

- **Tó lo que tié soníos negros tié duende**
(Manuel Torre, cantaor gitano).
- **Nueva Orleans presenta una extraña similitud con las ciudades portuarias en que comenzó a desarrollarse el flamenco: Sevilla y Cádiz**
(Francis Newton, ensayista de jazz).



Flamenco versus Jazz

Un encuentro entre dos manifestaciones musicales convergentes

Texto y fotografías: José Luis Salinas.

Para Alejandro Reyes,
que ha sabido ir trasladando a los escenarios del San Juan Evangelista
las jam-sessions flamencas y las juergas jazzísticas que bullían en su interior.

El jazz, como todo árbol musical frondoso, proyecta su sombra más allá de lo estrictamente musical. Cobija a unas manifestaciones mucho más amplias y trascendentes, cuyo conjunto define un verdadero movimiento cultural. Y sus raíces profundizan en un sustrato compartido con otras culturas musicales. Entre ellas y el jazz se han producido, y se continúan produciendo, transferencias mutuamente enriquecedoras.

Las raíces del jazz están alimentadas, entre otras, con savia hispana. Lo están a través de las músicas latinoamericanas que, en sí mismas, han seguido trayectorias que merecen ser mejor conocidas. Muchos de estos estilos musicales, en especial los indiscriminadamente agrupados con el nombre de salsa, han viajado hasta Europa, y en estos momentos centralizan no sólo el interés de los aficionados, sino el propio desarrollo de una parte de la música popular europea.

A lo largo de los próximos números de *Cuadernos de JAZZ*, centraremos nuestra atención tanto en las posibles vinculaciones existentes entre el jazz y las músicas latinas, como en los paralelismos, de forma o de fondo, existentes entre ellos. Es una propuesta a la que todos estais invitados a participar.

La primera entrega explora las relaciones existentes entre el jazz, la música más universal y genuina de las surgidas en América, y el flamenco, la música más genuina y universal de las nacidas en España.

Como en las músicas desarrolladas en América a partir de mestizajes culturales de raíz popular, la gestación del flamenco obedece a un cúmulo de circunstancias históricas, geográficas y sociológicas en las que la huella de lo hispánico no se manifiesta únicamente en aspectos musicales, sino que se refleja en la idiosincrasia de quienes lo crearon. Representa una forma de ser y de manifestarse que puede ser muchas veces compartida por los hombres y mujeres que construyen o aman el jazz.

LEVANTANDO UN PUENTE ENTRE DOS DISTANTES ORILLAS



Jazz y flamenco son manifestaciones musicales a las que, intuitivamente, se relaciona con frecuencia. No debe extrañar por ello que, por ejemplo, el flamenco haya sido recientemente incorporado, y de la mano de Quincy Jones, al 25º aniversario del Festival de Jazz de Montreux, uno de los más prestigiosos escenarios musicales europeos. No es, desde luego, la primera vez que se producen estos encuentros.

Sin embargo, las vinculaciones existentes entre el flamenco y los blues –y, por extensión, el jazz– han sido muy poco contrastadas. Tanto la literatura flamenca como la jazzística se limitan a señalar una cierta proximidad estética o emocional entre ellos, descuidándose el análisis comparativo de sus características formales. Esta situación ha tratado de ser corregida por Germán Herrero con el trabajo *De Jerez a Nueva Orleans*, estudio de reciente edición (1991), del que hemos tenido conocimiento después de finalizar el nuestro, y sin que, por consiguiente, haya sido utilizado como fuente documental del mismo.

Con independencia de los paralelismos establecidos por los analistas, algunos músicos de jazz han venido aproximándose esporádicamente al flamenco. Baste recordar los *Flamenco Sketches* de Miles Davis, prolongados en el *Olé* de John Coltrane, o los trabajos de Pedro Iturralde, impulsor en la década de los sesenta de aquel *jazz flamenco* que no pasó de la etapa experimental. Del lado del flamenco, existe entre los intérpretes de hoy una cierta tendencia a ampliar sus cauces expresivos mediante la utilización de recurso extraflamencos, incluidos los de tipo jazzístico (Pata Negra puede ser paradigma de esta corriente). Y no es infrecuente que Paco de Lucía, nuestro tocaor más universal, intercambie experiencias musicales con jazzmen de vanguardia.

¿Pero existen, verdaderamente, contenidos formales compartidos entre el flamenco y el jazz que justifiquen esa proximidad, por así decirlo, plástica entre ambos, o la relación se sustenta en apariencias circunstanciales o epidémicas? Para resolver esta cuestión parece necesario acometer un estudio comparativo riguroso que se remonte a los orígenes de aquellas manifestaciones musicales. Se trata de una investigación problemática, porque a medida que se retrocede en el curso de su desarrollo los datos van siendo cada vez más inconcretos, hasta terminar por formar parte más de la leyenda que de la historia. Si la prehistoria del flamenco está poco documentada, no lo está mucho más la de la música afro-norteamericana.

Los blues apenas cuentan con naturalistas coetáneos que describieran su gestación. En cuanto al flamenco, algunos escritores costumbristas y viajeros del siglo XIX aportaron, además de su esnobismo, una curiosidad gracias a la cual tenemos noticia de cantaores como *El Planeta* y podemos hoy imaginar como transcurría una fiesta flamenca en la Triana de mediados del siglo pasado. Tampoco los blues contaron con un recopilador de letras como Demófilo (el padre de los Machado), ni con biógrafos como Fernando de Triana. Después de todo, a la ignorancia, cuando no al rechazo, del flamenco-falsamente vinculado a la España de pandereta –por una parte de los escritores de la generación del 98 (finalmente con actitudes tan negativas como las que significaron los acontecimientos históricos que la propiciaron), respondió su tenaz reivindicación por los intelectuales de la generación del 27. El flamenco encontró en ese grupo de poetas y de músicos –y, en especial, en la pluma y en el talento de García Lorca– esos activos impulsores que precisaba, precisamente en unos momentos en los que algunos pensaban que se encontraba al borde de la desaparición. A ellos se debe la convocatoria del Concurso de Cante Jondo de Granada, que en 1922 rescató al flamenco de esa situación al que no pocos lo habían ya condenado.

