

La universalización del flamenco. De música *mediterránea* a música transnacional (The Universalization of Flamenco. From Mediterranean Music to Transnational Music).

Abstract

Since the 1980s, Ethnomusicology has addressed the issue of Mediterranean music with different approaches, and flamenco is usually included in this category. Mediterranean music is however too broad as category, and therefore insufficient to account for the processes through which flamenco, especially since the last quarter of the twentieth century, has become one of the most accepted and disseminated popular music of “roots.”

This article focuses on the analysis of some steps through which flamenco has been historically opening to new audiences. For this we distinguish between two types of approaches in the context of studies in Mediterranean music: one will serve to characterize the first flamenco, which from the outset was born as urban music and as music of roots (with significant traditional-folk resonance); the other, more modern, considers the Mediterranean as synonymous of commercial syncretic music and associated with certain processes of construction of new cultural identities. This serves to explain some aspects of the most recent popularization of flamenco, delving into the interaction experienced in the late twentieth century between the expressive codes of flamenco and those of Popular Music. In the central part of this article we propose an index of those core elements of flamenco aesthetics, in which, beyond the logical evolution to which they are subjected -as is characteristic of all art- were already well consolidated as classic references in the late nineteenth century. We will call them the central elements of flamenco aesthetics.

Resumen

Desde los años 80 del pasado siglo, la Etnomusicología ha abordado el tema de las *músicas mediterráneas*, con diversos enfoques, y el flamenco suele incluirse en esta categoría. La *mediterraneidad* no obstante es una categoría demasiado amplia, y por tanto insuficiente para dar razón de los procesos a través de los cuales el flamenco, especialmente desde el último cuarto del siglo XX, se ha convertido en una de las músicas populares 'de raíz' con mayor aceptación y difusión internacional.

Este artículo se centra en el análisis de algunos pasos a través de los cuales el flamenco ha ido históricamente abriéndose a nuevos públicos. Para esto distinguiremos dos tipos de enfoques en el contexto de los estudios sobre músicas mediterráneas: uno, cuyo referente lo situaremos en la obra de Peter Manuel, servirá para caracterizar el primer flamenco, el cual ya desde el principio nació como música *urbana y de raíz* (con importantes resonancias folklórico-tradicionales); el otro, más moderno, considera lo mediterráneo como sinónimo de músicas sincréticas y comerciales que han ido asociadas a ciertos procesos de construcción de nuevas identidades culturales. Éste sirve para explicar algunos aspectos de la más reciente popularización del flamenco, indagando en la interacción experimentada a finales del siglo XX entre los códigos expresivos del flamenco y los de las *Popular Musics*. En la parte central del artículo se propone un elenco de esos *elementos centrales de la estética flamenca*, los cuales, más allá de la lógica evolución a la que están sometidos -como es propio de todo arte-, estaban ya bastante consolidados como referentes clásicos a finales del siglo XIX. Los llamaremos *elementos centrales de la estética flamenca*.

1. Introducción. El Mediterráneo como tema de estudio. Antecedentes en el estudio de las músicas mediterráneas

[81] La palabra Mediterráneo usada para designar una zona cultural como tema de estudio, surgió en la década de los 50-60 del pasado siglo en el campo de la antropología culturalⁱ. Desde el principio nació como categoría controvertida: la extrapolación de las metodologías de la antropología anglosajona de aquellos años, y una cierta tendencia al ruralismo y a la consideración de las culturas mediterráneas como ágrafas, relegando en la investigación las fuentes escritas en favor de una particular concepción del trabajo de campo, dio como resultado una visión más bien unitaria y reduccionista, engañosa de la variedad que el Mediterráneo encierraⁱⁱ. Es cierto que existen similitudes geográfico-climáticas y relaciones históricas que han originado rasgos culturales compartidos. El problema está en saber afinar a la hora de individualarlosⁱⁱⁱ.

[82] En todo caso, si durante miles de años ha habido intercambios entre los países mediterráneos, aunque no la consideremos un *área cultural* definida (el mismo concepto es controvertido), cabe considerarla un área de interacción. En este sentido, algunos autores han intentado individualar rasgos musicales que si no 'exclusivamente mediterráneos', sí puedan retenerse como 'típicamente mediterráneos'. Nada impide realizar estudios que intenten caracterizar la 'mediterraneidad' musical, pero ésta habrá de ser una categoría lo suficientemente amplia y bien contrapesada, pues en caso contrario no abarcará la gran cantidad de manifestaciones musicales que se dan cita en el área mediterránea.

2. Las músicas mediterráneas como tema de estudio. El flamenco como música mediterránea

El Mediterráneo como área musical es tema de estudio relativamente reciente. En la década de los 80 del pasado siglo, diversos proyectos musicales y discográficos comenzaron a prodigarse bajo el sello *mediterráneo*.

Los estudios etnomusicológicos dedicados al tema, parecen haberse debatido entre la necesidad de individuar rasgos definidos y la obviedad de la diversidad^{iv}. Los estudiosos son conscientes de que éste es un concepto demasiado amplio que impide que cualquier generalización sea satisfactoria.

En *Música Popular y Música Culta* (1998), Paolo Scarnecchia da cuenta de la gran variedad de prácticas musicales en los países mediterráneos. Este autor propone *varios* elencos de características aplicables, *en diverso modo*, a algunos de esos repertorios: el Flamenco, el Fado, la Canción Napolitana, el Rebetiko griego, y entre los países árabes el Ughniya egipcio, el Arabeske turco y el Rai argelino. Algunos de los rasgos que Scarnecchia propone como compartidos por todos estos géneros, son sugerentes: importancia de la tradición oral, interacción oralidad/escritura, presencia de la improvisación, existencia de 'focos polifónicos tradicionales'... Pero por la amplitud de repertorios de que trata, resulta una obra un tanto ecléctica. Eso sí, leída con visión crítica, resulta aprovechable como obra de aproximación general.

Más unitario y útil a nuestro propósito consideramos al artículo de Peter Manuel (1989: 70-93), justamente porque se centra en *un rasgo* común a *algunas* músicas mediterráneas (el flamenco entre ellas): el de la *armonía modal*. Manuel estudia algunos repertorios de voz solista acompañada por [83] instrumentos de cuerda (guitarra, bouzouki, saz, laúd y otros). Todos esos repertorios, también el flamenco, son de músicas urbanas *de raíz*, y surgieron en ámbitos urbanos o suburbanos de diferentes países de la orilla norte (Grecia, Turquía, los Balcanes, España...). Este autor encuentra que todos esos repertorios se basan en *melodías modales* (p.e. se apartan de los modos mayor y menor modernos) acompañadas de instrumentos que les aportan algún tipo de armonía, pero éstas siguen reglas distintas a las del estándar occidental, si bien también se han visto afectadas por él. Heredan, pues, *dos tradiciones musicales*: una que cabe llamar más autóctona, modal, y otra tonal. Y propone para caracterizarlas el término *armonía modal*, apto para reflejar el carácter modal de esas músicas y el hecho de que el uso que hacen de *acordes* sigue reglas y procedimientos compositivos distintivos, derivados de la tradición de cada uno de esos lugares, distintos a las de la armonía *clásica*.

De todos esos repertorios, el flamenco es de los que más relevancia da a los acompañamientos armónicos, pero lo hace de forma muy peculiar. En efecto, si aplicamos este concepto de *armonía modal* al flamenco, tenemos que si por un lado se fundamenta en modos musicales que no son el mayor y el menor (aunque éstos también están presentes)^v, por otro la sonoridad predominante en el flamenco es el modo de *mi*^{vi}.

