



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 ANDALUCÍA
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.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco.

Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos(*)

Gerhard Steingress

Sociólogo. Univ. de Sevilla.

1. Introducción.

...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso.

F. Jameson (Teoría de la Postmodernidad).

El presente artículo analiza la fusión musical o mestizaje en el nuevo Flamenco¹ desde el marco teórico de la hibridación transcultural de la música popular española contemporánea de tipo étnico² y como manifestación de lo que Douglas Kellner denomina «a postmodern image culture» (Kellner, 1992: 141-177)³.

En un primer plano, subrayamos con Wolfgang Welsch que la transculturalidad no es un fenómeno histórico nuevo, sino surgió como concepto analítico a partir de la década de 1980 debido a la reorientación de la sociología hacia los procesos culturales (Eickelpasch, 1997; Smith, 1998; Lutter/Reisenleitner, 1998) y desde entonces se ha convertido en un instrumento adecuado para explicar muchos de los fenómenos culturales contemporáneos (Welsch, 1999). De este modo –y para destacar los efectos artístico– estéticos de la actual dinámica cultural– lo usaremos para explicar por qué y cómo el nuevo flamenco se ha constituido durante las últimas tres décadas en una importante manifestación musical internacional.

En un segundo plano, el término “postmodernidad” (Jameson, 1996; Inglehart, 1998) nos servirá para discutir algunos de los ambiguos e incluso contradictorios efectos de la

(*) Agradezco a Ángeles Carballar Quiles y a Francisco Aix Gracia sus comentarios y críticas así como la revisión del manuscrito de esta ponencia.

1. Como “nuevo flamenco” comprendemos todas las formas musicales y estéticas alternativas desarrolladas en el flamenco a partir de la década de 1970 que se desvían del modelo clásico o “purista” formulado por Antonio Mairena. Entre ellas encontramos el Nuevo Flamenco como modelo comercializado y principal ejemplo del flamenco postmoderno.
2. Comprendemos bajo esta denominación aquella música popular, procedente del folclore tradicional de las distintas regiones de España y diferente de la música popular producida por la industria musical y característica de la cultura de masas. Lo que aquí interesa, pues, son las manifestaciones musicales producidas a partir del folclore tradicional y su utilización en la música popular moderna.
3. Comprendemos bajo esta denominación aquella música popular, procedente del folclore tradicional de las distintas regiones de España y diferente de la música popular producida por la industria musical y característica de la cultura de masas. Lo que aquí interesa, pues, son las manifestaciones musicales producidas a partir del folclore tradicional y su utilización en la música popular moderna.

hibridación transcultural en el flamenco como una de las supuestas determinantes culturales de la reestructuración de la identidad andaluza (Moreno, 2002). A diferencia de cualquier reduccionismo esencialista de los procesos culturales, comprendemos el flamenco contemporáneo como una manifestación musical entre otras desde la perspectiva de la hibridación transcultural.

A partir de ella lo analizaremos como un fenómeno sociocultural estrechamente vinculado a las actuales tendencias de la globalización y que pone de relieve una dinámica que combina la trasgresión del marco de las culturas nacionales y/o étnicas con la innovación y creación de nuevas manifestaciones artístico-estéticas a las que las culturas establecidas tienen que responder de alguna manera (Steingress, 2002 b). Apoyándonos en Ernesto Canclini y su célebre monografía sobre las culturas híbridas, reconocemos la complejidad de lo que describe como “el tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas”, refiriéndose especialmente a mezclas de elementos étnicos o culturales “con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o postmodernos como un proceso que ha superado el nivel de “las modalidades clásicas de fusión” y para destacar el importante papel de “las mezclas generadas por las industrias culturales” (Canclini, 2001: 15, 22 y 23). De este modo, la hibridación transcultural atiende a la actual dinámica en la difusión de los productos culturales en la era de la comunicación masiva, resaltando el papel central que juega el complejo técnico-económico. Este hecho hace recordar, a su vez, la crítica de la razón tecnológica formulada por Herbert Marcuse hace casi medio siglo en “El Hombre Unidimensional”, con la que puso de relieve los efectos destructivos de la desublimación represiva en la cultura como la consecuencia de su sumisión a los intereses del mercado (Marcuse, 1993).

No obstante, la visión del filósofo no tuvo en consideración el importante hecho de que el cambio cultural no debe comprenderse simplemente como un efecto del desarrollo económico, social e ideológico. La cultura, más que una dimensión donde actúa el espíritu humano en nombre de su afán por crear verdades, es una variable independiente o un instrumento en manos de los agentes sociales que sirve para crear nuevas realidades sociales, basadas –para el caso que tratamos aquí– en la desterritorialización de las anteriores culturas nacionales.

El estudio de la dinámica actual de la música popular etnicitaria, convertida en una muy heterogénea manifestación subcultural a nivel global, revela que tanto su creación como consumo están sometidos a estas tendencias que han dado lugar a la World Music.

Sobre este fenómeno musical, Heinz Steinert, retomando la conocida tesis de Adorno sobre la deformación industrial de la música (Adorno, 1982), destaca la tendencia general de una apropiación de lo extraño y una explotación del exotismo musical que, en el marco de una “cultura bajo el dictado de la forma mercantil”, ha convertido determinadas músicas subculturales, sobre todo el jazz, en una música mundial (Steinert, 1997; aquí: 154). De este modo, sigue argumentando el mismo autor, cualquier transgresión artístico-musical corre el riesgo de ser sometida al dictado del mercado (*ibid.*: 155-156). La dimensión de lo extraño o exótico en la música se reduce, pues, a la atracción económicamente interesada que a nivel del consumidor de música produce una actitud “turística”.

Más, independientemente del papel importante de la industria musical y su explotación de las músicas étnicas con fines económicos, hay que tener en cuenta que la música satisface también toda una serie de necesidades no determinadas por el mercado, y, consecuentemente, la industria musical intenta satisfacerlas a su modo (Gebesmair, 2002). De este modo, la actual mundialización de muchas músicas étnicas expresa también intereses culturales, tendencias artísticas y estéticas que sólo coinciden parcialmente con el proceso de producción y consumo musical, y cuyo núcleo esencial consiste, según nuestra opinión, en la “hibridación transcultural”.

Nuestro caso no es, pues, simplemente el de un folklore de la globalización, de una música aldeana globalizada, ni el de la aparición de una música universal, sino un ejemplo histórico más de la actual hibridación en la música. Aunque ésta se construye a partir del desacoplamiento de un determinado estilo musical de una determinada cultura nacional bajo la potente influencia de las nuevas tecnologías y el mercado globalizado, insistimos en la necesidad de reconocer la importante dimensión artística y cultural de este proceso como una de sus variables independientes. Curiosamente, dicho proceso ha tenido lugar a través de la revitalización de tradiciones musicales regionales y subculturales, a la vez que su material se ha visto mediatizado por las nuevas tecnologías de la comunicación que permiten estrechar las relaciones y ampliar las perspectivas musicales, tanto en el sentido virtual como real. Según parece, debido a la dinámica tecnológico-económica y socio-cultural de las últimas décadas, estamos ante el hecho de un drástico cambio del papel y del significado de la música en la sociedad, que provoca –bajo las condiciones del consumo cultural generalizado– actitudes opuestas ante la visión de la música como una señal de identidad étnica o colectiva por un lado, y el fetichismo cultural por otro.

2. El flamenco como objeto de la transculturación a nivel global.

El flamenco andaluz es un ejemplo idóneo para demostrar el proceso de hibridación transcultural en sus diferentes niveles, tanto en el pasado como en el presente. A pesar de la actual diversificación del flamenco a partir de la fusión con otras tradiciones musicales, toda la historia del flamenco se caracteriza por este fenómeno; más aun: la aparición del género flamenco a mediados del siglo XIX muestra que la evolución de la música popular siempre estuvo sometida a múltiples influencias culturales sobrevenidas de allende los límites de su arraigo social.

Este hecho ha sido ampliamente documentado y analizado en la reciente investigación del flamenco (García Gómez, 1993; Steingress, 1993, 1998 y “en imprenta”), para ser resumido en su plano histórico-sistemático (Steingress, 2002 a). No cabe duda –y esto es de peculiar importancia, ya que revela el carácter estructural del desarrollo de la música popular contemporánea– que el mismo fenómeno se ha repetido en el caso de otras músicas semejantes como por ejemplo el fado portugués, el tango argentino, el rebético greco-oriental, y, actualmente, el raï argelino (Steingress, 1998; 2002 b).

Sin duda, las condiciones, las técnicas y los efectos de la transculturación difieren en cada uno de estos casos y su evolución musical. En lo que al flamenco se refiere, el nuevo flamenco

tiene características peculiares que obedecen al «clima» social y cultural de las dos últimas décadas del siglo XX y que adscribimos a la postmodernidad y a la globalización: tras la purificación esencialista del flamenco –“contaminado” por el operismo de la primera mitad del siglo XX, proceso que culminó con la imposición del modelo marenista en la década de los años 50 y 60 del mismo (Washabaugh, 1996)–, el rechazo por parte de un sector de artistas flamencos no se hizo esperar y despertó una viva polémica (Ortiz, 1996).

Ambas tendencias no sólo se han visto vinculadas a la dialéctica del proceso creativo en la música, sino que ponen de relieve la importante dimensión simbólica que el flamenco tiene –desde hace tiempo– en el conjunto de la cultura andaluza. De acuerdo con el modelo teórico de Kellner (1992) consideramos al flamenco clásico (marenista) como una manifestación estético-ideológica de la modernidad, arraigada en el esencialismo y en el racionalismo como fundamentos de una construcción de la identidad objetivista, anclada en la conciencia nacional y/o de clase, mientras que el nuevo flamenco sigue ya las pautas de la postmodernidad, orientadas hacia la construcción subjetivista de identidades individualizadas, desarraigadas de su entorno cultural y convertidas en puntos de referencia de lo aparente: de la imagen (Kellner), del simulacro (Baudrillard), del mosaico (Moles), allí donde lo étnico se usa como una faceta, entre otras, del juego de identificación sin referencia predeterminada.

No es posible, pues, pensar el nuevo flamenco sin hacer hincapié en la globalización y la postmodernidad, pero tampoco se puede olvidar la estrecha relación entre sus dos tendencias (económico-político-estratégica la primera, ideológico-estética la segunda) y sus efectos en la dinámica de la cultura actual. La postmodernidad abarca los aspectos culturales e ideológicos que definen el presente horizonte de la creatividad, mientras que la globalización remite sobre todo a la expansión económico-social del capitalismo triunfante, a un tipo de neo-imperialismo sin resistencia, capaz no sólo de intervenir en cualquier parte del mundo a través de una agresiva política de intervención militar y de inversión de capital, ambas estrategias apoyadas y complementadas en las tecnologías de comunicación y de control más avanzadas, sino también de asimilar cualquier elemento ajeno a su mundo en pro de su lógica de mercado. Consecuentemente, resultaría erróneo analizar la globalización cultural como un proceso completamente independiente de estas tendencias integrales de la globalización: su dimensión ideológica refleja las contradicciones del campo artístico-cultural, al ser sometido al dictamen del mercado monopolizado por los grandes labels y el gusto occidental.

Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que esta inmersión interesada en el mundo ha generado la impresión de cercanía entre los hombres: el mundo se ha reducido, hecho asequible desde cualquier rincón, convertido en terreno de cualquier tipo de encuentro, contacto o de información, aunque no necesariamente de comunicación y solidaridad. En estas circunstancias, la música sigue desarrollando su ya antigua función supracultural, es decir: transgresiva.

3. La hibridación transcultural en la música como efecto de la globalización y la emergente cultura del simulacro”.

El impacto de la globalización en la música, cuyo inicio podríamos fechar con el auge de los mass-media y el uso masivo de la reproducción del sonido durante la segunda mitad de este siglo, ha generado un proceso de transformación definitiva del tradicional folklore. Su efecto más llamativo es que ha dejado de ser una manifestación de lo local o nacional, para convertirse en un objeto mercantil y de transculturación bajo la etiqueta de «música étnica» o, más recientemente, de World Music. A pesar de su evidente tendencia al eclecticismo del ensamblaje de sonidos fragmentados con una lógica parecida a la de la «cultura mosaico» (Moles), éste no es exclusivamente un fenómeno mercantil o de industria cultural y de masas.