La historia auténtica de los pueblos se refleja en sus actividades cotidianas y en sus tradiciones culturales, de las que el folclore musical forma parte. La música constituye un importante seña de identidad de una colectividad. En el caso de los pueblos afro-norteamericano y gitano-andaluz, sus manifestaciones musicales se han desarrollado en unas condiciones socioculturales, como más adelante se verá, con frecuentes puntos de contacto. Es en este contexto donde pueden ser explicados los puntos de convergencia existentes entre los antecedentes directos del jazz y del flamenco: los blues y las tonás.

Los blues representan la aportación negra de raíz popular al jazz, mientras que las tonás suponen la reelaboración gitana de unos elementos musicales que se han hecho retroceder a la presencia árabe y judía en Al-Andalus. Las otras grandes incorporaciones a las corrientes jazzística y flamenca han sido, respectivamente, el *ragtime* (versión de salón de las marchas de desfile) y los cantes flamencos periféricos (en gran parte derivados del fandango), interpretaciones negra y gitana de músicas blancas, aunque la primera de ellas de extracción culta, folclórica (popular) la segunda. Pues bien, sólo en la medida en que el jazz se mantiene fiel a los blues parece posible reconocer en el mismo contenidos musicales extrapolables al flamenco.

Los blues han resultado tener una mayor capacidad evolutiva que el flamenco. Tal vez por ello hayan alcanzado una aceptación más universal que éste último. Las divergencias entre ambos han ido en aumento a medida que se iba produciendo su evolución, que aparece vinculada a intérpretes/creadores concretos. En definitiva, las discrepancias se han acentuado con el alejamiento de las raíces socioculturales que los había alimentado durante su gestación. Hay, en este sentido, un hecho revelador: cuando, al cabo de los años, el jazz regresó a Nueva Orleans -ciudad de la que había emigrado en plena juventud- llevado por festivales anuales, hubo de centrarlos en estilos jazzísticos tradicionales, porque la ciudad no se identificaba con los más recientes.

Hace unos quince años iniciamos un estudio comparativo entre los blues -y sus formas musicales derivadas- y el flamenco. Estábamos tan convencidos de que existían profundas conexiones entre ambos que no resultó sorprendente descubrirlas incluso entre los propios paisajes geográficos y humanos en que se había producido su nacimiento. Este estudio quedó casi completado entonces, y ha permanecido inédito. Durante los años transcurridos han madurado las ideas recogidas en el mismo, y el trabajo que ahora se presenta se beneficia de ello. La investigación de culturas musicales de raíz popular resulta ser una apasionante aventura en el interior de la realidad histórica y social de los pueblos que las produjeron, y permite explicar los posibles puntos de contacto entre las mismas.



SOCIOLOGIA DEL FLAMENCO Y DEL JAZZ



Si se analizan las características sociológicas de las comunidades negra y gitana que dieron origen al jazz y al flamenco (unos nombres que comparten una procedencia incierta), se encontrará con que corresponden a las de unas colectividades de origen tribal enquistadas en un medio social dominante muy diferenciado étnica y culturalmente. En este entorno han permanecido marginadas, circunstancia que no ha impedido que experimentaran procesos de transculturación.

No es éste el lugar adecuado para justificar documentalmente las anteriores afirmaciones. En el apartado bibliográfico se recogen algunas publicaciones que profundizan en los avatares históricos de los pueblos negro y gitano. También figuran en el mismo los textos de los que se han extraído las citas que acompañan este trabajo. Por otra parte, en un apéndice final se sistematizan y resumen las consideraciones expuestas ahora.

Es evidente que existe un paralelismo en el contexto sociológico de esos pueblos negros y gitanos transplantados a territorios muy distantes de sus lugares de procedencia. Pues bien, si se trasladan al ámbito sociológico las leyes biológicas de adaptación al medio, que postulan que las poblaciones desarrollan respuestas semejantes bajo circunstancias similares, es natural que aquellas colectividades terminasen por desarrollar pautas convergentes en sus actividades cotidianas y en sus manifestaciones culturales.

Una primera característica de los cuerpos sociales segregados es su adaptación mimética al entorno, que se refleja en una cierta aceptación de las normas de comportamiento imperantes. Ello responde, sin duda, a un instinto de supervivencia. Pero a esta actitud participativa se superpone una autoafirmación en sus costumbres que actúa en el mismo sentido, al reforzar las señas de identidad de la comunidad. Debido a esta dualidad en los hábitos socioculturales, la colectividad puede desarrollar mecanismos expresivos que reafirmen su individualidad, pero sin renunciar a incorporar a ellos elementos importados del entorno. Estos mecanismos son, básicamente, verbales -y, más en concreto, musicales- por cuanto, con frecuencia, estas comunidades no poseen memoria escrita. Los pueblos negro-norteamericano y gitano-andaluz incorporaron a los elementos musicales de su propia tradición otros extraídos de la europea, con el resultado de unos mestizajes que dieron origen a los blues (y, posteriormente, al jazz) y al flamenco.

Estos lenguajes musicales comenzaron siendo, con unos antecedentes largamente gestados, meras formas expresivas surgidas directamente de la colectividad, engendradas y transmitidas anónimamente en el entorno de la misma y circunscritas a ella. Sólo en una etapa más tardía se produciría su singularización a intérpretes concretos, así como su divulgación fuera de la comunidad.

