

Redefinir la dimensión artística del guitarrista Diego del Gastor

Estudio de estilo a la luz de las fuentes documentales

RESUMEN: Tras casi medio siglo desde el descubrimiento de Diego del Gastor (1908-1973), y desde algunos años previos al centenario de su nacimiento, se abre camino una incipiente vertiente de estudio que alejada de los tradicionales lugares comunes asociados al personaje persigue objetivar el valor real del tocaor. Adscrito a esa misma línea, y desde la motivación más general de favorecer la mejor comprensión y digna apreciación colectiva del arte flamenco, el presente texto pretende contribuir a desmontar el mito para reivindicar legítimamente la verdadera dimensión del artista a través de lo que fue su medio expresivo: la guitarra.

PALABRAS CLAVE: Flamenco, guitarra, tocaor, toque de Morón, historia de la música, etnomusicología Morón de la Frontera, música andaluza.

Redefining the artistic dimension of guitarist Diego del Gastor

ABSTRACT: After almost half a Century since the discovery of Diego del Gastor (1908-1973), and some years before the centenary of his birth, an incipient aspect of study is opened away from the traditional clichés associated with the character that seeks to objectify the real value of the guitarist. Ascribed to the same line, and from a more general motivation to promote a better understanding and worthy collective appreciation of Flamenco Art, this article aims to help dismantle the myth in order to legitimately restore the true dimension of the artist through what was his expressive means: the guitar.

KEYWORDS: Flamenco, guitar, guitarist, Morón touch, History of Music, ethnomusicology, Moron de la Frontera, Andalusian music.

Claudio González Jiménez¹

1. Mito y tocaor: dos realidades contrapuestas

Teorizar sobre un hecho manifiestamente afectado por la esfera emocional para transmitirlo como conocimiento concreto y objetivo es algo habitual en el

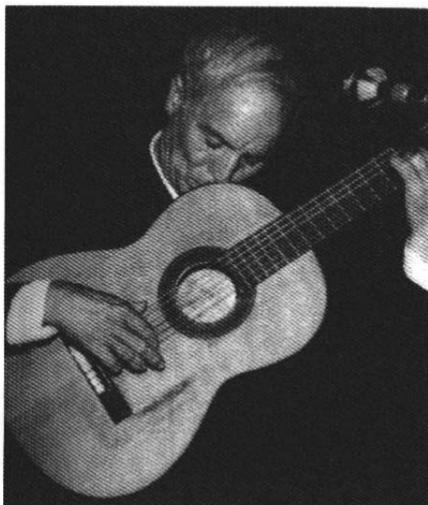
proceso destinado a la apreciación de la actividad artística. Sentimos y nos emocionamos con el producto creativo de aquellas personas que miran la vida desde un cristal diferente y así lo representan a través de su medio de expresión, pero satisfechos con esto a menudo olvidamos la necesidad de comprender para así llevar a cabo una justa y más completa valoración. Todo tipo de reacciones

1. Claudio González Jiménez pertenece al departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, Campus Pirotecnia, s/n; 41013-Sevilla (España). El artículo fue recibido el 12.12.11 y aceptado el 9.3.12.

apasionadas, y a menudo desmesuradas por carecer de una base real, se dan ante personajes que adquieren la condición de mito, significando ello su condena a la vida eterna paradójicamente a costa no ser reconocidos por sus méritos reales. Tal es el caso de aquéllos cuya estela se ha venido alimentando precariamente de la proyección ficticia que por total inercia hemos creado de ellos, a falta de una actitud más reflexiva que contribuyese a legitimarlos por derecho; tal ha sido el caso de Diego del Gastor a lo largo de casi cuatro décadas.

Afirmar que la dimensión completa como artista de este orgullosamente adoptado hijo de Morón de la Frontera exige un análisis de su faceta como tocaor podría parecer una obviedad si no fuera porque, hasta no hace mucho, no ha sido ésta la orientación predominante de los trabajos de diversa índole que han girado en torno a él. Incluso hoy cuesta elaborar un discurso exento de los ya tediosos tópicos que, con un fin poco más que autocomplaciente, han contribuido en mucho a enmarañar la visión del personaje que nos ocupa erigiéndolo como paradigma de autenticidad humana inexpugnable; un estigma que poco ha ayudado a comprender y salvaguardar el valor auténtico del tocaor y que afortunadamente en la actualidad recientes estudios en torno a él están contribuyendo a disipar, pese a que aún sigue muy presente la frecuente visión del mito romántico entre no pocos aficionados al flamenco.

