-3-1

R.5113

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»

Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director
MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción
ÁNGEL MEDINA
MOHAMED METALSI
JOSEP MARTÍ
MANUEL LUNA
ESTEBAN VALDIVIESO
DAVID COPLAN
SUSANA ASENSIO
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MANUEL LORENTE RIVAS
MARTA CURESES
MANUELA CORTÉS
STEVEN FELD
CARMELO LISÓN TOLOSANA
JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción
MARTA CURESES

Secretaría Técnica
ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL
CARLOS ARBELOS

Diseño
JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión
LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA
Depósito Legal: GR-487/95
I.S.S.N.: 1138-8579
Edita
© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia.

Jaime Fatás Cabeza

Profesor de composición musical. USA.

Cualquier artista que se plantee la transmisión de su trabajo de una manera dialógica[1], como interfase que favorece el flujo de la comunicación entre él mismo y la audiencia, incorpora o elimina elementos que, aunque no formen parte del legado canónico, merezcan, por su interés intrínseco o circunstancial, la inclusión o exclusión en el repertorio. Esta estrategia es particularmente apropiada y necesaria cuando el artista se presenta más allá de su región de origen.

El flamenco no es excepción: cuando se encuentra fuera de su marco natural, muchos artistas eliminan de su repertorio algunos de los aspectos más difíciles, o incorporan, consciente o inconscientemente, elementos no autóctonos –con más o menos acierto o éxito, más o menos fieles a la tradición– con la intención de hacer más asequible o "acercar" su trabajo a los nuevos destinatarios. Estas modificaciones quizá no satisfagan los dictados más rígidos del repertorio tradicional, pero son muy útiles para contextualizar el trabajo dentro de coordenadas más familiares para la nueva audiencia, con ventajas obvias. Esta "corrupción"[2] –que los puristas siempre consideran negativa– responde a las necesidades que se crean en un entorno diferente, más o menos fiel a la tradición, más o menos acorde con los gustos personales, más o menos epicéntrico. Parece por lo tanto una contradicción culpar a los innovadores por hacer algo que es inevitable y recomendable: esforzarse en adaptar su trabajo a los nuevos medios.

En Andalucía, el flamenco y lo flamenco son nociones bien asentadas, imbricadas en los clanes familiares gitanos y payos, y en todo tipo de manifestaciones populares cotidianas, inseparables de la identidad regional. En el resto de España, esta asociación se conserva y reconoce, aunque algo más diluida y, frecuentemente, distorsionada, aceptando con frecuencia el estereotipo exótico de origen francés que equipara "lo flamenco" a "lo andaluz" y a "lo español". Se puede decir además que el grado de "adulteración"[3] o de transformación por el que pasa el flamenco guarda relación directa con la distancia física al lugar de origen: conforme más nos alejamos de las fuentes de una manifestación cultural íntimamente relacionada con una tradición regional, más se transforman los presupuestos originales.

La distancia física y la convivencia con otras tradiciones culturales, que con frecuencia ejercen sobre el género original una influencia definitiva o aportan cualidades especialmente

1. Ésta es la proverbial concepción bakhtiniana, que concibe la interacción entre el comunicador y el receptor de una manera tripartita, incorporando la consiguiente interpretación, en lugar de atribuirla exclusivamente al comunicador y/o al receptor.
2. "Corrupción" en su sentido literal etimológico, del latín *corruptus,* participio de *corrumpere,* de *com-* + *rumpere,* romper.
3. "Adulteración" también en su sentido literal etimológico, del latín *alius,* otro, *alter,* uno de dos.

apreciadas por éste[4], acaban transformando las supuestas verdades inamovibles, las sagradas tradiciones y creencias regionales originales. Estas distancias –física y virtual– que separan al flamenco español del estadounidense, transforman el arquetipo ibérico, que, por necesidad, se revela en las Américas como un híbrido variopinto, producto de la rica y fieramente defendida tradición flamenca, de sus estereotipos inevitables (con frecuencia instigados por los propios puristas) y del establecimiento de nuevas relaciones con otras tradiciones, otros públicos y otros medios. Aparecen concepciones heterodoxas que no sólo no son siempre ni heréticas ni perjudiciales, sino que con frecuencia son renovadoras e imprescindibles para la supervivencia.

En el "extranjero" –concepto que en esta era de la globalización, de una extraordinaria reducción espacio-temporal, se redefine constantemente– la pureza y el compromiso con las raíces, aunque ciertamente importantes, pierden parte de su eminencia. Se abren paso otras urgencias, no menos apremiantes que las que impone la ortodoxia provinciana, impuestas por unas circunstancias, una sociedad y un público diferentes. La experiencia migracional permite la posibilidad de percibir empíricamente múltiples y distintas experiencias. Para que esta experiencia migracional sea capaz de transformar y de forjar una nueva identidad, es necesario pasar por un proceso deconstructivo de diálogo entre la identidad cultural autóctona y la adquirida.

La aceptación y proyección que puede alcanzar un artista en el extranjero aumenta considerablemente cuando, además de presentar un buen espectáculo, establece una relación dialógica con el público, se esfuerza por "conectar" con él, adoptando una actitud abierta hacia tradiciones y necesidades culturales distintas, más o menos próximas, que a veces (como es el caso de la música latina y el jazz con el flamenco) se incorporan automáticamente por su afinidad, interés intrínseco y valor artístico. Gracias a la internacionalización y el intercambio se producen mestizajes que forman una nueva y más extensa conciencia cosmopolita de la tradición cultural vernácula, expandiéndola y trascendiéndola.

El positivo cambio de actitud ante la diversidad cultural, estimulado por la lucha por la abolición de la esclavitud, la formulación y aceptación de los derechos humanos y civiles, el derecho a la igualdad y la revalorización de los sistemas representativos, y exacerbado por las alarmantes consecuencias del efecto invernadero y de una globalización homogeneizante, ha provocado que algunos sectores condenen las reducciones simplistas del pasado que caracterizaban la otredad en términos reductores, asociándola con lo exótico, el primitivismo y el orientalismo, para dar paso a una nueva y positiva apreciación de las manifestaciones culturales.

El flamenco, que ha sufrido los efectos de esta falsa caracterización durante casi toda su existencia, comienza ahora a reciclarse aprovechando el clima de «corrección política», para afirmarse por sus propios méritos, calidad, intensidad y versatilidad.

4. Así ocurre en el flamenco con los cantes "de ida y vuelta", por ejemplo, o con el jazz, tan apreciado por sectores progresistas entre los flamencos.