El modo de *mi* flamenco está próximo a otras sonoridades mediterráneas europeas y árabes, como los modos *bayati* e *hijaz* y aún más próximo a los modos de bastantes músicas tradicionales de diversos puntos de España, no solo Andalucía (Donostia, 1946, Manzano, 1988-91). Al mismo tiempo, su proximidad al temperamento igual^{vii} permite la armonización con acordes mayores y menores.

[84] La música flamenca otorga, en efecto, gran importancia a la armonía de acordes, su textura no es sólo melódica ni siquiera heterofónica sino acórdica, detalle que la hace comprensible al público occidental o familiarizado con músicas populares occidentales. Pero es una armonía particular, desarrollada a partir de sonoridades modales, sobre todo del modo de *mi*, que algunos llaman sonoridad frigia. La guitarra flamenca, como el cante, conserva su personalidad modal. Aun habiendo incorporado importantes influencias tonales, la armonía flamenca, más que con la tradición clásica o romántica occidental, entronca con la técnica del toque de la guitarra barroca española de cinco órdenes, y además muestra afinidades con sonoridades modales tradicionales. Así lo ve Philippe Donnier (1996: 3):

“El arte flamenco, resultado de un conflicto no resuelto entre métrica y tonalidad “occidentales” asumidas por la guitarra y modalidad y libertad “orientales” propias del canto, ha supuesto siempre un reto al análisis musical tradicional”.

Ahora bien: más allá de que podamos calificar a estos rasgos musicales (junto a algunos otros^{viii}) como *mediterráneos*, si queremos explicar los factores que han contribuido a la expansión e internacionalización del flamenco, deberemos reflexionar en torno a algunos datos históricos y socio-culturales en torno a la

primera expansión del flamenco (1830-1890 como fechas convencionales). Y también deberemos hacer referencia a los rasgos estéticos que al final de ese periodo (finales del siglo XIX) quedaron parcialmente codificados como los referentes *clásicos* del flamenco. Esto ayudará a desvelar algunas claves de la evolución del flamenco, de su relación con otras músicas y de su reciente y creciente aceptación internacional.

3. Circunstancias socio-históricas que contribuyeron a la primera expansión del flamenco.

El flamenco solo comenzó a aflorar como mundo artístico diferenciado a principios del siglo XIX, de la mano de gente que no procedía precisamente de la *Academia*, sino de ambientes populares: gitanos y clases andaluzas suburbanas. Y lo hizo a través del formato de *fiestas privadas* en casas de gitanos andaluces (comenzando por los de Sevilla/Triana: Ortiz Nuevo, 1990). En estas reuniones se ofrecían al foráneo (extranjero o español de clase media o alta en búsqueda de cierto exotismo), y a cambio de alguna contraprestación [85] económica, un tipo especial de fiestas de baile y música, versión gitano-andaluza de los antiguos bailes de candil (Berlanga, 2000).

Una muestra de su rápida popularización es que solo unas décadas después, a lo largo de la 2ª mitad del siglo XIX, fue surgiendo -ya en todas las ciudades andaluzas y otras españolas- un nuevo formato de espectáculo flamenco, en locales a propósito: los *cafés cantante*, que ofrecían cante y baile flamenco de manera ya estable pero sin la etiqueta y lejanía del patio de butacas de un teatro. La misma existencia de estos locales prueba que la demanda fue aumentando a lo largo de todo el siglo XIX, así como que fue creándose una oferta diferenciada, un mundo artístico definido, con personalidad propia. Es por eso que ya en 1881, los primeros estudiosos del flamenco (Antonio Machado y Álvarez, Hugo Shuchardt) consideraron al flamenco como un tema digno de estudio, con estética y formas susceptibles de ser definidas.

¿Cómo logró adquirir el flamenco tan rápida notoriedad en tan poco tiempo? Un primer factor que jugó en su favor, fue la existencia de un ambiente previo de simpatía por 'lo andaluz popular': la moda nacionalista, majista y casticista que desde el último tercio del siglo XVIII se había introducido en España (Caro Baroja, 1990) en salones burgueses y aristocráticos y en el teatro menor bajo la forma de la tonadilla escénica, con bailes boleros y tonadas de autor inspiradas en el folklore. Estos bailes y músicas remitían a “lo propio”, en parte como reacción al predominio de la música vocal italiana y del teatro y danza franceses. Dicho repertorio adquirió un especial tinte *andaluz agitanado* bajo la forma de canciones que también se representaban y bailaban: *tiranas, cachuchas, polos* y poco después bajo lo que comenzó a llamarse la *canción andaluza -de autor-* (Alonso, 1996).

No hemos de minimizar la importancia de los ambientes del teatro menor de la época de entresiglos (XVIII y XIX) como uno de los focos del surgimiento de la flamenco en su vertiente teatral: primero porque abundaron en él los bailes *a solo* agitanados. Y segundo porque esta moda musical españolista/andalucista que adquirió notoriedad unas décadas antes de que lo hiciera el flamenco, también había llegado a los salones y teatros europeos. En el primer tercio del siglo XIX, los bailes boleros, *polos, cachuchas, olés*, etc., triunfaban en los teatros de París, Londres o San Petersburgo. Y el público romántico europeo dedujo que detrás de ellos debía existir una “auténtica base popular” (Plaza, 1999). De hecho, cuando justo por esas fechas los europeos comenzaron a visitar España en número creciente, lo que más demandaban y buscaban eran bailes españoles y particularmente andaluces, *en su ambiente*. Y donde vinieron a encontrarlo fue, ocasionalmente en ventas y ferias, pero sobre todo en las aludidas *fiestas privadas*, es decir el primero de los *ambientes* flamencos distinto al de los bailes teatrales, que estaban [86] comenzando a ofertarse en algunas ciudades andaluzas (Plaza, 1999). Estas fiestas ofrecían lo que los viajeros buscaban: cercanía, familiaridad, ambiente vecinal o de grupo, exotismo (Berlangua, 2000). Por contra, baile y música boleros no habían conseguido despegarse de un cierto aire dieciochesco, refinado, entre clásico y goyesco.

Las crónicas y libros de viajes que se prodigaron en esa época, dieron noticia de esas fiestas, alimentando la imagen exótica de España y generando una nueva demanda. Las primeras fiestas flamencas surgieron en el momento adecuado, el del furor romántico en Europa y el gusto por “lo popular español”, y poco a poco el flamenco fue capitalizando el prestigio de lo popular andaluz, en detrimento de la estética bolera.

Estos datos también nos sirven para confirmar que la estética flamenca no nació cerrada, hermética en el hogar gitano, ni tradicionalista, ni enfrentada a otros modos de hacer música. Ortiz Nuevo destacó hace ya años que en torno a 1850 las bailaoras y cantaores comenzaron a frecuentar los ambientes boleros de las academias de baile, ejemplo temprano del contacto fecundo al que el flamenco siempre se ha sometido (por mucho que esto lo hayan ignorado algunas teorías aún vigentes sobre el flamenco, que a fuer de puristas, caen en explicaciones reduccionistas). De este contacto con los ambientes académicos de baile bolero, el flamenco ganó en técnica y puesta en escena, y el baile bolero adquirió nueva frescura. Y así hasta hoy.

Reseñados algunos factores que dan razón de la rápida expansión del flamenco en el siglo XIX, y antes de detenernos en los nuevos caminos de popularización por los que el flamenco transita desde el último cuarto del siglo XX, convendrá detenerse en aquellos elementos estéticos que se presentaron como novedosos en el flamenco. Estos elementos, aunque desde el principio muestran ciertas constantes, no nacieron de golpe, fueron definiéndose progresivamente, hasta erigirse en el núcleo de referentes clásicos de la estética flamenca^{ix}.