El suculento anecdótico que gira en torno a Diego del Gastor se genera a partir de su personalidad innegablemente singular, incluso cautivadora, así como



Diego del Gastor en el "IX Gazpacho de Morón de la Frontera" (1971)

en el contexto en el que se situaba, que parecía venirle hecho a medida. Desde el descubrimiento del tocaor por el estadounidense Don Pohren (1929-2007), hace ya casi medio siglo, la fuerte carga sugestiva que lo ha acompañado, en una considerable medida avivada por su mentor, ha alcanzado una repercusión emocional colectiva de tal subjetividad que parecía difícil una valoración justa y más unánime de su persona, basada en argumentos concretos y demostrables; y es que, sumado a esta tendencia que ha venido siendo norma general durante varias décadas, las escasas fuentes primarias existentes que dan testimonio directo del legado del guitarrista poco han ayudado a la formulación de nuevos juicios en aras de un discurso menos abstracto.

Aquello que más singulariza al personaje de Diego del Gastor es su personalísima visión de la vida, ésa que tuvo la habilidad de transmitir con los mínimos

recursos a través del medio expresivo que adoptó como propio y con el que tanto se identificaba; hablamos por lo tanto aquí del artista por encima del guitarrista, no tanto porque como es sabido su faceta técnica no es su principal valor, sino sobre todo porque su caso es el de aquéllos para quienes el arte es una forma de vida, desdibujándose los límites entre uno y otra. Es más, no sería aventurado afirmar que, en su caso, la guitarra se limitaba más que nunca a su cometido como medio, muy lejos de su función casi como fin que tan frecuentemente se ve en instrumentistas obsesionados con cuestiones específicamente idiomáticas del instrumento; respecto a estos últimos, sabemos que su alcance es limitado más allá de las seis cuerdas, entre otras cosas por su ridícula convicción de que el valor de la expresión se basa en la transmisión de acrobacias digitales a lo largo del diapasón. Precisamente por situarse en un punto diametralmente opuesto a esta ideología de la ostentación gratuita, en la poética que Diego del Gastor, el medio físico funciona sólo como un hilo conductor, algo accesorio cuya función es la de canalizar algo que emana de un hecho situado por encima de todo: la expresión del sentimiento humano; en torno a lo cual gira, en definitiva, la capacidad de conmover en arte, que es distinto a la capacidad de impresionar.

Es aquí donde cabe preguntarse: si el valor en cuestión reside en la esfera emotiva ¿cuál es el fin de someter a análisis un hecho que sólo es susceptible de racionalización de modo muy parcial? Tal vez podríamos responder a esta duda de

índole estética con esta otra cuestión: ¿de qué otro modo si no a través del conocimiento podemos favorecer la comprensión y a la vez el mayor disfrute de la actividad artística?, y es que cuando se trata de aproximarnos a producciones creativas, sea cual sea su carga expresiva, además de deleitarnos emocionalmente como receptores podemos tratar de ir más allá a través de nuestra razón. Centrándonos sobre todo en esta segunda aproximación más propia del estudioso que del mero espectador, y volviendo al caso que nos ocupa, en Diego del Gastor desde luego queda mucho campo por explorar, por ejemplo, y aunque refiriéndonos a él pueda parecer prosaico para algunos, en lo concerniente a los medios que empleaba como ejecutante.

2. El toque de Diego del Gastor: panorámica actual y formulación de aportaciones

Centrándonos en cuestiones concretas relativas a los procedimientos instrumentísticos empleados por Diego del Gastor abordaremos su análisis contrastando, y desarrollando con nuevas aportaciones, una selección de información contenida en una muestra de diversas fuentes de reciente publicación extraídas del *corpus* sobre el toque de este guitarrista.