Desde el punto de vista de la sociología de la cultura podríamos distinguir dos aspectos distintos –aunque asociados– que suelen caracterizar los procesos de cambio social y cultural en general: la innovación y la difusión. Es decir, detrás de la world music se esconden tanto procesos de difusión de una serie de músicas ampliamente desconocidas hasta ahora por su raigambre local o étnica, como procesos de innovación realizados por las distintas subculturas artísticas de la música a nivel mundial. El desarraigo y su posterior reinterpretación en un entorno socio-cultural distinto caracteriza a la transculturación artística. Se trata de un tipo peculiar de difusión de las músicas étnicas o folklóricas, basada en la creatividad a partir de presupuestos culturales diferentes a los de su origen.

Por todo ello, y a pesar del carácter mercantil de este proceso, no debe de olvidarse que con el más tradicional de los medios, la música, se está satisfaciendo –aunque quizá sólo de manera superficial– el deseo básico de cercanía con “los otros”. Una de las características más significativas de esta reciente forma de reinterpretación y difusión de la música popular contemporánea consiste, como se ha destacado, en la creciente diversificación de estilos a consecuencia de la trasgresión de las fronteras, no sólo entre la cultura alta y la popular (Appen/Doehring, 2001: 22), sino también entre las diferentes culturas nacionales y étnicas. De este modo, la industria musical y los medios de comunicación han relativizado las diferencias sociales en la música al generalizar las condiciones de consumo, al igual que las culturales, hecho que es, sobre todo, consecuencia de la globalización y del imaginario postmoderno.

Sin duda, esta dinámica musical, basada en la función de comunicación e identificación, crea un amplio espectro de productos –tanto materiales como ideológicos–, de los que diferenciamos tres tipos ideales: primero, el folklore tradicional difundido en su forma «originaria», étnica, es decir: local, aunque en ocasiones sometido a una interpretación artística profesional. Segundo, el folklore comercializado, es decir, convertido en género musical «ligero»⁴, popular, al utilizarse como elemento adicional, ecléctico para la acentuación de los hits. Tercero, la música híbrida, basada en el uso artístico de elementos de la música folklórica o étnica y otras músicas (por ejemplo la “seria”, el jazz, el rock, etc.) por

4. La frecuente identificación de “música popular” con “música ligera” y, respectivamente, de “música artística” con “música seria” es más bien superficial, aunque suele ser un argumento para banalizar la música popular.

parte de músicos (semi) profesionales para crear nuevos géneros mediante la fusión musical. Como puede verse, la dinámica musical y sus correspondientes productos obedecen a tres tipos de comportamiento musical conectados con sus peculiares ambientes socio-culturales. El mercado sólo interviene en este proceso como variable independiente, creando las condiciones económicas de tal diversificación. Si bien es verdad que el papel del mercado se ha convertido en el eje central de la creación artística y la difusión de sus productos, tampoco se trata de un fenómeno nuevo. La música como fenómeno social siempre estuvo ligada a determinadas formas de público, pero sólo la globalización de los mercados constituye el paso decisivo para la mundialización generalizada de la audiencia y la experiencia con tradiciones musicales desenraizadas de su lugar de procedencia originario. Se ha establecido el término de «hibridación» para señalar este tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares de corte étnico y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones o tradiciones musicales. Frente a la «mitología de la globalización» (Ferguson, 1992), algunos autores como Roland Robertson (1998) destacan el doble carácter de dicho proceso, que da lugar menos a una extinción de identidades étnicas o nacionales que en su reorganización a partir de las nuevas coordenadas de la mundialización: en la «adaptación de una perspectiva global a las circunstancias locales» (Robertson, 1998: 197, mi trad.). De este modo, Robertson rechaza la concepción de la globalización como un simple proceso de homogeneización o heterogeneización a nivel mundial. Más bien se trata de una diversificación de la vida social y cultural a partir de la proyección dialéctica de lo universal en lo local y de la reacción contraria, la proyección de lo local en lo universal. De esta manera, y teniendo en cuenta el auge de los regionalismos y localismos culturales, Robertson prefiere hablar de «glocalización», para destacar que el proceso de globalización consiste, al menos en su dimensión cultural, en una creciente integración y en el intercambio de las culturas locales, que se producen en el marco de la progresiva conciencia de su relación con lo global como referente general de los acontecimientos sociales.

Otros autores, como por ejemplo Jan Nederveen Pieterse, interpretan esta dinámica siguiendo la argumentación de Rowe y Schelling, quienes definen la hibridación como «las maneras en las que formas se ven separadas de prácticas existentes y recombinadas con nuevas formas en nuevas prácticas» (Row/Schelling, cit. en Nederveen, 1995: 49, mi trad.), aunque extendiéndolas a las formas estructurales de la organización social, es decir en el sentido de «hibridación estructural» (ibid.: 49).

De esta manera nos situamos ante el fenómeno de una reestructuración social en la era del capitalismo multinacional que genera formaciones peculiares a partir de lógicas distintas que generan espacios híbridos a los que añadimos –en nuestro contexto– las músicas híbridas. Es decir, lo social y lo musical, aunque actuando cada uno a su manera, se relacionan mediante las prácticas de hibridación, creando nuevas realidades sociales, culturales y musicales. Para crear estos espacios se opera a partir de los impactos culturales procedentes de otras regiones, de la «universalización de particularismos», que se refleja en la «valorización global de identidades particulares» (Robertson, cit. en Pieterse: 49).

Por todo lo dicho, la globalización se nos revela como un proceso contemporáneo de

interconexión global de las peculiaridades locales, como una «glocalización» («global localization or glocalization») con su propio efecto estructural, que consiste en el «incremento de los modos de organización disponibles: transnacional, internacional, macro regional, nacional, micro regional, municipal, local» (ibid.: 50, mi trad.). Partiendo de esta concepción, la música étnica y el mercado son tan sólo dos de entre los elementos de la «hibridación estructural» entendida como proceso que permite la existencia sincrónica de diferentes mercados de música y diferentes músicas en el mercado.

El actual flamenco es sólo un ejemplo del impacto de tal diversificación glocal en la música, que ha generado una serie de variantes dentro de la tendencia general de la producción de mercancías y la correspondiente subordinación de la música.

Sin duda, estamos ante un fenómeno complejo y contradictorio.

Complejo, porque hay que distinguir entre el creciente interés en Occidente por las músicas tradicionales por un lado, y su transculturación musical, es decir, la tendencia activa hacia su asimilación y sintetización en el marco de otras culturas musicales, por otro. Así pues, la expansión del consumo de músicas étnicas no es igual a la producción de nuevas músicas a partir de ellas.

Contradictorio, porque el debilitamiento de la condición nacional en la música expresa la condición postmoderna y su efecto, probablemente inesperado, de deconstruir las identidades culturales y, en lo sucesivo, profundizar en la crisis del individuo moderno. Desde la lógica cultural del capitalismo tardío, anclada en la mercantilización de lo estético, la incipiente transculturación favorece la «cultura del simulacro» (Jameson, 1996: 23 ss.), es decir, «un nuevo tipo de superficialidad» basada en la alienación de las músicas de sus tradicionales ambientes socio-culturales, tendencia que es «quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades» (ibid.: 31). Sin duda, ante el fenómeno de la «deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión» (ibid.: 33) cabe preguntarse hasta qué punto se trata de un efecto de la transculturación musical, y hasta que grado ésta se ve sometida a dichos efectos de la postmodernidad.

4. La hibridación musical como seña de vitalidad y trasgresión creativa.

A continuación diferenciaremos entre distintas técnicas de trasgresión musical o grados de hibridación. En un extenso estudio sobre la recepción de la música asiática y africana en el jazz de la década de los 60 y 70 del siglo XX, Martin Pfeleiderer hace hincapié en cuatro tipos de combinación de elementos procedentes de formas musicales diferentes, “mecánicos” los primeros dos, y más sintéticos los dos restantes: (a) el de la adición superficial, exotista, de elementos ajenos a la idiomática del jazz inalterada, (b) la oposición de diferentes estilos mediante el collage, (c) la transformación (por lo menos parcialmente) del marco rítmico, sonoro, tonal y formal mediante la integración de medios interpretativos procedentes de formas musicales ajenas (instrumentación, construcción formal, acompañamiento rítmico y tonal), (d) la transformación gradual de la expresividad individual del músico de jazz en las partes improvisadas (Pfeleiderer, 1998: 164).

Dicho de otro modo: las cuatro técnicas se refieren al pastiche como “arte de imitación”,

al bricolage como “arte de improvisación” (Appen/Doehring, 2001: ???), la fusión como “arte de sintetizar”, y la hibridación como creación de un estilo nuevo, independiente (Steingress, 2002c).

Para comprender el significado y el alcance de estas técnicas musicales, hay que tener en cuenta el condicionamiento social y cultural de la praxis musical en el marco de la globalización. Paralelamente a la “destradicionalización” y la “desterritorialización” de los diferentes estilos musicales aparecen nuevos espacios y tradiciones como lugares de trasgresión cultural y/o musical. No obstante, este hecho no sólo se vincula con la globalización, sino que debe comprenderse más bien como una de las características de la dinámica cultural y sus tendencias innovadoras en general, aunque la globalización le otorgue un perfil determinado.

Como explica Mike Featherstone a partir de las aportaciones de Stallybrass y White (1986) en su reflexión sobre la influencia de la postmodernidad en la estetización (“aestheticization”) de la vida cotidiana (Featherstone, 1991: 65ss.), las ferias y mercados medievales fueron lugares de «inversiones y transgresiones simbólicas» dirigidas al doble fin de construir y deconstruir los elementos de distinción e identidad de las distintas clases sociales en situaciones carnalescas.

Estas transgresiones tuvieron lugar a partir de la confrontación de dos estéticas opuestas: por un lado la del «cuerpo grotesco» («grotesque body») como la encarnación de la impureza, de la espontaneidad y del disparate, fruto de comidas opulentas, bebidas alcohólicas y la promiscuidad sexual —cuerpo opuesto, a su vez, al antitético ideal del «cuerpo clásico», por otro lado, y como punto de referencia de la identidad de las clases medias.

Concluyendo, podríamos decir que la estilización corporal (consciente o inconsciente) en el marco del comportamiento transgresivo pone de relieve la existencia de las diferencias sociales estructurales, al mismo tiempo que estas están derrumbadas simbólicamente durante un tiempo limitado. A pesar de esta constelación excluyente del «otro» ironizado, convertido en objeto de reinterpretación mediante, por ejemplo, la parodia (que es la esencia del carnaval y situaciones parecidas), la formación de la propia identidad lo incluye, en un nivel simbólico, como objeto del deseo reprimido. No obstante, se trata de una determinada situación aliada al mercado como espacio híbrido que permitió aliar los intereses económicos con el placer sensual en un proceso social de creatividad y evolución cultural manejado por especialistas de lo carnalesco y de la transgresión:

«Fairs were therefore not just guardians of local traditions; they were sites of transformation of popular tradition through the intersection of different cultures. They were sites of what Bakhtin refers to as hybridization, which brought together the exotic and familiar, the villagers and townsmen, the professional performer and bourgeois observer. As agents of cultural pluralism they were not, then, just ‘otherness’ to official discourse, but involved the disruption of provincial habits and local traditions via the introduction of different, more cosmopolitan people and cultural objects.» (Featherstone, 1991: 79)

No obstante, Featherstone recupera a Bajtin (1995) en su descripción de la función transcultural de estos espacios híbridos como lugares de construcción y deconstrucción de identidades.

Igualmente, la sustitución de las ferias pre-modernas por el mercado capitalista moderno dio lugar, según el autor, a la transformación de lo carnavalesco en algo profesionalmente ejercido y controlado:

«The elements of the carnivalesque which became displaced into art, and retained in consumer cultural sites and spectacles, and in the media of film and television, now have larger middle-class audiences who have moved away from the more rigid personality structure associated with the puritan ethic which Bell (1976) speaks of, and are better able to cope with threatening emotions. In effect fractions of the new middle class have become more educated into a controlled de-control of the emotions and the sensibilities and tastes that support a greater appreciation of the aestheticization of everyday life.» (Featherstone, 1991: 81)

Como podemos observar, estos espacios siempre fueron, a su vez, lugares preferidos para el encuentro musical y la creación artística en general. Por esta razón no parece inoportuno concluir que la trasgresión como comportamiento musical se asemeje al modelo bajtiano de lo carnavalesco como actitud de deconstrucción simbólica de estructuras musicales establecidas y, además, de las connotaciones culturales inherentes a ellas. La trasgresión musical, tal como se ha explicado, es un comportamiento asociado a determinados espacios sociales donde se establecen estructuras con alto significado para el cambio cultural y estético.