4. Los puntos fuertes de la estética flamenca, credenciales de su capacidad expansiva.

La música flamenca es una fusión en muchos aspectos, y uno de ellos se encuentra en la sonoridad. Ya se ha visto al inicio, a propósito del concepto *armonía modal*, esa interesante ambivalencia entre procedimientos modales y tonales, que Manuel ha estudiado posteriormente para otras músicas de

influencia hispánica (Manuel, 2002). Es una música entre modal y tonal, que [87] redefine los aires populares y esto “directamente”, sin intermediación de autor letrado, sin partitura. Pero no es solo su naturaleza melódico-armónica, sino todo el sistema de expresión flamenco, el que *posee unos códigos expresivos específicos, que lo hacen perfectamente identificable*. Basta con oír un cante o una falseta de guitarra, con ver un baile, para constatar su originalidad:

En el cante su *estilo de canto* se caracteriza por el *portamento* (arrastre, tránsito ligado entre unas notas y otras), por una cierta *oscuridad en la dicción* -más acentuada por lo habitual en el cante gitano-, ligada al *habla andaluza* y al adorno o *melisma* en la línea vocal. Estos rasgos dan al cante un característico *deje* flamenco.

La *técnica flamenca de emisión de la voz*, hecha como por instinto por todos los cantaores (dentro de las peculiaridades de cada uno), va ligada a un *decir el cante* con fuertes dosis de elasticidad rítmica y melódica. De la peculiar manera de impostar la voz flamenca, dejamos en nota al final unas interesantes palabras del gran tenor que fue Alfredo Krauss en las que mantiene que los cantantes de ópera tendrían mucho que aprender de los cantaores flamencos^x.

Por otra parte, la *sonoridad de la guitarra flamenca* casa perfectamente con la voz humana, con la que dialoga. La *textura* más clásica en la música flamenca (el modo de entremezclarse voces e instrumentos), es la combinación de voz solista y guitarra: se asigna la parte melódica a la voz y la parte armónica -el acompañamiento- a la guitarra. Es característica una específica manera de glosar la guitarra al cante, dialogando con él. En el estilo más clásico o tradicional, la guitarra es subsidiaria del cante y no al revés^{xi}.

[88] **El toque** flamenco muestra una *técnica* específica, particularmente de la mano derecha, una peculiar y logradísima combinación de rasgueado y punteado, cabría decir de armonía vertical y contrapunto, única en el mundo de la música instrumental. Sus modos expresivos han abierto muchos públicos al

flamenco fuera de España, sobre todo a partir de la labor de difusión del toque flamenco que Sabicas y Mario Escudero realizaron desde los EEUU entre los años 40 y 60 (vid Gamboa, 2005: 130 y ss.) y la que guitarristas como Paco de Lucía han llevado más recientemente a cabo por todo el mundo.

Uno de los caracteres que modernamente más atraen del flamenco es su **compás**. El ritmo juega un papel clave en la expresividad flamenca. Se manifiesta especialmente en el baile, en las palmas (y el cajón) y en el toque de la guitarra. Un rasgo peculiar del compás flamenco es que la medición del ritmo no funciona como un marco cuadrículado en el que cante, toque y baile tengan que enmarcarse con la precisión de un metrónomo: en la expresión musical flamenca se hace presente una particular tensión dialéctica entre *flexibilidad rítmica* -especialmente en el cante- y la exactitud del compás (Núñez, 1998).

El compás está en función del fraseo musical, y no al revés^{xii}. También la guitarra marca el compás, pero no de manera absolutamente isócrona: la expresividad pide que el toque se someta a *fluctuaciones expresivas*, sobre todo en función del cante.

Sea esta elasticidad, o sea la acentuada fibra rítmica de gran parte de las formas flamencas, el compás, más y más cultivado en la práctica actual, hace del flamenco una música que 'llega', se adentra, se impone a la fibra sensible del oyente.

Pero quizá sea el **baile** lo que mejor explique el atractivo del flamenco, sobre todo fuera de España, desde sus orígenes hasta hoy^{xiii}. El baile muestra un conjunto de modos expresivos propios, distintivos sobre todo del baile *a solo*, codificados (parcialmente) en los *pasos del baile* y que se manifiestan en la *manera de estar en el escenario* y en los movimientos de todo el cuerpo: cuello, manos, muñecas, brazos, giros, vueltas, caderas, piernas, pies... Ahora [89] bien: más allá de sus códigos formales, lo que más atrae del baile flamenco es el conjunto de **valores simbólicos** a los que las formas hacen referencia.

En el trasfondo de los modos expresivos del baile se adivina la *afirmación* en el escenario *de la personalidad e individualidad de la bailaora o bailaor* frente a la naturaleza y la sociedad, frente al cosmos en sentido amplio. El baile flamenco está lejos de la imitación o confusión con la naturaleza (propia de algunas danzas orientales). Vicente Marrero escribió que al baile flamenco “poco le viene de fuera”, no quiere imitar: manos y brazos no dibujan ofidios, ni alas de pájaros, ni palmas y corolas:

“En lo más profundo del flamenco no se observa ningún mimetismo. No tiene necesidad de las gesticulaciones teatrales. Está, incluso, en las fronteras de un arte no figurativo. Es danza, en su significación abstracta, con un espíritu que está tan cerca de lo intuitivo e instintivo como de lo estilizado y aristocráticamente depurado. Como todo lo auténticamente personal, tiene el sentido del cuerpo, del estilo y de la forma que sólo da el espíritu” (Marrero, 1959: 62-63).

A su vez, cada baile trasluce y suscita distintos sentimientos:

“En función de la naturaleza del palo, de la expresión y el garbo de los intérpretes, puede ser sobrio, elegante, profundo, serio... en la mujer, puede ser igualmente triste, doloroso... pero también alegre, simpático, sensual, lleno de temperamento y de malicia (...). El abanico expresivo es más amplio en la mujer que en el hombre (...) Siendo un arte profundamente humano, resalta con naturalidad los rasgos del carácter del hombre y la mujer y los distingue fuertemente” (Ordóñez, 2001: 67).

Interesa también resaltar que si bien históricamente se han desarrollado códigos diferenciados entre el *baile de mujer* y *baile de hombre*, aflora al mismo tiempo un *trasfondo de igualdad de sexos*: la mujer no se relaciona con el hombre en condiciones de dependencia ni de sometimiento.

Códigos parcialmente diferenciados, trasfondo de igualdad de sexos y un moderno acento en la afirmación de la mujer -mezclado ciertamente con tendencias más recientes hacia un igualitarismo-, ayudan a explicar el éxito del baile en el pasado y en la actualidad.

El *personalismo* del baile flamenco, por otra parte, no trasluce individualismo, no aísla al bailaor de la *relación con el grupo*. La expresión flamenca es primariamente de baile a sólo, pero no expresa soledad sino relación con el

grupo, con la comunidad, simbolizada en el círculo (Arranz, 1998: 21; Gobin, 1975: 113)^{xiv}.

[90] La *sensualidad* propia del baile flamenco –como de toda danza- está por lo general *artísticamente enmarcada*, compensada en dosis que lo alejan del acentuado sensualismo de algunas danzas orientales (*belly dance*, danza de vientre, etc.). Gobin lo llama una ‘embriaguez contenida’ que no conduce a la orgía^{xv}. La danza flamenca por lo general no es procaz.

