solo de una opinión, sino que también se manifiesta mediante la participación activa en eventos taurinos, como la *Gala cultural taurina* de Salamanca en febrero de 2023 (ver fotografía 9). Sergio Lucas no es el único en haber participado en eventos taurinos, pues David Roda afirmó haber sido novillero (David Roda, comunicación personal, 6 de marzo de 2023) y Antonio “Yaki” nos habló de un evento privado en el que participó tocando mientras toreaban. Se trata de una finca en El Pilar con un torero apellidado Urdiales. “Yaki” manifiesta su emoción ante la unión de espectáculos: “yo estuve tocando para él mientras toreaba. Fue una cosa impresionante, bonita. Mientras él estaba toreando, yo estaba tocando por soleá, y cosas así” (Antonio “Yaki”, comunicación personal, 12 de febrero de 2023).



Fotografía 8 - Story del perfil de Instagram público de Sergio Lucas @sergio_lucas. el 24 de febrero de 2023.



Fotografía 9 - Story del perfil de Instagram público Sergio Lucas @sergio_lucas._ el 18 de mayo de 2023.

Para concluir el apartado, nos parece fundamental insistir en que estas prácticas flamencas están fuertemente homogeneizadas y estereotipadas con consecuencias sociales de una exclusión que, como ya hemos explicado, viene dada por el tipo de praxis socio-musical que espera el público. La adaptación de los artistas al contexto —pues constituye parte de su sueldo—, que está condicionado por el tipo de gente que los dueños de los bares quieren atraer en masa para lucrarse, trae una hegemonía de prácticas simplificadas y entornos cuyo público posee mayoritariamente rasgos sociopolíticos concretos, lo cual acaba creando entornos de segregación sociocultural. No va implícito en nuestro discurso que, como contraposición, si se programara cualquier tipo de concierto de flamenco canónico, conllevarse un entorno sociomusical “mejor”, lo cual sería esencialista y descontextualizado. Se trata, más bien, de que poseemos la conciencia formada empíricamente de que otro tipo de eventos flamencos en Salamanca son posibles una vez conocida la lógica del contexto y habiendo utilizado herramientas y medios adecuados al mismo.

Conclusiones

Con la investigación realizada, hemos comprendido la lógica de las que denominamos las músicas flamencas en la noche salmantina. Los eventos tienen lugar de septiembre a mayo, cada fin de semana, en seis bares de la ciudad, lo que les otorga relevancia sociocultural cuantitativa y cualitativa. En contraste, los conciertos de flamenco canónico son escasos, con solo nueve registrados en cuatro instituciones. Cabe destacar que el repertorio de los primeros eventos es una versión reducida del flamenco, centrada en sevillanas, rumbas y rumbas-salsa. Esta selección, junto con el ritual festivo en formato pub-discoteca y la categorización del público e intérpretes, nos llevó a denominarlas “músicas flamencas salmantinas” en lugar de “flamenco”, pues, aunque presentan elementos aflamencados —instrumentación, armonía, timbre vocal y melodías en modo frigio—, su dinámica social y simbología se diferencian del flamenco canónico descrito por Cruces (2002) y Machin-Autenrieth (2013). Como construcción cultural extra, la elección del repertorio responde a un uso específico, a las expectativas del público y los dueños de los bares, quienes buscan, respectivamente, una experiencia festiva y un beneficio económico.

Analizamos el perfil del público para entender su relación con la praxis musical, el cual posee características homogéneas: es mayoritariamente español, mixto por género, no gitano, de alto nivel socioeconómico y con un gusto equilibrado entre el flamenco canónico y la música de los eventos. Su discurso reproduce jerarquías habituales dentro de la comunidad: “lo jondo” y “lo puro” frente a “lo comercial” y “lo pop”. Tanto sus comportamientos como sus declaraciones evidencian que los conciertos cumplen una función similar a la de una discoteca, con una intención de lucro esencial para los dueños.

