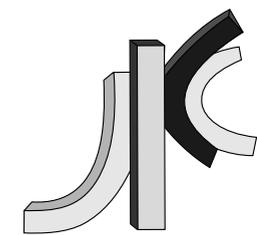


DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
(2ª época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



FUNDACIÓN MACHADO
2017-2018

La Fundación Machado es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de cultura tradicional en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (1846-1893), creador y director de la revista *El Folklore Andaluz*.

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado

C/Estrella, 2 - 41004, SEVILLA.

Telef: 955 60 43 48

www.fundacion.machado.org

Email: fundacion.machado@outlook.com

Demófilo no se responsabiliza de los escritos vertidos en la revista, siendo responsabilidad exclusiva de los autores.

Fundación Machado, Demófilo y logotipos registrados.

Con la colaboración de Fundación Cajasol.

© *De la edición: Fundación Machado.*

© *Textos e imágenes: Los autores.*

© *Portada: Fotografía de la exposición "Imperio Triana" de Javier Caró.*

Inaugurada en la XX Bienal de Flamenco de Sevilla. (@javiercaro_fotografo)

ISSN: 1133-8032

Depósito legal: SE-2054-2003

Diseño y maquetación: Javier Caró / www.javiercaro.es

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

DIRECCIÓN

Antonio José Pérez Castellano

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Cantero Martínez

Marta Carrasco Benítez

Alberto González Troyano

Pedro M. Piñero Ramírez

Antonio Zoido Naranjo

CONSEJO ASESOR

Encarnación Aguilar Criado

Cristina Cruces Roldán

José Antonio González Alcantud

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Rocío Plaza Orellana

Enrique Rodríguez-Baltanás y González

Gerhard Steingress

Han sido directores de esta revista:

Salvador Rodríguez Becerra

Cristina Cruces Roldán

Antonio Rodríguez Almodóvar

Enrique Baltanás

Marta Carrasco Benítez

EDITORIAL

<i>¿Hay nuevas coplas flamencas de calidad?</i> <i>Un acercamiento a la actualidad de la creación poética para el flamenco.</i> José Cenizo Jiménez	11
<i>Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán.</i> Francisco Javier Escobar	23
<i>Las coplas flamencas contemporáneas, la memoria y las relaciones intertextuales: una propuesta de análisis de las letras del cante en su performance.</i> Florian Homann	81
<i>Lorca como fuente de inspiración para el baile flamenco.</i> Juan Vergillos	121
<i>Letras de ayer y hoy: Perspectiva de un Cantaor.</i> Edu Hidalgo	137
<i>Aquella saeta de Miles Davis.</i> José M ^a Rondón	151
<i>“www.flamencoradio.com, porque el flamenco está vivo”</i> Manuel Casal	155
<i>Antología. Bienal de Famenco: coplas contemporáneas en sus diversos espectáculos.</i>	159
• Andrés Marín, <i>Don Quixote.</i>	159
• María Pagés y El Abri El Harti, <i>Una oda al tiempo.</i>	166
• Rocío Molina, <i>Grito pelao.</i>	174
• Dorantes, <i>La roda del viento.</i>	176
RESEÑAS	
<i>Refranes con cuento, tomo I.</i> José Luis Agúndez García	179
<i>Antonio Machado, un pensador poético. Meditaciones del Juan de Mairena.</i> José María Hernández	182

<i>Flamenco y canción española.</i>	
Inés María Luna	183
LOS AUTORES	185
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	187
UN RECUERDO	189

EDITORIAL

La revista *Demófilo* no había dedicado hasta ahora ningún **número** monográfico al flamenco, de modo que la cifra mágica de los **50 números** se llena de feliz contenido.

Siendo conscientes de la imposibilidad de abarcar en estas páginas el inconmensurable universo flamenco, hemos elegido para esta primera ocasión a las letras del cante gitano andaluz. Nace este proyecto, por otra parte, del deseo de documentar las letras inéditas que formaron parte de los distintos espectáculos de la XXI Bienal de Flamenco de Sevilla.

Vive el flamenco un momento histórico, pero convulso. Junto a la casi desaparición de los espacios de la sociedad tradicional en los que surgían el rito y la fiesta flamencos y el nacimiento con enorme fuerza de nuevas formas trasmisoras de las melodías, además de los casi ya pretéritos modos de transmisión, como los discos, grabaciones o vídeos, está llegando un enorme aluvión de documentos flamencos bajo el cobijo de las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales, abiertos a cualquier receptor interesado.

A ello se suma la conexión continua del flamenco, y de los flamencos con otras músicas contemporáneas, que sin duda, lo enriquecen; pero otras muchas veces, lo desvirtúan y lo alejan excesivamente de sus orígenes, en especial cuando los canales de transmisión (publicaciones periódicas, radio, televisión) actúan desde la ignorancia de las esencias de la música del flamenco.

Destacable es también la evidente elevación del nivel de profesionalización que han alcanzado los distintos actuantes de este ámbito musical: cantaores, bailaores, guitarristas, pero también, directores escénicos y demás personal vinculado a la producción artística.

POÉTICA MUSICAL, PAISAJE SONORO Y ORALIDAD SIMBÓLICO-NARRATIVA EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE PEDRO BACÁN

(con manuscritos autógrafos inéditos)

Francisco Javier Escobar
-Universidad de Sevilla-
fescobar@us.es

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo ofrece un análisis monográfico circunscrito a la poética musical del guitarrista flamenco Pedro Bacán (1951-1997), con especial énfasis en categorías conceptuales como paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa. Se editan, además, tanto los dos estadios redaccionales de su poética musical como otros dos textos autógrafos suyos, inéditos hasta el momento: el primero se ubica en las fronteras de la creación literaria entre realidad y ficción, dada su caracterización genérica de memoria autobiográfica; el segundo se orienta más bien hacia la ética, la estética y el compromiso cívico. En fin, en la armonización de estudio analítico y edición crítica, se atiende a una pluralidad metodológica sustentada en el comparatismo interdisciplinar, la etnomusicología y la edición de textos, junto a otras herramientas instrumentales procedentes del análisis filológico y musicológico, así como de la *crítica genética o filología de autor*.

This article offers a monographic analysis limited to the musical poetics of flamenco guitarist Pedro Bacán (1951-1997), with special emphasis on conceptual categories such as sound landscape and symbolic-narrative orality. The two editorial stages of his musical poetics are also edited, as well as two other autograph texts of his, unpublished until now: the first is located on the

borders of literary creation between reality and fiction, given its generic characterization of autobiographical memory; the second is oriented more towards ethics, aesthetics and civic commitment. Finally, in the harmonization of analytical study and critical editing, we attend to a methodological plurality based on interdisciplinary comparatism, ethnomusicology and the edition of texts, together with other instrumental tools from philological and musicological analysis, as well as *critical genetics* or *author's philology*.

PALABRAS CLAVES

Música, literatura y otras artes, poética musical, paisaje sonoro, oralidad, flamenco, Pedro Bacán

KEY WORDS

Music, literature and other arts, musical poetics, sound landscape, orality, flamenco, pedro bacán

... mi respeto por todas las personas que dedican su tiempo a investigar, a estudiar y profundizar en el conocimiento de nuestro arte flamenco.

(Pedro Bacán)

En el estado de la cuestión circunscrito a la intersección de códigos entre flamenco y literatura, se hacen necesarios diferentes paradigmas metodológicos y conceptuales que puedan implementarse en la investigación de procesos compositivos y creatividad estética. Tanto es así que suele ser habitual la aplicación de metodología deductiva e inductiva, con especial énfasis, por lo general, en un enfoque epistemológico de comparatismo interdisciplinar.¹

En este contexto, el músico, revestido de formación integral (holística) y de aliento *humanístico*, durante su paulatina búsqueda compositiva e interpretati-

¹ Una síntesis de tales planteamientos metodológicos, epistemológicos y conceptuales ofrece Escobar (2005a, 2005b, 2012, 2013, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, en prensa).

va, se erige como un avezado investigador en su laboratorio *laberíntico* en virtud de la epistemología de la creatividad, con suma frecuencia en las fronteras entre el discurso musical y el literario. Por ello, no es de extrañar que, a efectos de canon e historiografía contemporánea del flamenco, un granado núcleo de músicos, como es el caso que me ocupa en estas páginas, el guitarrista lebrijano Pedro Bacán (1951-1997), se hayan decantado por la investigación y hasta por la docencia de la creatividad entre la ciencia y el arte.²

Como voy a poner de relieve al hilo del pensamiento estético de este músico, como si de un puente cronológico modulador se tratase y más allá de las barreras del tiempo, la formación humanística interdisciplinar propuesta para sus discípulos y alumnos por el maestro Nebrija *in illo tempore* acabaría preludiando *in nuce* sus resonancias en el paisaje sonoro de la Lebrija musical y literaria recreada, ya en el siglo XX, por Bacán.³ De hecho, según iremos comprobando al trasluz de su amplia mirada poliédrica y reticular, el músico lebrijano, desde su experiencia formativo-vivencial, acabaría conformando su universo creativo conforme a un lento proceso multidisciplinar consistente en imaginar, *pintar* y hasta describir cromáticamente los *colores* del sonido en su *laberinto* creativo.⁴

² El presente artículo es un avance de un estudio monográfico que dedico a la intersección de códigos entre el discurso musical y el literario en el flamenco. En lo que hace a la labor de campo y documentación al servicio de este artículo, quiero agradecer la impagable aportación de informantes de primera magnitud, en mis entrevistas cualitativas y semidirigidas, tanto en lo profesional como a nivel de calidez humana; así, entre otras señeras fuentes, sobre todo a Pedro Bacán, en la década de los noventa hasta prácticamente su fallecimiento, y en estos últimos años, de manera muy especial, a Inés Bacán, Sebastián Bacán, Dorantes, José Bacán, Antonio Moya y Tomás de Perrate. En este contexto, como se procede en el campo de la etnomusicología actual y semiología performativo-musical, no me he limitado metodológicamente al empleo de la entrevista como herramienta o instrumento de acceso a las fuentes de información, sino que he convivido con tales artistas en sus respectivos entornos profesionales y familiares en aras de ir afinando, con la mayor precisión posible, el enfoque y prisma investigador al tiempo que me estaba enriqueciendo a nivel humano.

³ Se trata, por cierto, de una inclinación interdisciplinar muy arraigada en la familia Peña, habida cuenta de que, como me comenta Dorantes, su padre, el guitarrista e investigador Pedro Peña, marida también música y literatura en su práctica creativa, e incluso hasta él mismo, cuando sus obligaciones pianísticas se lo permiten.

⁴ En el pensamiento estético de Bacán resulta esencial, como iremos comprobando, el simbolismo del *laberinto*, así en sus alegrías homónimas, con paseillo, rosa y silencio, en la tradicional fórmula de armonizar el sistema tonal mayor con el menor desde Niño Ricardo a Paco de Lucía;

Por tanto, voy a centrar mi atención seguidamente en un análisis monográfico ceñido al pensamiento estético de Bacán a partir de su formulación teórico-empírica, concebida a modo de poética musical,⁵ que edito en el presente estudio. Al tiempo, atenderé también a su *praxis* creativa bajo el maridaje de música y literatura, como reflejan sus textos inéditos autógrafos que ven la luz por vez primera en el presente artículo.⁶ Tal enfoque, que permitirá comprender la validez implementativa de paradigmas metodológicos y categorías conceptuales procedentes del comparatismo interdisciplinar para la investigación en procesos de composición y creatividad entre la ciencia y el arte,⁷ se organiza, a efectos de *dispositio* o diátaxis estructural, en las siguientes líneas de indagación: 1. Pedro Bacán: datos biobibliográficos. 2. Pensamiento musical: investigación e implementación creativa. 3. Creatividad: estadios redaccionales. 4. Apéndice textual: edición crítica. Veámoslo.

