

Hacia una revisión del concepto “Nuevo flamenco”. La intelectualización del arte

Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte

Cristina Cruces Roldán
Universidad de Sevilla
ccruces@us.es

Resumen

El artículo propone un modelo capaz de reconocer los movimientos surgidos a partir de los años 90 en las nuevas narrativas flamencas, que se distancie de las versiones *pop* que el concepto “nuevo flamenco” evoca. Un conjunto de indicadores teóricos y metodológicos ayudan a perfilar la categoría, entre los que se sugieren la hibridación y el *cross-over*, la integración del flamenco en la sociedad multimedia, la versatilidad de los autores, la tecnificación del conocimiento y diversas estrategias de anulación formal e intelectualización de los repertorios.

Abstract

The article discusses about “new flamenco narratives” from 90s. They are considered as new trends, different from “new flamenco” pop movement. Theoretical and methodological concepts used are hybridation, crossover, multimedia society, creators’ versatility and technology of knowledge. They are applied as indicators to provide a suitable category of contemporary flamenco in Spain.

1. Introducción

En unas declaraciones del pasado 2 de noviembre de 2011 a *El Correo de Andalucía*, el pianista David Peña Dorantes describía su nuevo disco *Sin muros* afirmando:

Contaré con músicos de distintas disciplinas. Habrá un argentino con un bandoneón, un cubano con contrabajo y un músico árabe. Además participará la cantante israelí Noa y el contrabajista francés Renaud García-Fons. Habrá flamenco: soleás, tientos, malagueñas, granadinas... todo tipo de palos con un enfoque diferente. Un guiso con muchos sabores y especias. Libertad y diálogo.

No sorprende que el testimonio provenga de un pianista de estudios reglados, que cuenta con una densa, compleja e inquietante trayectoria musical. Sin embargo, una declaración como ésta, situada en el territorio de hibridaciones musicales contemporáneas, podría resultar turbadora en quien resulta ser hijo de Pedro Peña, sobrino de El Lebrijano, nieto de La Perrata, sobrino-nieto y primo de Perrate, padre e hijo. Esto es, un intérprete enclavado, dentro de la visión “dualista” del arte flamenco, en el pleno registro genealógico ortodoxo de las conocidas como “casas cantaoras”.

Dorantes se nos muestra –lo viene haciendo desde hace años– como un ejemplo más de una generación de jóvenes con un repertorio de propuestas que se resisten al escolasticismo y no son fáciles de localizar en ninguno de los dos polos convencionales del infructuoso debate entre modernidad y tradición. Esto es, la ubicación, en un extremo, de todas las muestras de osadía heterodoxa que se aglutinarían, de forma imprecisa y hasta promiscua, dentro de una única etiqueta (“nuevo flamenco”, “experimentalismo”, “innovación”...), tenidas por formas fictas o incluso espurias, y, en el otro, el flamenco clásico que émicamente se califica, según el caso, como “puro”, “gitano”, “de siempre”...

La generación joven a la que David Peña representa, evidencia relaciones más complejas. En los procesos de hibridación, la musical es una extensión, un fenómeno derivado de otros de carácter sociológico, cultural e histórico, que huye de dualismos y simplificaciones que, como ésta, invisibilizan la profusión y la diversidad creadoras. Pero el asunto sugiere nuevas preguntas: ¿A qué categoría pertenecen nuevas obras, nacidas en el flamenco y vividas ya en las músicas globales? ¿Dónde enmarcamos trabajos que combinan los mapas musicales del flamenco con territorios ajenos a la geografía musical jonda? ¿Cuáles son las claves teóricas que permiten reconocerlos?

2. El “nuevo flamenco”: una denominación insuficiente

En la década de 1980, triunfó en el habla popular una inteligente etiqueta inspirada en el nombre de marca “Nuevos Medios”, la discográfica de los álbumes de quienes pronto se conocerían como “nuevos flamencos”. El despertar de esta corriente se producía como reacción al encorsetamiento de las formas instalado a partir del movimiento conocido como Neojondismo o Neoclasicismo. También llamado Mairenismo, por la tutela teórica del cantaor Antonio Mairena junto a Ricardo Molina (1963), la Flamencología estableció desde los años 50 y sobre todo en los 60, una serie de parámetros de autenticidad que conducían a la inefable categoría de “pureza”:

- La *tradición*, tenida por inmutable y venerable, conducía a exigir la obediencia al pasado. Lo que obviaba un hecho innegable: el flamenco, como género artístico, había nacido como desobediencia a la tradición previa, popular, esto es como un arte contemporáneo.
- La *continuidad*, en una defensa a ultranza de la tradición oral y las formas de transmisión socializadas, ajenas a la discografía y ejemplificadoras de un cierto primitivismo.
- Tradición y continuidad exigían la búsqueda de *taxonomías estilísticas*. Las normas de interpretación –los patrones– se sometieron a modelos muy escolásticos, sufrieron una clasificación inspirada en el rescate de formas del pasado y dotaron de capital simbólico al cante frente al baile o el toque.
- La combinación de tres criterios estructurantes: la *sangre*, encerrada bajo el supuesto genealógico de la familia, la *etnicidad*, bajo el racial de los gitanos, y la *nacencia*, bajo los territorios flamencos de la Baja Andalucía.

A partir de estas combinaciones, era fácil diferenciar entre formas puras (gitano-andaluzas) y otras más o menos espurias dentro de lo que se reconocía, por un lado, como flamenco (gitano andaluz *versus* flamenco) y, fuera de él, como mezclas. Término éste que, si bien invoca una idea de mestizaje comprometida con el pensamiento sobre las músicas de raíz, sería estigmatizado en los ambientes flamencos al transmutarlo en la denostada categoría de fusión. Aún peor suerte corrieron otras denominaciones, que –ceranas a la comercialidad pop, aunque aflamencadas– llegaron a ser ninguneadas por la aplicación de vergonzantes diminutivos, como sucedió con el “flamenquito”.