Finalmente, hay que resaltar que estos movimientos musicales germinaron en fechas cronológicamente equiparables. Su desarrollo pudo en ambos casos ser seguido en gran parte -o reconstruido- a partir de documentos sonoros, esenciales en manifestaciones que no admiten otro tipo de archivo veraz.

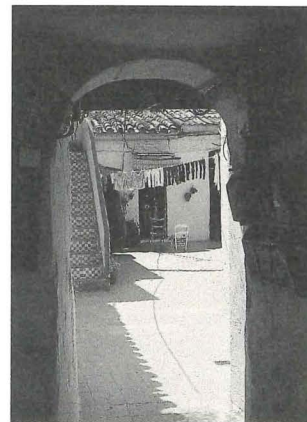
En este contexto, el paisaje es un elemento que se incardina en el cuerpo social hasta modelar su idiosincracia. Territorio y clima con factores que condicionan no sólo los hábitos alimenticios o la indumentaria o la vivienda, sino el propio temperamento de los pueblos. Pues bien, el marco geográfico referencial de las comunidades negro-norteamericana y gitano-andaluza muestra indudables semejanzas. Predominan los espacios abiertos, en los que impera una bonanza climática que facilita una comunicabilidad continua entre las poblaciones; una transhumancia socialmente enriquecedora. Las llanuras del bajo Mississippi no se diferencian demasiado de las del bajo Guadalquivir. En ambos casos, los horizontes los delimitan con frecuencia extensos cultivos de algodón o de maíz, a veces de caña de azúcar.

Dentro de las ciudades, todavía hoy es posible encontrar paralelismos entre, por ejemplo, los barrios negros de Nueva Orleans y las gitanerías de Sevilla o de Jerez. Comparten ese hacer vida en la calle y esa permanente disposición de sus gentes para manifestarse individual y colectivamente, que denota un mismo pulso vital. Se producen en su seno unas taquicardias emocionales que a veces parecen debatirse entre la provocación y la resignación; contradictorias, en fin.

La célula básica del flamenco es, en la ciudad, la casa. La vivienda tradicional de barriada se compone de un conjunto de habitaciones independientes estructuradas alrededor de un patio central, con unos servicios comunes. Esta disposición determina una estrecha interrelación entre los vecinos, con frecuencia miembros de una misma familia o clan. Dentro de la casa, el patio comunal se convierte en un ágora vecinal donde se celebran las fiestas y se transmite el secreto del cante. Todo ello, por consiguiente, dentro de un círculo restringido, y de aquí la persistencia en el flamenco de dinastías familiares que van surtiendo esos nombres concretos que han sido significativos en la historia del cante. (Por ejemplo, la de los Ortega.) Circunstancialmente, el patio se abre a la calle para festejar acontecimientos singulares (bodas, bautizos, fiestas patronales,...). Estas fiestas flamencas, a menudo con unos componentes orgiásticos que lleva a calificarlas como *juergas*, se celebran asimismo fuera de la ciudad, dentro de asentamientos gitanos no permanentes. A pesar de que estos acontecimientos se circunscriben, normalmente, al núcleo familiar (sus contenidos pueden estar estrictamente restringidos al ámbito gitano, lo que explica que, por ejemplo, la *alboreá* -un cante de boda simbólico referido a la virginidad- no haya podido ser registrado en disco hasta los años cincuenta), terminarán por convertirse en los escenarios ocasionales en los cuales se ponen de manifiesto y contrastan las peculiaridades de los diversos cantaores que los animan, propiciando el desarrollo de los diversos estilos flamencos.

La tradición musical de las comunidades negra y gitana es diferente. Como distinto era el entorno musical predominante en sus lugares de asentamiento: una fuerte incidencia europea (sobre todo anglosajona, pero también francesa e hispana), sobre la comunidad negra del bajo Mississippi, mientras que sobre la comunidad gitano-andaluza la influencia árabe-judía (conservada en el folclore andaluz y en los cantos litúrgicos) fue predominante.

Se ha ponderado -está por dilucidar si con cortedad o en exceso- el protagonismo que la tradición cultural latina tuvo, a través de los criollos, en los primeros pasos del jazz. Estos mestizos, surgidos de la menor rigidez social existente durante las etapas francesa y española de Luisiana, tuvieron más posibilidades que sus conciudadanos de color, aislados por el segregacionismo anglosajón, de acceder a la cultura musical europea. Por ejemplo, a una toma de contacto con unos instrumentos musicales diferentes a los de su propia tradición. Pero esta desigualdad de oportunidades quedaría musicalmente compensada por las prácticas religiosas de la población negra, mayoritariamente protestante. El culto protestante, en efecto, propiciaba una actitud participativa de la comunidad mediante los cantos de iglesia (espirituales y gospels), manifestaciones de las que carecía el culto católico, propio, al menos en una primera etapa, de los criollos. Lo cierto es que hubo importantes músicos mulatos de ascendencia francesa (baste recordar a Bechet, Ory, Picou o Morton), y que también existieron criollos de origen hispano (como Manuel Pérez, uno de los primeros líderes de una banda de jazz que registra la historia). Nosotros hemos alcanzado a dialogar con dos de estos protagonistas criollos, Barney Bigard y Albert Nicholas. Ciertamente, la suya era una sensibilidad diferenciada de la de sus compatriotas de color. Nicholas, por otra parte, reconocía a Lorenzo Tío, un clarinetista de procedencia mejicana, como su maestro. Todavía podía evocar aires criollos de su infancia, que entonaba con el dialecto *patois* de Luisiana. A pesar de todo, no pocos historiadores consideran que los músicos que construyeron los cimientos imprescindibles del edificio jazzístico fueron negros (Bolden, Oliver, Dodds, Armstrong, ...). Preferimos pensar que criollos y negros contribuyeron por igual a levantarlo. En cualquier caso, no resulta arriesgado afirmar que sin los unos o los otros la aventura del jazz hubiera recorrido caminos diferentes a los que conocemos. Tal vez, incluso, no estaríamos ahora hablando de ella.