Entre quienes tratan de aproximarse al arte de este tocaor es habitual hallar el recurso de la metáfora, tal vez para tratar de expresar los aspectos más inefables que están presentes en sus interpretaciones. Uno de estos casos es el de Pepe Higuero, quien emplea epítetos como “animalidad” o “guitarra hablante”². Sin

2. Cfr.: HIGUERO, Pepe: “La noche hablante de Diego”, *Mauror*, núm. 17, 2007, pág. 24.



Diego del Gastor en la Feria de Sevilla (1967)

ir más lejos, el propio Diego del Gastor, en alguna ocasión, trató de explicar lo que hacía con el instrumento usando este símil poético, concretamente a propósito de una descripción de su Soleá: “He intentado expresar el sonido sordo, cuatro toques duros, un golpeteo en medio. Hay por todas partes un combate y un revés de las cuerdas más altas y más bajas tan diferentes”³; sugerente, pero también abstracto, y es que aunque podría resultar ilustrativo explicar el arte con poesía, el resultado siempre sería vago si nos limitáramos poco más que a eso.

Buscando, por lo tanto, aportar concreción optaremos por un enfoque más centrado en el análisis de aspectos de carácter técnico-guitarrístico, exponiendo y desarrollando el concepto del toque de

Diego del Gastor que actualmente existe en el circuito especializado, al cual ya han contribuido interesantes y accesibles estudios en nuestra lengua.

En primer lugar, en lo relativo a terminología a emplear, cabe explicitar que en las líneas que siguen no se utilizará la expresión “escuela de Morón” referida al toque de los guitarristas que, hasta la fecha actual, se vinculan con este lugar geográfico. Aunque esta acepción es relativamente frecuente en el contexto flamenco, si atendemos a sus estrictas connotaciones semánticas, es más coherente con un propósito científico ser cauteloso con la misma y utilizar la denominación, menos sujeta a interpretaciones discutibles, “toque de Morón”⁴. Asociado a él, de modo generalizado, solemos identifi-

3. GEORGE VOGENITZ, David: “Pliegos de David George a Morón - Las veladas de 1968 con Diego del Gastor”, *Mauror*, núm. 17, 2007, págs.142-143.

4. Para el interesado en profundizar algo más en el controvertido concepto de escuela de guitarra remitimos a dos estudios centrados en el instrumento, el primero correspondiente a su vertiente académica o clásica y el segundo a la flamenca: CUNICO, Massimo: “La scuola chitarristica italiana dal 1950 al 1987”, *Il Fronimo*, vol. 17, núm. 66, 1989, págs. 8-30. RIOJA, Eusebio: *El llamado “toque de Morón”, ¿una escuela guitarrística?*, 2003, <<http://www.jondoweb.com/eltoquedemoron.pdf.html>>.

car un estilo bien mensurado y sobrio, dada su contención en recursos técnicos y su ausencia de virtuosismo, una sonoridad donde subyace algo primario, casi telúrico, traducido en música en el elemento rítmico, del que forma parte indisolublemente el acento y cuyo contundente sustento viene dado por el frecuente empleo del dedo pulgar de modo percusivo en los bordones; es decir, una manera muy paradigmática del estilo flamenco más gitano y ancestral. Cabe mencionar aquí que desde ciertos sectores se opina que la austeridad técnica de lo que se entiende por toque de Morón podría no ser un ideal, o una especie de denominación de origen buscada y atesorada desde la intención, sino más bien el anacronismo consecuencia de cierta desidia; es decir, hablaríamos en este caso de una falta de evolución o inmovilismo en lo relativo a desarrollo técnico instrumental, cuyo intento de dignificación se vincularía a la adopción de la imprecisa descriptiva de “puro y primitivo”⁵.

Sin entrar en el debate de si hay una intencionalidad real y un valor propio en la sencillez que caracteriza el toque de Morón sí es pertinente mencionar aquí alguna puntualización crítica en el caso concreto de Diego del Gastor, en lo que se refiere estrictamente a su técnica instrumental; y es que, sin otra causa visible más allá del simple prejuicio, el tocaor parecía dar a entender que la disciplina de estudio era algo así como una amenaza para la pureza y la autenticidad con la que tanto se identificaba. De este modo lo de-

ja ver en su discurso oral recogido en las fuentes audiovisuales de que disponemos, del cual podemos extraer afirmaciones como ésta: “el sentir de la guitarra es una cosa y el ejecutar otra”⁶. Aunque el tocaor se refiera aquí al progreso técnico experimentado por las jóvenes generaciones de guitarristas su aseveración es genérica y, por lo tanto, podemos entender que le incluye a él también; pero ¿cómo separar dos realidades cuyo vínculo es inherente a la expresión musical?, ¿es que la ejecución no es el único medio posible para transmitir el sentimiento a través del instrumento?, ¿acaso el dominio instrumental no contribuye al disfrute personal y del auditorio?, ¿no tiene el instrumentista margen de maniobra para canalizar su habilidad manual en expresividad y no en simple alarde virtuosístico? Tal vez una concepción fallida del binomio técnica y expresión tenga mucho que ver con una de las limitaciones más manifiestas en Diego del Gastor: el dominio digital.