5. Hacia la nueva popularización del Flamenco.

La reflexión sobre las claves históricas y estéticas del flamenco ayuda a comprender su primera expansión histórica y sus posibilidades inherentes de expansión. Toca finalmente detenerse en algunos hitos más recientes, a través de los que el flamenco ha llegado a conquistar nuevos escenarios. Por un lado, y volviendo al tema transversal de la mediterraneidad, puede que el flamenco no solo haya sido el primero de los géneros *mediterráneos* que adquirió rango de música *artística*, sino que también es uno de los de mayor vitalidad actual si reparamos en el número de grabaciones discográficas, eventos en directo y festivales (locales, nacionales, internacionales), número de profesionales dedicados a él, enseñanza académica (particularmente de baile y guitarra) y repercusión mediática, incluida su presencia en Internet.

Para explicar la vitalidad actual del flamenco es necesario reflexionar sobre sus más recientes maridajes con las *Popular Music*. Es aquí donde los modernos enfoques del tema *músicas mediterráneas* vuelven a tener cosas que decir. Cuando en los años 90 los estudiosos vieron el relativo éxito que alcanzaban algunos proyectos discográficos bajo el sello ‘mediterráneo’, pasaron a estudiar, más que los rasgos musicales, los modernos procesos de interculturalidad y de construcción de un nuevo imaginario mediterráneo, centrándose en todo caso en las nuevas estéticas de fusión de músicas populares que, con alguna base de raíz tradicional, hoy día se construyen y [91] reconstruyen y siguen gozando de un cierto éxito comercial (por otra parte ésta era la tendencia, ya desde años atrás, de una gran parte de la etnomusicología orientada hacia los

estudios de antropología cultural). He aquí, como botón de muestra de esa nueva “estética” a la que nos referimos, una crónica periodística firmada por Josu Olarte, titulada “Omar Faruk Tekbilek. *Hipnosis oriental*”, que apareció en El Correo Digital (24. II. 2004) a propósito de la actuación en Bilbao del músico turco-egipcio. Véase la diversidad de elementos reunidos bajo el ideal moderno o posmoderno de fusión:

“Faruk plasma una visión ideal y mística del Mare Nostrum, guiado por su colección de instrumentos de viento y cuerda y un elenco de divas de Grecia, Israel, Bulgaria o Turquía. En su evocador viaje musical, Faruk se apoya en la visión global del etnomusicólogo irlandés Steve Shehan y la guitarra flamenca de José Antonio Rodríguez”.

Por muy genérico que resulte el concepto, lo mediterráneo atrae como referente musical distanciado (como lo está el jazz por ejemplo) de la reglada tradición clásica académica. Y los estudios de antropología de la música se mueven a gusto estudiando los procesos de hibridación y de construcción de nuevas identidades culturales. El flamenco ha pasado a ser estudiado recientemente también bajo estas perspectivas, también porque una parte de las nuevas tendencias en el flamenco concitan a adoptar esos enfoques.

Cabe citar en este sentido algunas monografías recientes, por ej. Steingress 2002, Plastino, 2003, cuyos enfoques de conjunto, siguiendo los enfoques de otros etnomusicólogos como Tullia Magrini, son más sociológicos o antropológicos que musicológicos y por ende más centrados en los modernos procesos de interacción cultural que en cuestiones estrictamente musicales. Más allá de su rigor teórico, al ser obras de tipo colectivo presentan un interés diverso, dependiendo de sus capítulos. Pero sus aportaciones son interesantes para los temas específicos que tratan, y en general muestran una apertura de planteamientos frente a los modernos procesos de fusión o hibridación, apertura de la que carecen los enfoques tradicionales de la flamencología.

En efecto, las explicaciones tradicionalistas del flamenco (el *mairénismo* al frente^{xvi}, las cuales siguen presentes entre un tipo de afición, particularmente andaluza), quedan muy atrás de los procesos de entrada del flamenco en las *World Music* y de diálogo con músicas populares de diverso tipo. El mairénismo se sustentaba en una débil teoría que sólo da razón de una parte de la práctica

flamenca actual, aquella más querida por un cierto tipo de afición que hace gala [92] de una particular visión de lo que es clásico y lo que no lo es (sobre todo en el cante, pero también en el baile y el toque) y que tiende a recelar de todo lo que se sale de esos esquemas de valoración. No se puede minimizar la importancia de esta afición, tan conocedora de las 'esencias flamencas', pero hoy resulta evidente que el mairénismo supervalora y da un excesivo crédito a la pureza y al cante gitano (un falso concepto de *pureza* y de *cante gitano* a nuestro entender), y aún parece seguir dando la espalda a lo que sucede con el flamenco en el resto del mundo^{xvii}.

Más allá del dato positivo de que los debates sobre tradición e innovación son señal de vitalidad, y sin negar que los tradicionalistas tienen pleno derecho a sentirse flamencos como el que más, los enfoques actuales sobre el flamenco tienen que saber dar razón de cómo este arte se ha convertido en la primera industria cultural de Andalucía. Han de reflexionar y valorar datos tan relevantes como que dos de los festivales flamencos más exitosos, el Festival de Jerez y la Bienal de Sevilla, han sabido adaptar su formato en las últimas décadas al de evento internacional de gran repercusión mediática, con fuerte presencia de medios de prensa nacional e internacional, y de extranjeros que, aun disfrutando con el cante más clásico, gustan más del baile y de las nuevas propuestas de fusión de la música flamenca con otras músicas (el jazz entre ellas), y que no solo llenan los espectáculos sino que permanecen durante días en los lugares de los respectivos eventos, consumiendo otros bienes culturales, acudiendo a actividades paralelas, como conferencias o cursos de baile flamenco y de guitarra. Y también hay que dar razón de cómo y por qué, en este contexto, han ido surgiendo desde los años 80 festivales flamencos de gran formato en el extranjero, hoy día consolidados y que atraen a un público numeroso y entusiasta. Indicando el año de surgimiento, contamos por ejemplo con los siguientes (Navarro, 2007: 17^{xviii}): Francia: Mont de Marsan (1989), Nimes (1991), Marsella (2005), París (2005). Suiza: Ginebra (2005). Reino Unido: Brighton Arts Festival (1986), Londres (1986). Alemania: Berlín y Dusseldorf (1996), Dresde (1999), Hamburgo (2003). Holanda: Flamenco Biennial de los Países Bajos, en Amsterdam y Utrecht (2006). EEUU: Albuquerque (Nuevo México), National Institute of Flamenco (1987); Flamenco

Festival USA en el Carnegie Hall, New York City Center y Lincoln Center (2001).

[93] Los intercambios entre el flamenco y otras músicas populares han existido siempre: inicialmente heredó mucho de las músicas populares de tipo tradicional de Andalucía. En el mismo siglo XIX reelaboró diversas músicas de procedencia americana (el fenómeno de *ida y vuelta...*), dialogó siempre con lo bolero y con la copla.... Pero en la primera mitad del siglo XX, aunque estos contactos no desaparecen (incursiones constantes en el mundo de la copla), entró una tendencia clasicista que duró hasta los años 60, que se plasmó en un contacto importante, y sin duda fructífero, con las esferas más clásicas de la música y la danza.

En efecto, los diálogos entre el flamenco y las músicas populares parecieron frenarse durante la primera mitad del siglo XX, y durante unas décadas el mundo de la danza y la música clásica y académica parecieron capitalizar la atención del flamenco. Esto se debió en buena parte a la influencia de Manuel de Falla: por un lado, su renombre nacional e internacional sirvió de respaldo a la aceptación de sus teorías tradicionalistas sobre el flamenco. Falla consideraba un error y un peligro sobrevenido las tendencias que en su época observó (¿cuándo no han existido?) de apertura del flamenco a otros escenarios, de mezcla con el cuplé (y luego con la copla), tendencias que en efecto por aquellos años se observaban en el flamenco. En continuidad con la visión tradicionalista de Machado y Álvarez (1881), y anticipando a su vez en varias décadas las posturas neotradicionalistas del mairénismo, marcó las tendencias del consumo nacional del flamenco durante un tiempo, gracias a sus escritos (mantenidos también por Federico García Lorca y su teoría del duende flamenco) y al éxito mediático del *Concurso de Cante Jondo* de Granada (1922).