Es importante resaltar que, sin duda, hubo una presencia de música hispana, vía Centroamérica, en la Nueva Orleans de los comienzos del jazz. Lafcadio Hearn, un ilustrado viajero de finales del XIX, escribió: "La melancolía, la belleza temblorosa y la magia de los cantos negros quedan suavizadas por la influencia francesa, o dominadas y hechas más ricas por la española". (Stearns, *Historia del jazz*). No es de extrañar, pues, que una de las figuras más legendarias de aquellos tiempos, el pianista y compositor Jelly Roll Morton, de ascendencia criolla, se refiriera a un cierto *toque* español en la música de jazz. Convocado por el folclorista Alan Lomax, a partir de "La Paloma" llegó, incluso, a ilustrar al piano la transformación de esta habanera en una pieza de jazz. Y Danny Barker (un veterano guitarrista) ha sido igualmente explícito al referirse a la música que se escuchaba en las calles de Nueva Orleans: "Era un ritmo sincopado de origen africano y español a la vez" (Shapiro y Hantoff, *Esto es el jazz*). Un ejemplo más: Machito, uno de los pioneros de la fusión entre música latina y jazz, nos comentaba a propósito de una de las frases musicales contenidas en el "Saint Louis Blues" de Handy: "¡Oye, eso es tangana, suena a cubano!" (Esta similitud no es casual, por cuanto Handy había viajado a Cuba antes de componer este tema.)

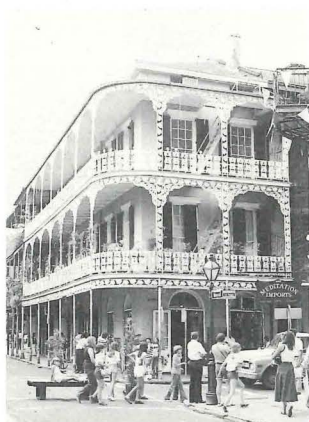
La influencia hispanoamericana se incorporó también al flamenco, dando origen a los llamados cantes de "ida y vuelta" (guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba). Las grandes ciudades portuarias de Andalucía occidental (Cádiz y Sevilla), eran los lugares desde donde partían y regresaban los emigrantes hacia los puertos americanos. Muchos de ellos lo hacían hacia las Antillas, y más en concreto hacia La Habana, el gran centro portuario del Caribe. Silverio Franconetti, un famoso cantaor del siglo pasado que vivió ocho años en Uruguay, pudo haber afluencado algunos de los estilos hispanoamericanos. No obstante, Pepa de Oro, otra cantaora viajera, pasa por ser la creadora de la milonga flamenca, mientras que a Pepe Marchena, representante máximo de la ópera flamenca, se le atribuye el haber fijado la guajira.

Así pues, los países antillanos, y, más específicamente, Cuba, se convirtieron en un crisol donde se fundían elementos musicales europeos y africanos. Lo más significativo es que el producto resultante resultó tan maleable que pudo experimentar una evolución múltiple. Dentro de Cuba, la danza europea aciollada -la contradanza habanera- sincopada por los ritmos africanos (procedentes de las mismas etnias que las esclavizadas en Norteamérica), dio origen a la habanera. El ritmo de tango de la habanera, el tangana de algunas de las composiciones de Handy, contribuyó al nacimiento del tango argentino y penetró -directamente o a través de Méjico (cfr. Storms, *El toque latino*)- en la música de Nueva Orleans. (Como referencia anecdótica se recordará que, muchos años después, Cat Anderson, arropado por la orquesta de Duke Ellington, haría sonar su trompeta como la de un mariachi en el pasodoble "La Virgen de la Macarena".) De un pariente de la habanera, el son, derivó la rumba hacia comienzos de siglo. La rumba viajó a España, aclimatándose como rumba flamenca, pero también lo hizo a los escenarios norteamericanos de la costa este, donde se estaba produciendo una intensa corriente migratoria procedente del Caribe. La consecuencia fue esa música latina con sabor a jazz que todavía continua su sabrosa andadura.

El efecto *boumerang* de la música del viejo mundo, metamorfoseada como música antillana e irradiada de nuevo a los países de procedencia, puede, incluso, constatarse en orquestas de la costa occidental africana. (Por ejemplo, la Star Band of Dakar ha grabado temas en los que hasta el título es castellano.)

Una última referencia que recogeremos aquí sobre la aportación hispana a la música afro-norteamericana es la afirmación, un tanto sorprendente, que hace Gérard Herzhaft en su documentada *Encyclopédie du blues*, a propósito del blues de Texas: "(...) La influencia española es importante, notablemente por la introducción de frases de flamenco en la línea melódica."

Se insistirá en que fue la yuxtaposición de recursos musicales la que finalmente dio origen al jazz y la que propició el desarrollo del flamenco. Y se produjo, precisamente, en unas ciudades portuarias concretas (Nueva Orleans, Cádiz y Sevilla), circunstancia que no es casual. En efecto, existía en ellas, por razones geográficas e históricas, un rico mosaico racial y cultural que configuraba un paisaje urbano diferenciado en función de la naturaleza de los habitantes de sus barrios. En Cádiz y Sevilla los gitanos ocupaban algunos distritos (como Santa María y Triana), del mismo modo que en Nueva Orleans los negros vivían en la parte alta de la ciudad (*uptown*) y los criollos se agrupaban en la parte baja (*downtown*), de la que formaba parte el Vieux Carré francés. El tráfico marítimo, muy intenso durante un período dilatado de tiempo, aportaba a esas ciudades un flujo continuo de transeúntes, cada uno con un equipaje temperamental y musical vinculado a su lugar de procedencia.