La hibridación estructural crea las condiciones generales para la hibridación cultural. La trasgresión social, con sus tendencias iconoclastas, deconstructivistas, tanto en la vida cotidiana como en situaciones carnavalescas, induce, pues, a cambios en la cultura y, como consecuencia de ellos, a una serie de modificaciones decisivas en el comportamiento musical y el significado cultural de la música popular en la sociedad moderna y postmoderna, que incluye al flamenco. Pero, en este caso concreto, el actual mercado de los mass-media como marco referencial de la dialéctica del cuerpo grotesco clásico tiene que ser analizado partiendo de los presupuestos teóricos de la sociedad contemporánea, la cual ha asimilado o sometido lo carnavalesco en otras manifestaciones de la espontaneidad y el placer: la industria del ocio, el turismo y el consumo cultural.

Resumiendo el concepto de Bajtin, reformulado por Featherstone, comprendemos como hibridación transcultural un proceso de síntesis socio-cultural y estética esencialmente vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales (lo inmediato, lo grotesco, lo sensual) entran en un proceso de transformación y depuración a partir de la intersección de diferentes culturas. Es, pues, la función económica la que canaliza las relaciones sociales y sus correspondientes manifestaciones culturales y estéticas.

Las relaciones sociales establecidas en el sistema de producción y de la división del trabajo encuentran su condición prolongada en el mercado como centro lógico del intercambio de mercancías. No obstante, el intercambio de elementos culturales se realiza tanto en función del intercambio de mercancías como con motivo de éste.

La hibridación transcultural no es, pues, un simple efecto de lo económico, sino que el

mercado se establece en torno a aquellas relaciones sociales consolidadas a partir del deseo de encontrar «lo otro» por motivos de placer o de identidad: los mercados no están sino que se forman y se transforman. Aunque Bajtin analizase el mercado medieval, lo significativo de su observación es el papel del doble impacto socio-económico en los procesos culturales. A partir de ahí habría que analizar la hibridación transcultural como característica de algunas de las músicas populares modernas, como es, en nuestro caso, el flamenco. En efecto, el género flamenco está representado en toda la gama organizacional de la industria artística, y ningún artista puede aislarse de sus influencias.

5. El Nuevo Flamenco como estereotipo del flamenco heterodoxo contemporáneo: hibridación musical e irritabilidad ideológica.

5.1 Origen y desarrollo del flamenco como hibridación transcultural.

La hibridación transcultural no es el invento de unos heterodoxos desviados, sino un fenómeno que caracteriza toda la historia del flamenco debido a su carácter como arte, hecho que lo separó del folklore: El flamenco apareció como la desviación agitanada y vulgarizada de los artificiales y pseudo-tradicionales “bailes y cantos andaluces” o nacionales.

En su formación intervinieron artistas de muy distinta procedencia étnica y tendencia, profesionales del baile y semiprofesionales del cante, músicos que interpretaron los aires de la época y poetas de ocasión. Lo que hoy se considera como la tradición en el cante, realmente se construyó con la innovación (también en el caso de Antonio Mairena), y la interpretación buscó con ímpetu la provocación mediante la individualidad en la expresión, con el fin de crear una estética cada vez más refinada y potente que no pudiera ser ya ignorada por las demás generaciones artísticas. Reconstruyamos este proceso a partir de dos pares de variables relacionadas: particularismo versus universalismo(tradición-mercado), y romanticismo versus modernidad/postmodernidad⁵:

5. Las siguientes tablas y su descripción fueron presentadas con anterioridad en una conferencia en la Cátedra de Flamencología de Córdoba (véase Steingress, 2002a: 40-43).

Tabla 1: Del particularismo de la tradición al universalismo del mercado.

TRADICCIÓN=PARTICULARISMO				
Música tradicional		Música nacional popular moderna		Música
- regional		-culta		
- ritualizada		(reinterpretación de la tradición		
		-popular		
		con medios modernos)		
música cortesana		ZARZUELA		
		“FLAMENCO PURO”		
		CANTO Y BAILE ANDALUZ		
		NUEVO FLAMENCO		
folklore musical (oral)				
	1800	1850	1900	1955
				2000
FOLKLORE ARTÍSTICO				
“BAILES NACIONALES”				
(Escuela bolera)				
		AGITANAMIENTO		
		del “canto y baile andaluz”		
		(Escuela flamenca)		

Como podemos ver, la formación y el desarrollo de la música popular andaluza a lo largo de los últimos doscientos años ha cambiado profundamente el significado y su carácter socio-cultural al transformar su particularismo local y carácter ritual en una manifestación universal donde la tradición es interpretada con medios modernos. De ser una manifestación de la tradición, anclada en la estructura social de la sociedad feudal, con su pluriforme folklore local, se ha ido adaptando a la sociedad moderna, a sus peculiares necesidades culturales y estéticas, así como a sus correspondientes formas de satisfacción a través del mercado.

La transformación de la música popular tradicional en un género musical moderno (la llamada música étnica) fue posible debido al impacto socio-cultural del romanticismo y el nacionalismo en la música del siglo XIX, cuyos frutos más destacados serían la zarzuela por un lado y el canto y baile andaluz por otro. Bajo la influencia del agitanamiento y la vulgarización del género nacional, la escuela bolera fue siendo sustituida poco a poco por la flamenca, de donde a su vez emergerían el minoritario “cante gitano” o “jondo” y la muy popular “canción andaluza” o “copla”.

A partir de la década de los 1950, tras la imposición del modelo neo-tradicionalista de Antonio Mairena, la bifurcación estética y socio-cultural del género fue en aumento, como demuestra la actual oposición entre el “flamenco puro” y el “nuevo flamenco”.

Tabla 2: De la concepción romántica del flamenco a la modernidad /postmodernidad

ROMANTICISMO, NACIONALISMO (CASTICISMO)				
"Etnicidad" como instrumento de inclusión/exclusión				
"Purificación del cante jondo" (Lorca/Falla/Mairena)				
1800	1850	1900	1955	2000
FIESTA	COMERCIALIZACIÓN		INDUSTRIA MUSICAL	
GLOBALIZACIÓN				
(ritual)	del género flamenco (teatros, academias de baile, cafés cantantes)		Estandarización: Diversificación (discos, radio, cine, (TV, Internet, CD, concursos) festivales, Bienal, Feria Mundial de Flamenco)	
AUDIENCIA NACIONAL		AUDIENCIA INTERNACIONAL		
HIBRIDACIÓN				
"Etnicidad" como instrumento de comunicación cultural"				

Bajo la influencia del nacionalismo en la música del siglo XIX, el carácter étnico de los cantes y bailes flamencos (andaluces) se interpretó como la manifestación del "alma popular andaluza" en sus dos variantes, la gitanista y la andalucista. Esta visión casticista se ha mantenido hasta hoy en el discurso defensor de la pureza en el cante.

Con todo, la comercialización del género, característica de la era moderna e iniciada ya en una primera fase bajo la influencia de los fuertes acentos casticistas, más tarde daría lugar a los efectos masivos de la "España de la pandereta" a través del cine folklórico y, de acuerdo con las tendencias del mercado, de una producción discográfica inclinada a la producción de aires musicales aptos para el consumo fácil de la música flamenca. Su efecto más destacado fue la estandarización del flamenco y su fusión con la copla, así como la marginación de las formas tradicionales del cante.

No obstante, esta fase de hibridación musical en el flamenco también motivó a los artistas a crear una estética nueva y comprometida con los valores propios del género, como demuestra la valiosa labor de Pepe Marchena y Manolo Caracol. Esta situación cambiaría significativamente durante la década de los 1950 y 1960, cuando tras la iniciativa de Mairena y otros cantaores se optó por la reinención del cante desde posiciones neotradicionalistas. Paralelamente a este renacimiento artístico del género se intensificarían los intentos de diferentes artistas por crear la nueva estética multiforme del nuevo flamenco, cuyo resultado es la actual diversificación del género en oposición al clasicismo dominante.

Debido al impacto de la globalización, los artistas amplían su radio de acción y entran en contacto directo con ambientes socio-culturales distintos al de los flamencos tradicionalistas. Como efecto de esta nueva práctica musical, la etnicidad de la música flamenca pierde su significado anterior para convertirse en un instrumento de la comunicación intercultural basado en una reinterpretación contemporánea y creativa de las raíces musicales del género. De esta manera, la trasgresión de los límites estéticos del flamenco se nos revela como una praxis musical característica y usual en la era postmoderna, cuyo efecto más destacado es la creciente influencia de la hibridación transcultural en el proceso creativo de los artistas que utilizan la fusión como técnica para la creación de músicas nuevas para audiencias nuevas. Con todo, frente a las nuevas perspectivas, los defensores de la “pureza” en el cante permiten esta reconsideración de la tradición exclusivamente desde los presupuestos estéticos del modelo clasicista del flamenco, es decir, a partir del modelo mairenista.

5.2 El nuevo flamenco como “deconstrucción” del modernismo flamenco.

El flamenco-fusión, en cuanto fenómeno que se da en el marco del flamenco en general, hace referencia a una amplia gama de muy distintas construcciones musicales, y el Nuevo Flamenco es sólo una de las manifestaciones más recientes de la hibridación en el flamenco. Pero también en este caso el rasgo más llamativo es la creciente influencia del mercado capitalista en la música flamenca y sus efectos sociales, culturales y estéticos.

Definimos como «fusión», de manera aproximativa, el proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical. De acuerdo con esta definición y siguiendo a Bourdieu, entendemos al nuevo flamenco como un elemento perteneciente a un campo de acción musical con un determinado significado cultural que podríamos circunscribir a la tendencia hacia una deconstrucción postmoderna del concepto tradicional u ortodoxo del flamenco moderno, sobre todo el creado por Antonio Mairena.

A partir de ahí podemos comprender la preocupación de muchos críticos y expertos del flamenco en lo que a las consecuencias de cualquier manipulación heterodoxa de la música y del baile flamenco se refiere. También se nos revela que no se trata exclusivamente de una preocupación estética en pro de la defensa del cuerpo clásico frente a su deconstrucción “grotesca”, sino, al mismo tiempo, de una defensa ideológica que ve la fusión como ataque a un signo emblemático de la identidad andaluza.

5.3 El carácter trasgresor e híbrido del flamenco.

Como demuestra la evolución musical del flamenco desde sus orígenes a partir de mitades del siglo XIX, las tendencias de trasgresión estética y de fusión con otros tipos de músicas tradicionales y populares no son precisamente sólo una característica del flamenco contemporáneo.

El flamenco apareció ya como un producto más de una serie de fusiones en la música

romántica. Por lo demás, la fusión musical comienza a considerarse un «peligro» a partir del momento en que «abandona» el campo definido de identidad cultural de un grupo de personas, una etnia o una nación, hecho al que ya se refirió Antonio Machado y Álvarez en 1881 (Colección, 1996), al quejarse de la «andaluzación» del supuesto «cante gitano». No obstante, el primer teórico del cante flamenco descubrió una de las hibridaciones que caracteriza al género, aunque en su caso se trataba más bien de una hibridación transétnica. A pesar de dicha oposición entre «gitano» y «andaluz», la verdad es que desde el primer momento hubo una estrecha relación entre los artistas del flamenco y los de otros géneros populares considerados «andaluces», como, por ejemplo, la canción.

5.4 Definición de “fusión” e “hibridación musical transcultural”.

Para aclarar nuestro concepto de hibridación, hay que tener en cuenta que se trata de un proceso que afecta la relación entre los estilos tradicionales y los estilos innovadores en la música. Pero, la hibridación musical va más allá de la mera mezcla (melange) de diferentes estilos, no se puede reducir a la imitación (pastiche) o improvisación (bricolage), y tampoco queda suficientemente explicada a partir del concepto de fusión como proceso más complejo de innovación musical.

En realidad, sólo se da vinculado con la fusión que produce innovación en las tres dimensiones esenciales de la música, a saber, la formal, la semántica y la socio-cultural. En este sentido hemos propuesto la siguiente definición de hibridación musical:

“...we should understand as musical hybridization only those kinds of innovation that transcend a mere mixture or fusion of given musical elements, forms and styles in favor of their coalescence (‘cross-breeding’) which generates a new ‘third’ musical form/style as the point of departure or *nucleus* of a possible new musical genre within the framework of a peculiar socio-cultural field.” (Steingress, 2002c: 311)

Esto quiere decir, que una música puede ser el resultado de una fusión formal y semántica: por ejemplo, un grupo de músicos –compuesto de jazzistas y flamencos, cada uno con sus propios instrumentos– se reúne e interpreta una composición –o simplemente improvisa– a partir de los dos lenguajes musicales implicados, aunque intercambiando los papeles. Pero, sólo en el caso de que esta fusión formal y semántica tenga capacidad de crear “escuela”, es decir, su propio espacio socio-cultural donde el producto de la fusión se convierte en nuevo estilo de la praxis musical, deberíamos hablar de hibridación musical, porque la actividad transgresora ha creado un producto, el híbrido, un estilo nuevo, que cuenta con sus propios productores y consumidores, con su lugar en el campo y su propia realidad socio-cultural. Más, sólo en el caso de que los estilos implicados en la fusión de este tipo provengan de otras culturas musicales u otras músicas étnicas, podríamos hablar de hibridación transcultural en la música. Esta diferenciación es imprescindible para distinguir –en el caso del flamenco– una hibridación basada en la fusión de instrumentos, estilos y lenguajes musicales propios de un campo socio-cultural (p.e. Andalucía, España), de otra, basada en la fusión con elementos culturales o musicales foráneos (p.e. el jazz, el rock, etc.).