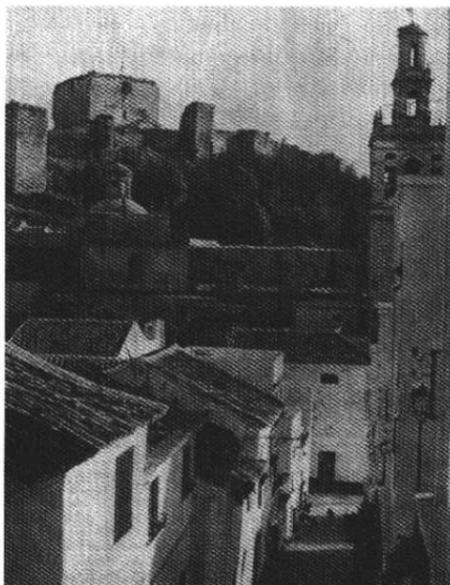
Es bien sabido la aversión que siempre tuvo el guitarrista arriateño por la profesionalización; una reserva que podría estar fundamentada de modo relativamente convincente en la amenaza de la perversión que se da cuando el público y el circuito comercial llevan al artista por derroteros no del todo deseados por el mismo. Pero, aun afirmando esta posibilidad de hecho nada remota, el artista, como individuo pensante que es, siempre tiene opción, y depende en buena medida de él poner o no en peligro su propia identidad; no es necesario men-

5. En esta línea de pensamiento se sitúa, entre otros, el criterio del guitarrista Daniel Méndez (cfr.: GONZÁLEZ-CABALLOS, Fernando: *Guitarras de cal. Estudio etnográfico del toque de Morón*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2002, pág. 214).

6. *Rito y geografía del cante*, vol. 24, (entrevista). Murcia: Alga editores, 1997.

cionar casos de grandes instrumentistas que conmueven no sólo merced al sano sacrificio por mejorar su técnica, sino en buena parte por seguir fieles a sí mismos ante el gran público. Cabe decir en base a estas reflexiones que alguien con las cualidades guitarrísticas e intuición expresiva de Diego del Gastor podría haber sacado mucho más provecho a su talento, no sólo con lo ya referido a la rutina de trabajo en el instrumento sino también prodigándose más por los escenarios y la discografía.

Contamos con diversos registros del guitarrista que atestiguan lo que venimos afirmando en lo relativo a sus limitaciones como ejecutante; en ellos la alternativa escogida no es la más idónea por el simple hecho de que, de manera inequívoca, no funciona. Obviamente, esto resulta más evidente en el material audiovisual⁷, donde podemos detectar de manera flagrante y objetiva carencias básicas, por ejemplo: a) falta de mecanización de alternancia digital en determinadas técnicas de mano derecha, b) uso innecesario y abusivo de la inclinación en la mano izquierda, a la manera violínica, que resta margen de maniobra a



Vista parcial del casco antiguo de Morón de la Frontera en 1969

los dedos tercero y cuarto e impide una economía muscular al conjunto de la mano⁸.

Volviendo al significado que anteriormente asociábamos al estilo de Morón, hallamos algunas concreciones más en la descripción que Pedro Luis Vázquez García pretende hacer del mismo⁹. Sintetizamos de modo enumerado parte de

7. Para los ejemplos que en este estudio se mencionan nos remitimos a los registros audiovisuales más accesibles y mejor conservados del guitarrista, cuya referencia detallada como fuente se recoge al final de este texto: una selección de volúmenes de la colección *Rito y geografía del cante*, parte de la cual también está disponible en el volumen 5 de *Rito y geografía del toque*. Las consideraciones referidas a los casos concretos mencionados en este párrafo pueden ilustrarse con las *Alegrías* incluidas en el vol. 24 de la primera de estas dos colecciones.