PEDRO BACÁN: DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

En primer lugar, sirva este epígrafe de obertura o pórtico de entrada al presente estudio como manifiesta reivindicación canónico-historiográfica de Pedro Bacán por su aportación técnica no solo a la historia de la guitarra sino también a la historia de las *ideas*, mentalidades y representaciones entre música y literatura aplicada al flamenco. Como es sabido, Bacán nace el 12 de febrero de 1951 en el sevillano pueblo de Lebrija. De origen humilde, el estudio progresivo e ilusionante de la música y de otros campos culturales afines le habrán de facilitar un medio de ascenso tanto profesional como espiritual.⁸ De hecho, su dilatada y sólida andadura le hará merecedor en 1980 del Premio nacional de guitarra, en el marco de la Cátedra de flamencología y estudios folclóricos

andaluces, mientras que en esta misma década obtiene otros reconocimientos en diferentes ámbitos y marcos académico-universitarios; así, en 1983, recibe la mención de honor por el Departamento de musicología de la Universidad de Washington, mientras va madurando su obra discográfica *Aluricán*, bajo los auspicios de Le Chant du monde, que vería la luz en 1989. Sin embargo, de manera inesperada y trágica, cuando Bacán había logrado el acmé de su trayectoria profesional, contando con solo 46 años, el 26 de enero 1997 tuvo un accidente de tráfico, en las proximidades de Utrera, que acabaría con su vida.

Pues bien, pese a la indiscutible contribución de Bacán a la estética del flamenco,⁹ lo cierto es que los estudios monográficos al respecto, en lo que hace al estado de la cuestión, no resultan abundantes e incluso puede detectarse hasta cierto vacío a efectos de nuevas perspectivas críticas. A este respecto, hay que recordar, como honrosas salvedades, el realizado por Alfonso García Herrera (2006), redactado a partir de las siguientes directrices: Preámbulo; De Nabrisa a Lebrija; La Lebrija de los años 50; Genealogía familiar; Mi pueblo, mi gente; Sevilla: de profesión, artista; Francia: un mundo nuevo; Su último viaje; Discografía y documentales; Añoranzas. A esta monografía cabe sumar tanto el texto de Juan Manuel Suárez Japón,¹⁰ como sendas referencias puntuales al cuidado de Norberto Torres¹¹, así como de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz.¹² Especial mención merecen, en fin, por sus respectivos enfoques de fuste musicológico y etnomusicológico, los avances técnicos de Claude Worms (s. a), a propósito de las modalidades genéricas y estilemas de la soleá “por medio” y “por arriba”, siguiuriya, tientos, tangos y bulerías, y sobre todo los de Corinne Frayssinet Savy,¹³ sobre el concepto performativo propuesto por Bacán,¹⁴ en el paso del ámbito familiar y privado, con Lebrija al fondo, a la dimensión pública y de práctica escénica.¹⁵

9 Y como iremos viendo, con notorio calado en las relaciones fronterizas entre música y literatura.

10 J.M Suárez Japón, *Pedro Bacán para siempre*, 2004.

11 N.Torres, *Hª de los gitanos flamencos*, 2005, pag. 126

12 J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionarios enciclopédicos*, 1988, I, pag. 67.

13 C. Frayssinet Savy, *Le paradoxe de la performance flamenca*, 2008, págs. 67-85.

14 Con otros trabajos de Frayssinet Savy previos, pero complementarios, consagrados a la etnomusicología y las artes performativas (1985, 1987, 1994).

15 Sobre este particular, Dorantes, durante mi entrevista, pone especial énfasis en el hecho de que, en esa temprana implementación de la práctica escénica por parte de su tío Bacán, contó con artistas que en aquella época todavía no eran profesionales, aunque, eso sí, músicos de indiscutible magnitud estética, tales como Inés Bacán, Mari Peña o Miguel el Funi.

es el caso de *Recuerdo a Patiño*, tema incluido, como esa sabido, en *La fabulosa guitarra de Pavo de Lucía*.

5 Siguiendo la categoría conceptual de Ígor Stravinski en su conocida obra homónima (2006), con data de 1939-1940.

6 Así se trasluce, por ejemplo, en su aporte crítico-reflexivo a propósito de la dicotomía *cante – canción*; *vid.* Apéndice textual.

7 Binomio que interesó a Bacán, como deja ver en sus notas de poética musical; véase Apéndice textual.

8 Cuestión, la de la espiritualidad, tratada por Bacán en sus ensayos de reflexión crítico-musical, sobre todo en lo que atañe a la estética de oriente; *vid.* Apéndice textual.

Por lo demás, la estética conceptual de Pedro Bacán, en diálogo con su hermana la cantaora Inés Bacán, ha dejado su huella en una interesante filmografía al cuidado de Carole Fierz,¹⁶ como puede comprobarse en *Pedro Bacán et le Clan des Pinini (Pedro Bacán y la familia Pinini)*, de 1998, e *Ines, ma Soeur (Inés, hermana mía)*, de 2005. Por último, en este marco cultural con vínculos intrínsecos entre las artes a propósito de Bacán y la familia Peña, sobresale una escultura orgánica, a modo de reivindicación canónica, entre el sonido y el silencio realizada por Augusto Arana; en concreto, *Monumento al guitarrista Pedro Bacán en Lebrija*, de 2007, como poética del vacío, en la línea conceptual de Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y otros artistas contemporáneos. Arana, no obstante, llevó a cabo este diseño escultórico con el objeto de captar el fugaz e efímero instante de una escala (*picado*) ejecutada con la mano derecha y una posición o acorde con la izquierda que contó, en fin, como fuentes de referencias tanto una fotografía de Pedro Bacán como un modelo bien próximo a éste, es decir, el hijo del guitarrista lebrijano, Sebastián Bacán.¹⁷



16 Para una mayor comprensión del calado estético de Fierz, a la que agradezco su amabilidad en la recepción de mis consultas, puede examinarse el siguiente hipervínculo: <http://carole.fierz.free.fr/>. Más allá de esta filmografía documental, cabe poner de relieve la meritoria labor en la difusión del legado de Bacán por la Asociación Pedro Bacán y Lebrija Flamenca, entidades a las que transmito igualmente mi agradecimiento por mis reiteradas consultas documentales, fotográficas y fonográficas.

17 Como me ha comentado Sebastián durante mi investigación circunscrita a la obra de su padre, prolongada en el tiempo durante años.

PENSAMIENTO MUSICAL: INVESTIGACIÓN E IMPLEMENTACIÓN CREATIVA

Si se examina con detenimiento y atención el complejo pensamiento musical de Bacán, se reconoce, de entrada, una visible imitación de modelos que conlleva, como gradual aprendizaje de este arte de la memoria, la aplicación de las *neuronas espejo* o *encantadas*, según se estudia en neurología cognitiva y psicología de la música. No obstante, en su poética musical conviven, en armonía y concierto, la retroalimentación (*feedback*), recreación y creación en la intersección apuntada de códigos entre música y literatura; o lo que es lo mismo, en las lábiles fronteras de la imitación o mimesis,¹⁸ en la memoria sonoro-visual de Pedro Bacán se conjugan los híbridos *colores* vocales de Perrata, Perrate,¹⁹ Bastián Bacán, Pedro Peña²⁰, Juan Peña el Lebrijano, Inés Bacán y otros señeros modelos que irá desgranando seguidamente. Procedió, además, Bacán conforme a procesos de composición y técnicas para la interpretación entre la voz y la palabra,²¹ como sucede con la imitación vocal de la melodía o musitación del fraseo melódico,²² a la manera de Niño Ricardo²³. Asimismo, como he indicado, la aplicación de las *neuronas espejo* por parte del niño Pedro, ya desde sus primeros compases durante el arduo y complejo aprendizaje, propició la imitación o *sublimación* del

18 Entendida como *traducción*, adaptación y hasta versión del texto cantado en clave de música.

19 Especial interés reviste el siguiente documento visual de Perrate de Utrera, cantando por soleá, acompañado de las guitarras de Pedro Bacán y Pedro Peña; accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=89IC4jYwrw>. Otros datos complementarios sobre la estética de su padre y los vínculos con la familia Peña, con Perrata a la cabeza, me ha ofrecido Tomás de Perrate, en calidad de informante.

20 Primo hermano suyo, con quien compartió enriquecedoras experiencias estéticas humanas entre la voz y la palabra. De hecho, Pedro Peña y Pedro Bacán compusieron el discurso musical y literario de sevillanas que cantaban, como he tenido la ocasión de comprobar examinando los textos autógrafos, no solo en el ámbito familiar sino también a nivel de práctica escénica o acto performativo; para otros aspectos medulares en la cosmovisión estética e investigadora de Pedro Peña, véase de este autor su monografía de 2014, con diálogo conceptual con su hijo, el pianista Dorantes, en el siguiente documento audiovisual a propósito de *Presencias flamencas en la Universidad de Cádiz* (04-04-2013): <https://www.youtube.com/watch?v=-X3PihvXDj0>.

21 Bien conocida es, a este respecto, la faceta de Bacán como *cantor* de la guitarra y hasta cantaor o sutil *escritor-traductor* musical del fraseo oral a partir de un texto literario preexistente. Para otras implicaciones conceptuales afines, puede leerse el Apéndice textual.

22 Muy reconocible en sus grabaciones, a las que me refiero más adelante, si bien esta práctica empírico-ritual se identifica igualmente en otras músicas de tradición oral.

23 Otra de sus fuentes directas en la más acendrada escuela sevillana del toque flamenco.

cante a través de la *escritura* tímbrica y textural de la guitarra, o sea, como una auténtica *partitura sonora*, más allá de la música fijada o impresa;²⁴ de ahí que en los maduros textos de poética musical de Bacán²⁵, se identifique su sensibilidad por los microtonalismos, la divergencia en lo que hace a la técnica vocal entre occidente y oriente,²⁶ o, en fin, la *cortedad del decir* de la guitarra, como poética de lo inefable y sus limitaciones organológicas.²⁷

A la vista de lo expuesto, en lo que atañe a la conformación de la polifacética figura artística de Bacán, cabe considerarlo, en síntesis, como un *músico-escritor*, *traductor* de códigos y polisistemas plurales, y hasta, si se quiere, *pintor* de sonidos y *colores* vocales, con implicaciones simbólicas en sus heterogéneos escritos. No obstante, en su pensamiento conceptual se maridan, desde una fundada intuición vivencial y continua búsqueda empírica,²⁸ *écfrasis* y plasticidad sonora, sinestesia multidireccional e iconotexto sonoro²⁹ conforme a los ideales *humanísticos* de *ut poesis musica* e incluso *ut pictura musica*. De hecho, Bacán fue receptivo a los matices y sutilezas de la plasticidad rítmica y textural tanto de las obras poéticas como pictóricas, de manera que se deleitaba, con frecuencia, en la contemplación de cuadros, con su intrínseca eurritmia y eufonía, dedicados a él por artistas como Antonio Sanz.³⁰

24 Se trata de un concepto arraigado en el universo sonoro de Bacán, que siempre supo valorar la importancia de la música impresa, como él mismo me decía con frecuencia y me ha confirmado también Dorantes, aunque el guitarrista lebrijano no se sirviera, es verdad, de este valioso recurso para su práctica profesional. En cualquier caso, Bacán se refiere a dicho medio de transmisión y conservación musical en sus ensayos de poética musical, como se puede comprobar en el Apéndice textual. Por lo demás, la *partitura sonora*, vinculada a la oralidad y el arte de la memoria, suplía en su estética compositiva la posibilidad de trabajar con música fijada, como resulta habitual en el ámbito clásico de occidente.