Exitosa aún la escuela neoclasicista, que había granjeado rancia e inquebrantable adhesión entre los aficionados, nacieron para la música de masas unos intérpretes que pertenecían, en proporción notable, a lo que la ortodoxia reconocía como flamencos “puros”. Muchas veces, gitanos, hijos de aquellos flamencos que se habían desplazado décadas atrás a los tablaos de Madrid, flamencos mismos que tocaban la guitarra para el baile o se cantineaban. Ketama, Ray Heredia o Aurora fueron cabezas visibles de una serie de iniciativas que, en Madrid, darían lugar a un movimiento que encontraba en los sonos de las músicas latinas, la bossa nova o el jazz, vías de expresión alternativas y una respuesta a las expectativas de modernidad, en clave de lo que los científicos anglosajones denominarían “cultura pop”. Estas flamantes formas, siendo distintas y efectivamente nuevas, y aun coetáneas a otras rupturas culturales como “la movida” madrileña, se emparentaban y justificaban al amparo de tantos flamencos o *para-flamencos* que, tiempo antes, habían provocado distintas rupturas de la tradición, desde Paco de Lucía al Sonido Caño Roto o la rumba urbana. La tradición era un relato abierto, y autores como éstos obligaban a repensarla (Benjamin: 1989, 1936).

Poco tuvo que ver el foco madrileño de los 80 con otras corrientes que, años atrás, habían visto la luz en Andalucía en una “Edad de Oro” del experimentalismo musical sevillano, a mi juicio todavía no suficientemente reconocida. Desde las fusiones con tintes aflamencados de Goma o Smash, al rock andaluz de Triana, la poética inquietante de Lole y Manuel o, nacidos de los mismos focos gitanos que los anteriores, Pata Negra. Una particularidad distinguía el

movimiento de Sevilla respecto a otros: el rock, el blues, la “música negra”, fueron influencias principalísimas, gracias a los discos que llegaban desde las bases militares norteamericanas que fueron difundidos a través de redes de amistad o afinidad. Coincidieron en el tiempo, además, una serie de actores indispensables para explicar la cochura: productores y autores como Gonzalo Garcíapelayo, Ricardo Pachón o Carlos Lencero, bandas rockeras, solistas pop, y la inexplicable curiosidad de los gitanos desplazados desde los focos nutricios de Triana hacia las barriadas periurbanas, entonces, del Polígono Sur, que atendían a Jimmy Hendrix o Janis Joplin con la misma delectación que a Camarón o Fernanda de Utrera.

Aún impresiona cómo pudieron sintetizarse estas aventuras multiformes, cómo pudo surgir tal densidad y calidad de propuestas musicales en la Sevilla de los 60 y los 70, todavía no preparada para consolidar una industria artística en torno a estos flamencos extraños. De hecho, los sucesivos experimentos fueron desapareciendo o debilitándose conforme lo hacían sus solistas y se disolvían las formaciones.

Tanto el foco sevillano como el madrileño, en cualquier caso, tuvieron que ver con nuevos marcos sociológicos. La difusión de la cultura anglosajona, la proximidad de la denominada “Transición Democrática” en España, las transformaciones urbanísticas y unos modelos de sociabilidad musical diferenciados en Andalucía y Madrid provocaron, entre otros factores, unas trayectorias particulares para esas nuevas generaciones de músicos gitanos y flamencos, nacidos y familiarizados ya con las músicas globales. Básicamente, la expresión “nuevo flamenco” se refiere a las innovaciones habidas en la capital de España, que permiten una descripción bastante normalizada de algunas de sus claves musicales.

En nuestro artículo “El aplauso difícil” (2008) sugeríamos hace algunos años que el nuevo flamenco tomaba una serie de elementos identitarios del sistema musical flamenco a modo de signos: estilos festeros como soporte rítmico, particularidades expresivas e interpretativas de la música vocal, adaptación de la guitarra y percusión corporal, palmas y zapateados como fondos rítmicos, aplicación a conveniencia de coplas o letras flamencas de la tradición oral. Pero eran muchas más las distancias, porque sus elementos estructurantes resultaban ontológicamente distintos: se trataba de una corriente influenciada por otras músicas. Una corriente que ensalzaba una instrumentación de amplia extracción, a la cual quedaba subordinada la voz. El nuevo flamenco se sustentaba en una estética de alborozo y júbilo más que de dolor, con temáticas y lírica banales, estructuras no microcompositivas, con evidentes equivalencias entre grabación y concierto y un protagonismo principal de la producción y de la ejecución por parte de grupos o bandas más que intérpretes individuales (Cruces, 2008: 184-187).

El devenir del flamenco artístico en las dos últimas décadas ha vuelto inoperantes estos últimos indicadores para reconocer la multiplicidad de opciones de creación que se producen en el mundo jondo y en los entornos de “lo flamenco”. Rasgos a flamencados se nos aparecen en formaciones de pop y rock; cientos de pequeñas bandas o grupos surgen en torno al “flamenquito”; intérpretes de sevillanas o rumbas tratan de introducir movimientos y estéticas flamencos en álbumes de villancicos o baladas. Parte de la comunidad flamenca natural se vuelve hacia formas musicales muy en la línea del pop: los mercadillos suenan a *Camela* bastante más que a soleares o seguiriyas. El flamenco se huele en los ámbitos, tan sugerentes para la investigación y todavía por estudiar, del nuevo comunitarismo religioso. Flamencos de Sevilla, Jerez o Granada, incluso profesionales que “están en el culto”, reflejan sus creencias en los repertorios artísticos, o abandonan prácticas tan arraigadas como el cante por saetas, que no les es permitido desde postulados evangélicos defensores de un Dios vivo¹.

¹ El papel que está teniendo el “culto” en la redefinición de las formas y prácticas musicales de los gitanos de la Baja Andalucía ofrece pistas que delatan la falta de compromiso “con una música que no se hacía para honrar a Dios y que se asienta en las fiestas de los excesos [...]”. Como el flamenco, el entorno rumbero se asocia con la fiesta descontrolada, el despilfarro ostentoso, la nocturnidad, la droga y el alcohol. Estas prácticas, también relacionadas con las bodas, las juergas, las fiestas paganas como el Carnaval y los ambientes artístico-musicales y festivos en general, se presentan como causantes de situaciones de desatención de obligaciones familiares, laborales y sociales, de violencia doméstica y malos tratos, de una sexualidad inmoral y desequilibrada y, en general, de descarriamiento

Mucha de la socialización musical en la base del nuevo flamenco de los 80, ha persistido en los grupos e intérpretes de jazz, rock o pop que, a modo de experiencias musicales, piden algo prestado a la música flamenca. La composición de un tema, un aire de álbum, la introducción de un color local, el versionado de clásicos flamencos, los *cameos* de cantaores... El caso no es sino continuación de un recorrido, bastante intermitente, que se puede reconocer desde los inicios del denominado “jazz flamenco” con *Sketches of Spain*, de Miles Davis y Gil Evans (1959), hasta las propuestas de la Camerata Flamenco Project (*Entre corrientes*, 2011), pasando, con neta factura del país, por el homenaje de ida y vuelta *10 de Paco* (1995). Y eso, por limitarnos sólo al jazz. Los parentescos y mezclas fueron numerosos, y en más géneros, pero salvo excepciones no trascendieron de una condición de experimentos o de experiencias, tal vez incluso genialidades personales, hacia verdaderos movimientos musicales, corrientes reconocibles, ordenadas, regulares.