Transculturación y fusión son, pues, dos fenómenos distintos, aunque relacionados, y la

hibridación cultural/musical se nos revela como espacio o espectro de múltiples formas de comportamiento trasgresor. Con respecto a estas trasgresiones se suele pensar en el intercambio entre distintas culturas nacionales definidas. No obstante, el concepto de «cultura nacional» es artificial, y bajo su aparente homogeneidad camufla todo un variopinto conglomerado de culturas regionales, étnicas y manifestaciones subculturales. Por esta razón habría que distinguir, en primer lugar, entre fusión transcultural y fusión en el marco de una cultura (nacional). A partir de ahí podríamos distinguir entre tres tendencias básicas: hay transculturación sin fusión, fusión sin transculturación y fusión a partir de transculturación.

Transculturación sin fusión significa que un elemento musical culturalmente definido se ve trasladado a otra cultura musical con fines decorativos. Es este el caso del frecuente eclecticismo musical, basado en la mezcla (*melange*), comportamiento típico del la imitación (*pastiche*) y de la improvisación (*conglomerado*): por ejemplo, la introducción superficial de secuencias de guitarra flamenca en composiciones no flamencas con el fin de «sazonarlas» con unos acentos presuntamente románticos y/o sureños. Encontramos este comportamiento musical frecuentemente en las zarzuelas y operetas, cuplés, canciones de moda y en la música útil de los anuncios comerciales.

En cambio, el frecuente uso de la flauta o el violín en composiciones flamencas puede indicar el caso de fusión sin transculturación, pues ambos instrumentos forman parte de la cultura y música popular andaluza desde muchos siglos. En otras ocasiones es poco razonable la distinción entre transculturación y fusión debido a la maestría de los intérpretes flamencos a la hora de fusionar otras músicas con el flamenco o, en el caso contrario, de representantes de otras músicas que saben asimilar la música flamenca en su composiciones no-flamencas.

5.5 La hibridación como característica fundamental del flamenco.

No obstante, muchas de las peculiaridades del flamenco-fusión son la continuación lógica del carácter trasgresor y transcultural del flamenco mismo: el flamenco apareció como expresión artística subcultural estrechamente vinculada al romanticismo andaluz y a la existencia de la bohemia, como el resultado de una amplia manipulación estética de la cultura tradicional de la región que tuvo como resultado su transformación en una manifestación moderna y urbana del arte popular (Steingress, 1993 y 1997).

Por esta razón la evolución del flamenco siempre se ha visto sujeta a una permanente adaptación artística al entorno económico capitalista y la cultura de masas. Esta confrontación del sentimiento romántico con una racionalidad con arreglo a fines económicos es otra de las características del flamenco desde sus orígenes que coincide con el concepto de lo carnavalesco (es decir: lo trasgresor, lo heterodoxo) y su adaptación al mercado moderno. Por ello, tanto la producción como el consumo del flamenco reflejan la influencia de dos tendencias opuestas (y a veces características para el mismo artista, como es el caso de Camarón de la Isla): un fuerte sentimentalismo nostálgico expresado en el deseo esencialista de «pureza» por un lado, y el impulso creativo y trasgresor, que se asienta en el flamenco desde una sensibilidad nueva, contemporánea.

Como demuestran las numerosas polémicas entre toda una serie de intelectuales españoles desde finales del siglo XIX, el uso del flamenco como elemento cultural andaluz remite a las repetidas crisis de identidad que caracterizan a la sociedad andaluza moderna, producidas en ocasiones por la inflexibilidad ante un mundo en rápido y trascendental cambio social y cultural. La hibridación transcultural, como actitud musical innovadora, refleja la imposición de estos cambios en las sociedades modernas en una situación donde la música popular ha dejado de ser "popular" en el sentido de "nacional" para convertirse en un elemento de la mencionada glocalización. Nos queda la duda sobre si la subordinación económica que acompaña y determina a este proceso realmente traerá consigo la asfíxia del esfuerzo artístico enriquecedor, como sospechaba Adorno en su momento, para convertir la música popular en un producto de la alienación del individuo en la sociedad tardo-capitalista. No obstante, la alienación puede caracterizar tanto a una manifestación humana, incluyendo a la música, como ser el estímulo para el esfuerzo creativo.

No cabe duda de que el carácter museológico de un cante flamenco, cuya «esencia» se busca en una pureza estética del pasado, no corresponde a un auténtico esfuerzo creativo, surgido de la conciencia de la alienación del hombre en la sociedad contemporánea, sino que más bien refleja su propia alienación frente a una realidad que ya no sabe expresar con su estética. Es bien significativo que el criticismo flamenco se dirija casi exclusivamente contra los artistas heterodoxos, acusándoles de «traición» a la tradición, sin considerar las condiciones generales del mercado capitalista como intermediario entre el artista y su público. Pero en lo que respecta a la explicación de la distorsión de las relaciones entre los flamencos y la sociedad es imprescindible atender a la función que ejerce éste sobre la producción y el consumo de la música flamenca, así como sobre su significado cultural y social.

Dicho de otra manera: es en el mercado donde «aparece» la música y evoluciona en cuanto resultado de la interacción social provista de significados culturales adscritos.

Las actuales trasgresiones musicales en el flamenco pueden interpretarse particularmente como consecuencias de la creciente intervención tecnológica y comunicacional en el mercado global de la música. La consiguiente generalización del consumo de música flamenca en entornos muy distintos al de su origen produce, sin duda, una serie de problemas semánticos y culturales adicionales a la comercialización.

Este hecho comenzó a notarse claramente a partir de la década de los 50 del siglo XX, cuando la supuesta crisis del flamenco de entonces no solamente provocó una reinterpretación tradicionalista de los estilos desaparecidos o «contaminados», sino también la curiosidad de músicos de muy distinto origen por tan exótico género. No otro fue el comienzo de un decisivo cambio en el comportamiento musical que contó tanto con el poder económico del creciente mercado musical como con el equipamiento técnico y comunicacional suficiente para realizar toda una serie de encuentros a partir de los distintos estilos musicales y procedencias étnicas de las músicas en juego.

Teniendo en cuenta la diferencia entre fusión e hibridación transcultural, hemos de decir que el término «fusión» sólo designa la actitud de introducir elementos ajenos a un determinado estilo musical, es decir, explica más bien la evolución semántica y formal de una determinada música. En cambio, el concepto de hibridación transcultural hace

referencia más bien a los efectos y significados socio-culturales de tal actitud basada en la separación y recombinación de formas y prácticas en entornos distintos. Lógicamente hay fusión sin hibridación transcultural, pero no hay hibridación transcultural sin fusión, pues no todo tipo de evolución semántica de la música genera o se realiza vinculada al cambio del entorno socio-cultural.

No obstante, puede haber hibridación musical en el marco de una cultura dada, con lo cual no se genera el cambio del significado cultural a consecuencia del traslado de una manifestación cultural a otro entorno cultural, sino que más bien se trata de un enriquecimiento a partir de distintos elementos que pertenecen al mismo entorno socio-cultural. Un ejemplo significativo, entre otros, de la asimilación de distintos elementos procedentes del folklore regional español por parte del flamenco es el caso de las alegrías y de los fandangos. Sólo la hibridación transcultural representa el modelo ideal de una actitud transgresora en la música, y la encontramos no sólo en el comienzo del flamenco, sino también en sus últimas manifestaciones, concretamente, en el Nuevo Flamenco.

6. Orígenes, desarrollo y tendencias del flamenco-fusión.

6.1 El Nuevo Flamenco: un hecho polémico.

El término Nuevo Flamenco remite a un producto muy heterogéneo y ecléctico de la creación flamenca que fue introducido como marca comercial a principio de la década de los 1980 por la empresa Nuevos Medios y Flamencos Accidentales (Clemente, 1995, p. 10). Su objetivo consistió en promocionar el nuevo estilo musical de los llamados jóvenes flamencos.

Realmente, la elección de esta denominación estuvo determinada más por una estrategia de marketing que por motivos artísticos. No obstante, el instinto económico sólo puso de relieve una tendencia artística generada en el seno del flamenco mismo durante bastante tiempo, que culminaría en el paso decisivo que José Monje Cruz, Camarón de la Isla ya había dado poco antes, en 1979, con la presentación del mítico LP "La Leyenda del Tiempo" bajo la dirección de Ricardo Pachón: un cambio decisivo en su música (y, por supuesto, en el baile). Por esta razón, y teniendo en cuenta la falta de un análisis de este proceso, deberíamos buscar, en primer lugar, un acceso conceptual a este término.

Quizás serviría comprender el Nuevo Flamenco como el sinónimo de todo aquel flamenco que intenta diferenciarse del modelo tradicional u ortodoxo del mairenismo, creado, difundido e impuesto entre 1955 (cuando Antonio Mairena lanzó su primer LP en Londres) y 1971 (cuando se emitió «Rito y Geografía del Cante» en la televisión española). La coincidencia del apogeo del mairenismo durante la década de los 60 con los primeros síntomas de disidencia en el flamenco hace bastante adecuado a esta interpretación del Nuevo Flamenco, aunque cabría preguntarse si su identificación con cualquier desviación musical de la ortodoxia flamenca es realmente correcta.

A su vez, ha de tenerse en cuenta que tal denominación fue introducida en el lenguaje de la afición a principios de los años 80, es decir, después de 20 años de una permanente

experimentación en el campo del flamenco y de la música popular moderna de la época. Hoy, la mayoría de los expertos de la historia del flamenco coincide en que fue a partir de finales de la década de los 70, cuando un creciente número de músicos de y en torno a la subcultura flamenca comenzó a buscar nuevas formas de expresión musical, motivados por la labor y la fascinación por artistas como Paco de Lucía, Camarón, Morente y Lebrijano. Fueron estos artistas, «criados» en el mundo del flamenco ortodoxo, los que a lo largo de su trayectoria artística personal construyeron el puente del flamenco tradicional hacia otras subculturas de la música contemporánea (como el jazz, el rock, el pop y la salsa), reabriendo las puertas hacia la música clásica, o preparando el camino para facilitar los encuentros entre las culturas musicales vecinas (música magrebí, árabe y andalusí), incluyendo el lejano Oriente (música paquistaní, hindú).

Esta apertura musical sólo pudo tener lugar gracias a la preparación y madurez de determinados artistas flamencos que arriesgaron su propia creatividad artística por la asimilación de otros elementos musicales y actitudes en el flamenco. El intercambio musical y las síntesis consecuentes hicieron surgir nuevos patrones musicales, y no sorprende que —debido a su carácter vanguardista— éstos no siempre fueran recibidos con benevolencia sino rechazados e interpretados como señal de decadencia en el flamenco o la cultura andaluza.

Siguiendo nuestro análisis, el término Nuevo Flamenco ha de entenderse, por una parte, como el resultado de la hibridación musical en el flamenco. Por otro lado, hay que recordar que la trasgresión musical no se debe comprender exclusivamente como el proceso de evolución formal de la música propia, sino siempre en relación con la dinámica cultural o la transculturación que introduce y nutre el cambio musical hasta nuevas síntesis.

La renuncia al modelo mairenista en el flamenco y la creciente alienación sufrida por ello por los jóvenes artistas flamencos, no sólo señalaba un cambio radical en la evolución de la música flamenca, sino un cambio cultural en general que avisaba de la nueva relación del flamenco con la sociedad contemporánea y sus tendencias culturales. Explicamos este cambio estético-cultural como la consecuencia del debilitamiento del nacionalismo y etnocentrismo en el flamenco, su ruptura con todo tipo de subordinación casticista (andalucista, gitanista, españolista), así como con el correspondiente narcisismo cultural y la miopía artística.