25 Que edito a modo de Apéndice textual como cierre conclusivo del presente artículo.

26 Con notable relevancia, a su entender, de la estética oriental, incluso más, si cabe, que el canon de la música clásica de occidente. Sobre esta cuestión, y a efectos también de su experiencia formativo-vivencial, he conversado detenidamente con Dorantes durante mi entrevista, entrando en diálogo interdiscursivo, a su vez, con las claves cardinales de la poética musical de su tío.

27 Directriz, con implicaciones espirituales y como *misión de vida*, a la que volveré más adelante a propósito de Narciso Yepes y la guitarra de diez cuerdas, por la que sintió curiosidad estética Bacán a raíz de su espectáculo *Marisma*.

28 Línea de pensamiento medular abordada por Bacán en sus notas de poética musical; véase Apéndice textual.

29 En cuanto a la sutil armonización de imagen sonora y visual.

30 Recuerdo, durante mis conversaciones con Bacán, su marcada inclinación por los *colores* pic-

Por todo ello, no es de extrañar la necesidad por parte de Bacán de imaginar y *pintar* la armonía o “sonido vertical”,³¹ atendiendo a nuevos espacios y contextos *cromáticos* en el proceso compositivo-interpretativo desde una creatividad estética interdisciplinar. Ello explicaría, claro está, su creación personal de espacios acústicos, tratando de generar *ilusiones sonoras* diferentes y no esperables. En cualquier caso, entre estos ensayos próximos a la acuidad acusmática se distingue como una patente suya, en diálogo con amigos arquitectos, el diseño técnico de una cabina como espacio sonoro de madera, tras la estela de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright,³² en un salón con pórtico próximo al jardín de su casa en Mairena del Aljarafe, en concreto, en la sevillana zona residencial de Simón Verde.³³ Tanto es así que esta paulatina indagación centrada en sonoridades sorprendidas, por lo general con reverberación ecoica en la onda físico-acústica de las ondas, le llevaría a la grabación, en dicho contexto experimental-vivencial, de los temas 2, 5 y 7 del disco *De viva voz*, esto es, soleá por bulería *Hojita de limón verde*, tango *Si quieres venir, te vienes* y bulería *Qué bonito ser gitano*, con su hermana Inés Bacán, en paralelo a la grabación de *Aluricán* en la arquitectura sonora *espiritual* de espacios acústicos franceses.³⁴

Sea como fuere, esta experimentación empírico-vivencial más allá de la materialidad físico-acústica del sonido³⁵ permitiría que Bacán se familiarizase con sus connaturales estructuras armónico-métricas y arquetipos definidos³⁶, complejos polisistemas e híbrida caracterización genológica;³⁷ tampoco

tóricos, dato corroborado por otros miembros de su familia, así, su hijo Sebastián, su hermana Inés y también Dorantes. Por lo demás, resulta bien visible la influencia en este pianista, ya desde su etapa en el Conservatorio de Sevilla, del impresionismo francés, o sea, en lo que hace a la amplia paleta de *colores* tímbricos, texturales y hasta de agógica de Claude Debussy, con paisaje sonoro al fondo.

31 De esta manera lo refiere el guitarrista lebrijano en su poética musical; *vid.* Apéndice textual.

32 En paralelo también a la escultura orgánica del monumento consagrado a su memoria en Lebrija, ya referido.

33 Es un dato que me confirma Sebastián Bacán *in situ*.

34 Retomo el contenido de estas dos grabaciones en páginas sucesivas.

35 O sea, conforme a la recomendada multidisciplinariedad de las formalizaciones *humanísticas* contemporáneas.

36 Como refiere en su poética musical, según puede leerse en el Apéndice textual.

37 Incluso mediante *imágenes obsesivas*, a modo de constantes simbólico-sonoras, en términos de psicocrítica.

falta, claro está, su inclinación por el agudo examen de microtonalismos melismáticos característicos del flamenco, a su entender, de filiación oriental,³⁸ y hasta *ilusiones sonoras*, pero, eso sí, sin desnaturalizar en modo alguno los géneros, formas y modalidades elegidas,³⁹ y siempre con un granado conocimiento de la tradición.⁴⁰

Ello no fue óbice, en cambio, para su consciente gusto, como *propiedades de preferencia*, en clave de etnomusicología, por la disonancia como categoría estética predilecta,⁴¹ a veces en virtud de nuevos *temperamentos*, tan habituales, de otro lado, en las músicas de tradición oral, mediante microtonalismos o microcromatismos.⁴² Es más, no cabe olvidar, sobre este particular, su palmario interés por la escala de tonos enteros, tan reconocible en las estructuras armónico-métricas del jazz, las distintas formalizaciones de la música

38 *Vid.* Apéndice textual.

39 Así lo deja ver en sus notas de poética musical al hilo de la soleá, seguiriya y otras formas genéricas, cuya caracterización estética vincula a *loci communes* de la tradición cultural de oriente; *vid.* Apéndice textual.

40 Entendida como legado dinámico y en continuo cambio, como tuve la ocasión de comprobar a lo largo de mis conversaciones con Bacán.

41 Según me recuerda Dorantes, bien sensible a los espacios sonoros de Béla Bartók e Ígor Stravinski, compositores, por cierto, sobre los que hemos estado reflexionando detenidamente durante la entrevista. En efecto, Bacán, por su parte, tendía a la búsqueda de un sonido diferente o alternativo, con frecuencia, disonante a efectos de *temperamento*, hasta el punto de que, en ocasiones, se podía tener cierta *ilusión sonora* de desafinación puntual conforme al canon ortodoxo. En cualquier caso, más allá de posibles heterodoxias y marcos de experimentación vivencial, se trata de un fenómeno musical, identificable y reconocible en las músicas de tradición oral, como he tenido la oportunidad de comprobar en mi diálogo musical con artistas mejicanos y de otros enclaves geográficos de Hispanoamérica.

42 Tan complejos de representar en la escritura musical; de ahí, entre otras razones, la dificultad de transcribir para guitarra composiciones de Bartók o Stravinski, con resonancias añadidas de las danzas populares en calidad de citas. Sea como fuere, en consonancia con la deuda de estos modelos en el creativo universo multicultural de Leo Brouwer, con quien tuve la ocasión de dialogar ampliamente sobre esta cuestión siendo alumno suyo en sus cursos de composición en el Festival internacional de guitarra en Córdoba, un notable ejemplo de dicha dificultad ofrece Christophe Dejour en su transcripción de los cuatro movimientos (*Tempo di ciaccona; Fuga. Risoluto, non troppo vivo; Melodia. Adagio; y Presto*) de la Sonata Sz.117, BB 124 (1944) de Bartók, originariamente para violín solista; accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qml00C5x0wg>. Por lo demás, a tales límites y limitaciones de la música de occidente, con implicaciones microtonales y melismáticas en el cante flamenco y otras músicas de tradición oral, alude Bacán en su poética musical, como se puede leerse en el Apéndice textual.

contemporánea y, cómo no, el flamenco actual;⁴³ e incluso por la *scordatura*, así en una rondeña inédita,⁴⁴ aunque también con reescrituras armónicas en Fa# M-F# M (enarmónico: Sol b M-G b M), Do# M-C# M (enarmónico: Re b M-D b M) y otras tonalidades afines⁴⁵, e improvisaciones, a veces visiblemente disonantes, en los arquetipos rítmicos de las bulerías arromanzadas.⁴⁶

Por lo demás, lejos de una mera deconstrucción estética transgresora de Bacán,⁴⁷ se detecta igualmente, tanto en su pensamiento conceptual como en su *praxis* creativa, una meditada ampliación de paisajes sonoros, en calidad de personal sonosfera compositivo-interpretativa. De hecho, resulta una práctica coherente con su reflexión crítica, de calado ensayístico, sobre la necesidad de conservación de la identidad estético-cultural⁴⁸ y el imaginario creativo, en tiempos de globalización mental;⁴⁹ de ahí su palmario gusto por los ritos, rituales, fiestas y ceremonias de su tierra, con predilección añadida por el ritmo procesional en la Semana Santa y el Rocío. Esta práctica entra en consonancia, a su vez, con la fiesta entre amigos cabaes en diferentes marcos y contextos que van de lo privado hasta la práctica escénica; o lo que es lo mismo, del café-bar y la gañanía⁵⁰ a los espectáculos, de notable difusión internacional, sobre todo en Francia. Por tanto, en la siempre tensión creativa entre el respeto al canon orotodoxo de la tradición y la apertura hacia renovados lenguajes y formas de expresión estética, esta dialéctica hegeliana entre tesis y antítesis se resuelve por parte de Bacán desde una postura de síntesis de ambos términos contrapuestos

43 Entre otras fuentes e informantes, me confirma especialmente este dato el guitarrista y discípulo de Pedro Bacán, Antonio Moya, cuando juntos estaban escuchando, como experiencia vivencial compartida, una grabación del saxofonista Charlie Parker.

44 En proceso de edición junto a otros toques flamencos inéditos, según me indica Sebastián Bacán. Asimismo, Dorantes recuerda a su tío tocando una guajira de concierto, no grabada, con su sobrino Pedro M.^a Peña, es decir, hermano del pianista sevillano, en el formato escénico de dúo de guitarra.

45 Sin llegar, claro es, a la pantonalidad y otras sonoridades tímbricas, texturales, rítmicas y de agógica cercanas a la atonalidad, serialismo o dodecafonismo contemporáneos.

46 De sabor lebrijano, con tendencia a los patrones ternarios; volveré sobre esta cuestión.

47 Sobre tal tensión entre canon tradicional y apertura hacia la renovación vanguardista, puede leerse el Apéndice textual.

48 Véase el Apéndice textual.

49 En aras de la pluralidad signica e iconicidad en el flamenco como construcción cultural de Andalucía y, en concreto, de los gitanos andaluces.

