

Especial: Naturaleza e Identidad Musical en la Guitarra Flamenca

Revista nº 8 /año 2005 Enero Febrero/ Francisco Javier Escobar Borrego. (Universidad de Sevilla).

De las tres modalidades fundamentales del Flamenco, seguramente sea la guitarra la que ha experimentado de forma más notoria y visible una granada evolución. El respeto fiel a los modelos canónicos de antaño y una mirada renovadora, apostando por un sueño de libertad, constituyen sólidos baluartes que jalonan su joven pero ya firme andadura. La cadencia andaluza o progresión armónica flamenca, sobre el segundo tetracordo descendente del sistema modal dórico griego (La, Sol, Fa, Mi), preside como seña de identidad la armonía (si bien hay que contar, entre otras cosas, con las ricas posibilidades del sistema tonal, en sus respectivas vertientes mayor y menor). Desarrollándose en las cadencias resolutorias modales de Fa-Mi y Si bemol-La -y su amplia rentabilidad mediante transportes-, el guitarrista, durante la ejecución, viene a recrearse en la tónica, evocando así el origen primigenio de la forma musical en cuestión. Bajo la égida de estas directrices, la tradición ha cimentado con rigor unos parámetros constantes que los guitarristas asimilan y aplican en la praxis, a veces, casi intuitivamente (pero con el pleno conocimiento de la naturaleza y bases que



fundamentan el Flamenco). Sin embargo, la solidez coherente del aprendizaje maduro ha permitido un enriquecimiento paulatino que está desterrando donde habite el olvido aquella carencia de armonía prístina -que no de ritmo- respecto a otras manifestaciones musicales (como el dominio de abolengo clásico). Al feliz hallazgo de una identidad que caracteriza a la guitarra flamenca per se, cabe añadir la impronta personal e individual que reconocidos maestros imprimieron, in illo tempore, a los palos. Homogeneidad sistemática unida a una rica pluralidad compositivo-interpretativa se dan cordialmente la mano en autoridades de la talla del Maestro Patiño, Manolo de Huelva, Miguel Borrull o Luis Yance (observándose, por añadidura, un claro continuum evolutivo entre Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas y Paco de Lucía junto a Manolo Sanlúcar). Otras constantes definidas que reflejan a las claras el variado panorama vienen dadas por una marcada identidad asociada a espacios geográficos y escuelas. El singular toque de Morón de la Frontera -con Diego del Gastor como máximo exponente- o Jerez de la Frontera y el sello distintivo de Molina, que habrán de continuar brillantemente Parrilla o Morao, son excelentes ejemplos de tal proceder.

Las directrices hasta aquí apuntadas ponen de relieve no sólo la unidad y variedad de la identidad guitarrística sino también su capacidad de asimilación en un corto lapso temporal. Prueba de ello lo constituye la recepción y posterior reelaboración de elementos proteicos procedentes de otros dominios (seguramente debido al propio origen del Flamenco, circunscrito a un proceso de mestizaje que pervive hasta la actualidad). Se ofrece así una creativa lectura de la materia seleccionada, pero adecuándola a los cánones y cauces intrínsecos al Flamenco (sucede también en el cante; recuérdese la versión por bulerías Cielito lindo de la Niña de los Peines). Por esta razón, el guitarrista, conocedor de los verdaderos fundamentos que sustentan su marco de expresión artística, procurará no desnaturalizar los palos, al valerse de este fresco e ingente caudal. Sucede, además, que, con el tiempo, determinadas fórmulas se habrán de aceptar por convención; tal es el caso de la scordatura que practica Ramón Montoya en la rondeña de concierto (la sexta cuerda, Mi, en Re, como el laúd, y la tercera, Sol, en Fa sostenido) sobre la tónica modal de Do sostenido o su enarmónico Re bemol (de gran predicamento en generaciones posteriores). Incluso la estructura armónico-rítmica del fandango-malagueña que inserta Montoya en dicha

pieza está relacionada, desde el punto de vista de su naturaleza, con el cante de Levante de Antonio Chacón, como ha visto Enrique Morente en El pequeño reloj. En este sentido, cabría analizar las mutuas interacciones entre la aportación de la guitarra en el sutil perfilamiento de determinados estilos y, viceversa, es decir, en lo concerniente a la influencia del cante en la génesis de falsetas concretas. De hecho, esta melodía, que imita la concentración expresiva vocal, tiene su campo de actuación claramente en artistas del pasado y del presente. En 1950, Melchor de Marchena recrea con una falseta el fandango de Huelva cantado por la Niña de los Peines (Al cielo que es mi morada). Andando el tiempo, Paco de Lucía, en su pieza Montiño, de la obra Sólo quiero caminar, realizará una falseta con la estructura métrico-melódica del fandango de Huelva que coincide sustancialmente con otro de Camarón; e igualmente, una de las melodías de la bulería La Chanca de Tomatito tendrá su correlato en la letra de Camarón Qué alegría de haber "nacío" (de Te lo dice Camarón).