No era cosa nueva en el flamenco: Argentina o Vicente Escudero también habían abierto frentes en la primera mitad del siglo XX, pero quedaron como testigos únicos de las vanguardias en el baile español. Décadas después, *La leyenda del tiempo* (1979) sufrió el mismo designio: durante sus primeros 13 años de vida vendió 5.842 ejemplares, y en 2007 no había superado las 40.000 copias.

Cuando Carlos Saura se decide a hacer la primera edición de *Flamenco*, en 1995, le suponía el marchamo de “nuevo flamenco” al número final que ruedan el recordado Manzanita con los Carmona. Pero el propio director daba la clave para los futuros derroteros de los flamencos nuevos, de las nuevas “aves” jondas, algunas de las cuales frisaban los cincuenta en el momento de la grabación y ya se habían anticipado a su tiempo. Enrique Morente incorporaba junto a Cañizares una seguriya de factoría sanluqueña que anticipaba –como el músico que hay detrás de su composición– la renovación armónica, melódica y tímbrica que hoy ocupa la vanguardia del flamenco cantado. Belén Maya exhibía los nuevos códigos del flamenco mezclado con el baile contemporáneo que, veinte años después, ella misma ha rehecho.

3. Algunas claves del experimentalismo. Las nuevas narrativas del flamenco

Un grupo de flamencos se enmarcan en el contexto centrífugo de las últimas décadas y –en particular, los más jóvenes– están produciendo narrativas nuevas, discursos alternativos a la convención, pero generados desde dentro de la legitimidad. Presentaremos algunos de los que sugerimos como descriptores de estos movimientos que contribuyan, en lo teórico y lo metodológico, a una caracterización que se torna imposible: precisamente, el rasgo fundamental del movimiento es la huida del etiquetaje, la fuga ante la amenaza de encorsetarse en algún género, en alguna tradición².

La combinación de factores explicativos y descriptivos es compleja e inabordable en el reducido marco de este texto. Van desde el papel de la industria artística en las sociedades globales hasta la idiosincrasia de los propios artistas flamencos. Algunos factores históricos prolongan sus efectos hoy; otros son elementos nuevos que afectan particularmente al periodo que transcurre entre principios de los 90 y la primera década del siglo XXI. Focalizaremos nuestra atención en estos últimos.

social. Sin embargo, esta condena no se extiende a todas las prácticas musicales, dado que la música juega un papel central en la práctica ritual de la IEF, como elemento estructurante y marcador de los diferentes momentos y partes del culto, como proveedora de elementos significativos e identificativos y como propiciadora de estados anímicos determinados [...]. Así pues, en principio, música y canto solamente resultan legítimos cuando van destinados a la alabanza y glorificación de Dios” (Marfá, 2008: 163).

² El debate no es muy distinto al que sugieren otros géneros que comparten ciertas claves con el flamenco. Duke Ellington afirma en sus memorias, buscando la coherencia y la preservación de lo conocido, de la tradición: “Broadway es una calle de sentido único, y en París han ilegalizado las casas de furcias. ¿Qué nos queda entonces?” (Kennedy: 2009). Los intérpretes más jóvenes, en cambio, se declaran insolentes para la foto fija: Christian Scott, trompetista de jazz de Nueva Orleans de 26 años, polémico y brillante, declara “Soy negro, nací en Nueva Orleans y ni yo puedo decir qué es jazz y qué no”.

3.1 El contexto *crossover* del milenio

El anglicismo *crossover* –lo que se simplifica a menudo como “fusión”– se explica en el flamenco como una red de interinfluencias mutuas, con ramificaciones musicales, culturales y sociales. Mientras que otros géneros musicales híbridos han adquirido desde hace décadas su etiqueta propia, como el jazz latino, el flamenco se enfrenta ahora a la evidencia: “las fusiones, las transculturaciones o la hipertextualidad son cada vez más una realidad omnipresente en la creación musical contemporánea” (Jiménez, 2011: 9). La curiosidad, la confianza y el conocimiento de músicas de diferentes lugares y orígenes se extienden, más allá de excepcionales curiosos del pasado, entre los artistas. La afirmación de Chris Martin, talentosa estrella de Coldplay, es plenamente aplicable a su vanguardia: “Somos demasiado impresionables. Todo lo que escuchamos termina en nuestra música”. El flamenco, hoy, no es sólo música de su tiempo, música de raíz. Incorpora composiciones o introduce arreglos que vinculan elementos de estilos de origen diferente, ensarta rítmicas y expresiones antes impensables.

En un marco lubricado por una mayor accesibilidad a través de la red, la creación flamenca es tanto personal como socializada, pero el contexto contemporáneo ha incorporado un progresivo retroceso del individualismo y una multiplicación de agentes posibles. El flamenco experimental no se soporta sobre iniciativas únicas. No se entiende sin la comunicación y la formación de equipos. En la función social de la música, la socialización familiar y territorial pasa a adquirir nuevos perfiles comunitaristas entre músicos que provienen de diferentes espacios sonoros, combinan la instantaneidad y las tensiones de la ejecución con el dominio de la pauta escrita. Los creadores, incluso defendiendo su individualidad, parten de pilotajes colectivos. Quizá por esto los instrumentistas lideran algunas de las más destacables iniciativas del proceso: cuando “están en música” se entienden sin palabras, con códigos en acto que, para el baile o el cante, se tornan más refinados y verbales.

El *crossover* implica, a su vez, una creciente des-territorialización y des-socialización de las coordinadas flamencas tradicionales. El género flamenco se había construido a partir de señas de identidad claramente geo-referenciadas y ancladas en los imaginarios de la familia, la etnicidad y el territorio. En las expresiones *emic*, los cantes “huelen” a Lebrija, a Santiago, a gitano, a Pinini... a fronteras que, sin duda, siguen vivas y cuyo anclaje persiste en formas estéticas ajenas a la occidental y en clases y grupos marginados de la Andalucía histórica. La música y el rito flamencos se sostienen en estructuras muy claramente enculturadas, propias de la tradición andaluza. Pero el producto final, la obra, hace difusos los límites de estilos, armonizaciones y ritmos, y también de la tímbrica y el sonido, generando modelos mixtos.