El ambiguo sistema de valores del flamenco.

La historia social del flamenco no es impecable y las circunstancias que han contribuido a su formación no han sido siempre edificantes. Muchos de sus valores son cuestionables.
Una visión romántica del flamenco lo describe como "música bohemia, bellísima, el lamento de la experiencia vital de un pueblo, una síntesis de tradiciones regionales, pasión exótica, arte puro, la recreación y el recuerdo de la vida y la música de andaluzas, una forma de vida"[5].
Pero el flamenco también representa el culto a la individualidad, el machismo, la marginalidad, el comportamiento asocial, delictivo a veces, la imagen del inadaptado como paradigma de la originalidad, lo esotérico, la pasión y el fuego latino[6], parte del panteón del andalucismo franquista: el guardia civil, el cura, el torero y la tonadillera o "folclórica".
Esta polaridad representa un enfrentamiento entre la visión idealizada del flamenco como crisol de valores y como subproducto cultural de un grupo marginado. Como en todos los estereotipos, estas generalizaciones son demasiado vagas, pero indicativas de distintas corrientes de opinión.
El aislamiento es el crisol que ha favorecido y destilado la "autenticidad" del flamenco y ha preservado su "pureza"; pero el aislamiento también ha sido producto de la marginalización y el subdesarrollo, de la falta de difusión o la difusión distorsionada por estereotipos simplificadores y folclóricos[7], de la profusión de publicaciones anecdóticas y la ausencia de científicas.
Durante mucho tiempo, el flamenco se ha definido a sí mismo en términos de su carácter familiar y de clan, ubicación geográfica y parámetros culturales domésticos, afirmando su identidad por medio de la exclusión[8] y distanciamiento de otras músicas y culturas próximas (a pesar de la manifiesta influencia que éstas han ejercido sobre él): no es ni música árabe, ni judía, ni indoeuropea; los géneros de ida y vuelta no son auténticamente flamencos; la rumba es un subproducto de la diáspora urbana.
Esta mentalidad tribal, la lealtad patriarcal, quizá haya sido un mecanismo necesario para la preservación identitaria y cultural, y la defensa contra la marginalización y represión que la cultura hegemónica ha dirigido contra esta otredad inconformista. Pero ahora, con su internacionalización, el flamenco sale de su entorno provinciano y se ve obligado a enfrentarse a una concepción diferente de sí mismo.
A su llegada a los Estados Unidos, los géneros "pseudoflamencos" se convierten en "flamenco" y los aficionados americanos, que no han aprendido a descubrir y distinguir las características del flamenco "puro", confunden con facilidad lo "auténtico" con lo "espúreo".

5. *Flamenco,* William Washabaug, Berg, 1996, Pág. xii.
6. La formación de estereotipos es un fenómeno común en la representación de manifestaciones culturales asociadas a grupos marginales. Muchas representaciones cinemáticas del flamenco inciden en estos aspectos: presentan la música latina como "caliente", asocian el jazz con el consumo de drogas, etc.
7. Como ocurrió con frecuencia en el cine del Desarrollismo.
8. Hasta que no se resuelva la marginación de la mujer en el flamenco, que como intérprete está proscrita al cante y al baile pero sin protagonismo en la ejecución instrumental o en la composición, no se podrá hablar de una auténtica integración.

Simultáneamente, el flamenco ha sido agrupado indiscriminadamente con una serie de grupos que, de una manera u otra, con mayor o menor acierto, se asocian a su entorno: gitanos, magrebíes, hispanos, árabes, indios, negros americanos y otros. En este marco cosmopolita de corrientes musicales minoritarias y marginales, el interés mutuo define las nuevas estrategias. Al carecer del apoyo incondicional que encuentran en sus marcos naturales, las corrientes musicales minoritarias buscan la cooperación de otras corrientes para crear bases amplias que garanticen la supervivencia. Esta supervivencia depende del acuerdo y la asociación. La convivencia se hace menos competitiva y no violenta.

El apego que sienten los flamencos andaluces que viven en los Estados Unidos por la cuna de su arte, por la "patria chica" y la "patria grande", similar al que sienten muchos emigrantes por su país de origen, a menudo transciende su relación con la música y se convierte en una postura política de corte romántico.

Por ejemplo, cuando después de varios años de residencia y comportamiento ejemplar se cumplen los requisitos para solicitar la naturalización y acceder a las evidentes ventajas de la ciudadanía (derecho al voto, servicios sociales, trato penal favorable, etc.), muchos candidatos renuncian a ella porque consideran "una traición" a sus orígenes renunciar a la ciudadanía española.

En realidad se trata de la imposibilidad de reconocer su realidad (que llevan muchos años en los Estados Unidos y no en Andalucía o España) y separarla de la ficción idealizada que sólo vive en su mente: viven en un exilio permanente de ambos países a la vez.

Con unos antecedentes tan confusos es difícil elegir acertadamente y a gusto de todos. ¿es posible el flamenco fuera de Andalucía, o de España? ¿Cómo complacer a los ortodoxos y a la vanguardia? ¿Cómo encontrar esos puntos de intersección, ese terreno común que conecta con el nuevo público y enriquece a la vez la tradición? En América, el flamenco ha emprendido esta tarea junto a dos poderosos aliados: el jazz y la música latina.

América y el flamenco: el flamenco en los EE UU.

Estados Unidos es una tierra de inmigrantes. Sus grandes metrópolis capitalistas son un calidoscopio cultural en el que convergen e interactúan infinitos rayos de luz, que dan lugar a incontables manifestaciones cromáticas. En este medio tan rico y voluble, la "pureza", la "ortodoxia", se ve continuamente visitada por otras ideas más o menos "puras y ortodoxas" y se producen con frecuencia cruces e interacciones entre ellas, que alumbran sincretismos y mestizajes culturales.

En los EE UU, el arraigo que el flamenco tiene en la comunidad no se puede comparar al que tiene en Andalucía. Los miembros de las compañías son con frecuencia extranjeros, con un contacto y experiencia del flamenco a menudo indirecto y limitado. El público no es experto. El "alejamiento" cultural impuesto por la distancia, la idiosincrasia de la propia compañía, la falta de recursos "ortodoxos" exigen replantearse el espectáculo y mediatizan el grado de compromiso con los "valores fundamentales".