Independientemente de los indudables frutos del Concurso y de los esfuerzos de Falla, Lorca y otros por la dignificación del flamenco, ese enfoque clasicista, recuperacionista y de búsqueda romántica de esencias, prendió y marcó la pauta para muchos. Contribuyeron a ello los innegables logros artísticos a los

que Falla llegó con obras como *El Amor Brujo* (1915 en su primera versión, *Gitanerías*, con Pastora Imperio), que marcaron las tendencias del consumo internacional del flamenco. El éxito que con ésta y otras obras similares, adquirió la música de autor inspirada en la música flamenca, así como la danza estilizada inspirada en el baile flamenco, se forjó a partir de la logradísima versión que de *El Amor Brujo* hizo la gran Antonia Mercé *La Argentina* (Álvarez Caballero, 1998; Navarro, 2005)^{xix}.

[94] Se comprende que el éxito de los diálogos entre el flamenco y la música académica de autor^{xx} y la danza coreografiada, respaldado por las teorías tradicionalistas sobre el flamenco, detuvieran la tendencia “natural” del flamenco a dialogar con otras músicas populares^{xxi}.

6. El salto definitivo. El Nuevo Flamenco. El flamenco como *Popular Music*.

El flamenco no proviene de la Academia sino de un repertorio de tipo popular cuyos protagonistas iniciales fueron los gitanos andaluces junto a otros andaluces no gitanos pero imbuidos de espíritu flamenco, de gitanismo, de *gypsiness*. Sin la fundamental presencia gitana, probablemente el flamenco nunca habría surgido, o se parecería mucho a la música y baile bolero que ya existía. El material que los flamencos sometieron a reelaboración artística era básicamente un repertorio *popular*^{xxii}. Las fuentes escritas (más que las orales, que son las que primó el mairénismo) nos han hecho redescubrir que los artistas flamencos de cada época siempre han echado mano de las músicas de [95] moda, aunque bien es cierto que lo han hecho de una forma muy peculiar, tamizando todas las influencias con un fuerte matiz flamenco.

Si en la segunda mitad del siglo XIX se aflamencaron tangos, peteneras, guajiras y otras músicas que venían de América, también muchos cantaores de la primera mitad del siglo XX, desde la Niña de los Peines hasta Pepe Marchena, y desde Juanito Valderrama hasta Manolo Caracol, entraron en el mundo de *la copla*. Pero esas vías se vieron frenadas por las teorías

imperantes: primero las posteriores al Concurso, después las del neotradicionalismo que surgió con fuerza a mediados del siglo XX, esta vez de la mano del mairénismo... Curiosamente en la actualidad los flamencos que hacen *copla* son multitud (un nuevo formato más fresco de copla, renovado por el estilo de canto de los flamencos, desde Rocío Jurado hasta José Mercé, y desde Diego el Cigala hasta Estrella Morente, pero que a su vez se mezcla de manera muy eficaz con el bolero, el jazz o el tango), y tan solo muy recientemente han llegado a no tener necesidad de justificar sus opciones ante los teóricos -salvo que el mercado es el que manda-.

A partir de la década de 1970, el flamenco asistió a un contundente e intenso proceso de renovación (no exento en ocasiones de extravagancias horteras), que se acentuó en la década de los 80, y esta vez lo hizo apoyado por las nuevas corrientes culturales que se abrían paso, por las casas discográficas, y poco a poco también por los intelectuales. La renovación vino de todas las esferas del flamenco: la guitarra, el baile y el canto. Pero esta vez quizá fueron los guitarristas, los “músicos del flamenco”, siempre obligados a dominar un poco los tres códigos de expresión flamenca, los que abrieron más brecha^{xxiii}. En este sentido, es obligado recordar la ingente labor de Paco de Lucía, de quien reproducimos unas palabras paradigmáticas de lo que tuvo que luchar por la adaptación del flamenco (en Gamboa, 2005: 83):

“Cuando era niño no había libertad a la hora de componer. Había que repetir lo antiguo. Los flamencólogos y la gente del flamenco consideraban un sacrilegio cualquier nota fuera de lo que estaba establecido. Camarón y yo rompimos un poco ese sentimiento, para mí falso, del purismo. Eso no era pureza; eso era encasillar una música y dejarla archivada en un museo. Yo siempre tuve la sensación de que había que respetar las [96] tradiciones, pero no obedeciéndolas con una fe ciega. Tratando de exprimir tu época, de estar en el momento en que vives, con todas las músicas que oyes, toda la evolución, y siempre, siempre, sin perder esa esencia, esa fuerza, esa personalidad que tiene el flamenco”

Este cambio radical al que el flamenco asistió desde los años 70 del pasado siglo, le debe mucho al nuevo y creciente contacto de algunos guitarristas y cantaores y bailaores con el mundo del jazz, del pop y del rock y con otras músicas de origen popular. Se suele citar como precedentes de este proceso el interés que ya a partir de finales de los 50, comenzaron a mostrar por la música española algunas figuras del jazz norteamericano, como Miles Davis, John

Coltrane o Gil Evans... Su interés por el flamenco les vino inicialmente por el conocimiento de algunos autores clásicos españoles, como Rodrigo y Falla, pero también del contacto directo con el flamenco. Son paradigmáticos el disco *Sketches of Spain* (1960), citado por muchos como punto de partida para posteriores tentativas de fusión entre jazz y flamenco, las cuales llegaron poco después, ya de la mano de jazzistas españoles, comenzando por Pedro Iturralde (*Jazz Flamenco*, 1967, en el que participó un joven Paco de Lucía). Ya en los años 70, Paco de Lucía se lanzó al diálogo con guitarristas de jazz como Al Di Meola, John MacLaughlin y Larry Coryell y antes con otras figuras como Chick Corea, Stanley Clarke y Jenny White.

El jazz y el flamenco, aunque gestados con independencia uno de otro, tienen muchos puntos en común: ambos priman los instrumentos acústicos sobre los electrónicos. Ambos son elaboración artística no académica de sonoridades y estructuras musicales de referencia 'popular', ambos se aprenden por tradición fundamentalmente oral, se hacen sin intermediación de partituras, y son tributarios de la aportación clave de gentes y ambientes marginales: de la negritud en el jazz y de la gitanería en el flamenco. Por su parte, la pulcritud de la elaboración improvisada o semi-improvisada de los patterns armónicos en el jazz, su riqueza de matices tímbricos y en general su dinamismo expresivo, son elementos musicales que conectan especialmente con los del flamenco (siempre y cuando éste no se traicione a sí mismo, abandonando por ejemplo sus modos musicales específicos, su compás o sus formas musicales y expresivas de referencia). Los músicos del jazz valoran del flamenco sus sonoridades modales, especialmente su particular sonoridad frigia, su estilo de canto quebrado y melismático, su fuerte direccionalidad (opuesta a la circularidad más característica del jazz), su poderoso compás que le otorga fuerza y dinamismo.