Además, al finalizar el régimen franquista a mitades de los 70, la apertura cultural de España entró en una fase decisiva y acelerada, en una situación en la que la orientación transcultural y la estética postmoderna habían comenzado a preformar ya una nueva dinámica cultural a nivel global. Sin duda, este proceso coincidió con los intereses de la creciente industria cultural y la mercantilización de los productos artísticos musicales. Por esta razón, no debe olvidarse que el rechazo de las actuales fusiones en el flamenco obedeció también a algunos de los efectos negativos de su comercialización. En muchos casos —y como norma general— es el mercado el que dicta los cánones de la creatividad musical convirtiendo al artista interesado en un artista casi-asalariado que (más que de su veracidad artística) depende de su cachet y de la publicidad como garantías de su futuro artístico. En la medida en que el flamenco se considera la expresión más «jonda» del ser humano y de la tragedia de la vida,

el mercado y sus influencias en la creatividad se perciben como fuerzas antagónicas, es decir, opuestas al sentido artístico del flamenco.

Nos situamos así ante la encrucijada principal del Nuevo Flamenco: ¿hasta qué punto se trata de una innovación artística orientada hacia nuevas perspectivas culturales y estéticas, y hasta qué punto de un compromiso con el mercado y los intereses de la industria cultural, de un oportunismo que utiliza al flamenco con fines opuestos a los valores que reclama? Como demuestra cualquier evaluación crítica del Nuevo Flamenco, la ruptura con el pasado no siempre fue adecuada y válida: ante la ambigüedad del proyecto sólo unos cuantos artistas fueron capaces de evitar el fracaso. Pocos flamencos supieron librarse del estrecho corsé estético impuesto por Mairena, para convertir la intrínseca idea de «pureza» en motivo de creación de nuevas formas expresivas a partir del modelo tradicional establecido.

Otros se acercaron a la estética flamenca con intenciones e intereses diferentes: muchos de los «nuevos flamencos» aprendieron de los «viejos», al mismo tiempo que usaron sus conocimientos para “contaminar” otras músicas. A pesar de que es verdad que el flamenco se ha convertido en una música universal, no toda música hecha por un flamenco es flamenco y no siempre la denominación da legitimidad al contenido. El Nuevo Flamenco es igual de ambivalente y contradictorio como el flamenco en sí, que desde sus orígenes coquetea con la canción y el cuplé, provocando duras reacciones por parte de los «puristas». Parece como si la innovación y el tradicionalismo fueran actitudes recíprocas en el marco de la dialéctica entre la música y la sociedad en general.

Por esta razón, buena parte del éxito del Nuevo Flamenco obedece sobre todo a la actitud rebelde (es decir: «flamenca») tanto de los músicos en el marco de la misma tradición flamenca como de sus encuentros con otros artistas que se acercaron a la música flamenca desde otras perspectivas.

Resumiendo, podríamos decir que el cambio del comportamiento musical supone menos una reacción contra la existencia del flamenco tradicional que contra la hegemonía del tradicionalismo en el flamenco en cuanto asfixia de la creatividad.

Durante la década de los años 50 la música flamenca se vio expuesta a dos tendencias importantes aunque contradictorias que marcarían su posterior dicotomización: primero, su revalorización; segundo, su fusión con otras músicas occidentales y orientales.

6.2 La revalorización del flamenco tradicional.

Como bien expone Ángel Álvarez Caballero, el modelo definitivo del flamenco tradicional o clásico fue creado en la década de los años 50 con el objetivo de reestablecer el cante de acuerdo con su imaginada pureza (Álvarez, 1994: 257-262). Esta actitud respondía a una situación de crisis del género con respecto al comportamiento musical y al significado cultural del flamenco, ya surgida a finales del siglo pasado y agravada por las consecuencias culturales de la Guerra Civil y la dictadura franquista. En lo que al contenido de esta crisis artística se refiere, Manuel Ríos Ruiz (coincidiendo con el argumento de Kellner sobre la ausencia de una dominante cultural) explica con acierto que el verdadero problema del flamenco hacia la mitad del presente siglo no consistió en una falta de calidad artística, como

sospecharon algunos flamencólogos, sino más bien en la falta del prestigio del género en la propia sociedad española en cuanto arte y elemento importante de la cultura popular andaluza (Ríos, 1997: 75-84).

Los anteriores esfuerzos de Lorca, Falla e Infante para realzar el significado cultural del flamenco no dieron el resultado esperado: el flamenco siguió viéndose por una mayoría de españoles de ambos sexos con desdén y como manifestación de la subcultura marginada de los gitanos o de las clases bajas en general. Independientemente del antiflamenquismo histórico, arraigado en el mundo de los intelectuales, el flamenco, en sus manifestaciones supuestamente auténticas (consideradas como “vulgares”), no fue aceptado por las crecientes clases medias, inclinadas más bien hacia la canción andaluza, el cuplé y la música afluencada.

Por otro lado, el rechazo por parte de los defensores del flamenco surgió de su desacuerdo con la estrecha relación del género con la música ligera y de moda. La inclinación de los artistas flamencos hacia este tipo de música respondía, por un lado, al aumento de público y la ampliación de los mercados por la difusión de la radio y la gramofonía.

De otra parte, la propia historia de género, anclada en el siglo XIX, ya estuvo marcada por dicha tendencia de síntesis de lo tradicional y lo moderno, al surgir de la reinterpretación agitanada de la sintética canción andaluza con el fin de acentuar el casticismo del sur español frente al centralismo español, es decir, como muestra y manifestación artística de la expresividad popular y regional, al igual que como elemento (junto a la tauromaquia y la arquitectura arabesca) del emergente turismo como factor económico.

Realmente, los vínculos entre el flamenco y la canción andaluza nunca desaparecieron completamente. El flamenco evolucionó, bajo la constante influencia asimiladora del cuplé, hecho que justifica hablar del flamenco como de un producto artístico trasgresor e híbrido de acuerdo con las tendencias generales de la evolución de la música popular española; siempre fue un género trasgresor, impuro, sintético, híbrido y el Nuevo Flamenco es la lógica consecuencia de esta dinámica: de la hibridación de híbridos (metahibridación).

Frente a la posibilidad de un manifiesto destierro cultural del arte flamenco, el proyecto de revalorización se hizo imprescindible para los artistas ante la necesidad de definir y delimitar su campo artístico con el fin de tomar posesión en él. La nueva iniciativa, basada en una expresa orientación gitanista, nació con la promoción en 1954 de la primera “Antología del Cante Flamenco” por la compañía francesa (!) Hispavox, la inauguración de los primeros tablaos en Madrid, la publicación en 1955 de “Flamencología” de Anselmo González Climent (una obra crucial que, después de la primera reflexión seria sobre el flamenco publicada por Antonio Machado y Álvarez en 1881, marcó un nuevo comienzo del ensayo pseudo-científico y de la interpretación esencialista del arte flamenco) así como con el primer Concurso Nacional de Cante Jondo, celebrado en 1956 en Córdoba como continuación del célebre Concurso de Cante Jondo, organizado por Lorca y Falla en Granada 34 años antes. Pero la reconstrucción y revalorización decisiva del flamenco, la efectuó el cantaor Antonio Mairena acompañado por la pluma de Ricardo Molina. Su esfuerzo histórico consistió en «salvar» el cante puro como supuesta manifestación emblemática de los gitanos andaluces y defenderlo contra la también supuesta trivialización folklórica de los payos: el flamenco

es—según los autores de “Mundo y formas del cante flamenco”, publicado por primera vez en 1963— la «quintaesencia del pueblo andaluz» (Molina/Mairena, 1979: ???), pero en sus manifestaciones más jondas es propiedad exclusiva de los gitanos; son, pues, los gitanos quienes han creado uno de los rasgos más inconfundibles del ser andaluz.

La lucha por la autenticidad en el arte flamenco comenzó a adquirir un claro carácter étnico. A consecuencia de esta oposición el flamenco se diversificó en un género de dos perfiles: el supuesto auténtico y puro cante gitano, por un lado, y el folklorizado flamenco no-gitano de los payos, por otro. El anacronismo de esta concepción se pondría de relieve al menos a partir de la posterior disidencia del flamenco-fusión, realizada paradójicamente (y sobre todo) por jóvenes músicos flamencos de origen gitano.

No cabe duda de que el revival étnico en el arte flamenco de las décadas de los 50 y 60 respondía a la situación política y cultural general en la que España empezaba a dar las primeras señales de apertura, de relajación de la represión y del reestablecimiento de sus relaciones con el mundo exterior.

Esta liberalización se asentó en el renacido turismo europeo como tradicional punto de referencia primordial para España. Se trataba de recrear la imagen de una España enraizada en tradiciones exóticas y arabescas, estilizadas ya con anterioridad por el romanticismo, con su tauromaquia, su alhambriismo, sus paisajes pintorescos, placeres culinarios y, como no, su exotismo y erotismo, representados por las bailaoras y cantaores flamencos. Mas esta reconsideración interesada de los valores culturales de la región convertidos en ingresos económicos se vio sujeta también a la reanimada sensibilización cultural, sobre todo entre la juventud, que (en un sentido neo-romántico) consideró al flamenco gitano como un importante punto de referencia para la construcción de su propia y nueva identidad en los años en que el franquismo ya mostraba inconfundibles signos de decadencia.

Esta identidad flamenquista no fue exclusivamente tradicionalista sino que identificó al flamenco con los deseos del pueblo y con una visión política de futuro. De este modo, la cultura flamenca integró a sectores sociales antifranquistas, cuyos ideales coincidían con los valores expresados tradicionalmente en el flamenco: la libertad, la veracidad, el amor, la solidaridad, pero también la soledad y la pena, etc.

De acuerdo con esta dinámica cultural, el mairénismo se convirtió en una tendencia clave dentro del renacimiento del flamenco durante la década de los años 60 y estuvo representado por los entonces jóvenes cantaores y cantaores como José Menese, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Antonio Núñez “El Chocolate”, Bernarda y Fernanda de Utrera, Francisca Méndez Garrido “La Paquera”, Manuel Gerena y otros.

Esta explosión artística en el flamenco haría de aquellos años la segunda «Edad de Oro» del cante que destacó por la reformulación de sus anteriores estilos olvidados, su diversificación personal por los artistas y el creciente nivel de profesionalidad y de popularidad más allá de su tradicional ambiente subcultural. El flamenco se hizo escuchar y el mundo respondería. A continuación haremos una breve sinopsis de la nueva fase histórica del flamenco y la creciente oposición entre el flamenco tradicional o clásico y el flamenco-fusión.

6.3 Periodización y tendencias básicas de la fusión musical en el flamenco: heterodoxias puras.

La fusión transcultural en la música, incluyendo al flamenco puede ser analizada o desde sus aspectos formales (estéticos) y semánticos, o como una manifestación de la etnicidad (sus aspectos socio-culturales) en la música, aunque normalmente ambas perspectivas coinciden en la actitud musical.

Lo más característico de las nuevas fusiones es que lo étnico, tras haber dejado de ser un hecho diferencial significativo, se ha convertido en un elemento formal/semántico entre otros más, con el fin de “acentuar” las nuevas composiciones⁶. Este proceso se lleva a cabo, sobre todo, mediante la estilización a partir de otros géneros musicales. La fusión en el flamenco contemporáneo es el proceso y el resultado de la intervención, sobre todo, de tres importantes estilos musicales: del jazz, del rock y de la salsa.

Aparte de estos estilos musicales habría que tener en cuenta la tradicional relación del flamenco con la música clásica o «seria» que ya se dio en el siglo XIX, aunque en el caso del nuevo flamenco no parece que tenga un papel primordial (si exceptuamos a compositores como Manolo Sanlúcar o Pedro Romero) en el uso de instrumentos típicos de la música clásica como por ejemplo el violín, la viola, la flauta travesera y el piano, o el hecho de que algunos de los grandes cantaores han grabado con el acompañamiento de grandes orquestas (p.e. Camarón o Morente).

Otro elemento importante para la fusión en el flamenco es la música étnica, aunque, como veremos más adelante, esta conexión suele ser más indirecta, mediatizada a través de los tres estilos de música contemporánea mencionados arriba.

En lo que a nuestra diferenciación entre el aspecto semántico y étnico de la transculturación musical se refiere, el jazz, el rock y la salsa son elementos formales fundamentales que permiten una rica combinación de diferentes estilos de la música étnica en el marco del flamenco y su combinación con otras músicas. Independientemente de su relación histórica con el blues negro y otros estilos regionales, el jazz se ha convertido en una expresión internacional de la música con una extraordinaria capacidad asimiladora. Algo parecido se puede decir del rock y de la salsa.

6.3.1 Jazz y flamenco-fusión.

6.3.1.1 La primera etapa: del eclecticismo al feeling.

El flamenco-fusión evolucionó en dos etapas de transculturación cualitativamente distintas. La primera se refiere a la década que va de 1956 a 1966 aproximadamente. Estos años coinciden (al mismo tiempo que contrastan) con las intenciones de Antonio Mairena y otros de redefinir el flamenco como una correcta expresión de la “pureza incorpórea” de la cultura andaluza. El proyecto esencialista se vería pronto confrontado con los primeros intentos de un grupo reducido de músicos de jazz que descubrían el flamenco como fuente de enriquecimiento de su propia expresividad musical.