50 Como deja ver en su relato autobiográfico, que edito en el Apéndice textual.

de la polaridad; o sea, decantándose por un posicionamiento equilibrado entre *apocalípticos e integrados*, por recordar una conocida dicotomía en el plano semiológico cultural.⁵¹

Sobre este particular, notorio interés reviste asimismo el retrato de Pedro Bacán, desde el prisma de su hermana, Inés Bacán, como informante,⁵² más allá de la prosopografía y la esperable etopeya al uso. No obstante, al decir de la cantaora lebrijana, se hacen bien presentes, en la personalidad artística y humana de su hermano, rasgos y constantes tales como su formación *humanística* integral entre tradición y vanguardia, y una visible transmisión de sentimientos, emociones y valores⁵³. De esta manera ha quedado reflejado, en calidad de marca identitaria, en la entrañable pareja artística conformada por ambos hermanos⁵⁴, según recuerda Inés tanto en mis entrevistas como en otras precedentes; así, con anterioridad, cabe destacar la realizada por alumnas del IES Bajo Guadalquivir de Lebrija, en el marco educativo del Programa ARCE,⁵⁵ o la de Araceli Pardal, *Entrevista a Inés Bacán con motivo del XX Aniversario del fallecimiento de su hermano Pedro Bacán*, con fecha de 15 abril de 2017.⁵⁶

Ahora bien, en estas fuentes, se pone de relieve fundamentalmente la experimentación con texturas tímbricas cordófonas de Pedro Bacán y su pervivencia en proyectos estéticos ulteriores de su hermana Inés; es el caso del

disco *Serrana* con el guitarrista Pedro Soler y el violonchelo de Gaspar Claus, que tienen su origen en las primigenias transcripciones de la música de Pedro Bacán por Soler.⁵⁷ Tanto es así que, como sucede a propósito de la guitarra de diez cuerdas de Stephan Schmidt y el violonchelo de Ramón Jaffé en la práctica escénica de *Marisma*, el pensamiento estético-conceptual de Pedro Bacán dialoga y se imbrica, al tiempo, con las aportaciones híbridas entre flamenco y música clásica de la altura de Maurice Ohana (1913-1992) y la escuela francesa. Pasemos a profundizar en esta cuestión medular para comprender el alcance de sonoridades renovadas en el imaginario del guitarrista lebrijano.

En este marco fronterizo, Ricardo Molina y Antonio Mairena habían contado ya, para los aspectos musicales de su consabida obra *Mundo y formas del cante flamenco*, con Ohana, quien, entre otros apuntes de escritura musical, tan valorada por Bacán,⁵⁸ viene a matizar su ritmo estructural interno en tempo rubato frente al ritmo base o externo, sea de la guitarra o bien de la percusión mediante palmas. Es más, Ohana fue autor, como es sabido, de unos *Tientos* con disonancias,⁵⁹ categoría conceptual muy valorada por Bacán, que tratan de evocar la sonosfera peculiar de la música flamenca. De hecho, no hay que olvidar tampoco sus puentes modulatorios desde el *tiento flamenco* a las percusiones africanas, como se ve en *Tiento para guitarra de 10 cuerdas*, que dio paso al *Concierto para guitarra y orquesta* de Narciso Yepes,⁶⁰ o *Si amanece*, serie de siete piezas para guitarra de diez cuerdas, *Reloj lunar*, igualmente para guitarra de diez cuerdas, la *Canción del cisne*, o la última obra guitarrística del compositor francés: *Anónimo del s. XX*, en contraste con sus primeros proyectos; es decir, *Sonatina monódica para piano*, *Sarabande para clave y orquesta*, oratorio *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y los *3 Caprichos para piano*.

Como se ve, alentado por tales disonancias y experimentación cordófono-organológica guitarrística entre la escuela clásica francesa y el flamenco de

51 V. Eco, *Apocalípticos e integrados*, 19565.

52 Agradezco a Inés tanto las entrevistas concedidas, de naturaleza cualitativa y semidirigida, para la presente investigación, como las sesiones de trabajo interpretativo para mi nueva producción discográfica en la que participa como artista invitada.

53 Transmisión de valores entre ética y estética a la que alude Pedro Bacán en su poética musical, según se lee en el Apéndice textual.

54 Puede verse al respecto el siguiente hipervínculo a propósito del referido documental de Carole Fierz, *Inés, hermana mía*, accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lzWcsOVCWFs>

55 Como puede comprobarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=gMYSpA7WBvo>; y <https://www.youtube.com/watch?v=CsxdEw46O5g>.

56 En la que Inés Bacán se refiere a su hermano en los siguientes términos: “En Francia decían que mi hermano era el músico del siglo XXI”; y “La música de Pedro era profunda, era muy refinada y era de una sabiduría enorme. Porque él cantaba también y muy bien. Entonces, para acompañar y para todo, eso le valía mucho. Nada más que tú salías cantando ya sabía el tono que te tenía que dar, por eso lo llamaban tanto para acompañar. Y la faceta de solista, aquí en España no lo sabían pero en Francia sí, y era una maravilla”; accesible en: <http://www.lebrija-flamenca.com/2017/04/entrevista-a-ines-bacan-con-motivo-del-xx-aniversario-del-fallecimiento-de-su-hermano-pedro-bacan/>.

57 Contexto en el que, al hilo de la entrevista de Pardal, Inés Bacán viene a declarar el principal objetivo de Pedro Bacán en sus espectáculos: “[...] lo que es el flamenco natural de las casas de los gitanos de la baja Andalucía, la juerga de los gitanos en las casas. ... Esa última faceta es la que tuvo él con Stephan y Ramón (los músicos del espectáculo *Marisma*, la guitarra de diez cuerdas de Stephan Schmidt y el violonchelo de Ramón Jaffé). [...]”.

58 Como he analizado en páginas precedentes; *vid.* también Apéndice textual.

59 Una granada versión interpretativa de esta composición brinda el concertista sevillano Francisco Bernier, como puede comprobarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=chWpX-BFgzs>.

60 Al que me refiero más abajo.

raíz, Pedro Bacán estuvo ciertamente interesado en las atractivas sonoridades y modulaciones estéticas desde Ohana a Narciso Yepes;⁶¹ de ahí su diálogo con Stephan Schmidt en *Marisma*, que viene a entroncar con los orígenes o proto-historia de la guitarra de diez cuerdas. Baste recordar en este sentido, en 1828, la valiosa aportación de Fernando Carulli para su método Op. 293 a partir de una guitarra de diez cuerdas, con ampliación en el mango del luthier René Lacote (1861), si bien también Sor, Coste y Mertz contribuyeron, por su parte, al desarrollo de obras para guitarra de ocho y diez cuerdas. Avanzando en el tiempo, ya en la década de los sesenta del siglo XX, hay que mencionar, de manera preferente, el desarrollo organológico del instrumento al cuidado del constructor José Ramírez, siendo consciente de las limitaciones físico-acústicas guitarrísticas, con paulatina evolución de los espacios sonoros y armónicos para la mano izquierda. No obstante, Ramírez llevó a cabo una crucial labor conjunta con Yepes,

en aras de añadir cuatro cuerdas en la extensión grave en un mango amplio. Su propuesta residía, como acabaría calando en el proceso dialogístico-compositivo de Bacán con Schmidt, en la guitarra de diez cuerdas con efectos de resonancia interpretativa respecto a la música barroca con laúd.⁶²

61 En lo que concierne a la formación multidisciplinar de los guitarristas contemporáneos, hay que subrayar, además, la formación *humanística* de Yepes, quien alude a otro Yepes, o sea, San Juan de la Cruz, a propósito de la espiritualidad del arte como misión en la vida (Yepes, 1989: 12); esto es, como hace Pedro Bacán en su poética musical (*vid.* Apéndice textual) y como él mismo me venía a decir, con frecuencia, en numerosas conversaciones que mantuve con él. En cuanto a Yepes, en particular, por el que Bacán sentía verdadera admiración por su destreza en la guitarra de diez cuerdas, trae a colación su aporte en *Ser instrumento*, o sea, su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, datado en 30 de abril de 1989:

Sólo quiero compartir con vosotros la sensación interior que me hace ver la evidencia de esta Ley de Evolución, presente en el continuo e implacable cambio de las cosas [...].

¿Por qué tenemos que tocar obras antiguas con instrumentos modernos haciendo transcripciones inútiles que mutilan la música? Yo he salido al encuentro de esta limitación, restituyendo al mundo del Arte la guitarra de diez cuerdas que ya había existido en los siglos XVIII y XIX [...].

Las cuerdas que yo he añadido confieren una amplitud de tesitura y además incorporan toda la resonancia natural que le faltaba al instrumento en ocho de las doce notas en la escala temperada. Una resonancia que no sólo sirve para tenerla sino para dejar de tenerla cuando no se necesita [...].

Igual que un niño que crece sigue siendo la misma persona, también el instrumento sigue siendo el mismo; yo no he desvirtuado su esencia ni he profanado su espíritu. Sólo he sumado sin empobrecer; he ensanchado su horizonte respetando lo existente. Nace de mi escucha a una determinada llamada, en un preciso momento [...].

¿Y qué mensaje transmite? Tal vez ninguno, o uno erróneo, o simplemente uno que está en una tesitura más alta y los humanos todavía no lo percibimos bien (Yepes, 1989: 15 ss.).



En síntesis, Bacán, sin llegar a ser un consumado especialista en tales innovaciones organológicas de la guitarra, sí llegó, en cambio, a familiarizarse con estas sonoridades, no exentas de sutiles disonancias, y posibilidades alternativas de expansión armónico-melódicas a la *scordatura*; en concreto, conforme a la secuencia sonora Mi / E - Si / B - Sol / G - Re / D - La / A - Mi / E - Do / C - La# / A# - Sol# / G# - Fa# / F#.



Pues bien, siguiendo la estela de estas experimentaciones sonoras con implementación conceptual añadida, Bacán desarrolló un instinto y sabiduría

62 Atendiendo, al decir de Yepes (1989: 17 ss.), a las limitaciones organológicas de la guitarra de seis cuerdas por cierto desequilibrio sonoro y falta de posibilidades de armónicos naturales.

musical que entroncaba, al tiempo,⁶³ con una verdadera poética de la interioridad del ser,⁶⁴ materializada, en definitiva, en su original propuesta de categorías identitarias para la música y cultura lebrijanas. Entre éstas cobró un lugar preeminente el paisaje sonoro o sonosfera de la marisma, lo que viene a otorgar carta de naturaleza a su espectáculo homónimo y el marco contextual de la guitarra de diez cuerdas, ya trazado. De hecho, desde el prisma humano-estético de Bacán, la marisma se erige como un auténtico macrocosmos, topografía e incluso topotesia⁶⁵ para una música original con sus señas estéticas connaturales. Tanto es así que, como tuve la ocasión de comprobar durante mis conversaciones con él, éstas llegan a traducirse en auténticas *notas* de ecología del sonido o ecosistema de la música como tratamiento estético desde su universo creativo y personal cosmovisión artística; o lo que es lo mismo, una recurrente evocación ficcionalizada e imaginativa del sonido de la naturaleza o música *natural-concreta* del paisaje sonoro de Lebrija, que llegó a bosquejar parcialmente en los trazos y esbozo de un texto literario autógrafo, de naturaleza biográfica, que edito en el Apéndice textual.

En cualquier caso, en consonancia con este imaginario sonoro-visual intransferible de su tierra lebrijana, desde la década de los ochenta, Bacán, asentado ya en tierras francesas,⁶⁶ fue experimentando, a su vez, cierta añoranza y nostalgia del sabor humano y cultural de su pueblo; así, el calor familiar y estético en el hogar de su hermana Inés, las afables tertulias rituales con amigos como el ceramista José M.^o Herrera, *el Gallo*, sobre política y la escucha compartida de música desde una refinada acuidad,⁶⁷ no solo de artistas flamencos sino de

63 Por su calidad y calidez humanas; véase otras implicaciones complementarias en el Apéndice textual.

64 A la que le dedica Bacán un notable relevancia en sus ensayos de poética musical, como se colige del Apéndice textual.