3.2 El flamenco en la sociedad multimedia

La accesibilidad a culturas musicales globales ya funcionó como factor para el primer “nuevo flamenco” de los 80. En el periodo intersecular, sin embargo, esta capacidad se ha generalizado a través de las nuevas tecnologías que permiten un marco de músicas multiplicado e inmediato. Esta amplia oferta, como novedad, se asimila de forma fragmentaria y genera nuevas reglas de lectura: las lógicas del hipertexto. Las tecnologías sonoras, además, han modificado su función social y, por tanto, sus efectos en la creación: si a comienzos del siglo XX tenían como papel principal asentar, perpetuar y difundir estilos e intérpretes, desde la década de 1970, y sobre todo desde la conquista de Internet, vienen sirviendo justamente a lo contrario: no son la imprenta, sino las alas de la música tradicional.

Ello ha propiciado, igualmente, un debate de cierto calado sobre la modificación cualitativa en las relaciones de la audiencia con la música. Desde una posición muy crítica, José Ortega sugiere que esta última se convierte en un “mero estímulo puntual”. Se alude a su devaluación “especialmente si se consigue gratis”, y a cómo la música se hace “invisible tras su desmaterialización”³. Vivas discrepancias sobre los derechos de creación y la sociedad

³ Para el codirector de la revista Ruta 66, “El tipo de sociedad actual tiene mucho que ver con el usar y tirar. Al rock (podríamos aquí sustituirlo por el flamenco) hay que tenerle ganas y dedicarle tiempo. La sociedad de hoy anda

multimedia ocupan las tribunas. Para unos, a medida que las descargas de contenidos (no siempre legales) se multiplican, la música pierde la vieja función de identificación, de trascendencia, y la memoria musical se devalúa. Para otros, los estímulos se atomizan y los estilos se entremezclan, pero laten en modelos más democráticos, intercambiables dentro del formato multipantalla. Los mensajes musicales convergen con otros textos a través de la red. Los protagonistas se debaten entre la muerte de conceptos antiguos –como el álbum– e imparables aplicaciones para dispositivos, almacenaje y transferencia de archivos, formatos inteligentes, disponibilidad y movilidad universales.

La redefinición de la industria discográfica es la respuesta a este cruce estratégico: cada vez se escucha y consume más música, pero se venden menos discos. Nuevas fórmulas tratan de responder al cataclismo, como los recopilatorios de excelencia o, paradójicamente, la vuelta del elepé: el mercado ha encontrado otra vía en la nostalgia. La vía más lógica ha sido, sin embargo, la concentración del negocio en el servicio más que en la creación: conciertos directos, patrocinios, edición de DVDs, telefonía móvil, descargas... Son los artistas y no los discos, los que se venden bajo la fórmula de un contrato global de producción, distribución, publicidad, gestión de derechos y giras. Con una novedad: el porcentaje de beneficio de las compañías se está aplicando sobre el conjunto de sus ganancias, tanto si se corresponden con el espectáculo o la grabación del momento, como si lo hacen con trabajos anteriores.

Los avances tecnológicos permiten también nuevas formas de comunicación que afectan a la esencia misma de los procesos de interpretación y creación. Las nuevas tecnologías sirven para la confección de la música. La red permite ensayar a través de formas virtuales, que vienen siendo usadas en apuestas reticulares: Diego Amador e Israel Varela ensayan, el uno en Chucena y el otro en Roma, a través del *Skype*. Las líneas instrumentales se van grabando en estudio, se remiten a los compañeros a través del mp3, y sufren ajustes posteriores delante de la *web-cam*, ordenando el resultado a través del *Messenger*, vía ADSL. Son los nuevos mecanismos para “hacer música”.

Pero el papel de las nuevas tecnologías va más allá de la creación: afecta también a los procesos de selección comercial y de distribución. Tradicionalmente, la evaluación por los programadores de una oferta flamenca se producía a través de proyectos o por el visionado en acto; hoy, la difusión de novedades en Internet, muchas veces en tiempo real (por ejemplo, a través del móvil), multiplica las opciones de conocimiento. Formas emergentes de difusión del producto, de comunicación de lo que se crea buscan el amparo de las nuevas tecnologías. Las redes se convierten en vías expansivas y transmisoras tanto de la información como del debate respecto a la innovación: los artistas están conectados en red: “Ahora, todos los flamencos estamos en *Facebook*”, Gerardo Núñez *dixit*. Acercarse a cualquiera de estas redes, en sus entradas sobre flamenco, es una experiencia por la cantidad de navegantes asociados, y por la confirmación de una sospecha: los mejor posicionados son los jóvenes de las vanguardias, del experimentalismo. Gracias a las redes, conocemos la agenda diaria, los eventos y también algo más de la personalidad de estos artistas, por no mencionar los apartados gráfico y audiovisual.

En definitiva, no sólo la producción de la obra, sino también la distribución y los mercados, bailan al ritmo de las nuevas tecnologías. El hecho musical flamenco se representa y reestructura en discursos abiertos de hipertextualidad que, como señala Sorókina (2005), validan no sólo la partitura como texto objetivable, sino también un vídeo, una *performance*, una audición, un discurso oral o los tradicionales textos escritos. Imagen y sonido se reinterpretan dentro de un proceso que tiene mucho de lo que María Jesús Castro denomina “Posflamenco”:

El Posflamenco se corresponde con una corriente cultural denominada Posmodernidad, en la que, entre sus características principales y en relación con la música, destaca el actual fenómeno de la

escasa de él, convirtiendo la música en un mero estímulo puntual” (en Fernando Navarro, “El rock ya no gobierna la música”, *El País*, 3 de abril de 2011: 48). Asimismo, Diego Manrique, en “Última oportunidad para regenerarse”, que ocupa el faldón de la misma página y “La soberanía del consumidor”, *El País*, 28 de junio de 2006: 54.

música de consumo, con la consiguiente nueva valoración de lo sonoro, donde el discurso musical es seccionado en multitud de correlatos que se fundamentan en una visión multidisciplinar con imagen, sonido y diseño, y que los convierten en productos comerciales masivamente difundidos al gran público (Castro, 2007: 104).

3.3 Los aprendizajes

Las modificaciones en los hábitos e imaginarios de la sociedad y la cultura, en las que como se ha visto tiene un papel fundamental la penetración de la red, conduce a la modificación de viejos procesos de pensamiento, aprendizaje y transmisión. Los nodos actuales de transferencia del conocimiento ponen en entredicho la consideración del flamenco como una música de transmisión oral. La idea de “acto total” en el seno de ámbitos socializados decae ante lo que Philippe Donnier (2011) ha llamado, acertadamente, la “nueva transmisión oral”. Modelos multidireccionales de transmisión y recepción de la información, que incentivan una reflexión más concentrada, se imponen frente a las tradicionales narrativas lineales como “emboscadas a la textualidad” (Molina: 2011).