Existían, casi como en cualquier gran ciudad portuaria, múltiples posibilidades para unas diversiones de las que, como pretexto para el baile o como telón de fondo de otras actividades, formaba parte de la música. Los escenarios musicales se emplazaban, en general, en locales marginales de esparcimiento, los únicos en verdad interesantes para quienes acababan de culminar una larga abstinencia emocional. Estos locales podían, incluso, ocupar barrios enteros, como en el caso del Vieux Carré, reconvertido en Storyville, de Nueva Orleans. Por otro lado, la pujanza económica de esas ciudades, derivada de su importancia mercantil, se reflejaba en la magnificencia de acontecimientos en los que, como en los Carnavales -los de Nueva Orleans y Cádiz continúan siendo famosos-, la música era un ingrediente principal del que todos podían ser protagonistas. En Sevilla o en Cádiz, las fiestas patronales de la ciudad, o las de las barriadas, eran también una ocasión propicia para la *fiesta flamenca*, mientras que, a lo largo de todo el año, en tabancos, ventas y colmaos se podía *echar un cante entre copa y copa* (el cartel de "Se prohíbe cantar", nos comentaba un viejo aficionado jerezano, acabaría por enterrar al flamenco, porque, de acuerdo con su razonamiento, dónde, si no, iba a crearse la afición y a transmitirse los secretos del cante), o contratar los servicios de un cantaor. En Nueva Orleans existían, por otra parte, cofradías que celebraban sus actividades con paradas musicales, ya se tratara de anunciar un baile o acompañar un entierro.

Todas estas actividades no sólo estimulaban la existencia de músicos, sino que, al mismo tiempo, permitían un intercambio entre experiencias musicales de procedencia diversa. ¿Es simple coincidencia que el tango, la otra gran manifestación musical contemporánea de origen popular -con la milonga como antecedente folclórico autóctono y con la habanera como componente importado-, se haya desarrollado, igualmente, en ciudades portuarias (Buenos Aires y Montevideo)?

Los blues y los cantes flamencos matrices estuvieron más estrictamente vinculados a las tradiciones negra y gitana. En el primer caso, limitados a los asentamientos negros del sur y del medio oeste de los Estados Unidos; en el segundo, circunscritos a algunos lugares en los que, como en Jerez, la pujanza económica facilitó el establecimiento de numerosas familias gitanas.

Las etapas más tardías de la evolución de los blues y del flamenco, y el desarrollo casi completo del jazz, pueden ser seguidos, como anteriormente se señaló, a través de los registros fonográficos. La importancia de los discos no es sólo documental, sino que hicieron posible que aquellas manifestaciones musicales desbordaran el marco geográfico y sociocultural en el que venían desarrollándose. La consecuencia fue crear una demanda que condujo a la profesionalización de los intérpretes, que pasaron de ofrecer su música a una audiencia restringida y cercana a hacerlo a otra mucho más numerosa y distanciada de su entorno vivencial. Pero también, y debido a esta dinámica, se fueron separando cada vez más de su destinatarios naturales, que eran los únicos que hasta ese momento justificaban su quehacer.

Con esta situación, flamenco y jazz experimentaron una larga serie de mutaciones, no surgidas ya en el anonimato del quehacer cotidiano del pueblo, sino vinculadas a esos nombres concretos cuyos *currículums* recogen los diccionarios de música.

La profesionalización de la música trajo consigo el que, junto a los intérpretes, surgieran compositores y letristas. Los artesanos anónimos de la tradición musical folclórica se transformaron en *artistas* que firmaban su obra, consiguiendo con ello una mayor continuidad y una mejor cotización de su trabajo. Lamentablemente, en muchos casos, y para hacerlo más comercial, adulteraron su mensaje, llegando a veces a transformarlo en una música de consumo que ya no era la crónica vivencial de un pueblo; que ya no era el reflejo de un sentimiento colectivo, de un modo concreto de vivir y de soñar.

Esta situación posibilitó la incorporación al jazz y al flamenco de músicos (intérpretes y compositores) no procedentes de su hábitat natural. Fueron los arribistas no gitanos y no negros quienes, simplificando las formas y edulcorando los contenidos, los hicieron mucho más dirigibles para una audiencia multitudinaria -económicamente solvente- que adquiría los discos y acudía a las actuaciones (estructuradas ya como eventos sometidos a las leyes comerciales de la oferta y la demanda), pero que, en general, permanecía insensible al verdadero significado de la música que escuchaba. En definitiva, se trataba de un público convocado, en su mayor parte, por un catálogo de intérpretes que se mantenían en función de la respuesta que obtuvieran; de los beneficios económicos que produjesen.



Surgieron así las ramas más comerciales del flamenco y de los blues o del jazz. Dentro del flamenco, la canción y la ópera flamencas, cuya culminación es ese flamenco discotequero bautizado como flamenco pop; dentro de los blues, una serie de estilos que mantuvieron una gran aceptación popular (*boogie woogie* y *rhythm and blues*), y que desembocarían en el *rock and roll*; y dentro del jazz, esos ritmos y orquestas a cuyos sonos empalagosos (los de Glenn Miller, por citar un ejemplo) bailó una parte de la generación de entreguerras.