En los EE UU, el flamenco es más música latina que árabe. Y lo latino no se refiere a los habitantes del antiguo Lacio, o al Mediterráneo, o a la música andalusí o las nubas, sino a

lo latinoamericano de Latinoamérica[9]. En las tiendas de música y en los catálogos de las discográficas estadounidenses, el flamenco aparece en las secciones dedicadas a la música latina, no en las de música arábigo-andaluza o gitana; está más próximo a "Los Muñequitos" de Matanzas o a Piazzola que al ensamble andalusí de Tánger o los fados.

En la cultura popular estadounidense, los latinos han estado representados por las pandillas puertorriqueñas de "West Side Story" y los gangs chicanos de Los Ángeles. Estas reclasificaciones de las compañías discográficas responden a prioridades sobre todo comerciales y –en general– priorizan cualquier factor "cultural" que sea susceptible de promocionar el producto y abrirle las puertas de un enorme y lucrativo mercado.

El flamenco, sin haberlo solicitado, se beneficia de esta asociación con lo latino, en la que, aparte de la fundamental importancia que tiene la lengua común, con frecuencia se presentan factores circunstanciales y anecdóticos como elementos primordiales de una identidad compartida[10].

En las Américas, los españoles somos "gallegos", amantes del flamenco (que son las sevillanas) y comedores de paella (que es arroz con pollo y gandules). En los Estados Unidos, el tango viene de Argentina, no de Cádiz, y la rumba, de Cuba. El oyente y el espectador perciben con más claridad los elementos comunes a la identidad latina, la relación entre el tango argentino y el gaditano, entre la rumba cubana y la gitana, y no se preocupa por las microrrelaciones regionales y las reivindicaciones nacionalistas.

El artista flamenco-americano, espoleado por sus inquietudes artísticas y la necesidad de ganarse la vida, se hace los mejores propósitos para seguir tan fielmente como sea posible la tradición, fuera de su región natural. Pero como las fuentes del flamenco están muy lejos, recurre a su entorno para encontrar los referentes y el apoyo necesarios. Y este entorno se compone más de artistas hispanos-no-españoles, latinos, profesionales de otras etnias y nacionalidades y músicos de jazz, que de españoles, andaluces o gitanos.

Mientras que el flamenco andaluz bebe de las fuentes de la tradición, el flamenco americano bebe de muchas fuentes. Y los flamencos americanos, inmersos en un medio cultural de gran riqueza y variedad –especialmente los que residen en las grandes metrópolis con amplia presencia hispana, como Nueva York, Miami, Los Ángeles o San Francisco–, en el que conviven representantes de todas las culturas del planeta, se plantean su propia aportación esforzándose por seguir la tradición, que se ve constantemente cortejada por otras tradiciones y manifestaciones culturales, que pueden o no formar parte del "acervo" tradicional del flamenco, pero que son un reflejo de las distintas coordenadas en las que se mueve el flamenco americano (o el japonés, o el finlandés).

Incorporar estas nuevas influencias de una manera equilibrada y artística es un recurso legítimo y una manera de no limitarse a ser exclusivamente un reproductor de ideas ajenas. Es también una labor tradicional en cuanto que sigue la línea marcada por los innovadores

9. Según el diccionario Webster, "latino" es una abreviatura derivada del término español "latinoamericano", de reciente aparición (1946). En los EE.UU., latino es un término muy politizado. Su uso es, con frecuencia, una muestra de rechazo a "hispanoamericano" e "iberoamericano", que para determinados grupos representan denominaciones de corte colonial, imperialista o sistémico.

10. También perpetúan el patrón franquista de negación de las raíces árabes del flamenco.

de tantas escuelas, que aceptan el reto que supone esta ocasión de demostrar si sabe conjugar los elementos tradicionales autóctonos con otros, con las nuevas corrientes, encontrando además una voz propia, algo nuevo que decir. Y las innovaciones que permanecen, aquellas cuya novedad es un estímulo que invita a seguir, las resistentes, suelen ser las que conectan con éxito el pasado con el presente, la tradición con la innovación.

Tratar de reproducir las condiciones sociogeográficas del flamenco andaluz en los Estados Unidos es una quimera. Aparte del carácter romántico de la relación que muchos aficionados y profesionales estadounidenses tienen con el flamenco (una "debilidad nostálgica", si se quiere: el fuego de la pasión, el quejío desgarrador, lo arcano, el exotismo, el misterio, etc.), el flamenco americano se caracteriza por mantener una actitud progresista (obligatoriamente, dictada por la supervivencia) con respecto a sus contenidos y tradiciones, para adaptarse a un medio foráneo, lejos de su marco geográfico y de sus referentes culturales tradicionales. Esta adaptación pasa por el replanteamiento de las estrategias y el establecimiento de alianzas con otras manifestaciones culturales afines o con intereses comunes.

La "camaradería de la desdicha", identidad común del flamenco, el jazz y la música latina.

En los EEUU, los colectivos que dieron origen al jazz y a la música latina comparten con el flamenco una larga historia y una serie de experiencias comunes[11] que favorecen el mutuo reconocimiento entre sus seguidores y el intercambio de componentes musicales entre los estilos.

Los pueblos indígenas americanos y los esclavos africanos y sus descendientes americanos han sufrido, como los gitanos, una larga historia de opresión y marginación social. La colonización, la esclavitud, la Inquisición, la expulsión de los judíos y los moriscos, las encomiendas, el Ku Klux Klan, las Pragmáticas de persecución, el movimiento en defensa de los derechos civiles, y en general la opresión, la marginación, la pobreza, la desposeción, el abandono, la segregación racial, a través de sus políticas e instituciones, son experiencias catárticas similares que forjan una identidad común, una camaradería de la desdicha entre los grupos que crearon el jazz, la música latina y el flamenco.