65 Esto es, ficcionalización, con implicaciones simbólicas, de un enclave geográfico concreto.

66 Donde acusó la influencia organológica clásica señalada.

67 Se trata éste de un concepto crucial en el *modus operandi* de Bacán, como me confirma su sobrino Dorantes. Tanto es así que, durante su etapa como estudiante de piano en el Conservatorio Superior de Sevilla, recuerda a su tío escuchándole de manera analítica, sobre todo, piezas de Bach y Debussy, incluso llevando el ritmo con el pie, para luego pedirle seguidamente que tocara de nuevo tales composiciones con un tempo lento y de esta suerte poder realizar un examen más atento y pormenorizado del discurso musical. Por lo demás, como es sabido, pese a su formación guitarrística, Dorantes no suele implementar técnicas de este instrumento al universo sonoro pianístico, cuestión sobre la que tuvimos ocasión de conversar con él detenidamente.

otros géneros, especialmente al compás rítmico y sonoro de Bob Marley y Police.⁶⁸ Todo ello se llegó a concretar, en fin, en el imaginario estético-vivencial de Bacán, en una progresiva búsqueda de su *maestro interior*, vinculada a la poética de lo jondo; y lo hizo, en efecto, desde la genuina intuición del ser, el autoaprendizaje y una incesante curiosidad de fuste autodidacta y *humanístico*, alentada por el aprendizaje como descubrimiento de la causa y origen de los fenómenos estético-culturales, más allá de la música.⁶⁹

Por tanto, este modo de proceder viene a explicar, sin duda, su inclinación por la metodología plural, aunque prácticamente sin pretenderlo, aplicada a la labor de examen de campo y de las fuentes, como recomiendan la etnomusicología y la musicología comparada a partir de escuchas causales, semánticas y reducidas.⁷⁰ Bacán fue, no obstante, en este crisol y laboratorio sensitivo, sensorial e interpretativo, bien sensible a las denominadas *propiedades de preferencias* de la música flamenca, como he apuntado. De hecho, las puso al servicio de su poética e imaginario cultural en virtud de la (di)similitud/(di)similaridad, las músicas *aceptadas* y *rechazadas*, e incluso, por qué no, atendiendo a cierto hedonismo estético en el reconocimiento de patrones, arquetipos y estructuras armónico-métricas definidas.⁷¹

68 Son claves biográficas que me han confirmado tanto Sebastián Bacán como José M.^a Herrera, autor de la exposición *Blues flamenco*, que pude paladear con la presencia de su artífice.

69 El lector puede encontrar una granada ampliación de estas nociones conceptuales en la poética musical de Bacán; véase para ello el Apéndice textual.

70 Como tuve la ocasión de comprobar, en efecto, a la hora de escuchar con atención analítica tanto *Aluricán* en acústico, cuando me pedía recíprocamente que le tocara mis composiciones, como sus *notas* orales de auténtica poética musical que me ofrecía durante nuestras dilatadas conversaciones.

71 Sobre estas cuestiones, que hunden sus prístinos orígenes en el pensamiento estético-filosófico aristotélico, Inés Bacán, en la entrevista realizada por Pardal, brinda notas ilustrativas y complementarias a la poética musical del guitarrista lebrijano (cf. también Apéndice textual):

¿De dónde piensas tú que le venía a Pedro ese instinto musical o esa sabiduría que tú hablas?

Inés Bacán: Pues de dónde le va a venir, de los genes. A un niño gitano le haces compás desde pequeño y ya está cantando y bailando. Eso lo traemos nosotros y él lo expresó en la guitarra. Él era una persona muy... [*sic*] se iban los gitanillos con él al *sobearao* y tenía una afición enorme. Se llevaba horas... él no se daba cuenta nunca de soltar la guitarra. Se le iban las horas, yo lo tenía que llamar para comer. No se acordaba de comer, de tanta afición que le tenía a la guitarra.

A estas señas de identidad multiculturales cabe sumar, por añadidura, su templado pulso creativo y hasta un método intuitivo de autoconocimiento educativo, desarrollado a partir de sus cualidades innatas y connaturales,⁷² que bien puede ser objeto de estudio analítico de la llamada música genética; o sea, desde los planteamientos epistemológicos de la neurociencia de la creatividad, motivada por la *inteligencia celular* del músico y la activación de las *neuronas espejo* o *encantadas*.⁷³ No obstante, su reiterada inclinación por la cita en el discurso y hasta hipertexto musical en su práctica escénico-performativa,⁷⁴ deja entrever la sutil inteligencia estético-emocional de Bacán a efectos de neurociencia de la creatividad y necesario cambio de paradigmas contemporáneos en el que arte + ciencia = innovación.⁷⁵

Pero sin duda, como he venido apuntando, en el pensamiento cultural de Bacán se viene a reconocer el imaginario del arte como observatorio humano-científico de la vida y la vida en calidad de obra de arte.⁷⁶ Por esta razón,

la poliédrica personalidad del músico lebrijano cobra su punto álgido en la producción discográfica *De viva voz* (1995), ofrendada a su hermana Inés, vinculada conceptualmente a Frédéric Deval y con arreglos de cuerda en el formato de cámara. Baste recordar, en cuanto a la estructura o *dispositio* del proyecto entre el discurso musical y el literario, con *tonos humanos y divinos*, temas tan significativos para ambos hermanos como los siguientes: 1. Nana *Cansada marisma*; 2. Soleá por bulería *Hojita de limón verde*; 3. Bulería *La carita colorá*; 4. Siguiriya *El llanto mío*; 5. Tango *Si quieres venir, te vienes*; 6. Fandango *De lejos lo vi pasar*; 7. Bulería *Qué bonito ser gitano*.

Pues bien, sobre este entrañable y afectivo proyecto y su metodología a propósito de la cuadratura y *movimiento* literario-musical, Inés Bacán⁷⁷ alude constantemente a un proceso de retroalimentación o *feedback* entre los dos hermanos, sustentados en el fraseo vocal-instrumental como modelización y estilización formalizada,⁷⁸ bien representada en la nana *Cansada marisma*.⁷⁹ Asimismo, subraya Inés la dificultad de imitar el *movimiento* dinámico mu-

Fue también el tesón, el trabajo de día a día. Eso es muy importante, el trabajo diario en la música. Aunque yo soy la primera en decir anda, pero en el fondo pienso que no, que hay que prepararse y estar en el mundo del arte, actualizada, estar en el momento que hay, saber lo que suena, eso es muy importante.

72 Como viene a ponderar su hermana Inés en calidad de informante.

73 En virtud, además, de la autodidaxis y en el entorno de aprendizaje propicio para ello.

74 A partir de llamadas implícitas y sugeridas a la tradición, de naturaleza dinámica y cambiante, no estática.

75 Con implicaciones conceptuales y culturales en la poética musical de Bacán; *vid. Apéndice* textual.

76 A este respecto, Inés Bacán viene a decirle a su entrevistadora Pardal lo siguiente a propósito de la personalidad estética y humana de su hermano:

[...] Era una persona muy curiosa de todas las cosas, por eso sabía tanto. Siempre detrás del porqué de las cosas.

Le gustaba mucho conocer a otros gitanos de otros sitios, conocer la forma de ellos. [...] Queríamos enterarnos del porqué de las cosas. Nosotros los gitanos tenemos más o menos la conciencia de dónde venimos, de la India, pero no sabemos. Y él tenía esa curiosidad del origen de las cosas, como todos nosotros lo tenemos. Yo creo que todos los que nos consideramos gitanos tenemos esa curiosidad.

Lo que define perfectamente la historia de los gitanos es el disco de Juan de *Persecución*. ¿Por qué no tenemos nuestra lengua? Porque nos la prohibieron, nos llevaban a las galeras, como decía mi primo Juan, pobrecito. Hacían inquisiciones con todos nosotros. Adoptábamos los nombres de ellos, teníamos que renegar de nuestra raza, todo eso. Y por ahí los gitanos no sufrieron tanto como los de aquí. Porque yo estuve con mi hermano Pedro

en Hungría y allí los gitanos hablaban perfectamente su idioma. Hablaban el romaní perfectamente y decía Pedro: “¡qué vergüenza, que nosotros no sabemos!” [...].

La relación que tú tenías con tu hermano era muy íntima y especial, desde pequeñitos.

A mí, mi hermano no me dijo cómo cantar por soleá o por seguiriyas, como la gente se cree. A mí, mi hermano me corregía: “es así porque cuadra mejor y es más bonito”. Pero a cantar no. Yo cantaba por seguiriyas desde que tenía 12 años, de haber escuchado a mi padre y a mi gente. Mi hermano Pedro decía que yo jugaba con la estructura de la seguiriya y de la soleá. Yo una letra chica, me pongo y le hago una terminación por seguiriyas.

Yo aprendí también mucho de escuchar a mi padre. Mi padre decía que lo más importante de los cantes era versificar: “Ay, qué fatiga más grande la que estoy pasando...” (y se pone a cantar Inés Bacán, termina la entrevista por seguiriyas). Por cierto, durante mis entrevistas y sesiones de trabajo con la cantaora lebrijana he tenido la suerte de disfrutar, con guitarra en mano, de sus cantes por seguiriyas, a partir de los siguientes esquemas en las fronteras entre la métrica literaria y la musical: endecha o copla de la seguiriya gitana: 7- 7a 11- 7a, asonante o consonante; seguidilla castellana: 7- 5a 7- 5a, con una coda o seguidilla abreviada; y, finalmente, seguiriya corta: 6(7)a 11- 6a.