El aprendizaje virtual da lugar a procedimientos de relación con las culturas musicales que suponen una renovación radical. Las posibilidades de acceder a imágenes se completan ahora con las conexiones participativas (comentarios, *blogs*, redes...) que implican una nueva forma de compartir y leer los mensajes. Las aplicaciones de las páginas de consulta –como *Spotify*– facultan la creación de comunidades interconectadas. El *iPod* es la nueva gramola de los flamencos. Los registros se consultan a la vez que almacenan, localizan y clasifican. Cursos *online* a través de *webcams* en tiempo real y documentos académicos son accesibles de forma libre o bajo demanda. Las programaciones introducen el derecho de reproducción pública por Internet dentro de la contratación. Todo este proceso contribuye a diseñar nuevas lógicas de creación, difusión y aprendizaje: la red ha revolucionado la vieja mecánica de la repetición, del ensayo y el error, o la confianza en los “consejos de interpretación” del maestro. La renovación implica trascender relaciones fundamentadas en la oralidad, en el contacto inmediato y los contextos propositivos de la fiesta, que ahora entregan a la participación, al descubrimiento y a la “sabiduría de la multitud” lo que en otro tiempo se concebía como “dictadura de los expertos” (Álvarez Monzoncillo: 2011).

Estas formas de aprendizaje conviven desde luego con modelos académicos, que trascienden los característicamente flamencos hasta alcanzar los propios de formas clásicas. Cada vez más, los jóvenes participan de métodos normalizados, multidisciplinarios, reglados, lo que ahonda no sólo en cambios mnemotécnicos o de repertorio, sino en estos otros más integrales, culturales. Los efectos que pueda producir el transplante de metodologías ajenas a las formas de comprensión e interpretación del flamenco están todavía por conocerse, pues el proceso es muy reciente. Voces críticas contraponen, por ejemplo, el “ritmo” como concepto doctrinal, esto es, como un elemento constitutivo de la música que sugiere periodicidad, al “compás flamenco” que se articula en torno a estructuras temporales, como métrica de un espacio que se contrae y dilata en las estructuras jondas, un tiempo relativo. El ya citado Philippe Donnier (2011) denuncia el abandono de las impurezas flamencas, del diamante verdadero que, en manos de ingenieros, más que de artesanos, pierde su fachada abrupta.

3.4 Públicos, mercados y agentes. La versatilidad como seña de identidad de las nuevas generaciones

Por otra parte, los “públicos del flamenco” ya no son “los públicos flamencos”. Junto a los tradicionales de festival o el aficionado de peña, y otros ocasionales como los turísticos, nos encontramos con públicos generalistas más que especializados. Si se fidelizan, lo hacen a partir de la curiosidad y de la incorporación del flamenco a otras alternativas culturales que también practican. La obligación de ofrecer espectáculos redondos, en clave teatral, obliga a los intérpretes a contemporizar nuevas facturas para la creación. Mientras, quienes buscan “flamenco-flamenco” asisten atónitos a la mudanza: en la Bienal de Sevilla, una espectadora

solicitó la devolución de su entrada, disconforme con la incoherente etiqueta “flamenco” para un espectáculo disonante respecto a la consonancia que esperaba del género. Se instala en el flamenco la disociación que había caracterizado la incompreensión inicial de las obras primeras de música contemporánea, incoherentes e incómodas para los públicos y para la crítica.

El hecho de ser más creativos mueve también hacia una mayor rotación y diversificación de las propuestas escénicas y ramificaciones del mercado que utilizan el flamenco de forma instrumental, desde la cinematografía y el género documental hasta la publicidad de moda o la arteterapia. Los flamencos extienden sus ramas hacia campos como la investigación, la documentación, la gestión y la comunicación. Las ofertas crecen en una época de hiperproductividad: nunca se ha producido tanto, aunque las propuestas duren apenas una o dos temporadas, excepto para artistas clásicos que tienen repertorios muy cerrados o consolidados que consiguen mantener varios montajes coetáneos, a petición.

Los flamencos de la vanguardia son, en suma, mucho más flexibles y versátiles en una diversidad de aspectos como la movilidad geográfica o el compromiso con la gestión. El mercado de trabajo de las nuevas generaciones se mueve en gran medida dentro de un flamenco institucionalizado: una novedad histórica es cómo las administraciones públicas se convierten en agentes de gran peso en las decisiones sobre las industrias culturales por su capacidad de movilizar recursos, incluso con la creación de organismos centralizados. El flamenco más joven se incorpora a las exigencias de nuevos modelos, como el recientemente impulsado por la Junta de Andalucía para su Ballet Flamenco. Una fórmula que, frente a los procedimientos anteriores de designación directa, implica la evaluación y análisis de proyectos escénicos en competencia competitiva por parte de una comisión artística para designar la dirección artística del Ballet y la producción escogidas⁴. Todo ello requiere del artista una elaborada tramitación, el manejo en los entresijos de la gestión de un ejercicio de reflexión sobre propuestas pensadas y sobre todo planificadas, que huyen de la repentización.

Aunque dentro de una estructura profesional débil (se trata en su mayoría de un tejido microempresarial con muy bajo capital social), los profesionales asumen iniciativas más autónomas y flexibles. La remodelación de estructuras de venta del producto, la obligación de competir en un mundo comercialmente muy voraz, los está forzando a una necesidad vertiginosa de actualización. Lo que, sin duda, sitúa a los artistas flamencos en una desventaja comparativa respecto a los de otros géneros, pero produce a cambio situaciones originales, desconocidas en el mundo jondo. Una de ellas, el compromiso de autoproducción que—siendo cosa habitual en las compañías de baile - se ha abierto más recientemente al campo de la discografía. Guitarristas y cantaores se ven impelidos, en un contexto de fuertes exigencias de las casas discográficas, de piratería y de crisis, a autoproducir sus discos, publicarlos en sellos independientes o hacerlo bajo el paraguas de sus propias productoras de directo.

Al viejo papel de los guitarristas como productores se une el de los propios cantaores. Arcángel, David Lagos, Encarna Anillo, David Palomar, El Pele, José Antonio Suárez “Cano” y tantos otros abren el camino a una fórmula de autogestión que el mundo del pop, por ejemplo, ya había vivido de la mano de grandes figuras como Madonna o Prince. Queda abierta a los flamencos la puerta de la “música bajo donativo”, que recauda millones de dólares al año a través de la red, nuevo medio para verificar una alternativa a la industria discográfica a través de la autoedición, la autodistribución o el apadrinamiento de los internautas, como vía directa que se salta la cadena de producción tradicional de la industria.