Por su parte los contactos con el mundo del rock también jugaron un importante papel dinamizador, a veces un tanto rupturista. Algunos autores (Catalán 2009: 52) destacan grabaciones paradigmáticas como *Veneno*, de Kiko Veneno en 1977; *La Leyenda del Tiempo*, de Camarón (1979), [97] *Blues de la Frontera*, de Pata Negra y *Shongai*, de Ketama (1989)... La historia del

Nuevo Flamenco está ahí, y dejamos tantos referentes históricos, desde Las Grecas a los Chichos, y desde Lole y Manuel a los grupos de rock andaluz (Triana, Guadalquivir, Alameda...).

Flamenco, rock y jazz son géneros y modos de expresión muy distintos en sus códigos musicales, pero también cercanos en cuanto que no se basan en partituras previamente escritas, sino en la interiorización creativa que sus intérpretes hacen de sus respectivos códigos. Pero si los respectivos códigos están bien interiorizados, nada impide el diálogo entre ellos. Otra cosa es que haya que llamar *flamenco* a los productos resultantes.

Del mundo de las *Popular Musics*, los artistas flamencos han aprendido a cuidar lo que hasta entonces habían descuidado: valorar la calidad del sonido del directo en los escenarios, preparar mejor y ensayar la puesta en escena, ocuparse de la iluminación, prestar una nueva atención a la importancia de integrarse en los circuitos de promoción discográfica y artística...

Después de la famosa gira de Paco de Lucía y su primer grupo y de su rotundo éxito en Londres (1977), El grupo quedó establecido de la siguiente manera: Paco de Lucía (1ª guitarra), Ramón de Algeciras (2ª guitarra), Pepe de Lucía al cante, Jorge Pardo en los vientos, Carles Benavent al bajo y Rubén Dantas en la percusión. Desde entonces el formato musical de los grupos de baile flamenco, ha optado por la solución del pequeño grupo: una o dos guitarras, uno o dos cantaores, palmas reforzadas con el cajón, y ocasionalmente instrumentos acústicos como la flauta traversera o el saxo. A veces un bajo eléctrico para el soporte del bajo armónico.

Coda

En la actualidad, en el flamenco se ha reconfigurado el culto excesivo a los modelos del pasado. En el cante, el toque y el baile ya no se siguen necesariamente las formas clásicas. Se ha producido un cierto distanciamiento de ellas, sobre todo de las *formas fijas*, aunque se las sigue teniendo como modelos y referentes que hay que conocer e incluso dominar. Pero se las considera a menudo como *punto de partida* para las nuevas creaciones

personales. Hay por tanto menos temas *populares* y casi todos son de nueva creación, *de autor*.

El flamenco es un arte no académico sino *popular*, tanto por sus orígenes como por los ámbitos en los que siempre ha operado. Está tan consolidado (referentes estéticos centrales) como en continua evolución. Es cierto que su música ha dialogado con ámbitos clásicos de la música (guitarra clásica, músicas boleras, también cercanas a lo popular, música *nacionalista* [98] inspirada en sonoridades flamencas...). También el baile flamenco ha dialogado con la danza académica (baile bolero en el siglo XIX, danza estilizada española, danza contemporánea). Pero entendemos que en estos diálogos ha sido el flamenco el que principalmente ha aportado: su estilo de canto, sonoridades, pasos de baile...).

Ahora bien, como música popular, donde más a gusto siempre se ha movido es en el diálogo con otras músicas populares. En el siglo XIX destaca el diálogo con las músicas de tipo tradicional de diversa procedencia, destacando las tradicionales andaluzas o españolas y las de origen hispanoamericano. En el siglo XX, cabe destacar la copla, diversas canciones latinoamericanas y más modernamente el jazz y el rock internacional.

El flamenco puede considerarse un *género*, con sus épocas. Sus referentes estéticos centrales están ahí, son conocidos y respetados. Acudiendo a un símil con la historia de la música occidental, la calidad e inspiración de un Bach o un Mozart les convirtió en *clásicos*, en el sentido de referentes para la posteridad, y nada hace pensar que dejarán de serlo, como tampoco lo serán Chacón, la Niña de los Peines o Camarón, Carmen Amaya, Escudero o Antonio Gades, Ramón Montoya o Paco de Lucía... Como parte (importante) de la historia del flamenco, seguirán siendo probablemente modelos de inspiración, de referencia, pero no necesariamente modelos *a copiar*.

Bibliografía citada:

- ALONSO, Celsa (1998). *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, Ediciones del ICCMU.
- (1996). *La Canción Andaluza*. Madrid, Ediciones del ICCMU. Col Música Hispana, Antologías, n.3.
- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (1998) *El baile flamenco*. Madrid, Alianza.
- ARRANZ DEL BARRIO, Ángeles (1998)- *El Baile Flamenco*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- BERLANGA, Miguel A. (2000) *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación.
- . (2009) "La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones". *La Nueva Alboreá*, n. 10: 32-34.
- CARO BAROJA, Julio (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Istmo.
- (1993). *De etnología andaluza*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación.
- CATALÁN, Salvador (2009). "Sobre fusiones e infusiones". *La Nueva Alboreá*, n. 11: 51-53.
- DAVIS, John (1993). "Modelos del Mediterráneo". En Magrini, Tullia. *Antropología della musica e culture mediterranee*. Venecia, Il Mulino Società Editrice.
- DONNIER, Philippe (1996) *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Universidad de París X. París pro manuscrito.
- DONOSTIA, P. José Antonio de (1946) "El modo de «Mi» en la canción popular española". *Anuario Musical*, vol I: 153-179.
- FALLA, Manuel de (1988) "El Cante Jondo. Sus orígenes. Sus valores. Su influencia en el arte europeo. En *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe.
- GAMBOA, José Manuel (2005) *Una historia del Flamenco*. Madrid, Espasa Calpe.

LLOBERA, Josep R. (1990) "El Mediterráneo. ¿Área cultural o espejismo antropológico?" Cap. II del libro del mismo autor: *La Identidad de la Antropología*. Barcelona, Anagrama.

MACHADO Y ALVAREZ, A. (1881/1982) *Cantes Flamencos*. Madrid, Demofilo.

MAGRINI, Tullia (1993) *Antropología della musica e culture mediterranee*. Venecia, Il Mulino Società Editrice.

MALVINI, David (2004) *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London.

MANUEL, Peter (1989). "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics". *Yearbook for Traditional Music*: 70-93.

---- (2002) "From Scarlatati to Guantanamera: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics". *Journal of the American Musicological Society*, vol 55 n.2, Sumer.

MANZANO ALONSO, Miguel (1989-91). *Cancionero Leonés*. León, Diputación Provincial.

MARRERO, Vicente (1959), *El enigma de España en la danza española*. Madrid, Rialp.

NAVARRO, J / PABLO, E. (2005) *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba, Almuzara.

NÚÑEZ, Faustino (1998) *Todo el flamenco, de la A a la Z*. Madrid, Edilibro.

ORDÓÑEZ FLORES, Eva (2001) *La Danse Flamenca: Études de son rythme et de son esthétique*. Tesis de Doctorado. Université de Paris IV-La Sorbona. Pro Manuscrito.

ORTIZ NUEVO, José Luis (1990) *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla, El carro de la nieve.

PLASTINO, Goffredo (2003) *Mediterranean Mosaic: Popular Musics and Global Sounds*. New York and London, Routledge.

PLAZA, Rocío (1999) *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla, Biental de Arte Flamenco.

SCARNECCHIA, Paolo (1998) *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria.

SHIKAZE, Kyoco (2009) "Flamenco en Japón, flamenco de Japón". *La Nueva Alboreá*, n. 10: 38-39.

STEINGRESS, Gerhard (ed.) (2002). *Songs of minotaur. Hybridity and Popular music in the era of globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster-Hamburg-London.