Entre los elementos comunes, tanto sociales como musicales, se encuentran el mestizaje racial y cultural, la marginación social, la tradición oral como medio prioritario para la transmisión de conocimientos y experiencia, la circunscripción al entorno familiar o tribal (en sus primeras etapas), la concepción funcional, utilitaria y popular de la actividad musical[12], la noción polirrítmica (herencia de las músicas africanas, hindúes, árabes que

11. Esta "larga historia" empieza con el intercambio colonial, pasa por las zarzuelas y "variedades" del Caribe y la Península y sigue con el trabajo de Miles Davis y Gil Evans en *Sketches of Spain*, las visitas de Agujetas, Sabicas y Carmen Amaya, las giras de Paco de Lucía y su sexteto, o el reciente y prolífico intercambio "de ida y vuelta" propiciado por el interés en y de los grupos más "pop" del flamenco por estilos autóctonos americanos, como los mestizos de Ketama, Pata Negra o la Barbería del Sur, el siroco de Radio Tarifa, o por compañías como las de Sara Baras o Antonio Canales, la colaboración de Chano Domínguez y Winton Marsalis con la Lincoln Jazz Orchestra, y el interés que jazzistas españoles y americanos como Jorge Rossi, Brad Mehldau, Mark Turner, Marc Miralta, etc. manifiestan por la música flamenca.
12. Como sucede también en la música del occidente africano, elemento fundacional del jazz, y la música afrocubana, principal motor de la música latina.

forman parte del pasado de estos estilos), representada por el compás en el flamenco, los conceptos de swing y groove en el jazz y la clave en la música afrocubana, el uso de "claves" o "compases", la improvisación, el gusto por determinados modos y escalas (la cadencia I, bVII, bVI, V en el flamenco y la música latina, el modo frigio –y especialmente la escala frigia española– y la escala alterada en jazz), la conceptualización metafísica (el "duende" flamenco, blues, soul, verve del jazz, el "sabor" y el "azúcar" en la música afrocubana), la capacidad de comunicar una gran dosis de contenido artístico y emocional con un mínimo de medios (desprecio por la tecnología, supresión de filtros y pantallas mediáticas o estéticas que diluyan o disfracen la experiencia), el énfasis en el contacto directo y la asunción de riesgo por parte del artista, la "autenticidad" de la experiencia, la "legitimidad" del sentimiento.

Todos estos elementos son buenas razones de la popularidad de estos tres géneros. El público aprecia sus valores tradicionales, la dificultad y el riesgo de una exposición directa, y recompensa a sus artistas con lealtad y entrega.

El jazz, como el flamenco, conoce bien el rechazo. Al igual que los gitanos, el colectivo afroamericano no ha visto sus derechos reconocidos hasta hace muy poco, y sigue luchando por una participación justa en la sociedad estadounidense. Como ocurre hoy con el flamenco, en su día, la ortodoxia jazzística rechazó, por ejemplo, las innovaciones del bebop y el free jazz en las décadas de 1940 y 1960, respectivamente.

En la actualidad, nadie pone en duda que los experimentos de Ellington con la forma y el timbre, de Parker con el tiempo y la melodía, de Coltrane con la armonía y la polirritmia africanista o de Ornette Coleman con sus teorías "armolódicas" han enriquecido la paleta y la historia del jazz.

Machito, Chano Pozo o Eddie Palmieri han hecho lo mismo en la música afrocubana. La historia del jazz y la música latina está jalonada de innovadores respetuosos de la tradición que han hecho posible su vertiginoso desarrollo. La del flamenco apunta por ese camino también.

A fin de cuentas, la tradición es la codificación de un estándar que no es más que la canonización de ... ¡una innovación! Precisamente, uno de los principales cometidos de la innovación es la reinterpretación de la tradición y, por medio de ella, su continuación. Sin ella, la tradición se convertiría en un ciclo repetitivo que acabaría por no interesar a nadie. El análisis histórico demuestra lo equivocadas que están las políticas de oposición sistemática a la innovación y el papel fundamental que juega la inteligencia intuitiva y la espontaneidad en la expansión de los horizontes de cualquier disciplina. Además, cuando la experimentación se aleja demasiado de la tradición, se suele producir un fenómeno revisionista de los valores canónicos, se activan los mecanismos de autocorrección, que actúan como llamada de atención hacia la reivindicación de "las raíces", como ocurre ahora en el jazz con el neoclasicismo de Winton Marsalis. Pero, ¿qué raíces reivindica Marsalis? ¿Existen sólo unas raíces del jazz? ¿Qué es el jazz? ¿Cuál es más importante, el jazz de Nueva Orleáns, el de Kansas City, el de Chicago, el de Nueva York, el de la Costa Este o el de la Oeste, el de la ECM o el de Blue Note, el bebop o el cool, el tonal o el free? ¿Se puede decir tan siquiera que sea un fenómeno preeminentemente musical?

En palabras de Ellington, "El jazz es la música de los negros de los Estados Unidos". Esta definición señala la expresión musical y artística en función del grupo racial que la practica en un marco regional específico. Dentro del ámbito flamenco, un equivalente sería "El flamenco es la música de los gitanos de Andalucía".
Pero con la difusión e internacionalización del jazz, éste trasciende sus bases regionales y étnicas y, para adecuarlo a la incipiente globalización, Thelonius Monk redefine el concepto, universalizándolo: "El jazz se ocupa de la libertad" dice Monk. Ya ni siquiera se refiere exclusivamente a la música, ni pertenece a un grupo específico. Se ha convertido en una idea filosófica de carácter universal, que defiende una manera libre de entender la expresión artística, que "rompe" con el corsé de la identificación racial, étnica y regional para proponer una forma autónoma, independiente y emancipada de compartir las raíces, los lenguajes, los hallazgos.
En el flamenco contemporáneo se aprecian algunas de estas pautas evolutivas.

Lugares comunes: trascendentalismo y polirritmia.

El trascendentalismo, es decir, la conceptualización metafísica, que es el reconocimiento y tipificación de estados indescriptibles por medios convencionales (el "duende" en el flamenco, soul y verve en el jazz, el "sabor", la "salsa" y el "azúcar" en la música latina), y la conceptualización polirrítmica (el "compás", *swing*, groove, feeling, bounce, etc., y la "clave", respectivamente) son conceptos fundamentales en los tres géneros.
Su parecido conceptual responde a conocimientos y experiencias similares, "lugares comunes" a los que recurren los músicos de los distintos estilos cuando necesitan entenderse. El músico que aspire a ser un profesional de su género debe entender y dominar a la perfección estos dos conceptos. Y si aspira al cosmopolitismo y la versatilidad musical, deberá entender y dominar estos dos conceptos en varios estilos.
Dentro de este trascendentalismo existen paralelos entre el duende, *soul* y el sabor. Veamos la coincidencia de estos conceptos en estilos propios a cada uno de los géneros musicales a los que me refiero.

Duende, Soul y Sabor.

1. Duende
Goèthe, al hablar de Paganini, define el duende como: "Un poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo puede explicar"[13].
En palabras del propio Lorca, "El duende es un poder, no un trabajo; es una lucha, no un pensamiento" en el que "El cantaor (actúa) como simple vehículo que revela el dolor y la historia de la raza". "El duende es misterio simple y genuino, limpio y fuerte, el eterno enigma de la muerte". "Es el Espíritu fantástico, misterioso e inefable que habita la casa del flamenco, y que aparece cuando menos se lo espera, causando trastorno y estruendo".