3.5 La tecnificación del conocimiento

Desde siempre se ha mitificado el género flamenco por su tendencia al desbordamiento, por la fascinación de lo inesperado, por la carga de tensión que comporta. Siendo cierto que es básicamente un arte de experiencia, cargado de elementos rituales, de individualidad

⁴ La producción fue *Metáfora*, del joven coreógrafo y bailarín Rubén Olmo, escogido para la dirección (<http://www1.ccul.junta-andalucia.es/cultura/web/areas/flamenco/sites/consejeria/areas/flamenco/BFA.html>)

personalizadora, de *otredad* para las músicas occidentales, no lo es menos que su producción siempre ha llevado consigo un control y un dominio del código, fuera o no consciente, y de la práctica. “Nada hay más técnico que una *patá* por bulerías”. En el siglo XXI, sin embargo, los códigos del conocimiento flamenco se modifican y hacen más complejos. Hay un contexto de gran competitividad artística en el que los jóvenes intérpretes y creadores del flamenco tienden a la tecnificación musical y plástica por la que la virtud técnica se convierte en una vía de acceso al arte.

En nuestra investigación *Mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales* (Cruces, Sabuco y López: 2005) comprobábamos que las trayectorias de las mujeres flamencas de más edad solían dibujar un recorrido biográfico cargado de autodidactismo, por el cual, y a partir de una base normalmente poco perfeccionada, se iba creando un *corpus* personal de recursos que se iba completando a lo largo de la vida profesional con aportaciones de la familia, la fiesta, las academias o maestros y las propias experiencias laborales. Sólo las intérpretes más dotadas se arrogaban la expectativa de crear. Por lo general, se limitaban a la de reproducir lo aprendido.

Las flamencas jóvenes, por contraste, desarrollan un proceso de integral desde los primeros años, muy completo y diversificado, con un aprendizaje formal, académico o no, que las dota de conocimientos identificados, definidos, clasificados, organizados y sistematizados, e inician relativamente pronto el recorrido de la creación. Una conversación que mantienen Pastora Galván y su hermano Israel para *Babelia*, recordando a sus padres (“Dinastía Galván”, 15 de enero de 2011: 20), ilustra la percepción que los propios artistas tienen del alcance, los riesgos y ventajas de haber superado la interpretación intuitiva, haberla tecnificado y hecho más precisa, y también la diferencia de criterio que ellos mismos sostienen al respecto:

Pastora: Yo creo que nosotros somos un poco lo que ellos no han podido ser.

Israel: Que no, que nosotros bailamos mejor.

Pastora: Mira, yo veo a mamá bailar y la llamada que hace es mejor que la que hago yo.

Pastora: Ya, pero hace una llamada, no una coreografía. Tú has estado más preparada, has ido al conservatorio, has tenido más medios...

Aprendizaje y expresión del conocimiento no son ajenos, tampoco, a la identidad que caracteriza a estas generaciones, que ya no son “hijas del hambre”. No transmiten el discurso de “las fatigas” –que no son su experiencia– pero ello no priva de intensidad a sus propuestas; tal vez sí de patetismo y otras inefables impresiones. Son artistas que parecen confiar más en el trabajo que en la inspiración, porque el conocimiento tecnificado adquiere una gran relevancia si se quiere entrar en los mercados consolidados del flamenco. A las eventuales colaboraciones a modo de cuadros de costumbres sí llega, en cambio, la grandiosidad de una *patáita* doméstica. Tal vez ello explique la ausencia creciente de gitanos y gitanas en los censos profesionales, un fenómeno estadístico todavía por estudiar: aunque al nivel de máximas figuras, el porcentaje gitano entre los profesionales del flamenco es todavía muy notable, conforme descendemos en los intervalos de edad asistimos desolados a la evidencia de desgitanización profesional.

El baile y la guitarra han sido los subgéneros donde quizá se han vivido de forma más punzante los procesos de tecnificación del flamenco contemporáneo. El virtuosismo, la velocidad, la fuerza, se han impuesto en muchos casos a la energía, valor esencial del flamenco. En el caso de la guitarra ya existía una cierta tradición que exigía al solista de concierto el despego creativo, frente a la retracción del de acompañamiento. Se esperaba del tocaor la norma contraria al cantaor: mientras que éste, aun con los necesarios excursos personales, había de interpretar de forma fiel y hasta mimética los palos y variantes, los tocaores debían crear sus propios repertorios, y no limitarse a reproducir los de Niño Ricardo, Sabicas o Ramón Montoya; todo lo más, las falsetas de autor de la tradición.

Es así como los guitarristas, siempre impelidos a la creación y que, como instrumentistas, comparten códigos intercambiables con otros músicos, han encabezado iniciativas de

composición renovadas, en las que ya no sólo los “palos” se sustituyen por temas o piezas concertísticas o se advierte el mestizaje con otras músicas, sino que su toque redefine y deforma los esquemas tradicionales del flamenco mismo: búsqueda de nuevos conceptos armónicos, recorridos melódicos y ajustes de estructura, como el recurso a la rueda de acordes como sustitutivo de la microcomposición, tránsitos desde lo modal hacia lo tonal, composición escénica en formato de “banda”, negociando hábilmente con otros instrumentos y subordinando el cante o el baile al toque y no al revés, pulsaciones alternantes con desarrollos melódicos contrapuntísticos de vientos o cuerdas, arreglos con modalidades pop ...

El toque de raíz se extingue o, todo lo más, se encarna en algunos intérpretes de forma “bicultural”: un código para el concierto, la creación o la grabación y otro para el acompañamiento en el contexto de la tradición, de la fiesta, del cante. Diego del Morao, hijo del recientemente desaparecido guitarrista Moraíto Chico, puede ser un exponente del modelo. Conoce e interpreta los temas de su padre, practica sus modos y técnicas. Pero su toque despegga de la ranciedad de la que pueden ser ejemplos todavía Niño Jero, Juan Parrilla, Fernando Moreno o el joven Carbonero, hacia nuevos espacios de libertad en los que incluso el compás jerezano transmuta su apariencia. Espacios que multiplican exponencialmente las revoluciones iniciadas por Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar o Serranito, y que continuaron arriesgados innovadores durante los 80, para confluír en estas nuevas generaciones de guitarristas flamencos nacidos en las décadas de 1970, 1980 y 1990.