En este contexto, no obstante, ha sido en el que jazz y flamenco fueron considerados, por vez primera, dignos de ser estudiados como fenómenos artísticos. Han surgido, entonces, investigadores que se han preocupado de analizar sus contenidos estéticos, musicales e históricos. Este interés fue la consecuencia de una *intelectualización* de la audiencia, que ya no se limitaba al disfrute momentáneo de la música, sino que deseaba profundizar en el conocimiento de cuanto la rodeaba. Esta actitud explica el que los estudios no surgieran (excepto casos aislados) del propio mundo de los intérpretes flamencos o jazzísticos, sino que se desarrollaran incluso en lugares distantes de su espacio geográfico natural. Europa, y, más en concreto, Francia e Inglaterra, han proporcionado un elevado número de analistas de jazz. En cuanto al flamenco, la Académie Française du Disque fue la primera institución en conceder un Gran Premio a una grabación de flamenco (el otorgado a la primera Antología de Cante Flamenco digna de este título, realizada por Hispavox en 1958). Y a un crítico argentino, González Climent, se debe una de las palabras que más fortuna ha hecho para referirse al flamenco como arte y como ciencia: *Flamencología*. (Título de una colección de ensayos dados a conocer en el Concurso de Córdoba de 1956.)

En la ópera flamenca participan, conjuntamente, los pueblos payo y gitano. En parte culmina, como fenómeno sociocultural, esa actitud festiva y superficial de Andalucía que serviría de pretexto al teatro de los hermanos Álvarez Quintero. Los problemas ancestrales derivados del subdesarrollo andaluz están ocultos bajo la apariencia de un pueblo despreocupado al que sólo parecen interesarle los aspectos más anecdóticos de su vivir cotidiano.

De esta actitud, reflejo verdadero de ese espíritu fatalista que aletargó las inquietudes del pueblo andaluz, se desprende el que el cante flamenco no fuera reivindicativo en su orígenes gitanos, y continuará sin serlo cuando, posteriormente, se incorporaron al mismo intérpretes payos. Aunque, en la actualidad, algunos cantaores socialmente comprometidos, como El Cabrero o Gerena, hayan pretendido utilizarlo como plataforma de denuncia social. Existe una copla que es toda una radiografía del alma flamenca: "*Pensamiento, ¿adónde me llevas / que no te puedo seguir? / No me metas en parajes / de donde no pueda salir*". Al flamenco sólo parecen preocuparle esos acontecimientos, trágicos o festivos, que angustian o que alegran su ahora existencial.

En cuanto al jazz, esa ausencia de reivindicaciones sociales que lo caracterizaba en sus primeros decenios de existencia, cambió a partir del *bop*. La música no sería ya un mero entretenimiento, sino que se hizo más agresiva, preparando los caminos de actitudes socialmente más comprometidas que, como en el pasado, volvieron a hacer solidaria a una raza. Es este compromiso el que hermana, por ejemplo, los manifiestos musicales de Max Roach con las actitudes desafiantes de Jim Hines y de sus compañeros en el pódium del Estadio Olímpico de Méjico. No cabe en la nueva indiosincracia del pueblo norteamericano de color ese "*Yo no tengo más remedio / que agachar la cabecita / y decir que blanco es negro*" que proclama, en una declaración de resignada conformidad, la soleá gitana.

El último capítulo de la historia del flamenco y del jazz tiene mucho de música de *fusión*, nombre que refleja adecuadamente sus características: un punto de encuentro entre varios caminos musicales. En el caso del flamenco, la incorporación de recursos no flamencos se ha producido, fundamentalmente, a través de la guitarra, instrumento que ha pasado a ser protagonista de su futuro.

No es aventurado asegurar que se camina hacia una música cada vez más universal, que está siendo construida con retazos de casi todas las músicas. Tal vez sea porque las sensibilidades de los pueblos se han aproximado. Aunque, a veces, continúen pareciendo tan distantes.



BLUES, JAZZ Y FLAMENCO: VARIACIONES SOBRE UNA MISMA CLAVE EMOCIONAL

Los blues suscitan una melancolía que tiene más de desesperanza que de nostalgia. Se desenvuelven en una atmósfera de tristeza que está ya implicada en el propio significado literal de la palabra blues. Esta atmósfera sumerge al intérprete, y al oyente, en un estado de ánimo peculiar, equivalente al que el idioma portugués designa como *saudade*; el mismo estado que invade a aquellos negros del noreste del Brasil que dicen tener *banzo*. La esencia de los blues se refleja en versos como los siguientes: "Yes, woke up this morning, blues all around my bed. / I believe to my soul, blues gonna kill me dead" ("Sí, me levanté esta mañana y los blues rodeaban mi cama. / Creo firmemente que los blues terminarán por matarme").

También en el flamenco lo importante es la actitud; el talante. Existe una manera de ir por la vida que identifica al flamenco. Como señala Pohren en su *El arte del Flamenco*: "No hay que ser un artista del flamenco para ser flamenco: flamenco es todo aquél que está emocional y activamente comprometido con esta filosofía única". De hecho, esta actitud vital llega a incorporarse al lenguaje cotidiano como una expresión coloquial: "¡No te pongas flamenco!". Aunque, en este caso, recoge más bien la opinión un tanto chulesca que el sentir popular otorga a lo flamenco.

Al *hot* (la denominación alternativa del jazz negro de los primeros tiempos) lo caracteriza esa alta temperatura emocional que lo identifica (*hot* = *caliente*). Sin embargo, esta música es, en sí misma, sólo una polifonía instrumental superpuesta a un ritmo sincopado. (Las intervenciones de solistas van instalándose en ella cuando se produce su evolución.) Es la intensidad de la ejecución la que, como un chorro de sangre caliente, la vivifica. En el flamenco sucede algo parecido. La Piriña, una significativa cantaora jerezana, así lo entendía: "La boca me tiene que saber a sangre cuando canto", acostumbrada a señalar. Es la gran diferencia con la interpretación -en su doble sentido de *entendimiento* y *exposición*- que hacen los músicos blancos de esas mismas formas musicales. La compenetración con lo que la música hace sentir en el cantante, o en el instrumentista, desencadena una vehemencia interpretativa que es como un fluido vital que adorna a la música con la mejor de sus cualidades: su *verdad*. Y esta atmósfera *caliente* impregna también al oyente, que se transforma en un elemento participativo que, con su respuesta, actúa como un catalizador capaz de elevar la temperatura de la interpretación.