SUÁREZ PAJARES, Javier (1992) "El Bolero. Síntesis histórica". *Encuentro Internacional La Escuela Bolera*. Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura: 187-193.

TORRES, Norberto (2001). "1970-2000: Treinta años de evolución de la guitarra flamenca". Ponencia presentada en el *XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco*. Algeciras.

ⁱ Precusores de estos estudios fueron Robert Redfield y George Foster, pero la primera etnografía sería correspondiente a Julián Pitt-Rivers, quien en 1954 publicó *The People of the Sierra* y en 1963 *Mediterranean Countrymen*. Poco después (1965) surgió el libro de John Peristiany *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*

ⁱⁱ Poner un acento excesivo en el carácter de área cultural unitaria del Mediterráneo tiene el peligro de analizar con trazos demasiado gruesos, de construir tópicos como rasgos característicos. Incidir en exceso en la mediterraneidad del flamenco se ha asociado alguna vez con destacar sus rasgos más arcaicos como los fundamentales, olvidando el dato evidente de la evolución. Otras veces ha llevado a incidir en su carácter oriental o las influencias árabes como su principal impronta, olvidando sus elementos diferenciadores.

ⁱⁱⁱ Según Davis se han dado tres tipos de respuestas a la pregunta sobre si existe una *cultura mediterránea*. Una de ellas sostiene que *existió una cultura mediterránea, hoy desaparecida*. Otra, por el contrario, sostiene que *nunca ha existido una cultura aborigen del*

Mediterráneo, pero que habría ido formándose durante el último milenio. Por último otros han afirmado que *el Mediterráneo* no fue, no es y no será nunca más que un producto, un instrumento de la dominación imperialista que *existe sólo en la mente de los que ven sutilezas en la realidad.* Davis considera al *Mediterráneo*, en cuanto área cultural, como *un melting pot, lugar receptor (o transmisor) de muchas influencias durante 6.000 años. Nunca habría sido el marco, ni lo es ahora, de un solo tipo de sociedad.* El caso es que rasgos que se han retenido como típicamente mediterráneos no son exclusivos de la zona. Muchos grupos humanos geográficamente 'mediterráneos' comparten más cosas con sus correspondientes vecinos del interior que con sus 'vecinos' de la otra orilla. A propósito de *The Forgotten Frontier* (1978), de Andrew Hess -quien puso en evidencia las fallas sobre la pretendida unidad cultural del Mediterráneo-, Llobera retiene que "la diversidad es la regla, subrayando especialmente las diferencias culturales entre el Islam y la Cristiandad" (Llobera, 1990: 94), y que esta diversidad se acentuó a partir de los siglos XVI y XVII, situando a la Europa del sudoeste en el campo europeo en los niveles económico, político y cultural.

^{iv} Otra cosa son los estudios parciales, los realizados sobre diversas músicas que, por pertenecer a países mediterráneos, pueden ser incluidas, grosso modo, en este tema de estudio. En el caso del flamenco esto se remonta a casi un siglo antes, con los estudios de Machado y Álvarez y Hugo Schuchardt.

^v Seguimos la terminología y visión de conjunto de los modos que propone Miguel Manzano (1989-91). Sonoridad mayor, próxima a la tonal: alegrías y cantiñas; modo de do, más modal: martinetes, saeta carcelera; modo menor: farruca, campanilleros, vidalita; modo mixolidio, aunque tonalizado: guajiras. A propósito de la 'tonalización' del modo mixolidio, vid. Manuel, 2002.

^{vi} Siguen esta sonoridad los siguientes cantes: Debla, Saetas por seguiriyas, Seguiriyas, Livianas, Soleares, Polos y Cañas, Tientos, la mayoría de los tangos, Serranas y Petenera. Además, toda la familia de los fandangos (malagueñas, rondeña, granainas, fandangos de Córdoba, taranta, mineras, cartageneras y los fandangos de Huelva y fandangos personales), a pesar de que algunos han propuesto la terminología de cantes *bimodales* porque algunos acompañamientos permiten analizarlos (con criterios más bien tonales) como cantes a caballo entre una sonoridad mayor y una sonoridad frígida.

^{vii} Nos referimos a la ausencia de intervalos de un cuarto, o un tercio o tres cuartos de tono, o de algo más de un tono: todos son de un tono o de un semitono (salvo algunas terceras neutras entre tónica y tercer grado). Proximidad a la afinación temperada pero con la configuración de tonos y semitonos equivalente a la que resulta de construir una escala a partir del tercer grado de un modo mayor. Y además, el cante flamenco no sigue la entonación perfectamente "afinada" de un teclado, aunque no se aparte mucho de ella. Las referidas terceras neutras por ejemplo (ni mayores ni menores) son herencia de las músicas folklórico-tradicionales. Bien es cierto que a base de interactuar con la tradición más académica, se percibe una tendencia progresiva hacia cierta estandarización.

^{viii} Se suelen citar del flamenco otros rasgos musicales que lo hacen típicamente mediterráneos y de algunos de ellos tratamos más abajo: su origen popular, la participación clave de los gitanos en su creación y sustentación, sus elementos orientalizantes, la importancia de la oralidad, su apartamiento de la música académica...

^{ix} En otro trabajo (Berlanga, 2009), insistimos en la idea de que no son códigos cerrados: eso equivaldría al anquilosamiento de la creatividad.

^x "Los cantantes de ópera tenemos mucho que aprender del flamenco. He encontrado una afinidad con los flamencos, porque la técnica vocal que yo empleo -que es la de un famoso maestro italiano con el que Gayarre estudió en Milán- está basada en la naturalidad de ciertos sonidos. El sonido que está más cerca de los resonadores de la máscara -así se llama la caja de resonancia que forman los huesos que están alrededor de la nariz- y, por lo tanto, más cerca del oído, es de la vocal 'i'. Este es el sonido más puro, el más brillante, el que tiene más timbre y más vibraciones y, por lo tanto, se proyecta con más fuerza. (...). El secreto del canto consiste en llevar todos los sonidos al mismo sitio donde está la i. Lo que hay que hacer es mantener la abertura de la 'i' mientras se pronuncia la 'a', la 'e' y las demás vocales. Y los flamencos cantan por instinto en el sitio justo. Pondré otro ejemplo ¿Por qué un niño de meses puede llorar y llorar sin irritar su garganta ni quedarse afónico? Porque, por instinto, el niño coloca los sonidos en su sitio justo: en los resonadores (...) echando el sonido 'para fuera'. Como el flamenco no es un arte cultivado en lo que se refiere a la técnica, el cantaor intuye que

es por ahí. No canta por defecto, sino por exceso. Abusa y a veces deja pasar algo de aire por la nariz. Así impide que la nota se le caiga por abajo. Eso lo hacen por instinto, todos los cantaores de España, cada uno dentro de su voz y de su estilo. Algunos exageran la posición de levantar los pómulos y estrechar el espacio entre las cejas y la nariz para que la voz se les coloque en ese sitio. Ellos no lo saben –lo que pueden enseñar a los líricos- pero es así. Más que enseñarnos, nosotros tenemos mucho que aprender de ellos. (A Kraus a José L Rubio, Blanco y Negro, 5.VI.1994. En Gamboa, 2005: 496-97)

^{xi}

Pero a base de dialogar con el cante durante un siglo, la técnica del toque se fue perfeccionado (Niño Ricardo, Ramón Montoya...), y esto posibilitó que ese originario papel de *diálogo* con el cante quedara con frecuencia desplazado por una práctica más *moderna*, en la que la guitarra adquiere protagonismo creciente, el toque se independiza del cante, lleva con frecuencia la 'voz cantante' y adquiere niveles insospechados de virtuosismo (Torres, 2001).