El proceso ha dado lugar a nuevas jerarquías jondas y relaciones entre “los músicos flamencos” y “la música flamenca”. La emancipación y la centralidad instrumental son hoy una base para el conocimiento de lo flamenco, y los valores de conocimiento –la inteligencia musical– y de trascendencia conviven y hasta superan una visión estrictamente emocional de la música flamenca. La “suciedad” del flamenco de tradición va debilitándose, como también la histórica focalización en el cante, en favor del análisis, el riesgo y curiosidad, los registros prohibidos, la investigación a la búsqueda de un cerebro musical nuevo que llegue al corazón de la lógica musical.

Dentro de este proceso analítico, ya no sólo intuitivo, el interés recae no sólo en el ritmo del flamenco –difícilmente superable–, sino en su tímbrica, en el sonido como categoría que trasciende el discurrir de la música en un tiempo cronológico al que se acogía el compás. Se indagan sonidos a través de un nuevo tratamiento de los instrumentos, tímbricas complejas, diversas y pulimentadas se descubren en la percusión, como los materiales de agua o barro de Antonio Coronel. Esta búsqueda alcanza también al baile y al cante. Objetos insólitos proporcionan una sonoridad distinta a Rocío Molina, cuando se incrusta en un pequeño alcorque de madera sobre el que resuenan los golpes de unos zapatos rediseñados en puntas y laterales. Eva Yerbabuena se introduce en un círculo de arena, y el susurro al rozar su cuerpo con la materia produce un efecto de irrealidad. En el cante, donde se multiplican las experiencias de hermanamiento de intérpretes flamencos con otros géneros, resulta más complicado proponer sonidos nuevos, pero también Arcángel presta su cante a Mauricio Sotelo, y a la vez remata su espectáculo *Zambra 5.1 sampleando* una nueva realidad sonora. Un sistema electrónico descompone, repite, entrecruza y encabalga sus registros vocales, reprogramados mediante la reescritura del sonido tradicional.

3.6 Creatividad y reproducción. La intelectualización del arte y la “quiebra de la representación”

En los tiempos de firme defensa de la ortodoxia flamenca, aun cuando la personalidad interpretativa era elemento de excelencia, se valoró fundamentalmente el respeto por las formas, por las reglas, por modelos de reproducción simple, de repetición, de veneración y, por supuesto, contemplación. Hoy, los artistas jóvenes no se definen sólo como intérpretes. Su aspiración principal se sitúa en la creación antes que en los dictados de la tradición: no abdicar del pasado, pero buscan su propia trascendencia.

Para las vanguardias flamencas, son obligadas en porcentajes similares la formación, la disciplina, la curiosidad y el riesgo. Sus representantes se orientan en la lectura de textos inspiradores, estructuran sus obras alrededor de conceptos abstractos, más que en narrativas realistas, son menos intuitivos que arriesgados. Esa idea de riesgo, de proponer un discurso al que se le ha perdido el miedo, y de compartir experiencias interiores con el público, es la base de la creación. Así lo expresaba recientemente la bailaora Eva Yerbabuena:

Depende de cada uno de nosotros saber si tiene inquietud, si hay algo que te conmueve y quieres compartirlo. Por un lado, es positivo. Por otro, es un riesgo, que es un desgaste físico, psicológico y económico. Con más edad, es conocimiento. En la vida hay que buscar el equilibrio. Es algo más. La ilusión es intranquilidad y riesgo (intervención personal en el Congreso Internacional de Flamenco, Sevilla, Noviembre de 2011).

Riesgo y desobediencia suelen aparecer unidos en torno a la intelectualización de los discursos jondos. Lo hemos dicho para la música: inteligencia, conocimiento, búsqueda interior, razón o experiencias trascendentes se imponen sobre la emoción o la pasión, tan flamencas. Como un paso más, las relaciones entre el creador y su objeto sufren un proceso común al pensamiento musical contemporáneo, y hasta a otras artes como la literatura: destruir la conciencia histórica adquirida, la costumbre respecto a tipos sonoros, y renunciar a la interpretación fácil de los acontecimientos (Dalhaus: 1997). Las nuevas narraciones reconstruyen la mecánica clásica del flamenco, y el signo autónomo, más que el discurso estético por el cual se produce la subordinación de unos signos respecto a otros, se convierte en el motivo que fundamenta la comunicación.

Como ya hemos escrito en otro foro, las vanguardias flamencas abjurando de la tradición, “la redefinición formal se alcanza deconstruyendo la linealidad de la danza para convertir cada fotograma en un motivo en sí mismo, que separadamente se expone y yuxtapone a otros creando una hilazón nueva, aportando al baile flamenco lo mismo que hizo la música contemporánea con los tonos: conferir valor al sonido en sí mismo, sin necesidad de que se espaciaran en un tiempo cronológico, sin demandar una equivalencia con el lenguaje, arriesgando a la búsqueda de espacios de la percepción desconocidos para públicos acostumbrados a una sola horma sensorial” (Cruces: 2008). En el toque y en el baile, los flamencos del siglo XXI estudian la provocación a través de dos planos: la irreverencia del significado y la reinterpretación de la forma.

La llamada “quiebra de la representación” (Rampérez: 2011), en continuidad de una línea iniciada en las vanguardias y los *ismos* artísticos de la primera mitad del Siglo XX, se hace visible especialmente en el baile flamenco contemporáneo, donde:

La interpretación es la idea. Se produce una nueva realidad conceptual cuya clave es la renuncia a la narración lineal, al orden lógico, al lenguaje serial. El montaje tradicional del baile, centrado en una sucesión de palos según la duración convencional, se fragmenta y somete a argumentarios evocadores de un núcleo de interés muchas veces abstracto o atópico y, en otros casos, más apegado al realismo. Se trata de un discurso intelectual ajeno a una representación del mundo estable, en el que los temas buscan crear tensión por las formas puras, más que por la narración.

Las creaciones requieren un diseño complejo y, a este objetivo, una redefinición de los papeles jerárquicos del modelo tradicional. Se incorporan al escenario no sólo los especialistas tecnológicos, sino también la figura del ideólogo, del generador de espacios e ideas, sobre el que se dispone la arquitectura del baile.

Nuevas relaciones se establecen con los “cuadros” y con la propia música, de la que la danza puede llegar a divorciarse. Se trata de descomponer el canon tradicional de concordancia y simetría, como en el reciente número de Israel Galván para *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura (2010).