En estos testimonios, se observan las relaciones entre guitarristas y cantaores, atendiendo al conocimiento de la identidad flamenca compartida por ambas modalidades. Ello no es de extrañar, ya que, en una fructífera simbiosis artística, al igual que el diapasón, por ejemplo, de Paco de Lucía evolucionaba paulatinamente con personales registros, las arriesgadas modulaciones melismáticas del cantaor de la Isla encontraban acertados matices y colores tímbricos diferentes. Junto al cante, la codificación métrica de determinadas falsetas tiene también su gestación en momentos específicos del baile, que condicionan su naturaleza genérica, como sucede con los zapateados por alegrías, soleá o seguiriyas -a modo de escobilla- e incluso el silencio del primero de estos estilos mencionados (según imita Paco de Lucía en sus cantiñas A la Perla de Cádiz). Habría que pensar, en fin, en otros casos de antaño para calibrar, cum grano salis, en qué medida estas influencias recíprocas enriquecieron el desarrollo y natural evolución de la guitarra, el cante y el baile.

El cabal conocimiento de la identidad guitarrística se hace patente, igualmente, en diversos transportes. Así sucede con la aplicación asociativa de la cadencia andaluza a las posiciones en Mi bemol y Do sostenido (o sus respectivos enarmónicos: Re sostenido y Re bemol). En el primer caso, encontramos la sucesión Sol sostenido menor-La bemol menor, Fa sostenido-Sol bemol, Mi, Mi bemol-Re sostenido, que

amplía el *modus operandi* en Mi modal y la progresión La menor, Sol, Fa, Mi modal. Atendiendo a dicho parámetro, las armonías sustentadas sobre Fa sostenido menor, Mi, Re, Do sostenido-Re bemol abren un coherente marco para la tradicional secuencia en La modal y su ciclo pertinente: Re menor, Do, Si bemol mayor, La modal.

Estas posibilidades melódicas ofrecen, al tiempo, ricos y variados matices semitoniales al cante -evocando así, salvando las distancias, un microtonalismo originario- que va incorporando paulatinamente tales registros (recuérdese la última bulería grabada por la Macanita, con la bajañí de Morao, o la interpretada por Remedios Amaya, acompañada de la sonanta de Vicente Amigo). Dicho enriquecimiento armónico, que repercute en el dominio del diapasón, tiene su perfecta correspondencia en la progresiva evolución de las técnicas para la mano derecha. En efecto, los rasgueos con efectos percutivos, como acompañamiento al cante y al baile, alcanzan hoy, frente al dominio clásico, un virtuosismo inusitado. Es más, en la propia evolución de la guitarra flamenca, basta cotejar, *mutatis mutandis*, una bulería de Ramón Montoya, que se acerca más a nuestro actual concepto de la bulería por soleá, y otras ejecuciones posteriores del mismo palo. De hecho, contratiempos, síncopas o silencios se hacen compatibles a fin de desafiar creativamente el ritmo (aunque siempre ajustados a la medida canónica). Junto a los rasgueos, el trémolo estará cada vez más al servicio incondicional de la expresión artística. Respecto al trémolo de la guitarra clásica (en una aplicación técnica de los dedos pulgar, anular, medio e índice, por ejemplo, en el Recuerdo de la Alhambra, de Tárrega), el *tocaor* añade una pulsación, la del índice a continuación del bajo, permitiendo así una cuadratura más acorde con la métrica flamenca. Incluso se atiende hoy a la independencia de los dedos, como muestra el meditado trémolo de Manolo Sanlúcar de su rondeña Oración en aras de obtener una mayor flexibilidad expresiva. Ajena al dominio clásico, la *alzapúa* encuentra un destacado lugar en la guitarra al facilitar la ejecución veloz y vehemente con el dedo pulgar (en consonancia con las escalas).

Resulta, por añadidura, un idóneo complemento efectista de los rasgueos y golpes percutivos en la madera a la hora de marcar el tempo rítmico pertinente. La firme asimilación de técnicas por parte de la guitarra flamenca en su devenir histórico se observa en la aclimatación de recursos como los armónicos sincopados, en la rondeña

A mi madre, de Rafael Riqueni, así como el pizzicato (según se ve en un detalle de la guajira de José Antonio Rodríguez y en una bulería con la afinación de rondeña de Gerardo Núñez).

La amplia apertura mental guitarrística permite, asimismo, la adecuación de la técnica a precisas contaminaciones armónico-rítmicas, de suerte que se propone un género de concierto como la Fantasía (p. e., la de José Antonio Rodríguez o Rafael Riqueni). Incluso últimamente se atiende a la conjugación de estilos, como la rondeña-bulerías (Hacia mí) o taranta-bulerías por soleá (Piedras negras) de Gerardo Núñez en Jucal, cuyo precedente encontramos en testimonios clásicos (v. g., la soleá-malagueña El cante llora su pena, de Pepe Pinto con Melchor de Marchena, de 1949). La autonomía de la guitarra actual llega a supeditar, en ocasiones, al cante y al baile en atractivos espectáculos como instrumentos complementarios, produciéndose así una inversión consciente de su primigenia función. No obstante, esta voluntad de colaboración viene a recordar, en suma, los verdaderos orígenes de la guitarra flamenca, que conserva actualmente incólume su prístina identidad, pero con un alto vuelo hacia ilusionados horizontes de libertad expresiva.