8. La denominación "mano izquierda sentada" es utilizada para referirse a este ángulo de colocación por el guitarrista y pedagogo Dionisio Aguado (1784-1849) en el apéndice a su *Nuevo Método de Guitarra* (1849), Heidelberg: *Chanterelle*, 1994. Según algunas opiniones, esta manera que implica un alejamiento de los dedos externos, en determinadas circunstancias y en el momento oportuno, puede facilitar algunas técnicas, como ciertos ligados y desplazamientos. Aunque en guitarra la tendencia natural del principiante es a colocar la mano de este modo si el aprendizaje inicial se limita a esta postura el desarrollo técnico de la mano se ve considerablemente mermado.

9. Cfr.: SODY DE RIVAS, Ángel: *El eco de unos toques. Diego del Gastor*, Madrid: El Flamenco vive, S.L., 2004 (2ª ed., libro-C.D.), págs. 18-19.

ellas intercalando algunos comentarios adicionales que las complementan y, asimismo, conectan con el toque de Diego del Gastor:

a) Uso reiterado de una misma nota, como recurso habitual de pueblos primitivos.

Hemos de añadir que esta tendencia no sólo se restringe a notas sueltas, sino que afecta también a conjuntos melódicos que llegan a constituir verdaderos ostinatos. No es sencillo recrearse en una breve secuencia cíclica prácticamente exenta de polifonía manteniendo la atención del espectador; es ello un claro ejemplo de esa habilidad en Diego del Gastor para sacar el máximo partido expresivo al mínimo de recursos técnicos¹⁰.

b) Empleo de notas sueltas en las falsetas, sin acompañamiento y generalmente con pulgar en los bordones.

Este toque, conocido localmente con la expresión “a cuerda pelá”, también lo encontramos con cierta frecuencia dentro del estilo del guitarrista en escalas “picadas”¹¹ en los tiples.

c) Gusto por los rasgos musicales propios de la música árabe.

Las resonancias orientales que se suelen atribuir al flamenco se deben en gran medida: 1) Al recurrente empleo de la escala andaluza, con su característico intervalo de segunda aumentada que implica los grados dominante, superdominante y sensible de la escala menor armónica, generalmente en movimiento de ida y vuelta (en la menor: mi, fa, sol#, fa, mi); 2) El vibrato transversal, cuya distorsión de frecuencia sonora genera microtonos que evocan cierto exotismo. Uno y otro son recursos de manifiesta presencia en el toque de Diego del Gastor; el segundo de ellos especialmente inherente a notas de mayor peso expresivo¹².

d) Recreación muy lenta y pausada, más acusada en la Soleá y la Seguiriya.

En los poco numerosos registros que nos quedan de Diego del Gastor estos dos toques son los que más parecen identificar su personalidad expresiva, mostrada a través de disertaciones sonoras al estilo de improvisaciones cíclicas que ofrecen unas de sus muestras creativas de mayor poder cautivador. En ambos casos el tocaor hace alarde de su capacidad para deleitarse manteniendo un clima de expectación ininterrumpida. Sabe

10. De corte muy clásico y simpleza manifiesta es la Seguiriya recogida en la misma fuente que las Alegrías mencionadas en el pie de página 7, la cual podría servir como ilustración a esta consideración. En todo su discurrir se insinúa la forma variación sin llegar a concretarse del todo, dada la uniformidad entre cada uno de sus ciclos; tal vez por ello sea más apropiado hablar de ostinato improvisado en este caso. Durante los seis minutos que dura la grabación el primer cuádruplo del mástil es el principal margen de maniobra y, en torno a los dos acordes característicos de este palo –la mayor y si bemol– se articula prácticamente todo el rasgueo entre las falsetas. Es decir: homogeneidad, reiteración, poca ornamentación, nulo alarde técnico, práctica inexistencia de acordes de paso... todo ello no sólo sin caer en el tedio, sino manteniendo la expectación en todo el transcurso, a lo cual contribuye la correcta proyección de la dinámica empleada.

11. En nomenclatura académica: pulsación “apoyando”.

12. En la misma Seguiriya comentada anteriormente también hallamos claras muestras de estas resonancias propias del instrumentarium arábigo, destacando principalmente: reiteración del vibrato transversal y juego de campanelas en los tiples con recurrencia del intervalo de segunda aumentada característico de la escala andaluza.

combinar el sosiego del tempo lento apianado con la eventual brusquedad inmediata de una nota, o un acorde con efecto percusivo; un ejercicio quasi meditativo francamente difícil de hacer llegar y con el que parece que su artífice disfruta especialmente, tal vez sabedor de que aquí nos muestra de modo más preclaro al hombre, por encima del guitarrista.