13. Notas del programa de *Flamenco*, concierto de la Brooklyn Academic of Music, 1997.

Es el equivalente de la musa alemana, del ángel italiano.
Para Manuel Torre: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende" (una referencia indirecta al melanos, así como al jazz y la música afrocubana).
Un cantaor anónimo lo define de esta manera: "El duende no está en la garganta. El duende te trepa por dentro, desde la planta del pie. Y Lorca explica el significado: No es cuestión de destreza sino de verdad, de forma de vida, de sangre, de la cultura más antigua, de creación espontánea...". Alicia Mederos ofrece la siguiente metáfora: "El duende es como escuchar el rumor del mar en una caracola y sentir que todos los océanos caben en ese espacio mágico de viejísimas melodías"[14].
El duende es un barniz místico, una exaltación personal, una calidad mágica que lo invade todo y de la que es imposible escapar, la esencia atávica del cante jondo. El duende son antiguas esencias, el sentido profundo de la canción, una alucinación.

2.- Soul

Los jazzistas usan los términos soul("alma") y verve ("brío") cuando quieren describir interpretaciones imbuidas de calidades afectivas como el patetismo, la urgencia, la intensidad, el fuego y la energía: cuando se pone toda la carne en el asador, se echa el resto y se canta o toca como si fuera la última vez en la vida[15].
Verve[16], el brío, es el espíritu y el entusiasmo que animan la composición y la interpretación artísticas[17]. Es sinónimo de vivacidad, energía y vitalidad.
Para Lonnie Hillyer, músico y estudioso del jazz, se trata "del sentido del amor del intérprete, del amor por la música y el amor por la vida" (Berliner, pág. 256). Como el sonido de los espirituales, los sonidos que encarnan los estados de ánimo y las inflexiones del blues significan varias facetas de la cultura afroamericana, que "reflejan su (nuestra) historia, de dónde vinimos y lo que experimentamos" (Berliner, pág. 257)[18].

3.- Sabor

El prosaico y mundano "sabor" de la música afrocubana y la salsa, tan doméstico y culinario, expresa con ejemplar simpleza el carácter de la música y de su intérprete, en un sentido ontológico, trascendental: no se trata de si tiene sabor dulce o salado, sabor tradicional o romántico.
Se trata de saber si tiene "sabor". Si no lo tiene, le falta duende o carece de alma. La energía que transmite un intérprete cuando interpreta con alma, con brío, con duende, con sabor, produce efectos tanto físicos como emocionales. Es esa calidad lo que hace que la gente deje de hacer lo que hace y se pare a escuchar y a sentir.

14. *El Flamenco,* (3ª edición). Alicia Medeiros. Acento Editorial. Pág. 32.
15. *Thinking in Jazz.*Paul Berliner. The Chicago University Press, 1994. Pág 256.
16. *Verve* es también el nombre de un venerable sello discográfico estadounidense especializado en jazz.
17. Merriam Webster's Collegiate Dictionary in CD ROM.
18. Las traducciones de los textos en inglés son mías.

La polirritmia.

Estos conceptos abstractos, que traspasan los límites de la ciencia experimental, tienen su equivalente empírico y tangible en la naturaleza polirrítmica de los tres géneros que nos ocupan. La polirritmia, que consiste en la coexistencia simultánea de dos o más ritmos, es parte fundamental de su naturaleza. En este caso se trata, básicamente, de la superimposición de ritmos binarios y ternarios (patrones binarios y ternarios con base en 2, 3, 4, 6, 9, 8, 12, etc.) aunque los músicos experimentados también usan opciones más sofisticadas.
Para llevar el compás hay que entender estos principios y ser capaz de reproducirlos dentro del contexto formal.

Compás, swing y clave.

Compás, swing y clave son tres variaciones regionales del mismo concepto rítmico. Designan en sus géneros respectivos una manera específica y acertada de concebir el ritmo, la articulación y el fraseo.

1.- Compás
En el flamenco, la fórmula rítmica imperante es el compás, como la particular división de los 12 tiempos de la soleá y la bulería, que forman la clave rítmica de muchos otros palos. Los palos binarios (como los tangos) tienen su compás propio.
Al igual que en la rumba cubana, hay versiones tradicionales y modernas.
Para asegurar el compás, los intérpretes a veces lo subdividen; es decir, parten el compás en unidades menores, sobre todo en los tiempos muy lentos, para afincarlo. Esta es una práctica corriente también entre músicos de jazz y de música afrocubana.
Además de conocer el compás, el músico flamenco tiene que desarrollar una agudísima intuición, casi extrasensorial, un radar, un sexto sentido, un estado extraordinario de comunión con sus compañeros, que permita la comunicación inmediata y directa, para detectar y plasmar los sutilísimos matices que a veces diferencian a un palo de otro, las transiciones, o el número ingente de variaciones regionales sobre un mismo tema que constituyen el universo flamenco.
Según algunos artistas, esta comunión o compenetración se potencia con el duende. Cuando éste se presenta, la compenetración con el grupo puede ir acompañada accidentalmente de éxtasis, visión intuitiva y revelaciones.

2.- Swing
En el jazz, el concepto rítmico hegemónico es el swing. El concepto básico de swing es complejo pero se puede resumir en tres factores.
* La concepción polirrítmica del tiempo, caracterizada por la corchea "de swing"[19].

19. En un tiempo de un compás binario hay dos corcheas que normalmente tienen la misma duración. En el jazz, las dos corcheas "de swing" de los compases binarios y del 3/4 tienen valores diferentes. Se representan normalmente como un tresillo de corcheas en el que las dos primeras van ligadas y forman la primera "mitad", mientras que la corchea restante forma la segunda. Esta concepción rítmica, de origen africano, produce una característica sensación de "pulsación hacia adelante" y "balanceo".

* La síncopa y la anticipación.
* La aplicación apropiada de los anteriores en un contexto musical

El groove (o lo que en el argot de los músicos hispanos se define con la expresión "que camina" o "que tiene sabor" o que tiene "filin"[20]) es la observación de estos preceptos en un marco formal: en una serie de compases o un ciclo, puesto que el groove necesita de la repetición. Produce un resultado rítmico altamente satisfactorio, especialmente cuando la coordinación se produce entre dos o más músicos.

Muchos músicos describen una sensación de relax, de júbilo estimulante, que favorece la creatividad, cuando tocan con groove. En el jazz, la síncopa y la corchea de swing proporcionan una sensación característica de "pulsación hacia adelante".