6. Hay que tener en cuenta que la aparición del flamenco como género musical se debió al “agitanamiento” de la poesía andaluza y la música folklórica regional, es decir, a su “acentuación” de acuerdo con las expectativas del público entregado a la moda gitanista y el alhambriismo en la música romántica.

No obstante, la lejanía y la parcialidad de este primer contacto entre dos mundos musicales tan diferentes apenas fue registrado por los defensores del flamenco puro. Se trataba, además, de una relación establecida por músicos extranjeros y en el extranjero.

Ya que la cultura musical española de aquellos años apenas se conectó con las músicas extranjeras y transatlánticas no sorprende que las primeras trasgresiones se desarrollaran casi siempre de manera unilateral, basadas en lo que podríamos designar una estimulante explotación de la estética flamenca por parte de jazzistas como por ejemplo Miles Davis y Gil Evans: "Flamenco Sketches" (1956); Miles Ahead (1957); "Kind of Blue" (1959); Lionel Hampton: "Jazz Flamenco" (1958); John Coltrane: "Olé", Charlie Mingus, "The Black Saint and the Sinner Lady" y "Tijuana Modos" (1957); Hampton Haves, "Spanish Steps"; Charlie Haden, "The Ballad of the Fallen"; Paul Bley, "El Cordobés", y otros más como Ron Blake, Roy Etzel y Jelly Roll Morton.

Esta primera etapa no fue exactamente de fusión, más bien se trató de la asimilación de elementos musicales procedentes del flamenco y de su duende por parte de músicos americanos que en líneas generales no tenían ninguna relación peculiar con la música o los músicos del flamenco: entraron en la música flamenca «con naturalidad» o feeling, y casi siempre partiendo de una experiencia indirecta transmitida por artistas flamencos en sus viajes a Estados Unidos (Clemente 1995: 18).

6.3.1.2 Segunda etapa: encuentros y simbiosis.

La segunda etapa se fecha entre 1966 y 1990 aproximadamente. Está caracterizada por un nuevo tipo de comportamiento musical: la cooperación integral de músicos de distintas culturas. Es la etapa de los «encuentros» entre músicos del jazz extranjeros y españoles con determinados guitarristas de flamenco, sobre todo durante la década de los 70.

A diferencia de la etapa anterior, ya se había desarrollado una subcultura musical española que destacó por su creciente interés en introducir su propia música en las nuevas tendencias musicales a nivel internacional. Este comportamiento era ya de comunicación estética. Comenzó en 1966 con Tino Contreras (Flamenco-Jazz), seguido (a iniciativa del productor alemán J. E. Berendt) por una serie de producciones del saxofonista español Pedro Iturralde en colaboración con Paco de Algeciras (después, «Paco de Lucía»): "Flamenco-Jazz" (1967, disco publicado en España en 1974), "Jazz-Flamenco II" (1968) con Paco de Lucía. Más tarde colaboró con Paco Cepero en "Flamenco Studio" (1975).

Otra trayectoria fusionista corrió de la mano de Juan Carlos Calderón junto con Manolo Sanlúcar: Juan Carlos Calderón y su "Taller de Música" (1974) y "Soleá" (1978).

Pero, la colaboración quizás más fructífera sería la que tuvo lugar a partir del encuentro entre Paco de Lucía, Al DiMeola, John McLaughlin, Larry Coryell y Chick Corea: "Tres Hermanos" (1979), Paco de Lucía, McLaughlin, Coryell), "Zyriab" (1990, Paco de Lucía, Corea).

Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar se convirtieron rápidamente en las personalidades claves de la fuerza transgresora del flamenco. Nunca abandonaron su orientación musical originaria, es decir, la estética flamenca, pero fueron capaces de estimular el trabajo creativo

de toda una generación de jóvenes guitarristas de flamenco y demás músicos, tanto españoles (Gerardo Núñez, Diego Cortés, Rafael Riqueni, Toti Soler, Raimundo Amador, Vicente Amigo, Victor Monge “Serranito”, Pepe “Habichuela”, Paco Cepero, “Tomadito” etc.), como extranjeros (Paquito D’Rivera, los holandeses Teye Wintjerp, Eric Vaarzon y Peter Kalb; el danés Henryk Michael, el alemán Ottmar Liebert, el italiano GinaD’Auri etc. etc.)⁷. Quizás es recomendable recordar lo que Paco de Lucía dijo sobre la cualidad de estos encuentros y los efectos para su música:

«La fusión puede dar resultado, aunque yo no creo en ella. En mis trabajos con Larry Coryell, John McLaughlin o Al DiMeola, la música no era ni flamenco ni jazz, era una fusión de músicos más que de músicas.» (En Calvo/Gamboa 1994: 162)

6.3.2 Flamenco-gitan-rock, rumba suburbana, soul y otros ingredientes de la híbrida sauce piquante del flamenco-fusión.

Bastante alejada de la fusión entre el jazz y el flamenco, aunque motivada por sus sorprendentes resultados y perspectivas, la música popular moderna de los años 70 encontró su soporte masivo en la música rock. El eclecticismo estético y el neorromanticismo musical coincidieron perfectamente en lo que Clemente llama la «fiebre fusionista» con que caracteriza la actitud musical expresada por ejemplo en «Spanish Caravan», incluido en “Waiting for the Sun”, LP lanzado en 1968 por el grupo The Doors, o «Mood for a day», incluido en “Yessong”, y «Tarantos para Jimmy Hendrix» de Gualberto.

Las experiencias musicales de la fusión entre flamenco y jazz estimularon el interés de muchos músicos de rock a partir del final de la década de los 60 como demuestran los ejemplos de Jim Morrison y The Doors («Waiting for the sun», 1968), Paco de Lucía y Emmerson, Lake and Palmer así como Carlos Santana. Como destacan Calvo y Gamboa mediante el ejemplo de “*Encuentro con el rock*” («Encounters with rock»), realizado por Sabicas y Joe Beck en 1970, se trató además y con frecuencia de un eclecticismo musical, estimulado más por motivos económicos que por la inspiración artística (Calvo/Gamboa 1994: 166).

De hecho, el nuevo vitalismo flamenco que se puso de relieve mediante la «fiebre fusionista» por parte de músicos españoles se inició con la instantánea aparición de SMASH, la primera, emblemática y ya legendaria formación de rock-andaluz. Ocurrió en 1971 y acabó casi inmediatamente después de la publicación de su disco.

Pero se había dado un ejemplo que sería continuado inmediatamente por otros músicos impacientes, casi siempre andaluces, como “Triana”, “Goma”, Gualberto, Lole y Manuel (1974), “Veneno” (Kiko Veneno), Rafael y Raimundo Amador (1977), “Mezquita”, “Guadalquivir”, “Imán” (1978), “Pata Negra”, “Medina Azahara”, Kiko Veneno y “Arrajatabla” (1980) (Calvo/Gamboa 1994: 298-299).

A partir de 1973, el rock-gitano electrificado de “Los Chorbos” y “Las Grecas” combinó los sonidos de la suburbana rumba flamenca afincada en Madrid, Barcelona y otras urbes no

7. Véanse los excelentes y muy completos trabajos al respecto de Clemente (1995) y Calvo/Gamboa (1994).

andaluzas con los elementos del rock duro fabricado y garantizado por José Luis de Carlos, de "Sonido Caño Roto".

Fueron los años dorados también de grupos como "Los Chungitos" y "Los Chichos", de José Ortega Heredia "Manzanita", y Luis Barrull, cuyo soul-funk agitanado y tangos arabescos reforzados por el sintetizador se convirtieron en *hits* de la época. También hay que mencionar a "Gitano Soul", producido en Madrid con la colaboración de jazzistas negros de Nueva York, incluyendo el emblemático número «Pobre gitano Juan».

Más que flamenco, estos sonidos de los 70 podrían ser clasificados como la manifestación de una nueva y más amplia estética musical del flamenco ante los nuevos y dramáticos retos de la vida de los sectores sociales marginados y desprotegidos de las grandes urbes como Madrid o Barcelona, con su miseria, la fascinación por las drogas, el estilo de vida de la nueva bohemia y la sensación de «gran libertad» que ofrecía la España postfranquista.

La música en general y el flamenco en particular se consideraron como expresiones manifiestas de un «nuevo sentir» difícilmente comparable con la anterior aproximación «fría», casi académica y elitista, de los reconstructores de la pureza del flamenco o con la distancia cultural que dificultó de alguna manera el encuentro entre el jazz y el flamenco.

Pero se trataba de una trasgresión multicultural de tipo casero realizada por músicos españoles aunque afincados también en terrenos ajenos a su cultura nacional. Los años 70 hicieron resurgir las cualidades carnales del flamenco como expresión musical de la singular combinación de una vitalidad delirante con el sufrimiento existencialista de unos músicos que vivieron aquella década clave con gran conciencia y sensibilidad hacia los acontecimientos que les rodearon y en los que participaron activamente.

En el Sur, el neo-romanticismo se hizo oír en el nuevo sound de Lole y Manuel, donde se fundieron una nueva lírica de alusiones arabescas con las raíces musicales flamencas.

Otros seguirían este ejemplo desde sus propias experiencias musicales formando grupos y conjuntos compuestos de músicos flamencos y no-flamencos, gitanos y payos. La segunda mitad de la década de los 70 fueron los años del «dadaísmo rockero aflamencado» (J. M. Costa) creado por músicos como Kiko Veneno, Raimundo Amador y otros, reunidos en "Pata Negra". Con Kiko (José María López Sanfeliú), el flamenco-rock agitanado se convirtió en una de las corrientes más importantes del nuevo flamenco-fusión y motivó a otros muchos como Martirio, Luis Cobos, Diego Carrasco, "Arrajatabla", "Niño Jero", "El Loco Romántico" y Tomás Moreno "Tomasito".

En esta situación se despertó el sentido económico ante el nuevo género flamenco y con ello el marketing. A principios de la década de los 80, Nuevos Medios y Jóvenes Flamencos lanzaron el primer LP bajo la marca registrada de Nuevo Flamenco: lo nuevo se había emancipado y convertido en un valor comercial inconfundible, expresado con letras mayúsculas –pero también en un reto–, en una provocación abierta frente al flamenco tradicional.

Como nuevo subgénero dentro del género o género alternativo al flamenco, el acentuado vitalismo flamenco abrió las puertas a una todavía más amplia diversificación del género. Triunfó el conjunto "Ketama", formado mayoritariamente por los jóvenes de dos de las familias flamencas más emblemáticas de Granada y Jerez de la Frontera: "Los Habichuela"

y “Los Sordera” (José Soto, “Sorderita”; Juan Carmona, “El Camborio”, su hermano Antonio y José «Ray» Heredia). Bajo el patrocinio de Nuevos Medios estrenaron en 1985 con “Ketama”, seguido por “La pipa de kif” (1987) para presentar un año más tarde con “Songhai” una clara contribución a la música transcultural que reúne los gitanos con el Magreb y la cultura mandinga mediante la introducción de la kora en su instrumentación. A partir de ahí no han cesado en sus experimentos musicales y han presentado siete discos más hasta 1995.

También hay que hablar de la salsa-flamenca, es decir, del cocktail fabricado a partir del son cubano y de la rumba flamenca, dos tradiciones musicales profundamente enraizadas en el mundo del flamenco.

No cabe duda de que el cisma con la tradición flamenca no pudo ser más evidente. Será a partir del comienzo de la década de los 80 cuando el flamenco-fusión entrara en su etapa decisiva al desarrollar su propia dinámica vinculada, además, al distintivo de Nuevo Flamenco.

El efecto no se hizo esperar: ganó rápidamente una popularidad inesperada dentro y fuera de la audiencia flamenca. El auge de la producción discográfica flamenca de la década anterior fue contrastado hasta ser sustituido por el éxito económico de los jóvenes flamencos. La nueva perspectiva desató una nueva creatividad, y aunque la calidad de las producciones en muchos casos fuera endeble, quedó demostrado que una nueva generación de flamencos estaba preparada y decidida a responder a los nuevos retos musicales de una manera propia y a pesar de la creciente presión de los aficionados suscritos al modelo mairenista.