Cuando Eusebio Rioja se refiere a Diego del Gastor como ejecutante en el interesantísimo estudio que de él aquí seleccionamos¹³, a grandes rasgos, no difiere con lo dicho hasta ahora. No obstante, su visión aún llega más allá que en los casos anteriores, aportando nuevas consideraciones, así como mayor concreción y carácter explícito al análisis de conjunto del toque de este guitarrista.

De acuerdo con el mismo proceder que seguimos anteriormente comentamos y desarrollamos algunas observaciones especialmente relevantes hechas por este autor:

a) En relación al ya mencionado uso del pulgar "a cuerda pelá", de carácter generalmente enérgico en intensidad y rítmica sobre todo en las cuerdas graves, añade Rioja que ese mismo peso que imprime hace técnicamente imposible armonizar esa línea melódica, motivo por el cual la ausencia de polifonía se debe a la inviabilidad fisiológica más que a otro tipo de razones.

Añadiremos a esta observación que en Diego del Gastor frecuentemente se ve reforzada la intencionada contundencia de los bordones con golpes simultáneos en la tapa, un recurso percusivo inheren-



Diego del Gastor y Cándido Benítez en la Feria de Morón de la Frontera de 1972

te a la técnica guitarrística flamenca que más habitualmente acompaña a acordes ejecutados con el pulgar. Pero el protagonismo del acento en el toque de este guitarrista no se restringe al dibujo melódico del pulgar a solo, sino afecta de manera constante a todo. En una nota, un acorde, una pausa en contratiempo o con la recurrencia del clásico corte brusco tras un acorde en tiempo fuerte... casi cualquier artificio es válido para enfatizar el acento. Por otra parte, para destacar aún más su volumen, la línea melódica "a cuerda pelá" se ve frecuentemente reforzada en Diego del Gastor con el

13. Cfr.: RIOJA, Eusebio, *op. cit.*

uso de su redoblamiento a la octava, como único anexo de voz técnicamente posible¹⁴.

b) En pocas ocasiones hallamos ornamentaciones y complejidad técnica en la mano derecha que sí eran usadas por otros guitarristas del momento, como trémolos, arpeggios, etc.

Ciertamente, la mano derecha de Diego del Gastor se resume en poco más que su característico pulgar, los frecuentes y fluidos rasgueos, el uso de picados y contundentes alzapúas; estos dos últimos no especialmente profusos. Pero la mano izquierda tampoco asume grandes dificultades en el plano técnico; no olvidemos que prácticamente todo el registro utilizado por el guitarrista se limita al primer quintuplo del mástil, con muy contadas incursiones a la zona media del mismo, y menos aún en su función como acompañante al cante. No obstante, conviene reseñar que, en el caso del tocao, existe una proliferación de recursos expresivos propios de la mano izquierda que, como tales, no son precisamente la norma general en la guitarra flamenca. En diferentes tipos de toques hallamos un considerable número de ligados, sobre todo en pasajes melódicos por los tiples, que cuando superan los de dos notas, nada raro, se convierten en sugerentes evocaciones de los melismas que articula la voz del cantaor. Igualmente, otra particularidad digna de mención, y también referida a la mano izquierda del

guitarrista, es la proliferación de vibratos y el gusto por el glissando; aquí estaríamos ante una curiosa integración de los recursos más delicados de la estética romántica con el flamenco más arcaico.

c) Especialmente interesante con respecto a Diego del Gastor es la reflexión que Eusebio Rioja hace sobre “lo que se viene calificando como toque corto”, la cual procedemos a sintetizar y comentar en los siguientes puntos:

- Cortas dimensiones de las falsetas, así como sobriedad en sus armonizaciones, con predominio de la austeridad de acordes de paso, más aún al acompañar al cante.

A esta consideración añadimos la recurrencia de la cadencia andaluza (I-VII-VI-V7) como remate a las estrofas del cantaor; un recurso clásico que en el caso del tocao se manifiesta en su expresión más simple.