Como en el flamenco, los buenos músicos de jazz, fieles a la tradición y la ortodoxia, vigilan celosamente la conservación de estos principios fundamentales y velan por que se respeten como patrimonio no negociable de su acervo cultural.

3.- Clave

En la música afrocubana, la llave del ritmo está en la clave. Hay dos tipos básicos de clave: la de son y la de rumba.

Bobby Sanabria, percusionista de las orquestas de Tito Puente y de las Naciones Unidas, afirma que la clave afrocubana tiene su origen en las palmas arábigo andaluzas y en las culturas subsaharianas.

La "clave" es la plantilla maestra sobre la que se construye la estructura musical afrocubana, una combinación polirrítmica y elástica. La notación musical se hace en 4/4 (compás binario) o en 6/8 (compás ternario-binario) dependiendo de si es moderna o folclórica.

Para saber qué opina un músico de flamenco, de jazz o de música afrocubana, de un colega o de un grupo, sólo hace falta una pregunta: ¿Tiene compás? ¿Tiene swing? ¿Tiene clave?

La improvisación.

La sincronización, es decir, la coordinación del comportamiento, es un elemento clave en la improvisación, y la improvisación es un elemento clave en el flamenco: la compenetración del trío fundamental (cantaor, guitarrista y bailaor) depende de su sincronización.

La selección de la copla –que con frecuencia se produce in situ– y la originalidad interpretativa del cantaor, marcan las pautas que debe seguir el guitarrista. Éste deberá recurrir al almacén de la memoria y a su capacidad de adaptación creativa para arropar al cantaor. Ambos tienen que tomar decisiones conjuntamente, sin previa consulta, sobre un número ingente de variables: densidad, intensidad, registro, melodía, armonía, tempo, anticipación o demora. En suma, tienen que conocer "el lenguaje" y tener intuición y recursos. Lo mismo ocurre cuando se incorpora un bailaor o bailaora.

La forma presenta un reto particularmente difícil, ya que el compás subyacente en muchos

20. "Filin" es una adaptación fonética al español del "feeling" inglés. Estas adaptaciones son frecuentes entre músicos y artistas que trabajan en ambientes multiculturales y multilingües, y especialmente cuando existe un término que en una de las lenguas que ha capturado un concepto común mejor y/o antes que las otras.

de los estilos es básicamente el mismo, con matices sutiles que sólo los iniciados distinguen. Todos los participantes (y el número puede ser significativo en una compañía) tienen que conocer bien la forma y los elementos fundamentales y estar al tanto de los cambios, que pueden producirse en un instante, para poder sincronizar sus movimientos y responder orgánicamente como una sola unidad dinámica.

En el jazz, la mecánica es muy similar. Los músicos de jazz deben conocer el repertorio estándar, y como los flamencos, preferiblemente de memoria. Hablan constantemente sobre "el lenguaje" del swing, del bop, las frases idiomáticas, los riffs y los "licks" (que son frases hechas, de repertorio) que es preferible que todos conozcan. Como los flamencos, los miembros del ensemble interactúan entre sí usando las mismas claves, con los mismos propósitos. En el jazz, el baile también es un aliado permanente de la música, en las Big Bands de la era del swing, el cabaret, el music hall, el rap y el hip hop. Los bailarines de claqué usan su cuerpo para bailar y tocar a la vez, como un instrumento de percusión, al igual que los bailaores y bailaoras flamencos.

Uno de los atributos de los músicos de jazz es su mentalidad analítica y capacidad teórica. Y, aunque los flamencos son muy reacios a aceptar la codificación y los análisis "foráneos, extraños" a su cultura, afortunadamente hay abundantes tributos y colaboraciones en la historia reciente del flamenco entre flamencos y jazzistas: del legendario Sketches of Spain de Miles Davis y Gil Evans a las recientes excursiones de Jorge Pardo y Chano Domínguez[21], pasando por la colaboración de Paco de Lucía, Chick Corea y Carles Benavent[22].

Quizás estos felices resultados se producen gracias a que los músicos de jazz tienen una gran capacidad de repentización, un sistema metódico de contextualización y, como los flamencos, una concepción polirrítmica del ritmo y enfatizan la educación del oído y el aprendizaje "natural" ("aprender haciendo") por encima del académico. Sin duda también porque reconocen sin reservas el valor de la música flamenca y el talento de sus artistas.

Lo primero que a los flamencos les llama la atención es la velocidad de repentización de los músicos de jazz, la facilidad auditiva y la capacidad de adaptarse al medio flamenco de una manera musical. En otras palabras, su capacidad de adaptación para resolver musicalmente una situación.

El jazz, como el flamenco, es una escuela que estimula el desarrollo de la intuición.

América en el flamenco y los géneros de ida vuelta: falta de reciprocidad.

La influencia de América en el flamenco no necesita de planteamientos y mecanismos teóricos complicados: En Andalucía, centro neurálgico de la empresa americana, surgen la mayoría de los géneros flamencos. Lo que se produce en la región sale para las Américas y lo que llega de las Américas (como la música en los famosos y abundantes pliegos de cordel) se consume en la región.

21. Chano Domínguez conoció a Winton Marsalis en una *jam session* en el Café Central de Madrid. El trompetista invitó a Domínguez recientemente a dar un concierto en Nueva York con la Big Band del Lincoln Center que él lidera.
22. Ha habido otras colaboraciones recientes de mérito discutible, como la de Danilo Pérez y Gerardo Núñez, o la de Tomatito y Michael Camilo.

Las referencias al pasado americano son frecuentes en el repertorio flamenco y aparecen tanto en la forma de algunos de sus géneros como en las letras. Entre los géneros de indiscutible ascendencia americana están los conocidos como de ida y vuelta y, entre estos, el género dominante es la habanera (también conocida como ritmo de tango, por su parentesco con éste), cuya influencia se deja sentir en la zarzuela y los pasodobles[23]. En palabras de Zoila Lapique "rara es la zarzuela española de fin de siglo que no tiene una habanera" (Linares/Núñez, Pág. 191)[24].

Esta influencia se deja sentir en la ópera y la música culta, en Falla y en Albéniz, entre los franceses[25] y en gran parte de la música popular sudamericana (Linares/Núñez, Pág. 189). La polémica reside en el valor y la importancia que tanto artistas como profesionales conceden a los cantes de influencia americana. A pesar de la riqueza e importancia de este intercambio, que me parece muy importante enfatizar pues es muy necesario que se reconozcan todas las aportaciones, el número de trabajos que lo documentan es muy escaso. Esta injusta falta de reciprocidad hace difícil la comprensión fidedigna de las aportaciones respectivas que se producen durante el intercambio y además facilita la apropiación indebida de algunos aspectos.