77 En concreto, en una de mis entrevistas cualitativas y semidirigidas.

78 Con implicaciones teórico-conceptuales en la poética musical de Pedro Bacán; véase el Apéndice textual.

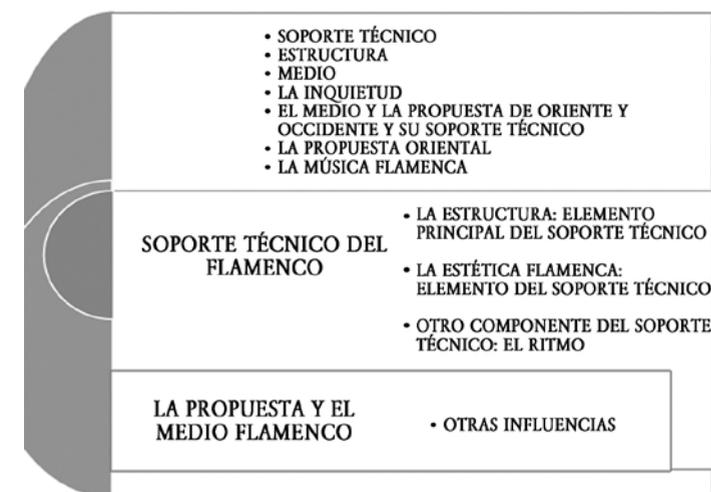
79 Al trasluz del paisaje sonoro lebrijano, siempre de fondo. A este respecto, notable interés reviste la *Nana de los luceros*, comprendida en *Orobroy* de Dorantes, con la voz de Inés Bacán, en homenaje a su hermano Pedro.

sical que fluye entre ella y su hermano Pedro, a efectos de variaciones en las estructuras armónico-métricas propuestas.⁸⁰ A ello cabe añadir, igualmente, la importancia de la cuadratura así como de la reescritura de *estilos* para una misma letra, en las fronteras entre métrica literaria y musical. De hecho, me lo llega a ejemplificar Inés con su voz cantada, y yo con guitarra en mano, a propósito de la soleá de Enrique el Mellizo *Tiro piedras por la calle*. Del mismo modo, se refiere a Lebrija como macrocosmos, con su paisaje sonoro específico para la preservación de su arte y señas de identidad estética pero con riesgo también de aislamiento, como había reconocido ya su hermano Pedro en varias conversaciones al respecto que mantuve con él. Ello no es óbice, claro está, para la conservación del rito, el ritual, la fiesta y la ceremonia en los albores del siglo XXI, incluso en lo que atañe a la alboreá “de la Baja Andalucía”, en palabras del guitarrista lebrijano.⁸¹

Por lo demás, Inés recuerda, evocando el testimonio de su hermano, un marcado escepticismo por parte de los dos artistas en lo que concierne a marbetes y etiquetas aplicados al flamenco; por ejemplo, a propósito de la modalidad genérica de los Puertos. En cambio, siguiendo las notas de poética musical de Pedro⁸², Inés trae a colación, en lo que hace al imaginario estético de su hermano, su concepto musical como arte de la memoria, acompañado de una marcada espiritualidad, con correlato en la mística oriental a partir del diálogo interno⁸³; esto es, lo que vendría a dar sentido, a su vez, a la referida musitación de la melodía guitarrística por parte de Bacán. De hecho, recuerda Inés, en fin, el interés precoz del niño Pedro, durante su infancia en el colegio, por el ritmo eufónico de la poesía y en general por la literatura, hasta con recitación interior desde su estado introspectivo y de recogimiento; no obstante, ello viene a explicar su afición y sensibilidad por la escritura de sesgo ensayístico-autobiográfico, así como sus conversaciones sobre Federico García Lorca, Miguel Hernández y otros escritores contemporáneos con el hispanista Ian Gibson.

En efecto, tales *notas* sobre poética literario-musical de Pedro Bacán, al trasluz del testimonio de su hermana Inés, quedan corroboradas sustancialmente en sus ensayos, materializados en dos estadios redaccionales (Bacán: 1997a, 1997b). No obstante, esta amplitud de miras, de calado multidisciplinar, hace entroncar y dialogar los prístinos orígenes humanísticos de antaño, desde Nebrija a partir de la *paideía* y la *humanitas* de filiación clasicista, hasta las formalizaciones holísticas de los nuevos *humanismos* contemporáneos, en los que la música y la performatividad resultan esenciales para las denominadas *inteligencias múltiples*, en términos de neurociencia cognitiva y de creatividad estética.

Pues bien, estos ensayos, concebidos como poética musical, brindan cuestiones medulares organizadas en tres núcleos temáticos principales: 1. Soporte técnico, estructura, medio, la inquietud, el medio [*sic*] y la propuesta de oriente y occidente y su soporte técnico, la propuesta oriental y la música flamenca; 2. Soporte técnico del flamenco; la estructura: elemento principal del soporte técnico: la estética flamenca: elemento del soporte técnico; [*sic*] otro componente del soporte técnico: el ritmo; 3. La propuesta y el medio flamenco; otras influencias. Gráficamente, quedaría así el presente esquema:



Estos escritos se complementan, de otro lado, con dos textos complementarios, en las fronteras entre literatura y música, que ofrezco en el Apéndice textual, a modo de edición crítica; esto es, un autógrafo inédito entre la realidad y la ficción que entronca con la memoria autobiográfica y la creación literaria de

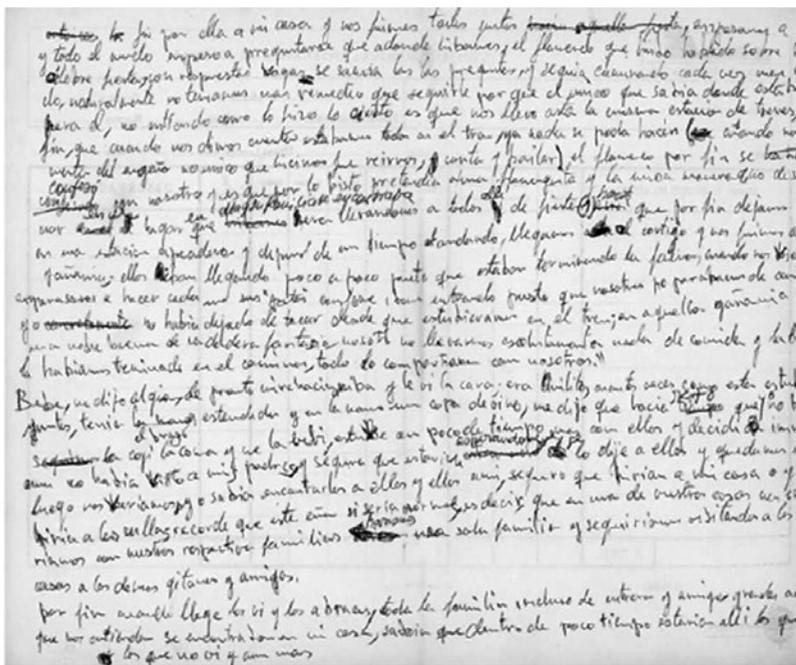
80 El lector interesado puede leer los planteamientos estéticos de Pedro Bacán para los casos de la soleá, seguiriya, cantiñas, desde el imaginario de la familia Pinini, fandangos, con apuntes de paso a las variaciones sobre un tema de Luigi Boccherini y Antonio Soler, *estilos de ida y vuelta* y otros *palos* a propósito de la filiación y herencia de los sistemas dórico-frigio y los modos mayor-menor; *vid.* Apéndice textual.

81 *Vid.* Apéndice textual.

82 *Vid.* Apéndice textual.

83 *Vid.* Apéndice textual.

su autor, con el paisaje sonoro de Lebrija como telón de fondo; y un segundo autógrafo inédito sustentado sobre la ética, la estética y el compromiso cívico.⁸⁴



84 Señas de identidad reconocibles en la familia Peña, como me confirman Dorantes, Sebastián Bacán e Inés Bacán, entre otros informantes, durante mis entrevistas.

En otras palabras, en los textos referidos de Bacán⁸⁵ se puede extraer una teoría y poética literario-musical, vinculada sobre todo a los fundamentos musicales y expresivos del flamenco; así: sistemas armónicos (modal y tonal); cadencia andaluza, bimodalismo, melodía micromelismática, polimodalidad y politonalidad, transportes en la secuencia *tónica - dominante - medianta - subdominante, scordatura* y armonías; el ritmo en el flamenco, creatividad rítmica y ritual con contratiempos, silencios y síncopas, *estilos* festeros, polirritmia, ritmo interior y contaminaciones rítmicas; pulso creativo, tiempo y tempo; matices de expresión en la bulería arromanzada y al golpe, con superposiciones, en ocasiones, de esquemas binarios; amplios períodos en estructuras armónico-métricas procedentes de la narratividad del romance⁸⁶; creatividad e improvisación al margen del canon marenista y otros modelos señeros de la tradición; y, en fin, siempre al *aire* de la familia Pinini con estilización formal de un canon; es decir, desde las cantinañas⁸⁷ a la bulería al golpe, con un tempo más vivo respecto a una bulería por soleá.⁸⁸

Ahora bien, en la amplia poética musical de Pedro Bacán, transmitida por él tanto en sus ensayos escritos como de manera oral y con implicaciones en la *praxis* propiamente instrumental, cobra sentido la falseta como estructura armónico-melódica de la guitarra.⁸⁹ De hecho, desde su prisma estético-expresivo, el principal concepto del músico lebrijano reside preferentemente en su toque compacto, con contenido esencial y de fondo en las falsetas, sin exageración o desmesura, aunque con numerosos elementos en corto espacio de tiempo.⁹⁰ Tanto es así que en su estética se detecta lo que denomino *movimiento musical*

85 Con cotejo añadido de los datos extraídos de las entrevistas y los testimonios de los informantes, incluyendo al propio músico lebrijano.

86 Integrando, en esta cadena de fuentes e informantes de la familia Peña, a la abuela Ana como transmisora esencial de cuentos, Sebastián Bacán y hasta Inés Bacán, quien recuerda, de hecho, los relatos de su padre, según me comenta a lo largo de las entrevistas.

87 Modalidad genérica evocada en sus notas de poética; *vid.* Apéndice textual.

88 Esto es, en entronque ritual con la cartografía de la bulería al golpe (Lebrija, Morón, Jerez y Utrera). Por lo demás, Bacán recuerda su familia tanto de Lebrija como de Utrera en su texto de carácter biográfico; *vid.* Apéndice textual.

89 Instrumento que, al igual que el piano, al decir de Bacán en su poética musical, hunde sus raíces en la música de occidente; véase el Apéndice textual.

90 Como vienen a subrayar Dorantes y Sebastián Bacán, en calidad de informantes. Por lo demás, otras implicaciones vinculadas al contenido esencial y sintético de la estética musical del flamenco al trasluz de Pedro Bacán pueden leerse en el Apéndice textual.

estático o lo que es lo mismo, ‘pararse en reposo’. Para ello resulta fundamental el empleo de un nutrido conjunto de elementos susceptibles de desarrollo compositivo, en virtud de un tempo lento, silencios y remanso expresivo, además de cierto anticlímax con *aire* lebrijano, en calidad de señas de identidad, con el objeto de romper el clímax esperable.⁹¹

De otro lado, Bacán tiende, en su práctica artística, hacia la continua creación y desarrollo de estructuras armónico-métricas y ciclos, a modo de *improvisación*,⁹² gracias a esquemas demorados en el tiempo y tempo; de hecho, lo hace dependiendo de su necesidad expresiva y como una manera de desgranar células temáticas a partir de un motivo expositivo previo.⁹³ Esto es, se reconoce cierta plasticidad elástica en la narratividad rítmica de Bacán, a veces con repeticiones en una suerte de mantra hipnótico oriental⁹⁴ o *perpetuum mobile* tendente al ritmo ternario. Para ello se sirve de sucesivas variaciones en los dibujos métricos con ciclos o ruedas de acordes como *ostinato* en tres y seis tiempos, mediante estructuras *profundas* sustentadas en detalles de binarización como efecto polirrítmico hasta completar doce tiempos; es decir, como un *laberinto* ritual, en términos de Bacán,⁹⁵ de donde finalmente salía *airoso*, sin necesidad de exhibir un excesivo o declarado virtuosismo y con frecuencia en un contexto de diálogo contrapuntístico.