^{xii}

Aunque modernamente el compás quizá se ha sobredimensionado. Pero permanece esta *tensión* entre la *libertad expresiva* del cante (y del baile y toque) y la necesidad de cantar 'a compás'.

^{xiii}

Conforme el flamenco se expande en nuevos países, aparecen nuevas academias de baile. La pasión por el baile flamenco crece en todo el mundo, no solo en el *muy flamenco* Japón, donde se reseñan más de 70.000 estudiantes de baile flamenco (Shikaze, 2009).

^{xiv}

Así lo escribe Ángeles Arranz (1998: 21): "Aparecen en el flamenco todos los elementos del primitivo ritual: grupo reducido, construcción instintiva del círculo y afirmación simbólica del ser en posición central". Por su parte, así describía Gobin la tensión entre introspección individual y referencia al grupo: "El arte flamenco (...) es también el arte *de un pequeño grupo y del individuo* (...) el individuo no enmascara mucho tiempo al grupo. Si se cree solitario, el andaluz no puede, más que ninguno, vivir sin los otros. Así, entra en la juerga. Símbolo por excelencia de la comunidad, la juerga ambiciosa reagrupar, bajo el denominador común de flamenco, a los que son receptivos a la música (...). Hay algo que fascina" (Gobin, 1975: 113).

^{xv}

Gobin habla de las dos caras del baile flamenco, el anverso y reverso, que identifica con *lo trágico* y *la embriaguez*, a su vez unidas cada una de ella a otros sentimientos. A lo trágico, iría unido la *introspección*, la *posesión* ante la imposibilidad de la evasión. En el taconeo, la *afirmación de voluntad*, sin que llegue a conjurar del todo cierto sentimiento de *impotencia*. Ambas cosas descubrimos en el conocido *martinete* de Mario Maya de la recordada película de Saura: "El bailar, desplegando sus brazos como alas, intenta elevarse. En vano, queda prisionero. Está solo con él mismo. El baile flamenco es un baile solitario" (Gobin, 1975: 112). En el otro lado, la embriaguez. Pero una *embriaguez contenida*, que no conduce a la orgía. Lógicamente son tendencias. No hablamos de casos particulares, de compañías que circulan en circuitos internacionales cultivando el lado más sensual del baile, el semidesnudo, etc. Particularmente opinamos que traicionan el espíritu del flamenco.

^{xvi}

No nos referimos a los aficionados y admiradores del cante de Antonio Mairena -uno de los grandes cantaores de referencia para la historia del flamenco-, sino a los seguidores de las teorías que construyó, junto a Ricardo Molina, principalmente en *Mundo y Formas del Cante Flamenco*.

^{xvii}

La polémica se sirvió desde hace tiempo. Incluso en el muy flamenco Madrid, sin ir más lejos. De ahí las diatribas en los años 60 y aun después entre Mairenistas y Caracolistas. Caracol nunca se sometió a encorsetamientos estetizantes. El caracolismo fue un argumento vivo que ponía en evidencia al mairenismo, puesto que a Caracol, uno de los genios universales del cante y miembro de la más famosa dinastía flamenca de la historia, nadie podía negarle conocimiento de la tradición.

^{xviii}

En *Ritos, Rotos y Retos. Los Festivales Flamenco en el Mundo*. Cádiz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

^{xix}

Antonia Mercé *La Argentina* (1890-1936) fue figura paradigmática de la danza y principal creadora de una nueva modalidad de baile de gran escenario, el ballet flamenco o baile estilizado español y la principal embajadora del flamenco en los teatros de todo el mundo (Álvarez Caballero, 1998). En realidad su baile no era el tradicional baile flamenco a solo de pequeño formato, sino el primer *baile estilizado español*, que supone el primer gran paso a la coreografía, una novedosa conjunción de técnicas del baile bolero, la danza internacional y el baile flamenco que se hacía en los cafés cantante. Entre los años 1920 y 1945, fue a través del

baile -y no tanto en unión con el cante sino con la música sinfónica de autor inspirada en la música flamenca-, como el flamenco se dio a conocer en muchas capitales del mundo, desde Londres a Nueva York o Tokio. Sus protagonistas, además de la Argentina, fueron otras grandes figuras, como Pastora Imperio (antes que ella), Vicente Escudero, Carmen Amaya, la pareja Antonio y Rosario, o Encarnación López *la Argentinita*. Especialmente Carmen Amaya y la pareja Antonio y Rosario, protagonizaron en Hollywood algunas grabaciones que contribuyeron a difundir el baile por todo el mundo bajo sus dos estéticas predominantes: la más clásica y bolera (Antonio y Rosario) y la del baile más *gitano*, a solo, de la genial e irrepetible Carmen Amaya.

^{xx}

La música académica ya había comenzado a fijarse en el flamenco gracias a la crisis estética de la música de entresiglos: a finales de siglo se andaba a la búsqueda de nuevos modos de expresión que renovaran o superaran los recursos compositivos tradicionales de la música *clásica*. Y una de las líneas que más dieron de sí fue el descubrimiento del flamenco como fuente de inspiración musical. Ya antes de esa crisis posromántica, Mihail Glinka indagó directamente en el folklore musical español y en el flamenco incipiente, y transmitió su admiración a sus compatriotas Rimsky Korsakov, Cesar Cui, Balakirev, Borodín y Muzorsky, algunos de los cuales se hicieron con los trabajos de Pedrell sobre el folklore español. Esta escuela rusa influyó sobre Stravinski, y sobre músicos franceses: Bizet, Debussy, Ravel, Severac, Massenet, Lalo, Saint-Saëns...

^{xxi}

Hay que observar que en los grandes montajes de escenario, después de las innovaciones de los años 20 a 40 se llegó a un momento de no retorno en que las mismas fórmulas se repetían una y otra vez, y esto hasta los años 60 e incluso bien entrados los 70: los espectáculos no se despegaban de un cierto manierismo (que no mairenismo) de sabor dieciochesco, entre clasicista y bolero-goyesco. Se repetían los cuadros costumbristas, de color folklórico, sin la fuerza tensora (Marrero, 1959) de las mejores propuestas de la nueva danza contemporánea. Y en el baile de pequeño formato de los tablaos, las formas se repetían y mostraban cierto anquilosamiento. El caso de Carmen Amaya había sido excepcional, careciendo sus imitadoras de su genialidad.

^{xxii}

Cierto que una parte importante del repertorio que hoy llamamos *clásico* del flamenco, tenía una fuerte impronta tradicional (romances, serranas, "soledades", fandangos de baile a compás...), que le han otorgado buena parte de su personalidad. Pero eso se debe a que el flamenco nació históricamente en una época en que la tradición contaba más en los ambientes populares que en la época actual, en la que las "músicas populares urbanas" se reinventan y reelaboran mucho más rápidamente.

^{xxiii}

El proceso de renovación de la guitarra flamenca venía de lejos, de la mano de los mejores guitarristas de principios de siglo. A partir de las aportaciones de Ramón Montoya, Niño Ricardo y Miguel Borrull y las de Sabicas y Mario Escudero a mitad de siglo, que elevaron la guitarra a nuevos niveles de perfección técnica, en la segunda mitad de siglo destacan tres figuras señeras: Víctor Monge, *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. Si el primero llega a niveles de perfección técnica inusitados y Sanlúcar explota y difunde las posibilidades modales expresivas que la música flamenca encierra, fue Paco de Lucía el principal protagonista de una serie de cambios que revolucionaron el mismo concepto de música flamenca. Consúltese al respecto el artículo de Torres citado en bibliografía.