El flamenco, que tanto maltrato y despojo ha sufrido, reivindica para sí el justo reconocimiento de su importancia cultural, de sus aportaciones a la identidad ibérica y mediterránea. Al no reconocer y valorar adecuadamente las aportaciones de otros grupos culturales, el flamenco comete el mismo error de apropiación indebida del que tanto se ha quejado. Faustino Núñez describe esta carencia como "...una asignatura pendiente de la flamencología que... ha escrito muchísimo sobre flamenco pero nunca ha observado otra perspectiva que no fuera la eurocéntrica. La perspectiva atlántica y colonial del flamenco aún está por descifrar" (Linares/Núñez, pág. 193).

Por ejemplo, García Matos menciona la presencia del polo (que está emparentado con la caña, que a su vez está emparentada con un género que hace mención a la caña de azúcar[26]) en tierras americanas en el S. XVIII. Este autor recupera el siguiente polo anónimo que ilustra el carácter viajero del polo y sus intérpretes:

En Portobello te amé
En la Veracruz te vi,
Fui a Buenos Aires muriendo
Y en Lima te dije así:
Si tu quisieras, charupa mía,

23. Entre las zarzuelas,algunas con elocuentes títulos como, "La boda en el cafetal" (1849) o "Entre mi mujer y el negro" (1861), ambas de Francisco Asenjo Barbieri, y entre los pasodobles algunos de Barbieri, Bretón y Chapí.
24. En esta parte de mi trabajo cito copiosamente el excelente trabajo *La música entre Cuba y España,* de María Teresa Linares (la ida), Faustino Núñez (la vuelta). Fundación Autor, 1998.
25. Algunos de los ejemplos más conocidos son: Bizet: *Carmen;* Debussy: *La porte du vin, soiree dans Granade;* Ravel: *Bolero, Piece en forme d'habanere, Rhapsodie espagnole*; Chabrier: *Habanere pour piano, Espagne*). También en numerosos pasodobles, habaneras catalanas, chotises, la canción napolitana (*Oh sole mio*), el ragtime (Scott Joplin) y otros.
26. El cultivo de la caña era y es una de las principales actividades agrícolas en Cuba y en el resto del Caribe.

Yo te arrullara
Y te chamaría
Y si tú me amaras
Sería solo quien te tocara
Y te bailara el polo...

De Cuba, por la riqueza de su cultura autóctona y su importancia administrativa, provienen las principales influencias (Linares/Núñez, pág. 217). Estébanez Calderón ya hace referencia en "Un baile en Triana", publicado en Madrid en 1847, a cantes protoflamencos interpretados por el mítico cantaor gaditano "El Planeta", quien interpretaba "*El paño moruno*", canción sobre una tonada del punto de La Habana, antecesor de las guajiras flamencas (Linares/Núñez, pág. 214).
En recientes investigaciones, Ortiz Nuevo demuestra la procedencia antillana del tango, considerado uno de los cantes básicos por Mairena y Molina y erróneamente considerado de "pura estirpe andaluza" (Linares/Núñez, pág. 220).
Esta adscripción errónea revela una de las faltas más comunes en la cronología de la historia del flamenco: la adjudicación precipitada de méritos, deméritos y cualidades, la prisa por construir una identidad histórica que no le pertenece, negando la masiva influencia que el flamenco ha recibido de varias fuentes y recurriendo in extremis al insulto. Esta copla de Sánchez del Arco, de su obra "Es la Chachi" estrenada en 1847, resume bien esta actitud:

Yo no cambio los tesoros
de tanta nación polilla
por mis tangos de Sevilla
y mis corridas de toros,
mi jerez y manzanilla

Asimismo, Rodríguez Marín opina que "la bicha, la habanera, el tango, de viles actitudes lujuriosas, eso no es andaluz: es ¡guachimango!"[27]. Ya en 1733, "El diccionario de autoridades" define el fandango como "baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo" (Linares/Núñez, pág. 276, nota 46).
El tango que llega a España a mediados del S. XIX, es un género emparentado con la música afroamericana del S. XVIII. Esteban Pichardo, en su "Diccionario provinzial casi razonado de voces y frases cubanas" (1836-75) (Linares/Núñez, Págs. 285-6) define como "reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos".
El sufijo "ngo" y sus derivados, que como aparece tanto en tango como en fandango, se encuentra en numerosas palabras de origen bantú, como conga, sandunga, bongo o batanga.
Entre los géneros de ida y vuelta más sobresalientes cultivados por los nuevos flamencos

27. Guachimango es una voz indígena americana que designa a las personas oriundas de México y la Nueva España. "Metafóricamente, persona astuta, zalamera, o lisonjera, con interés" (Linares/Núñez, Pág. 224).

están, dentro de la esfera de influencia del tango, el tanguillo, la petenera, el garrotín (quizás de origen asturiano), la farruca (emparentada con Galicia), la zambra y, fuera de la esfera de influencia del tango, la cubanísima guajira.

Pero, sobre todo, la rumba, que a pesar de su juventud y su mancillado pedigrí se ha convertido en la embajadora flamenca por antonomasia. Y digo mancillado porque la rumba flamenca tiene fama de comercial y superficial y es proverbial el rechazo que encuentra entre algunos grupos de intérpretes y aficionados –quizá porque no se originó en la Península–, aunque ha sido cultivada por muchos de los grandes y comparte con la bulería el trono de los cantes festeros (Linares/Núñez, págs. 285-6).

Así como se podría decir que el joropo venezolano tiene mucho más que ver con España que con África, los antecedentes de la rumba flamenca están ligados a los de la guaracha del teatro habanero de finales del XIX y principios del XX, y llega a España con los artistas que volvían de hacer las Américas, viajando por todo el país dentro del repertorio de los espectáculos de variedades (Linares/Núñez, págs. 274-5). Después de un largo periodo de aclimatación, en la década de los 60 encuentra en Barcelona un medio ideal, y de la mano del "Pescaílla" y "Peret" se convierte en la representante oficiosa del flamenco (y del flamenquismo oficial). En los 70 se produce una auténtica explosión rumbera y la rumba se convierte en la anfitriona del rock y el pop sajón. Intérpretes como "Los Chunguitos" o "Las Grecas" gustaban y gustan a muchos de los grandes intérpretes.