Por tanto, resulta medular la creatividad *improvisatoria* del guitarrista le-

brijano a este respecto en las variaciones y sentido rítmico lúdico como *homo ludens* en el tiempo y tempo, al igual que sucede en otras músicas de tradición oral y modalidades tan complejas y ricas como el jazz.⁹⁶ Ello viene a explicar, en fin, su *obsesiva* preferencia, en términos de psicocrítica estética, por amplias introducciones u oberturas instrumentales como invitación al rito, ritual y ceremonia de la fiesta; es decir, a modo de *introito* y morosidad narrativa en entronque con la oralidad, pero en un formato de espectáculo performativo o práctica escénica; todo ello conducente al realce de la esencia de la tradición y sus raíces desde el conocimiento técnico concretado, por lo general, en rasgueados percusivos acompañados, pulgar y alzapúa, arpegios y escalas.⁹⁷

De otro lado, más allá de una manifiesta coherencia entre la poética literario-musical de Bacán y su *praxis* creativa, cabe poner de relieve, asimismo, su interés y conocimiento de la filosofía y estética del flamenco, con énfasis en la historia de las mentalidades, psicología de la estética⁹⁸ y la espiritualidad del arte con raíces en oriente. De hecho, el guitarrista lebrijano valoró, en buena medida, en las culturas de oriente, prácticas como la meditación y la atención plena;⁹⁹ la realización, desarrollo y trabajo personal a través de la creatividad y la percepción estético-expresiva; la interculturalidad o el diálogo entre culturas y músicas del mundo: etnia gitana, árabe, sefardí, persa, siria, de Pakistán; la educación creadora y ontológico-creativa desde el ser y la conciencia, así como el proceso personal, autoconocimiento y desarrollo interior mediante la transmisión de valores estéticos y humanos.¹⁰⁰

Conforme a este rico marco ontológico-conceptual, existe una predilección de Bacán por el ser humano y su expresión vocal; de ahí que, en sus *notas* de poética musical, brillen categorías conceptuales referidas a la voz humana, con reiteración sobre la tónica y sus próximas cromáticas, más allá de la *coloratura*. Bacán muestra igualmente su apertura hacia el barroquismo ornamental, la creatividad *improvisatoria*, cómo no, los microtonalismos, *portamenti*, glosolalias y vibratos; tampoco falta su sensibilidad por el reducido ámbito tonal,

96 Manifestación estético-expresiva a la que Bacán era un excelente aficionado en calidad de oyente.

97 Si bien en menor medida, martillo doble, *scordatura* o trémolo, aunque esta técnica última resulte presente en sus *improvisaciones* por bulería, con *aire* lebrijano.

98 De notable importancia para la neurociencia cognitiva actual.

99 O *mindfulness*, en términos más recientes.

100 Vid. Apéndice textual.

91 Incluso con la inclusión de cortes y una manifiesta intencionalidad percusiva en aras de marcar los tiempos mediante rasgueos.

92 Entendida, en términos técnicos musicales, con cierta proximidad a la modalidad genérico-improvisatoria del *improvisato*, de raigambre romántica; así lo deja ver la literatura pianística de Chopin, Schubert o Fauré, entre otros modelos destacados.

93 Cuestión sobre la que he podido conversar de manera pormenorizada con mis informantes, especialmente, con Sebastián Bacán, Antonio Moya y Dorantes. Este último, además, me comenta que recuerda cómo su tío aprovechaba las reuniones y fiestas familiares para experimentar con estos esquemas y patrones de *improvisación* creativa sobre una sólida base de estudio, a modo de rearmonizaciones y *juegos* rítmicos, como si de un *laboratorio* empírico se tratase. De hecho, consistía en una práctica estético-expresiva, en el ámbito de lo privado, que a Dorantes le agradaba en buena medida, si bien como contrapunto a la actitud e intereses de otros miembros de estas reuniones que esperaban acaso una práctica ritual canónica y tradicional.

94 Sobre la herencia, deuda y legado de la estética oriental en la expresividad performativa del flamenco, al decir de Bacán, véase el Apéndice textual.

95 Véase más adelante tales implicaciones simbólico-literarias a propósito de sus alegrías homónimas.

la enarmonía moduladora, las deudas del cante jondo respecto a los cantos orientales, la melogénesis y las ornamentaciones del cante flamenco, que se justifican por la reiteración melismática en una vocal o sílaba, adquiriendo plena autonomía sobre la palabra.¹⁰¹ Por ello, el *músico-escritor* de Lebrija llega a plantear un paralelismo o *locus communis* entre el flamenco y los primitivos cantos y cánticos orientales, examinando, *de facto*, las ornamentaciones de modelos, pero sin mencionar a ninguno de éstos de manera explícita. Sea como fuere, conforman un capítulo esencial en su pensamiento literario-musical las ornamentaciones y la naturaleza melismática del cante flamenco como *propiedades de preferencia*, incluyendo el *ostinato*, y sobre todo las ornamentaciones *aceptadas y rechazadas* por la comunidad flamenca.¹⁰²

Es más, según me hizo ver Bacán durante nuestras conversaciones, por su inagotable curiosidad, atendía primeramente al examen de la protohistoria o germen histórico antes de la codificación canónica de las ornamentaciones preceptivas de los cantes, y a la imbricación de sutiles ornamentaciones creativas en la *performance improvisatoria*.¹⁰³ En cualquier caso, al margen de sus ensayos literario-musicales que nos ha legado, tuve la ocasión de comprobar a partir de su testimonio oral, *de viva voz*, cómo Bacán se había decantado por centrar su mirada analítica, y hasta con cierta voluntad de sistematicidad, en categorías conceptuales aplicadas a las ornamentaciones,¹⁰⁴ tales como naturaleza, caracterización, tipología y taxonomía, recursos, contextos y funciones en el discurso poético-musical; es decir, en un ejercicio de musicología comparada mediante la reconstrucción de arquetipos o patrones ornamentales comunes a otros géneros melismáticos de tradición oral, entre ellos, claro está, el cante jondo.

En fin, a la vista de lo expuesto, no es de extrañar el empleo de numerosas fuentes de documentación en la forja y génesis de este *laberíntico* laboratorio empírico-vivencial que sustenta la poética literario-musical de Bacán. Tanto es así que he podido tener acceso a los libros y lecturas de su biblioteca, que resumo en los siguientes términos para que se pueda comprobar el nivel cultural del *músico-escritor*, más allá de una mera concepción utilitaria de su profesión como guitarrista: *Cancionero* de Demófilo; *Arte y artistas flamencos* de Fernando de Triana; *Antologías de poesía y Romancero gitano* de Lorca; An-

tologías de Miguel Hernández; *Memoria del flamenco* de Félix Grande; *Versos* de Eugenio Carrasco; variadas obras de Frédéric Déval; heterogéneas obras de consulta sobre Oriente, India, China, judíos, gitanos, arte renacentista y otros temas de *varia lección...*; abundantes libros de filosofía, sobre todo, Platón, y matemáticas, especialmente, aritmética. En cuanto a su fonoteca, sobresalen los maestros canónicos de la guitarra: Niño Ricardo, Diego del Gastor, Melchor de Marchena, Pedro Peña...; y entre sus contemporáneos: Paco de Lucía, Vicente Amigo¹⁰⁵, Enrique de Melchor...; en lo que hace al cante: Tomás Pavón y Juanito Mojama, al tiempo que resulta de interés la escucha atenta de discos con Miguel Acal y otras experiencias estéticas con su también amigo *Pacote* además de la reiterada audición analítica de cintas, o sea: grabaciones suyas, proyectos *in fieri* y hasta archivos fonográficos en francés con el objeto de ir aprendiendo gradualmente la lengua.

Como puede comprobarse, Bacán sintió siempre la necesidad de documentarse, bien mediante la escucha sonora, bien mediante la lectura, lo que viene explicar la forja y génesis de sus textos dedicados a la poética musical y, en general, su escritura creativa entre el discurso musical y la literatura. De hecho, cabe poner en valor, en esta reticular intersección de códigos a modo de taracea, su reescritura o palimpsesto de la fuente literaria (hipotexto) al hipertexto poético-musical en la mayoría de los artistas a los que acompañaba.¹⁰⁶ Caso paradigmático viene a ser el cantaor y poeta José de la Tomasa, en obras como *Alado bronce*, con textos literarios que llevan la rúbrica autorial (*sphragis*) de José Giorgio y en los que Bacán participó en el *movimiento musical* de cuadratura métrica; así en temas como *Ya saltó la liebre* (bulerías), *La Alhambra de noche llora* (granaína), *Andar de la tropa* (seguiriyas), *Nueva York, Londres y París* (fandangos), *Los gitanos de Triana* (garrotín) o *Mañana me voy pa Vélez* (malagueñas), además de la colaboración de Pedro Peña¹⁰⁷ en las cantinas *Que tu tierra lloró sangre*. Asimismo, junto a José el de la Tomasa cabe recordar al

105 Pedro Bacán me llegó a comentar que le agradaban las sonoridades en posiciones de Mi b M-E b M, Do# M-C# M y otras afines en la línea conceptual de Niño Miguel, Paco de Lucía y un joven, por entonces, Vicente Amigo, aunque sin llegar a transitarlas en el plano compositivo; sobre esta cuestión he conversado también detenidamente con Dorantes y Sebastián Bacán.

106 Con implicaciones estético-compositivas, de paso, para la forja de su imaginario entre el discurso musical y el propiamente literario; o lo que es lo mismo, en las fronteras entre la métrica poética y la musical conforme a los ideales del *ut musica poesis* y *ut poesis musica*.

107 Primo hermano de Bacán, como he señalado.

101 *Vid.* Apéndice textual.

102 *Vid.* Apéndice textual.

103 Ya fuesen en el cante gitano o de otra naturaleza étnico-cultural.

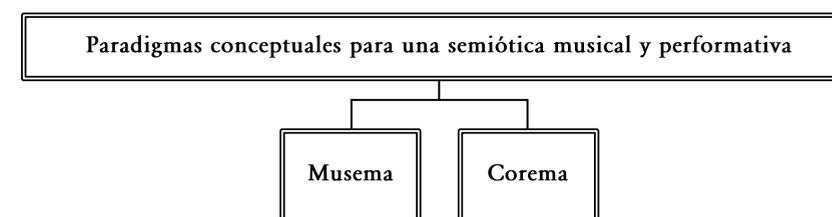
104 A buen seguro tanto por su afición al cante como por la *traducción* musical del texto literario.

cantaor, investigador y docente Calixto Sánchez, en la producción discográfica *Calle Ancha*, con evocaciones entre la voz y la palabra de Manuel Machado (*Bulerías. Pregón de las flores*), Rafael Alberti y José Luis Ortiz Nuevo (*Alegrías*), Fernando Villalón (*Diligencia de Carmona*), José Luis Rodríguez Ojeda (*Colombiana, Malagueña, Tangos, Soleá, Fandangos*), y sobre todo, la fértil adaptación, en las fronteras entre la métrica literaria y la musical, de Bacán para la amplia obra del cantaor lebrijano Curro Malena, en un período cronológico que comprende desde 1971 a 1988 aproximadamente; así, desde 1971: *Yunque del cante gitano* (Movieplay); 1973: *Estilos* (Movieplay); 1974: *Curro Malena* (Movieplay); 1977: *Curro Malena con la guitarra de Pedro Bacán* (Discophon); 1981: *Golpe a golpe de Curro Malena* (Discophon); 1986: *Antorcha de oro del cante* (Fonoruz); a 1988: *Manantial gitano* (Pasarela).