- Restricción del ámbito melódico, usando prácticamente como margen de acción los primeros trastes.

Aunque, como ya se ha mencionado, podría definirse como una característica general de Diego del Gastor queda ello más evidenciado al acompañar al cante, a pesar de la generosidad de tesitura de los habituales del guitarrista, cuya voz le permite colocar la cejilla para el transporte tonal en el primer traste y disponer de un amplio margen más allá del primer cuádruplo.

14. El redoblamiento es un recurso sonoro considerado de carácter dinámico, no armónico. La duplicación de una voz –en cualquier registro– a la octava permite conseguir, sin un incremento de exigencia muscular y sin sobrepasar la capacidad de intensidad satisfactoria del elemento sonoro, una potencia y un peso claramente evidentes en la voz que se desea enfatizar. Puede presentarse en muchos estilos musicales de diferentes épocas, incluso fuera del repertorio académico y tanto en pasajes polifónicos como monódicos, siendo este segundo caso el aquí referido respecto a Diego del Gastor.



Diego del Gastor con Don Pohren y el cantaor Joselero en una fiesta flamenco en la Finca Espartero de Morón de la Frontera (1971)

• Por último, brevedad de repertorio, que se prodiga poco más allá de Soleares, Bulerías, la combinación de ambas, Seguiriyas, Alegrías y Tangos; en consonancia con el carácter arcaico del estilo al que se adscribe el guitarrista.

3. Reflexión final en base al análisis de las fuentes

Desde la convicción de que la justa valoración del arte flamenco, y su consiguiente creciente disfrute, es una tarea aún inconclusa que precisa del conocimiento como medio principal, el enfoque didáctico es un imperativo, y para ello la adecuada elección del repertorio juega un papel crucial. Es un hecho comprobado que cuando se trata de aproximar al principiante a esta forma de expresión, aunque desde el punto de vista sensual suele resultar más atractivo lo

reciente por su mayor elaboración, calidad sonora, identificación con lo próximo, etc. desde una finalidad comprensiva, en la gran mayoría de los casos, resulta más ventajoso remitirnos a ejemplos algo más lejanos en el tiempo; lo que vendría a denominarse los clásicos. Especialmente, para la comprensión de aspectos formales, como son compás, escala, tonalidad, modalidad, cadencias y giros característicos de cada palo flamenco, suele dar muy buen resultado partir de las grabaciones antiguas, donde la morfología más elemental de los estilos trasluce claramente los estándares a partir de los cuales el arte flamenco basa su estructura y, posteriormente, evoluciona hasta nuestros días.

Precisamente aquí podemos comenzar a desmontar viejos mitos asociados a Diego del Gastor, en un posiciona-

miento contrario a lo que muchos puedan pensar por las desbordadas connotaciones de ácrata que le suelen atribuir, porque, de hecho, él es un guitarrista que puede llegar a ser muy ilustrativo de estos tópicos anteriormente mencionados; y es que, si en su caso podemos hablar de trasgresión, ésta no va precisamente por los derroteros estructurales que caracterizan genéricamente las formas en las que se articula el arte flamenco. Tal vez, en algunas ocasiones, podemos hallar en la guitarra de este tocaor curiosidades respecto a las normas establecidas, pero éstas no llegan a alcanzar el carácter de extravagancia que, en todo caso, cabría asociar a determinadas conductas del personaje, cuya diferenciación de sus tendencias creativas con el instrumento, aquí sí, puede y debe ser clara. Un giro agarrotado en alguna Bulería, algún repentino cambio de modo en palos tonales, la a veces inesperada recreación en el lentísimo (“pastueño”) o el obstinado exento en una secuencia reiterada, su tendencia al contraste imprevisto de tempo y/o intensidad, etc. son varios ejemplos de sus, podríamos decir, divergencias insinuadas, pero al fin y al cabo nada más allá de las peculiaridades que pueda tener cualquier guitarrista flamenco con cierto criterio propio.