Lo *jondo*, es decir, lo profundo, es una cualidad que está presente tanto en la música (en el vehículo) como en el intérprete (conductor) y en el oyente (pasajero). Produce un arrobamiento vinculado a la emotividad del cante. Una interpretación realizada con *hondura* puede suscitar en el espectador una tensión emocional cuyo desahogo son las válvulas de escape de los olés. (Un desahogo que, al mismo tiempo, estimula, *jalea* al cantaor.) A veces, los olés no son suficientes, y la incapacidad para evacuar la tensión se exterioriza mediante exclamaciones y gesticulaciones con las que el oyente trata de aplacar esa tempestad interior que le conmueve. Por su parte, el intérprete, autosensibilizado, desarrolla una verdadera *pelea* con las palabras y con la música, y esta lucha por dar salida al caudal emocional que la progresión del cante ha ido engrandeciendo en su interior se manifiesta en ese barroquismo expresivo que materializa su estado anímico tanto como pueda sugerirlo su voz.



¿Son diferentes estas claves emocionales de las que acompañan a la interpretación jazzística? Reflejan, sin duda, unas actitudes compartidas, que afectan tanto a los intérpretes como a la audiencia entregada a la música que recibe. Cambia, sencillamente, el vocabulario utilizado para describirlas.

Por otra parte, las voces arquetípicamente guturales y raspadas de gitanos y de bluesmen, tan arcaicas a veces que se diría que estuvieran aún por terminar de completarse, parecen más apropiadas para expresar sentimientos que están más próximos al dolor que a la alegría. Tal vez, por ello, su canto se identifica mejor con el drama que con la comedia.

Con frecuencia, las canciones de negros y gitanos transmiten una indefensión patética para hacer frente a los grandes problemas existenciales: el amor, la injusticia, la muerte. Hacen aflorar esos sentimientos que se mantienen ocultos porque reflejan la faceta más desamparada del ser humano: aquella que no sabe encontrar respuestas a los grandes porqués. Por eso sus voces están a veces más cerca del grito que de la palabra; y por ello resultan tan conmovedoras y universales. Las palabras hablan desde un lenguaje más intuitivo que el de su significado formal: desde el lenguaje de las emociones.

Así pues, las letras y las músicas de los blues y del flamenco resultan ser, muchas veces, meros vehículos para expresar y trasladar emociones; finalmente, para librarse de ellas. Y descargar también, aunque sea momentáneamente, las del oyente. Debido a esta transferencia emocional, el canto/cante ejerce un efecto de catarsis tanto en el intérprete como en el espectador.

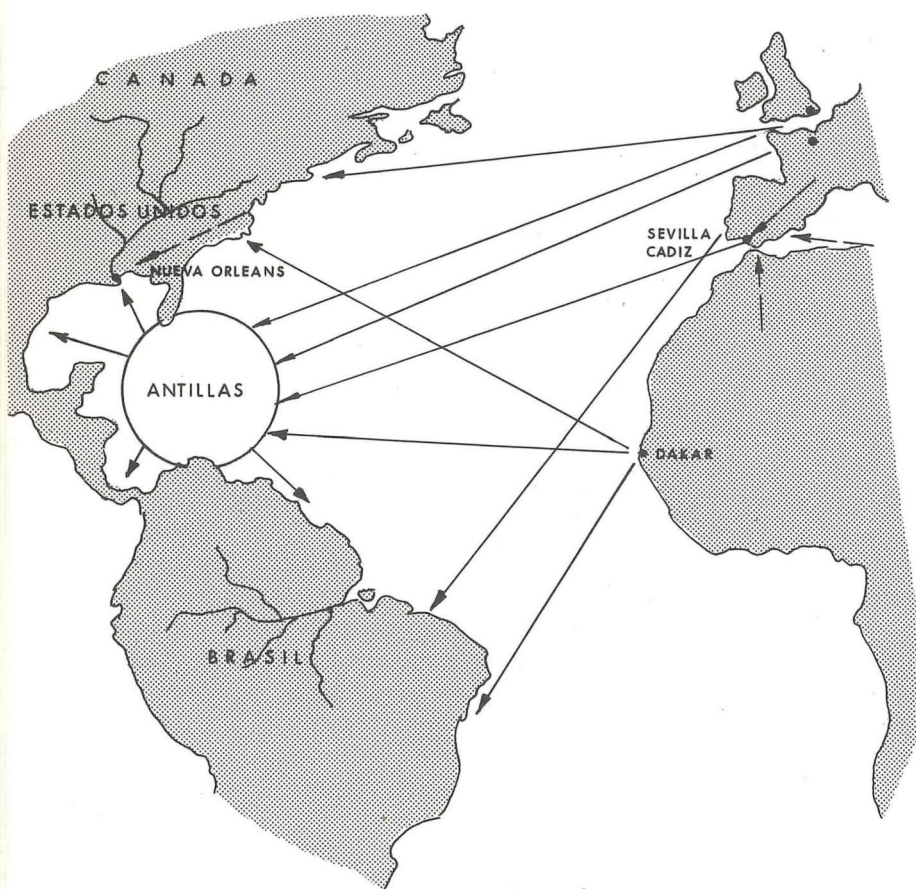
Para conseguir mantener una temperatura emocional en aumento, bluesmen y flamencos no hacen una interpretación lineal de los temas. Su manera de cantar introduce un suspense que viene dado por alternativas en la forma y en el fondo de la exposición. Para lograrlo, alternan pasajes paroxísticos con silencios, alargan, acortan o repiten las palabras o las sílabas, modulan los sonidos para disfrazarlos de susurros o de interjecciones; incluso, en el canto flamenco, se altera el tiempo, a veces el compás y en el último tercío puede, en algún caso, cambiarse la tonalidad. Se trata de unos recursos para conseguir mantener, y aumentar, un estado de expectación sólo al final consumado. Se consigue así esa empatía entre el cantante y el espectador que consume la *hondura* de la interpretación. Porque el oyente sensibilizado termina por interiorizar como propio el mensaje que recibe, y para que el estado pseudohipnótico se mantenga es preciso que no se produzcan distanciamientos emocionales durante la interpretación. Un estado que puede alcanzarse sin que sea preciso comprender el significado literal de las palabras: basta con percibir lo que el cantante transmite.