Además, la función social de los eventos es marcadamente identitaria. La mayoría de los asistentes vincula el flamenco a la tauromaquia, España, el sur del país y la comunidad gitana, lo que refuerza una visión estereotipada del género. Sin embargo, observamos un estigma que excluye a los gitanos de estos bares, a pesar de su fuerte vinculación con el flamenco. Los artistas gitanos suelen autodefinirse

como intérpretes “auténticos” del género, una idea reforzada por los artistas no gitanos, que, si bien la aceptan, además la consideran compartida.

Este componente étnico, sumado a la homogeneidad de los bares y sus actores, los convierte en espacios segregados con una interpretación simplificada del repertorio. En conclusión, los actores de esta praxis sociomusical desempeñan un papel activo en la legitimación de valores y actitudes concretas, mostrando cómo lo simbólico y lo procedimental se retroalimentan. Esto tiene implicaciones tanto sociales como musicológicas, ya que evidencia el impacto de la música en la construcción de identidades y espacios. A partir de este análisis, consideramos que la creación de alternativas de conciertos con entornos más diversos, tanto en lo social como en lo sonoro, podría ser una vía de transformación.

Bibliografía

Álvarez Caballero, Ángel. 2004. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 2003. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

Azofra, Pedro. 1996. *¡Mi Salamanca!: (biografía de Rafael Farina)*. Salamanca: Caja Salamanca y Soria.

Berlanga, Miguel Ángel. 2017. *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza: Parte 1. Precedentes históricos y culturales y primer desarrollo histórico*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. “El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la ‘popular music’”. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21(1), 121-132.

_____. 2022. “Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 10-20.

Blacking, John. 2015. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Cruces, Cristina. 2002. *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

_____. 2012. "Hacia una revisión del concepto "nuevo flamenco". La intelectualización del arte". José Miguel Díaz-Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego, Inmaculada Ventura Molina (ed.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 13-25. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Feld, Stephen. 1991. "El sonido como un sistema simbólico". Francisco Cruces, (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 331-357. Madrid: Trotta.

García Peinazo, Diego. 2021 "Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco? (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico". *Anuario Musical* 76, 207-225.

_____. 2017. *Rock Andaluz: musical meanings, identities and ideology in the late Franquism's Spain (1969-1982)*. Madrid: Sedem.

Geertz, Clifford. 1973. "Descripción densa". *La interpretación de las culturas*, 19-41. Barcelona: Gedisa Editorial.

Hine, Christine. 2000. *Virtual Ethnography*. London: SAGE Publications.

Kottak, Carl Philip. 2011. "¿Qué es la antropología?" *Antropología cultural*, 3-25. Madrid: McGraw Hill.

Machin-Autenrieth, Mathew. 2013. "An Overview of Flamenco". *Andalucía flamenca: Music, regionalism and identity in southern Spain* [Tesis de doctorado, Cardiff Universidad de Cardiff]. <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/49178>.

Manuel, Peter. 2003. "Flamenco Guitar: History, Style, and Context". Victor Coelho (ed.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, 13-32. Cambridge: Cambridge University Press.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Maule: Deriva Editorial.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

Navarro García, Jose Luis y Ropero Núñez, Miguel. 1995. *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos.

Lafuente, Rafael. 2005. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura ediciones.

Ordóñez Eslava, Pedro. 2020. *Apología de lo impuro: Contramemoria y f[r]icción en el flamenco contemporáneo*. Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).

Ortiz Nuevo, José Luis. (2010). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Ediciones Barataria.

Papapavlou, Maria. 2003. Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales. *Revista de Antropología Social*, (11), pp. 143-157.

RTVE. (1973). De Despeñaperros para arriba. *Rito y geografía del cante*.

<https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-de-spenaperros-para-arriba/5476043/> [fecha de consulta: 21-03-2023].

Steingress, Gerhard. 2002. "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza". *ANDULI, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, (1), 43-63.

_____. 2004. La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista transcultural de música* 8.

Turner, Victor. 2020. "Símbolos del ritual ndembu". *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, 21-52. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Washabaugh, William. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate Publishing.