Desde la visión del personaje, tan marcada por su característico estilo de vida, mucho se ha hablado en Diego del Gastor de su espíritu libre, pero desde la estricta apreciación como guitarrista no tanto de su valor como transmisor de los planteamientos más universales al propio flamenco, de cómo contribuyó a poner de manifiesto de manera franca las

señas de identidad de los principales palos —en su caso, fundamentalmente Soleá, Bulerías, Seguiriyas, Alegrías y Tangos— y, en definitiva, de su identificación con los diseños formales más tradicionales que lo conectan con la etapa clásica de este arte; algo que cuestiona la tendencia habitual de situar la estética del tocaor en el momento cronológico que le corresponde, por tomar como referencia el momento en que fue dado a conocer sin atender a su posicionamiento manifiestamente ajeno a las tendencias florecientes de la época.

De todo lo expuesto hasta aquí podemos concluir afirmando que, exista mayor o menor acuerdo en los diferentes puntos de vista concernientes a la temática del toque de Morón, y lo que habitualmente se considera su paradigma en Diego del Gastor, resulta evidente la convergencia de criterios en una serie de indicadores: primitivismo, austeridad, profundidad, clasicismo, acento, ritmo... Restringiéndonos ya al guitarrista, por encima de estas características y en interconexión mutua con ellas, prevalece un denominador común que las lidera: su gran poder de intuición para la expresión; una cualidad inherente al tocaor que le permitía hacer fluir de modo natural y espontáneo todo, con una coherencia y convicción que, lejos de gratuitas posturas iconoclastas, sólo podían obedecer a motivaciones honestas y auténticas. Esta lucidez innata alimentaba lo más sustantivo del toque de este guitarrista y daba como fruto una capacidad que, para mayor mérito, emanaba de sus propias limitaciones: sacar el máximo partido expresivo con los mínimos elementos mecánicos disponibles.

Bibliografía

AGUADO, Dionisio: *Nuevo Método de Guitarra* (1849), Heidelberg: Chanterelle, 1994.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*, Sevilla: Alagaida, 1988.

CUNICO, Massimo: "La scuola chitarristica italiana dal 1950 al 1987", *Il Fronimo*, vol. 17, núm. 66, 1989, págs. 8-30.

FAUCHER, Alain: "La metamorfosis de una parte de falseta. Falseta por soleá de Diego del Gastor", *Mauror*, núm. 17, 1^{er} semestre, Morón de la Frontera (Sevilla), 2007, págs. 83-84.

GEORGE VOGENITZ, David: "Pliegos de David George a Morón- Las veladas de 1968 con Diego del Gastor (1975)", *Mauror*, núm. 17, 1^{er} semestre. Morón de la Fra. (Sevilla), 2007, págs.142-143.

GEORGE VOGENITZ, David: *El guitarrista flamenco. Diego del Gastor*, Morón de la Frontera (Sevilla): Ibergrafic Morón S.L., 2008.

GONZÁLEZ-CABALLO, Fernando: *Guitarras de cal. Estudio etnográfico del toque de Morón*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2002.

HIGUERO, Pepe: "La noche hablante de Diego. Las pinceladas de Pepe Higuero", *Mauror*, núm. 17, 1^{er} semestre, Morón de la Fra. (Sevilla), 2007, pág. 24.

NAVARRO, José Luis y RÓPERO NÚÑEZ, Miguel: *Historia del Flamenco*, Sevilla: Tartessos, 1995-1996 (5 vols.).

SODY DE RIVAS, Ángel: *El eco de unos toques. Diego del Gastor*, Madrid: El Flamenco vive, S.L., 2004 (2^a ed., libro-C.D.)

Registros Sonoros y Audiovisuales:

Historia del Flamenco. Testimonios flamencos (vols. 8, 9, 15, 22 y 28) Sevilla: Tartessos, 1995.

Rito y geografía del cante (vols. 8, 11, 18, 26 y 24) Murcia: Alga editores, 1997.

Rito y geografía del toque (vol. 5) Murcia: Alga editores, 2000.

Enlaces Web:

RIOJA, Eusebio: *El llamado "toque de Morón", ¿una escuela guitarrística?*, 2003. <<http://www.jondoweb.com/eltoquedemoron.pdf.html>> [consulta: 8/10/2008].

ZATANIA, Estela: "El arte flamenco" de Don Pohren: nueva edición aniversario de la obra clásica. <<http://www.deflamenco.com/articulos/verArticulo.jsp?codigo=FLA%7C432>> [consulta: 7/5/2012].

Obituario. Don Pohren (1929-2007). <<http://www.deflamenco.com/noticias/obituario.jsp?codigo=FLA%7C2153>> [consulta: 7/5/2012].