6.3.3 Diversificación en el flamenco-fusión: en busca de los enlaces culturales de la música andaluza.

Como respuesta a la creciente disidencia en el flamenco durante la década de los 70, los flamencólogos y aficionados comenzaron a expresar su decepción considerando cualquier tipo de fusión como un efecto del experimentalismo y la mezcla de sonidos bajo la influencia de las «músicas foráneas de moda como el jazz y el rock» (Calvo/Gamboa 1994: 138, citando el “Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco”).

Ante este rechazo, numerosos flamencos se vieron animados a buscar aquellos elementos y tradiciones considerados esenciales en la configuración de la música flamenca tradicional. De esta manera, parte del flamenco-fusión orientaría su comportamiento trasgresor hacia otras culturas musicales históricamente relacionadas con la etnicidad andaluza, sobre todo hacia el Magreb y América Latina.

Esta orientación, ya iniciada en los años 20 y 30 del siglo XX por la labor de intelectuales como Lorca, Falla, Blas Infante y José Máximo Khan (“Medina Azara”), culminaría (reanudando la visión romántica del siglo anterior) en la defensa del origen oriental (hindú, bizantino, árabe) del flamenco. La primera respuesta musical a estas teorías no se hizo esperar mucho. En 1934, el pakistaní Aziz Balouch intentó demostrar el origen oriental del flamenco por primera vez de manera concreta: se hizo cantaor y colaborador de Pepe

Marchena y publicó no solamente una serie de cantes en español y árabe, sino que también defendió sus tesis en el libro titulado “Cante jondo, su origen y evolución”, publicado en 1955 (Balouch, 1955).

La fusión del flamenco con sonidos orientales (árabes, turcos, maghrebíes) no es precisamente un fenómeno reciente, sino que está documentada en la primera mitad del siglo pasado, cuando los primeros viajeros románticos explicaron su fascinación por muchos de los cantos andaluces a partir de su supuesta tonalidad arabesca. Con el neorromanticismo resurgió esta visión estética. En 1975 Lole Montoya y Manuel Molina incluyeron «Sangre gitana y mora» en su LP “*Nuevo Día*”. Dos años más tarde Lole promocionó «Anta Oumri» en “Lole y Manuel”, disco producido en El Cairo con motivo del homenaje de la cantaora sevillana a la célebre cantante egipcia Om Kalsoum.

Otros músicos, como el tunecino Anuar Brahem, el turco Kudsi Erguner o el marroquí Chekara colaboraron con flamencos; y el rey del raï argelino, Cheb Khaled, así como el músico turco Levent Yüksel expresarían su fascinación por la música de Paco de Lucía. También hay que mencionar producciones flamencas tan emblemáticas como “Macama Jonda” de José Heredia Maya (en colaboración con la Orquesta de Música Andalusí de Tetuán), a “El Lebrijano”, o a Gualberto, quien buscaba las raíces hindúes del flamenco con el sitar; para no olvidar las entrañables arabescas flamencas de Caracol, “Chato de la Isla”, “La Charo”, “La Conja”⁸. Habría que añadir, además, a Amina, Remedios Amaya, “La Susi”, “Las Grecas”, etc., etc. En 1988 el grupo “Gitamoraima” introdujo el flamenco bereber, seguido en 1993 por “Radio Tarifa” con su famosa «Rumba argelina». Para cerrar este campo habría que mencionar, además, a la conexión estético-musical con el mundo sefardita establecida por Dino del Monte, Carmen Linares y Pedro Aledo, del grupo “Ensemble Mediterranéen”.

6.3.4 Fusión basada en el modelo tradicional del flamenco: «pureza heterodoxa».

Un comportamiento musical frecuente, aunque muy particular, indica la fusión realizada por flamencos en el propio marco del flamenco tradicional o «puro». Hay fusión y trasgresión en la obra de célebres cantaores como Enrique Morente, Juan Peña “El Lebrijano” y José Monje, “Camarón de la Isla”, así como en la música del guitarrista Paco de Lucía.

En estos casos la hibridación está basada en una transformación endógena y en un enriquecimiento del flamenco clásico, pues todos estos músicos estuvieron profundamente influenciados por la obra de Antonio Mairena. Su fuerte deseo creativo, combinado con su carácter artístico y capacidad expresiva excepcionales, les permite reinterpretar el flamenco puro desde los presupuestos semánticos del flamenco puro, aunque con un feeling procedente de otras culturas musicales o en conexión con ellas.

Dicho de otra manera: cantan y tocan a partir de una síntesis musical, pero dentro de los márgenes del flamenco “más puro”. Sin duda, de acuerdo con su sentido de libertad artística

8. Conja Abdessalam, nacida en Los Ángeles en el seno de una familia de procedencia árabe y que estudió el baile flamenco en España.

empezaron a interpretar no solamente una lírica moderna, sino que también hicieron uso frecuente de nuevas formas de instrumentación y orquestación ajenas al flamenco tradicional. La fuerte presión estética por parte del modelo hegemónico mairenista obligó a estos artistas a demostrar su lealtad hacia el flamenco clásico mediante su virtuosismo. La primera disidencia en este sentido fue quizás el abandono de la lírica tradicional y popular del flamenco en la década de los años 60 y 70 por parte de jóvenes cantaores comprometidos con la lucha contra la dictadura: José Menese, Manuel Gerena, Diego Clavel, Luis Marín y “El Cabrero” utilizaron de manera demostrativa una poesía llena de crítica social y mensajes políticos, compuesta o por ellos mismos o por poetas contemporáneos como Francisco Moreno Galván, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano o Alberti, sin olvidar a los poetas del pasado: Antonio y Manuel Machado y Lorca. De esta manera el flamenco tradicional recobró una pureza diferente de la del mairenismo, aunque en su marco. Se trataba de una variante que hizo hincapié menos en la glorificación del pasado del flamenco que en su valor como expresión popular de la lucha existencial frente a la represión.

Sin duda, a partir de la transición y el triunfo de la democracia después de la muerte de Franco, esta corriente dejó de llamar la atención para dar lugar a la aparición de lo que podríamos llamar la era postmoderna del cante. Su característica principal se asentó en una fuerte acentuación de la creatividad y la disidencia individual dirigida a captar la sensibilidad de las nuevas generaciones de jóvenes. La actual hibridación musical del flamenco se basa, pues, en una transculturación interna a partir de la ruptura del modelo cultural anterior y en el creciente dominio de la cultura postmoderna en el marco del flamenco tradicional mismo. Demostraremos este proceso a partir del ejemplo de tres célebres cantaores: “Camarón”, Enrique Morente y “El Lebrijano”.

El primer caso es el de José Monje Cruz, “Camarón de la Isla” (San Fernando, 1950-Badalona, 1992). La actitud heterodoxa de este cantaor gitano se basó en el profundo conocimiento del flamenco en combinación con su evolución personal y su inconfundible personalidad. Cuando “Camarón” lanzó su legendario LP “La Leyenda del Tiempo” en 1979, su trayectoria como cantaor ya contaba con más de diez años en público.

Hoy se da por asentado que a partir de esta fecha se iniciaba un cambio revolucionario en la historia del flamenco basado en la manifiesta antítesis al mairenismo, pero fiel a las tradiciones en el flamenco. Hasta 1968 se crió con ellas, y hasta 1978 amplió y renovó sus conocimientos. Pero, cuando murió en 1992, dejó un nuevo legado estético en el flamenco, una «nueva escuela» sólo comparable con la de Antonio Mairena, Manuel Torres o Tomás Pavón. Su ejemplo ha provocado una revuelta artística y una ruptura con otros modelos anteriores para ajustar la estética flamenca a las necesidades y expresividad contemporáneas. En fin, a partir de Camarón, al flamenco hay que redefinirlo profundamente. A pesar de que muchos aficionados al flamenco tradicional siempre tuvieron problemas con la obra y personalidad del obstinado cantaor gitano, no cabe duda que reforzó de manera decisiva la autoestima de muchos flamencos, especialmente la de los jóvenes gitanos andaluces.

Mientras que Antonio Mairena representa una generación de gitanos cuyo deseo de reconstruir su identidad étnica se arraigaba en una postura pequeño-burguesa, “Camarón” se desmarcó de esta dinámica al representar una generación ya consciente de su peculiaridad

y en proceso de definir sus límites en la manifestación del cante como expresión universal. “Camarón”, en estrecha colaboración e incluso marcado por la personalidad de su amigo Paco de Lucía, fue capaz de crear y fascinar a un nuevo tipo de audiencia, no solamente a nivel nacional, sino también internacional. Su arte fue reconocido y valorado por flamencólogos como Manuel Ríos Ruiz quien terminó su “Ayer y Hoy del Cante Flamenco” (Ríos, 1997) con un serio y muy competente capítulo dedicado al cantaor de San Fernando, en el cual lo denomina «el último artífice» del flamenco de los pasados 25 años (ibid.: 225-230).

Llamado también «el Mick Jagger gitano» (Calvo/Gamboa, 1994: 38), “Camarón” fue capaz de conectar aficionados de músicas muy distintas con el flamenco; lo popularizó sin hacer compromisos en lo que a la estructura básica del cante se refiere. Realmente renovó al flamenco y de esta manera lo salvó para futuras generaciones; creó, como destaca Clemente, «un ideal de pureza alejado del mairenismo» (Clemente, 1995: 28).

Cuando murió ya había creado escuela en el flamenco, con una estética personal que serviría como orientación a cantaores como José Mercé, Duquende y otros. Cuando lanzó su célebre “Leyenda del tiempo” en 1979 (justo cuando el Nuevo Flamenco estaba a punto de aparecer), probablemente no era consciente de que con este trabajo se había convertido en su propia leyenda.

Enrique Morente (Granada, 1942), a pesar de haber nacido unos años antes que “Camarón”, pertenece a la misma generación de flamencos. Su carrera artística se inició a principios de la década de los años 70 con una serie de recitales flamencos en colaboración con Manolo Sanlúcar: “Flamenco: nueva era”, seguido por un LP dedicado al comunista y poeta español Miguel Hernández (“Homenaje flamenco a Miguel Hernández”) en 1971. En 1985 publicó “Cruz y Luna” con poemas de San Juan de la Cruz y Al-Mutamid, acompañado por la guitarra de Enrique de Melchor, obra en la que introdujo la percusión y el teclado como instrumentos inusuales hasta entonces en el flamenco. “Sacromonte” (1986) ya marcaba su nuevo concepto de flamenco: su orientación hacia una expresividad basada en la música clásica (“Fantasía de Cante Jondo para voz flamenca y orquesta”, 1986), en el uso de coros (“Esencias flamencas”), de la poesía de Lorca (“En la casa-museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros”, 1990), de la liturgia (“Misa flamenca”, 1991) o la rumba (“Negra si tú supieras”, 1992). Con “Omega” (1995) llegó a su cumbre artística, por el momento, con una obra compleja y fascinante que reúne toda su experiencia profesional con una profunda sensibilidad musical que va más allá del flamenco, sin ocultar sus rasgos elementales. Además de ser un cantaor con una clara dedicación a la adaptación de la poesía española al flamenco, Morente ha hecho uso de su talante polimórfico en el escenario (“Phedra”, “Macama Jonda”, etc.).

Juan Peña “El Lebrijano” (Lebrija, 1941) comenzó a alejarse de la ortodoxia mairenista hacia 1970, aunque su primer verdadero éxito fue “Persecución” (1976), obra basada en el trabajo dramático del poeta Félix Grande que narra la suerte de los gitanos desde su llegada a la Península en el siglo XVI hasta el Real Decreto de Carlos III (1783). En 1982 lanzó “Ven y sígueme”, un tipo de rock-ópera flamenca con la correspondiente instrumentación más un coro clásico, de calidad dudable, que hizo opinar a Clemente: «Una obra irregular que no tiene trascendencia» (Clemente, 1994: 33).

Pero “El Lebrijano” no dejó de buscar nuevos estímulos creativos mediante el encuentro con otras culturas musicales: Entre 1983 y 1998 su obra flamenca se orientó progresivamente hacia la (ya repetida) fusión con la música andalusí, expresándose en la colaboración con la Orquesta del conservatorio de Tanger (“Reencuentros”, 1983), la Orquesta Andalusí de Tanger (“Encuentros”, 1985; “¡Tierra!”, 1989) así como, en 1998, “Casablanca”. Como demuestra su CD en torno a la saeta (“Lágrimas de cera”, 1999).

Juan Peña ha llegado a sintetizar los tres elementos culturales básicos adscritos por algunos musicólogos (Pedrell, Falla, Romero) a la música andaluza y especialmente al flamenco: el canto litúrgico-bizantino, la música árabe-bereber y el canto sinagoga.