En la búsqueda extrema de la anulación formal, convertida en valor (Debord: 2005), se niegan

los estereotipos y categorías esenciales del flamenco, como las diferencias de sexo. Montajes recientes muestran escenas de travestismo, como la apoteosis del *Redux...*, la bata de cola masculina en *Timetable* o el mantón de *Tranquilo Alboroto*, que descarnan los discursos sobre la tradición sugiriendo una rompedora bastardía de la forma. Andrés Marín declara apostar por un baile “feísta”, contrapuesto a la preservación, como un impulso para su lógica experimental.

En la aspiración a un discurso fuera de la costumbre, se apuesta por una estética alejada de los estereotipos flamencos, se altera la indumentaria y se muestra el cuerpo desnudo. Se generalizan nuevas técnicas más desinhibidas respecto a la narrativa flamenca tradicional: la anatomía se trabaja de forma alternativa al canon, giros y mudanzas ajenos a la linealidad o la curvatura convencionales.

En síntesis, y como sucede en la música, también en el baile el flamenco de las vanguardias acoge esas tendencias hacia la hipertextualidad. Le es plenamente aplicable la afirmación de Jiménez (2011): “En la música los arquetipos melódicos tradicionales se rompen y se crean las posibilidades de una sonoridad heterogénea y estructurada como hipertexto: el “desorden”, la fragmentación, la inserción de los elementos (anteriormente separados y encerrados dentro de sus sistemas específicos) caracterizan los nuevos modelos”. La autora incorpora esta fusión de estilos en el marco de la Posmodernidad que se despliega en torno a los años sesenta del pasado siglo, para la que la música no es un rechazo de la modernidad o su continuación, pero posee aspectos de ruptura y extensión. Recordando a Kramer (2002: 16), las más avanzadas corrientes del flamenco contemporáneo no respetan las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, entre estilos de diferente relevancia, muestran indiferencia ante la unidad estructural (la forma musical), consideran que la música no es autónoma, sino el resultado de los contextos culturales, sociales y políticos, incluyen citas o referencias de diferentes tradiciones o culturas, consideran la tecnología no sólo una forma de preservar y difundir la música, sino que tiene gran implicación en su producción y esencia, abarcan las contradicciones, desconfían de las oposiciones binarias como motor de la evolución musical, comprenden el pluralismo, el eclecticismo, presentan múltiples significados y temporalidades dentro de la misma obra musical y localizan la significación e incluso la estructura musical de la relación intérprete-oyentes, más que en la partitura, en la *performance* o el compositor.

La cuestión nos sitúa en un reto excitante: como sugiere Berlanga (2011), las narrativas simplificadoras del pasado frenan la creatividad, pero también nos devuelven a la necesidad de un consenso sobre cuáles son los puntos de definición de la estética flamenca clásica, aquella que huye a vez de lo superficial y de lo rupturista. Raimundo Amador, el clásico del flamenco-rock gitano, declara al presentar su disco *Medio hombre, medio guitarra* que busca “un sonido más gordo, más oscurito”, en definitiva una vuelta a los orígenes, a esa aspereza primitiva, hostil, del flamenco rancio. ¿Tienen los flamencos jóvenes caminos “de ida y vuelta”, de odio y amor, de rama y raíz? Sí, pero imperfectos, incompletos, imposibles. El camino no tiene vuelta atrás porque no se trata de simples cambios de técnicas o de repertorios. Ellos ya están insertos en cambios culturales que los hacen, tal vez sin saberlo, intelectuales de un flamenco sin dogmas. Como expresó Mario Pacheco, “El arte contemporáneo es más idea y menos oficio”.

Puede que, eventualmente, las vanguardias se reapropien, reinterpreten y reafirmen el legado de la tradición, pero –volviendo a Benjamin– mientras que la obra original se ensamblará en el contexto de la tradición, la reinterpretada producirá una unicidad distinta. No lo hará como copia del original, sino sobre el axioma de la libertad. La que Pastora Galván exhibe en *Pastora*, cuando –emulando a Pepa la Calzona– se enfunda en calcetines de media, un delantal y una bata casera, calza dos alpargatas y reescribe, con la coreografía de Israel y una ramita en la cabeza, las caderas y marcajes de aquella vieja gitana trianera.

Bibliografía

- Álvarez Monzoncillo, J. M. (2011): “Pantalla sobre pantalla”, *El País*, 11/06/2011.
- Benjamin, W. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989 /1936/.
- Berlanga, M. A. (2011) Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación. Congreso Internacional *Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras*, Salamanca.
- Castro, M. J. (2007) *Historia musical del flamenco*. Colección Pedagogía del Flamenco. Editorial Casa Beethoven, Barcelona.
- Cruces Roldán, C. (dir.), Assumpta Sabuco i Cantó y Eusebia López (2005): *Mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Plan Nacional de I+D Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2003-2005. Página web:
<http://publicacionesoficiales.boe.es/detail.php?id=2424820706-0001>
- Cruces Roldán, C. (2008) El aplauso difícil. Sobre la “autenticidad”, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo. Aguilera, Miguel de, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds.), *Comunicación y música*, vol. II, Tecnología y Audiencias, UOC Press, Comunicación, 6, Barcelona, pp. 167-211.
- Dahlhaus, Carl (1997) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, S.A.
- Debord, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia.
- Donnier, P. (2011): *Claves para el duende y el reloj*. Página web:
http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=11956:22-febrero-2011-claves-para-el-duende-y-el-reloj&catid=67:ma-y-matemcas&directory=67
- Jiménez Piqueras, T. (2011) *La flauta en el jazz flamenco. Metodología y análisis de tres interpretaciones*. Trabajo de investigación. Madrid, Universidad Complutense..
- Kennedy Ellington, E. (2009), *La música es mi amante. Duke Ellington*, Global Rhythm Press, Madrid.
- Kramer, Jonathan (2002): “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Editado por Judy Lochhead and Joseph Aunder. New York (reeditado de *Current Musicology* 66, primavera de 1999, pp. 7–20).
- Marfà i Castán, Martí (2008) El ritmo de la conversión: la extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana, en Cornejo, Mónica, Manuela Cantón y Ruy Llera (coords.), *Teoría y prácticas emergentes en Antropología de la Religión*, San Sebastián, Congreso de Antropología de la FAAEE, . 157-172.
- Molina, C. A. (2011): “Democratización y odio intelectual”, *El País*, 31/10/2011.
- Rampérez, F. (2004): *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*, Editorial Dykinson, Madrid.
- Sorókina, T. (2005): La hipertextualidad del espacio musical. *Música, cultura y política. Versión 16*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco. México, 151-176.