Inevitablemente, el énfasis que se ha puesto en los aspectos más comerciales ha sido muy fuerte y hoy hay tanta rumba... Los "Gypsy Kings" ganan muchos más millones que José Mercé o Carmen Linares. Desgracias como "La Macarena", de los del Río, son vergonzantes... y divertidas: el ex presidente Clinton está en deuda con la rumba, ya que "la Macarena" fue el himno del Partido Demócrata en las elecciones presidenciales de 1996, en las que consiguió ser reelegido. ¡Quién iba a imaginarse que una rumba sería el himno oficial del emperador! Pero a pesar de la vergüenza ajena que produce el aflamencamiento comercial, siempre quedan títulos como "Caminando", "Volando voy" y "Te lo dice Camarón" para quitarnos el mal sabor de boca.

El vocablo rumba también está etimológicamente emparentado con palabras de origen afroamericano, como tumba(dora), macumba, tambo, tango o fandango (todas ellas aluden a reuniones festivas de carácter colectivo).

La rumba cubana, como acto comunal y actividad musical, se lleva a cabo primariamente, al igual que la flamenca, en un ambiente familiar, en puntos habituales de reunión, acompañada de baile. La rumba cubana es rítmicamente mucho más rica y compleja que la rumba flamenca. El canto de la rumba va generalmente precedido de un fragmento melódico eminentemente melismático, la diana, (lalalala, lerelelelé), al igual que en los tercios de preparación del flamenco (similar al "ay" de la guajira) (Linares/Núñez, pág. 280) y, después de que la rumba "rompe", el solista improvisa coplas que son repetidas por el coro, siguiendo una estructura muy similar a la de la rumba gitana.

La instrumentación flamenca ha iniciado recientemente el proceso de recuperación de su pasado americano (y árabe e indio). La conspicuidad actual del cajón, instrumento de origen

peruano introducido en el flamenco por el sexteto de Paco de Lucía[28] –en la actualidad, instrumento imprescindible en bulerías, tangos y rumbas, que se encuentra en pleno proceso de remodelación para adaptarse mejor a las necesidades del flamenco– es un testimonio elocuente.

La presencia de instrumentos de percusión propios de la música caribeña, como las tumbadoras y las pailas, o de la magrebí, como los tambourines y panderos, o la tabla y el sitar indio[29], demuestra el interés y la inquietud por incorporar nuevas sonoridades.

La nueva identidad flamenca.

El flamenco, como el jazz y la música latina, es la manifestación cultural que sintetiza y formula las experiencias del pueblo andaluz a través de sus manifestaciones musicales y artísticas.

Sus profundas raíces, su arraigo popular y su variedad son en buena parte responsables de su éxito. Preservar la pureza y la ortodoxia de cualquier disciplina es una tarea difícil y esquiva, que, bien llevada a cabo, requiere mucho conocimiento, respeto por la tradición y tolerancia y flexibilidad hacia nuevas propuestas meritorias. Implica la designación de unos méritos y calidades "legítimos", con los que puede que no estén de acuerdo todos aquellos que tienen el derecho natural a reivindicar su posesión, todos los que la practican o que simplemente se sienten atraídos por ella. Mientras que la definición de un orden canónico puede ser útil como punto de referencia, las posturas dogmáticas y la ortodoxia sorda con toda seguridad tendrán efectos alienantes y castrantes.

El flamenco ha emprendido la búsqueda de su identidad posmoderna y está viviendo una segunda diáspora no traumática que está dando origen a una nutrida colección de subgéneros: flamencosalsa, flamencorap, flamencojazz, flamencofusión, flamencoreggae, flamencorock, etc.

La expansión de sus presupuestos iniciales, la experimentación y la síntesis, la investigación y el espíritu de aventura contribuyen en gran medida, hoy como ayer, al momento de auge en el que se encuentra en la actualidad. El flamenco goza de excelente salud y está al alcance de amplios sectores sociales.

Gracias al esfuerzo de sus artistas, y más recientemente de la generación de Camarón y Paco de Lucía –los Jóvenes Flamencos–, el flamenco se ha renovado, se ha diversificado, investigando en su pasado, recuperando elementos de su identidad perdida, aceptando el mestizaje con otras músicas, la experimentación con nuevos medios y la explotación de su potencial comercial. Estos avances garantizan su continuidad y expansión.

Las primeras figuras y la prensa especializada hoy reconocen un movimiento de aceptación e incorporación de otras influencias al sentir flamenco: la música india, árabe, rock, blues, jazz, latina, han dado origen al flamenco mestizo. Los propios artistas dan la bienvenida al prestigio social, la popularidad y el dinero que acompañan a la nueva situación. No hay por

28. El brasileño Rubem Dantas lo usó en el sexteto de Paco de Lucía.
29. Gualberto García, uno de los integrantes del grupo de flamenco pop *Smash*, fue pionero en el uso del sitar en la interpretación del flamenco

qué temer una desaparición de la identidad flamenca, que está bien enraizada en sus orígenes. Con la internacionalización y la invitación a compartir, el mundo reconoce sus cualidades y crece la importancia del flamenco.

El nuevo flamenco está dando buenos resultados porque ofrece una propuesta renovadora al regionalismo e inmovilismo tradicional. Esta renovación se produce desde dentro, en contacto con las raíces, llena de ideas, alianzas inteligentes y propuestas populares, modernizantes e internacionales.

En palabras de Enrique Morente, "El flamenco es algo más que Andalucía... La ortodoxia debe servir para invitar a recorrer nuevas veredas, nuevos caminos, y si esto se hace con sinceridad y honestidad, siempre sirve para ver nuevas experiencias, para ver nuevas ventanas".

Bibliografía

AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre.* Georg Editeur, 2001.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz.* The Chicago University Press, 1994.

Duende, folleto que acompaña al disco compacto del mismo título, 1994.

Eli, Victoria y María de los Ángeles Alfonso. *La música entre Cuba y España, Tradición e innovación.* Fundación Autor, 1998.

Folleto de Flamenco Festival, World Music Institute, New York, 2002.

Folleto de Flamenco Festival, World Music Institute, New York, 2003.

LINARES, María Teresa y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España.* Fundación Autor, 1998.

MEDEIROS, Alicia. *El Flamenco,* (3ª edición). Acento Editorial.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano.* Portada Editorial, 1998.

Notas del programa de *Flamenco,* concierto de la Brooklyn Academic of Music, 1997.

TUCKER, Mark, (ed.) *The Duke Ellington Reader.* Oxford University Press, 1993.

WASHABAUGH, William. *Flamenco.* Berg, 1996.