7. Conclusiones: la pureza heterodoxa como comportamiento musical.

Resumiendo, puede decirse que el Nuevo Flamenco es un concepto artístico surgido del marketing a raíz de una serie de manifestaciones recientes de la música y estética flamenca fusionada con otras músicas, que más tarde pasaría a ser una orientación e incluso un patrón estético importante para muchos artistas flamencos.

Se trata, pues, de una manifestación de la continua trasgresión musical que caracteriza al flamenco desde sus inicios en torno a 1850. El flamenco-fusión en general es la consecuencia de una serie de cambios decisivos en el comportamiento musical y en el significado cultural que la condición postmoderna atribuye al flamenco. Lo importante es señalar que estos cambios no pueden reducirse simplemente a la dimensión económica; más bien se trata de un proceso complejo que explica la tendencia hacia la World Music y la comercialización de lo étnico como consecuencia de un profundo cambio en la “cosmovisión” y la aparición de una nueva sensibilidad en la percepción de la realidad a consecuencia de la revolución científico-tecnológica, el impacto de las nuevas infraestructuras y la comunicación, el aumento del nivel educativo y cultural general y la necesidad de trasgresión respecto al Estado y las culturas nacionales⁹. Esa dinámica explica –en el caso del flamenco– la aparición de un nuevo tipo de «pureza heterodoxa» en el marco de la globalización musical, comprendida como «glocalización», frente a la anterior «pureza racial» o étnica basada en las identidades gitana y andaluza, comprendida como efecto paradójico y contradictorio del (proto) nacionalismo andaluz, agudizado en el transcurso de la globalización cultural y su tendencia a disolver o redefinir identidades tradicionales.

En la era postmoderna, la autenticidad ya no “funciona” como norma estética en torno a lo étnico, sino se busca más bien en la expresión personal, individual, del artista.

Con respecto a este cambio especialmente en el comportamiento musical, podemos destacar los siguientes fenómenos.

9. Ernesto Canclini, en su célebre monografía dedicada a las culturas híbridas, hizo hincapié en el carácter complejo de los procesos de hibridación, al destacar que “el tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas” se refiere especialmente a mezclas de elementos étnicos o culturales “con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos (...) para designar las mezclas interculturales propiamente modernas, entre otras las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrial culturales” (Canclini, 2001: 15, 22 y 23).

- a) La actitud trasgresora y de desviación, surgida a partir de la década de los años 60, estuvo guiada por la búsqueda de nuevos determinantes culturales en la música.
- b) La obstinación por parte de la tradicional audiencia flamenca en su defensa del ortodoxo modelo mairenista.
- c) La cultura popular urbana contemporánea, influenciada por la estética postmoderna, ha debilitado la anterior vinculación étnica del flamenco, generando nuevas actitudes a partir de la creciente fragmentación de la expresividad y alienación de sus bases étnicas y culturales, así como al mismo tiempo ha incentivado la tendencia hacia una construcción de identidad individualizada a partir de un cierto eclecticismo («pastiche») relacionado con la situación del mercado.
- d) La tendencia a comprender la disidencia en el flamenco como una manera de volver a las raíces culturales de la identidad andaluza en un mundo mass-mediaticizado y tecnologicado, caracterizado por el anonimato y la soledad del individuo.
- e) La creciente difusión internacional del flamenco como consecuencia de la globalización de las culturas y del uso de la música como medio supracultural permite establecer una comunicación minimalista entre las distintas culturas y regiones del mundo.
- f) La capacidad del flamenco para servir como vehículo de la transculturación musical le convierte a su vez en objeto de hibridación musical y consecuentemente en una música nueva, distinta, aunque vinculada «genéticamente» con el flamenco tradicional.

Sin duda, la creciente globalización del flamenco suscita el problema de hasta qué punto se trata de una superación del anterior «nacional-flamenquismo» y no de una simple sustitución del tópico etnocentrista-nacionalista por otro nuevo, el de la globalización y el simulacro musical. El cuadro del cambio musical a nivel global comprende no sólo el comportamiento trasgresor, heterodoxo en la música flamenca contemporánea, sino también su rechazo por parte de los «defensores de la pureza en el flamenco».

Ambas tendencias en la actitud musical no pueden ser analizadas sin tener en cuenta dos condiciones decisivas para la transformación de la mayoría de las manifestaciones culturales y estéticas en la sociedad postmoderna: la primera se refiere a su, a veces, agresiva subordinación a los criterios del mercado capitalista y la producción de mercancías, la segunda al debilitamiento de la tradicional relación entre la cultura con la nación y el estado a consecuencia de la imposición de las condiciones de la globalización y sus contradictorios efectos, que provocan la reaparición del neotradicionalismo y el patriotismo cultural.

Las ciencias sociales contemporáneas consideran que cualquier sistema social o cultural responde al incremento de complejidad exterior con una diferenciación interior en pro de mejorar su capacidad adaptadora. En el caso del flamenco fue la creciente cultura musical internacional la que indujo a su diversificación en concordancia con las nuevas necesidades musicales y culturales. No obstante, la hibridación transcultural no siempre es satisfactoria desde el punto de vista artístico porque la sociedad moderna estimula la creatividad musical en líneas generales en el marco del mercado, es decir, rechaza o excluye cualquier otra actitud, condenándola así a una existencia subcultural y marginada. Frente a esta suerte, los artistas flamencos están obligados a expresarse contra la cultura flamenca representativa u

«oficial», o adaptar su flamenco heterodoxo a los criterios de la cultura postmoderna de la imagen, como se puede deducir de la siguiente afirmación de Clemente.

“...lo cierto es que el flamenco no vende. Por eso, porque no le ven el color del dinero, las compañías discográficas huyen automáticamente del flamenco. En un mercado donde domina lo fácil, los músicos han de someterse a los discutibles principios comerciales del marketing. Hay que aprovechar el tirón de lo aflamencado, pues el flamenco de ley es una ruina.» (Clemente, 1995, pp. 140/141)

En definitiva, el significado cultural del flamenco-fusión se caracteriza por la creciente disolución de su tradicional relación con lo nacional y lo étnico, y por su libre expresividad en el entorno de la «música mundial». Este cambio se refleja en dos niveles:

Primero, en la tendencia hacia la desnacionalización de las músicas étnicas y —como su consecuencia— hacia una nueva relación de los músicos entre ellos a nivel mundial. Como los científicos, los músicos comparten un lenguaje que les facilita superar las limitaciones nacionales, culturales y étnicas para formar comunidades transculturales. Esta base social facilita el intercambio de los distintos sonidos, la aparición de un nuevo «feeling» y una creatividad más amplia.

Segundo, la disolución del «carácter nacional» de muchas músicas permite el desarrollo de nuevas actitudes musicales transgresoras orientadas en posibles fusiones. De este modo, la música aumenta su cualidad como medio universal de comunicación mediante la producción y la percepción de sonidos estructurados, cuya comprensión se basa en una semántica compartida e independiente de cualquier codificación nacional. Como demuestra el peculiar caso del Nuevo Flamenco, estas transgresiones aumentan el grado de variedad de las posibles mezclas y fusiones de sonidos al mismo tiempo que indica nuevas orientaciones y significados culturales, casi siempre influenciados por intereses económicos.

Por esta razón, la hibridación transcultural no puede analizarse sin incluir su estrecha relación con las tendencias hegemónicas que caracterizan la globalización como proceso complejo y contradictorio: la globalización de las culturas, de la música y de la comunicación en general por un lado, y la globalización del mercado capitalista y con él del modelo occidental consumista por otro no coinciden en sus lógicas, aunque la lógica económica y expansionista del capitalismo contemporáneo impone, sin duda, su ritmo a la globalización cultural.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. 1982. “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” en *Zeitschrift für Sozialforschung*, ed. por Max Horkheimer, 1er año, 1932, pp. 103_124 y 356_378. Munich/ reprint.
- ALVAREZ CABALLERO, A. 1994. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- APPEN, R. von/Doehring, A. 2001. “Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer postmodernen Theorie der Pop- und Rockmusik”, en *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*, Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28, ed. por THOMAS PHLEPS. Karben: CODA, pp. 13-22.

- BAJTIN, M. 1995. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César. Madrid: Alianza.
- BALOUCH, A. 1955. *Cante Jondo. Su origen y evolución*. Madrid: Ediciones Ensayos.
- BELL, D. 1992 (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- CALVO, P./Gamboa, J. M. 1994. *Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora*. Madrid: Ediciones Guía de Música.
- CANCLINI GARCÍA, N. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- CLEMENTE, L. 1995. *Historia del nuevo Flamenco*. Valencia: Editorial La Máscara. Colección de cantes flamencos. Recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez «Demófilo».
- 1996 [1881]. Edición, introducción y notas Enrique Baltanás Sevilla: Portada.
- EICKELPASCH, R. 1997. «'Kultur' statt 'Gesellschaft'. Zur kulturtheoretischen Wende in den Sozialwissenschaften», en: Rademacher, C./Schweppenhäuser, G. (eds.) *Postmoderne Kultur. Soziologische und philosophische Perspektiven*, pp. 10-21. Opladen.
- FEATHERSTONE, M. 1991. *Consumer Culture & Postmodernism*. London, Newbury Park, New Delhi: SAGE.
- FERGUSON, M. 1992. "The mythology about globalization", en *European Journal of Communication*, nº 7.
- GARCÍA GÓMEZ, G. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- GEBESMAIR, A. 2002. "Hybrids in the Global Economy of Music. How the Major Labels define the Latin Music Market", en *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Rai, Tango, Sardana, Flamenco, and English urban folk*, ed. por Gerhard Steingress, pp. 1-19. Münster-Hamburg-London: LIT-Verlag.
- INGLEHART, R. 1998. *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Madrid: CIS.
- JAMESON, F. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta (Duke University Press, 1991).
- JAMESON, F./Zizek, S. 1998. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Buenos Aires/Barcelona/México D.F.: Paidós.
- KELLNER, D. 1992. "Popular culture and the construction of postmodern identities", en *Modernity & Identity*, ed. por S. Lash & J. Friedman. Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell.
- KING, A.D. 1997. *Culture, Globalisation and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis MN.
- LUTTER, Ch./Reisenleitner, M. 1998. *Cultural Studies. Eine Einführung*. Viena: Turia + Kant.
- MARCUSE, H. 1993 (1964). *El hombre unidimensional*. Madrid: Planeta Agostini.
- MOLINA, R./Mairena, A. 1979 (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. 3ª ed. Sevilla/Granada: Librería Al-Andalus.
- MORENO, I. 2002. *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.

- MITCHELL, T. 1994. *Flamenco Deep Song*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nederveen Pieterse, J. P. 1995. "Globalization as hybridization", en *Global Modernities*, ed. por Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson, pp. 48-68. London: SAGE.
- ORTIZ NUEVO, J.L. 1996. *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros PM.
- PIAGET, J. 1974. «Need and significance of cross-cultural studies in genetic psychology», en: BERRY, J.W/P.R. Dasen (eds.), *Culture and cognition: Readings in cross_cultural psychology*. London: Methuen.
- PFLEIDERER, M. 1998. *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*. Schriften zur Populärmusikforschung 4. Karben: Coda.
- RÍOS RUIZ, M. 1997. *Ayer y Hoy del cante flamenco*. Madrid: Istmo.
- ROBERTSON, R. 1998. "Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit", en *Perspektiven der Weltgesellschaft.*, ed. por Ulrich Beck, pp. 192-220. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SMITH, Ph. 1998. "The new American cultural sociology: an introduction", en *The New American Cultural Sociology*, ed. por Philip Smith. Cambridge: Cambridge University Press.
- STALLYBRASS, P./White, A.1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- STEINERT, H. 1997. "Musikalischer Exotismus nach innen und aussen. über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden", en: Rösing, H. (ed.), *Step Across the Border. Neue musikalische Trends - neue massenmediale Kontexte*. Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20, Karben: CODA Musikservice + Verlag, pp. 152-171.
- STEINGRESS, G. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
1997. *Cante flamenco. Zur Kulturosoziologie der andalusischen Moderne*. Frankfurt am Main/ New York: Peter Lang.
1998. *Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)*. Prólogo de Manuel Ríos Ruiz. Sevilla: Signatura.
- 2002 a. "La presentación del flamenco como construcción híbrida", en: Gómez, A. (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, pp. 31-43. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- 2002 b (ed.). *Songs of the 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: LIT-Verlag
- 2002 c. "What is Hybrid Music?", en: Steingress, G. (ed.), *Songs of the 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: LIT
- VERLAG WASHABAUGH, W. 1996. *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*. Oxford, Washington D.C.: Berg.
- WELSCH, W. 1999. "Transculturality: the puzzling form of cultures today", en *Spaces of Culture. City-Nation-World*, ed. por Mike Featherstone y Scott Lash, pp. 194-213. London: SAGE.