Barney Bigard.

Este catálogo de recursos expresivos requiere unas cualidades concretas en el intérprete. Por una vez, la música parece ligada a un genoma racial; por temperamento y por capacidad física. El binomio cantaor flamenco/gitano es paralelo al binomio bluesman -jazzman/negro: flamenco y blues son productos étnicos, por génesis y por desarrollo genuinamente no blancos.

Por este motivo, los músicos blancos de jazz han necesitado desarrollar unos caminos propios (desde el *dixieland* al *cool*) para poder compartir, como protagonistas principales, la larga andadura de la música que practican. Por su parte, los intérpretes payos han tenido también que suplir su falta de visceralidad para el *cante jondo* amparándose en unos estilos flamencos más livianos (desde los *fandangos* a las *cantiñas*), reemplazando la profundidad (difícil de interpretar y de transmitir) por la vistosidad.



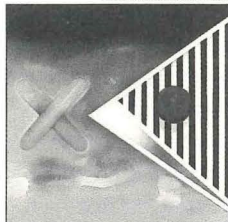
LAS RUTAS MUSICALES HACIA EL NUEVO MUNDO

Nota.

El trabajo *Flamenco Versus Jazz* consta de dos partes. La segunda, que se publicará en el próximo N° 8 de CdJ, incluye bibliografía y discografía de ambos estilos musicales, así como un apéndice de síntesis comparativa.

Suscríbete a Cuadernos de JAZZ por un año y consigue uno de estos discos

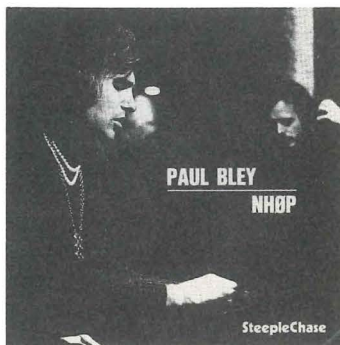
REFLECTIONS OF MONK
THE FINAL FRONTIER



Gary Bartz
Bob Butta · Geoff Harper · Billy Hart
Eddie Henderson

SteepleChase

- Reflections Of Monk
The Final Frontier
Gary Bartz Quintet
SteepleChase (Lp)



PAUL BLEY
NHØP

SteepleChase

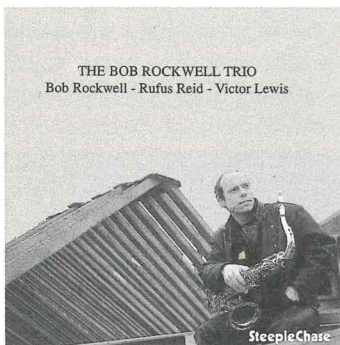
- Paul Bley/NHØP
Paul Bley & Niels-Henning Ø. Pedersen
SteepleChase (Lp)



LEE KONITZ
& RED MITCHELL
"I CONCENTRATE ON YOU"
- a tribute to Cole Porter

SteepleChase

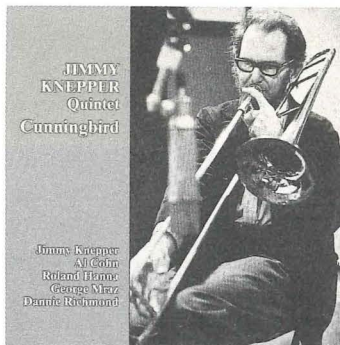
- I Concentrate On You
Lee Konitz & Red Mitchell
SteepleChase (Lp)



THE BOB ROCKWELL TRIO
Bob Rockwell - Rufus Reid - Victor Lewis

SteepleChase

- The Bob Rockwell Trio
Rockwell/Reid/Lewis
SteepleChase (Lp)



JIMMY
KNEPPER
Quintet
Cunningbird

Jimmy Knepper
Al Cohn
Rufus Reid
George Mraz
Dannie Richmond

- Cunningbird
Jimmy Knepper Quintet
SteepleChase (Lp)



IN THE TRADITION Anthony Braxton Tete Montoliu
Niels-Henning Ørsted Pedersen
Albert Heath

SteepleChase

- In The Tradition Vol. I
Anthony Braxton &
Tete Montoliu Trio
SteepleChase (Lp)

Una vez recibido el boletín y el pago correspondiente te enviaremos el disco elegido.

Marca tres referencias, numerándolas del 1 al 3 según tus preferencias.

En el caso de agotarse el que marques como primero, se enviará el segundo y así sucesivamente.

Oferta limitada, válida hasta 30 de noviembre de 1991.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Suscripción anual (6 números) 2.850 Ptas.

más gastos de envío, total Madrid: **3.120 Ptas.** / España: **3.230 Ptas.** / Europa: **3.810 Ptas.** / América: **4.600 Ptas.**

Forma de pago:

☐ Giro Postal

☐ Cheque nominativo a Cuadernos de JAZZ

Inicio la suscripción desde el número.....

Renovación suscripción ☐

Nombre.....

Dirección.....

Código Postal..... Ciudad..... País.....

Remitir a: **Cuadernos de Jazz**. Bravo Murillo, 81. 28003. Madrid (España). Tel. (91) 535 10 72