Por otra parte, la refinada sensibilidad estética de Bacán por la lectura y escritura de textos literarios y su implementación en la *praxis* musical, como si de una *traducción* en clave se tratase, va más allá de esta práctica híbrida hasta el punto de que el polifacético artista fue forjando paulatinamente su simbólico y connotado imaginario personal. Acaso el concepto paradigmático resulte ser el de *aluricán*, título homónimo de su obra discográfica como solista, si bien en diálogo creativo con otros emblemas identitarios para el músico tales como la simbología cromático-sinestésica,¹⁰⁸ reconocible tanto en los *colores* de la música de *Aluricán* como en la bandera gitana.¹⁰⁹



Pues bien, en lo que hace a *aluricán*, más allá de la etimología *lubricán* ('crepúsculo'), con variantes sonoras *lubicán*, *lupi-can* y *luri-cán*, por deformación fonética, se trata de un neologismo connotado para Bacán con verdaderas implicaciones simbólico-familiares y de pertenencia identitaria lebrijana. De hecho, resulta una palabra mágica o talismán en su vida y trayectoria estético-expresiva, que llega a atesorar incluso el paisaje sonoro de su tierra como *bajo continuo* u *ostinato*; de ahí que titulase su obra solista desde este prisma simbólico; o en otras palabras, a modo de iconicidad, musema y hasta corema,¹¹⁰ si se tiene en cuenta la performatividad y percusión corporal de artistas lebrijanos como Miguel el Funi, en calidad de acompañante del guitarrista en *Aluricán*, a efectos de semiosis musical.



Además, este concepto icónico-simbólico había sido elegido por Bacán para su proyecto de didáctica del flamenco, finalmente truncado, que había de traducirse en una escuela de música y cultura andaluza, en colaboración con su primo Juan Peña el Lebrijano, en la década de los noventa.¹¹¹ Y es que este emblema hunde sus orígenes en las raíces familiares del padre de Bacán, o sea, Bastián Bacán y sus relatos de vida, como si de un cuento oral se tratase que se iniciaba siempre con el mismo estilema narratológico, a saber, “Al aluricán ... la noche”; esto es: ‘A la hora del lubricán, del crepúsculo’.¹¹² Por lo demás, en consonancia con este icono literario-musical de oralidad narrativa tan connotado para Pedro Bacán y su familia, ofrezco, en los gráficos siguientes, una síntesis de sus principales fuentes instrumentales. De hecho, me sirvo,

110 Para otros pormenores técnicos circunscritos a tales planteamientos epistemológicos y categorías conceptuales: Tagg (2000), Tagg y Clarida (2003), así como Kaeppler (2003).

111 Coincidiendo con su etapa de madurez, a modo de implementación didáctica de su magisterio.

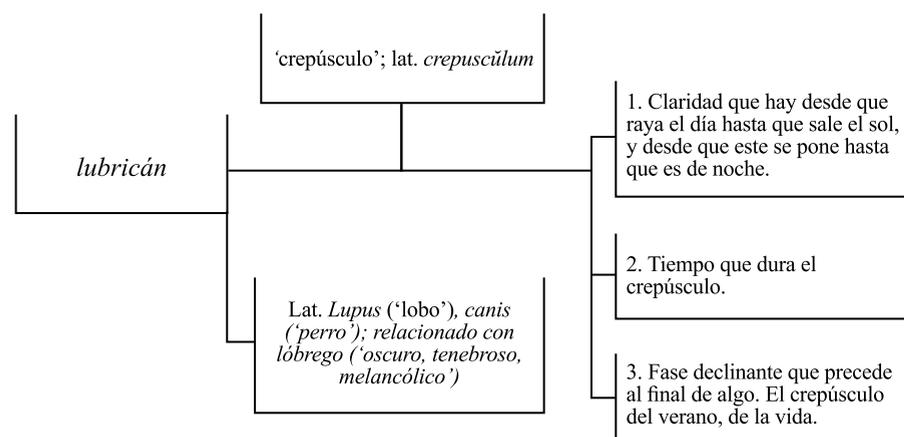
112 Me confirman esta práctica de oralidad narrativa por parte de Bastián Bacán, en calidad de informantes, tanto su nieto Sebastián Bacán como Inés Bacán.

108 De notable interés para una semiótica performativo-musical y, en general, aplicada a las artes.

109 En diálogo cultural, como es sabido, con el himno *Gelem Gelem* y las deudas iconológicas con el estandarte de la India.

en primer lugar, de la definición de la Real Academia Española para pasar seguidamente a las principales obras literarias, paremiológicas y lexicográficas que han transmitido el concepto como arte de la memoria, con notorio calado en el humanismo hispalense, desde Nebrija, claro está, y Fernando de Herrera hasta la edad moderna:

Definición (RAE)



Etimología: fuentes del humanismo sevillano

1. Nebrija	2. Fernando de Herrera	
<i>Vocabulario español-latino</i> , Salamanca, 1495 (II, 431).	<i>Anotaciones a Garcilaso de la Vega</i>	<i>Algunas obras</i> , Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
Gato-cerval ('lince').	Llaman los matemáticos <i>día</i> a aquel espacio del tiempo que se coge en medio del orto i del ocaso del sol, de suerte que el <i>lubricán</i> o la primera luz de la mañana...	Centella soi, si el <i>lubricán</i> parece

Fuentes paremiológicas y lexicográficas

1. Hernán Núñez

Refranes o proverbios en romance, Juan de Cánova, 1555; reedición con las obras de Juan de Mal Lara y Blasco de Garay: *Refranes o proverbios en romance*, 1621

Entre lubricán: Quiere dezir entre lobo y perro, quando a la mañana y al anochecer no conocemos si es uno u otro.

2. Sebastián de Covarrubias

Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611

Lubricán: Aquel tiempo de crepúsculo en que se va mezclando la luz con las tinieblas; y nuestra vista se desliza en no poder ver perfectamente lo que se nos pone delante en alguna distancia, y así se dixo de *lubricus*, *lubrica*, *lubricum*. Algunos quieren que se aya dicho *quasi lubricus*, interpuesta la R, porque en aquel tiempo el pastor no acierta a divisar si el animal que vee es su perro o es el lobo.

Fuentes instrumentales: recepción desde el siglo XVIII

1. Diccionario de autoridades, 1732

Lubricán: Lo mismo que crepúsculo. Es voz antigua. F. Herr. sobre la Égloga 3 de Garcilaso. De suerte que el *lubricán* o la primera luz de la mañana no se comprehende en aquella apelación mathemática del día.

2. Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, 1787

Lubi-can [luri-can]: animal feroz [...]. Este es propiamente el linco, tanto por las pintas de la piel, que semejan un animal lleno de ojos, como por la agudeza de su vista, con que anda de noche, y se semeja como de día. Lebrija le llama gato-cerval. Los gallegos *lobezno* y *lobo-rabaz*, y en cast. y gallego *lobo-cerval* porque se arroja sobre los ciervos. En Andalucía le llaman *gato clavo*. [...] Algunos le llaman en cast. *lupi-can*: pero él ni es lobo, ni perro, ni aun parecido á alguno de estos animales, y este nombre se tomó de *lupus-canarius*.

Fuentes instrumentales: recepción desde el siglo XVIII

3. Corominas – Pascual, Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico

Lubricán 'crepúsculo'. 1580 F. de Herrera; Cej. VII 92.

Entre lubricán 'entre dos luces': 1549, Núñez de Toledo, de entre lob(o) y *can*, porque a esta hora no se puede distinguir entre los dos animales (Cuervo, *Rom.* XII, 110-2); la *r* se debe al influjo de *lóbrego*. Gall. (en muchas partes) *lubricán* 'lobezno, mezcla de loba y perro, muy dañoso' (Sarm. Ca 6. 231r).

Por tanto, en esta granada cadena de transmisión mnemotécnica desde Bastián Bacán a su hijo Pedro a propósito de *aluricán*, asistimos a formalizaciones narrativas de la tradición oral, *viviendo en variantes*, para un efecto lumínico consistente en la transición moduladora, hasta con ritmo y eufonía musical, de la luz del día a la noche, de la vigilia al sueño...; o sea, la hora del lobo o entreluces del lubricán, como en *La casa sosegada* y *Los invitados al jardín* de Antonio Gala.¹¹³ Al mismo tiempo, esta simbología conceptual tiene su fiel entronque en las señas de identidad lebrijana, cuyo paisaje sonoro, como he puesto ya de relieve, resulta crucial en el pensamiento estético del guitarrista. De hecho, este elemento simbólico-visual consta de forma figurativa en el escudo de Lebrija, por Delgado y Orellana, con data de 1798, junto a otros elementos representativos como la torre, en calidad de fortaleza romano-árabe conquistada en 1249 por Fernando III, las ondas y un pato, como referentes icónicos de las marismas del Guadalquivir, tan importante en el imaginario de Bacán,¹¹⁴ y, en fin, los lince formando parte de la fauna marismeña.¹¹⁵



CREATIVIDAD EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL: ESTADIOS REDACCIONALES

Como sucede con sus textos de aliento ensayístico y su imaginario conceptual, a efectos de interpretación y composición guitarrísticas, Pedro Bacán se erige como un investigador autodidacta y creativo por su continua búsqueda de cualidades y calidades del sonido. No obstante, éstas llegan a adquirir impli-

caciones organológicas, por su tan valorada guitarra almeriense de Gerundino, e incluso de naturaleza física por el hecho de tocar con uñas de la mano derecha de evidente longitud con el objeto de percutir con fuerza y encontrar así su sonido más genuino.¹¹⁶ Además, tales señas de identidad visiblemente creativas, con tendencia a la *improvisación*, se materializan, como he venido subrayando, en sus variadas facetas como guitarrista de acompañamiento al cante, con *traducción* musical de textos literarios de por medio, compositor, investigador y *escritor* de la voz, e incluso hasta director de espectáculos teatrales, sobre todo en su vertiente de productor y gestor cultural. En este contexto plural, como es sabido, supo desarrollar una intensa capacidad de trabajo y de continuo diálogo en equipo, desde una atalaya de liderazgo pero siempre en aras de la cooperación, la armonización interdisciplinar, la interculturalidad y, claro está, la multiculturalidad conforme a sus raíces familiares lebrijanas.

Pues bien, este amplio despliegue de facetas alcanza igualmente su *floruit* creativo en su única obra como compositor y solista de guitarra: *Aluricán*, de 1989, fruto de un dilatado camino de investigación como *work in progress*, sustentado sobre arquetipos interpretativos *in fieri*. Tanto es así que, si se atiende al análisis detallado y atento de esta producción discográfica, se comprueba que viene a constituir la fijación de una música ya impresa como resultado de progresivos estadios redaccionales previos mediante palingénesis, de marcado contenido *improvisatorio*.¹¹⁷ Se trata, en suma, de un meditado y prolongado proceso en el tiempo y en su trayectoria estético-vivencial al servicio de la composición, *improvisación* y transmisión del mensaje literario-musical *traducido* en cante desde la tradición oral.

En otros términos, se pueden detectar progresivos estadios redaccionales y contextos comunicativos en lo que concierne a la composición expresivo-musical de Pedro Bacán.¹¹⁸ Sucede con su toque por tarantas en obras como la

116 Se trata de un detalle éste, en un principio singular y heterodoxo, que llamaba la atención tanto a su primo, el guitarrista e investigador Pedro Peña, como de sus hijos instrumentistas Pedro M.ª Peña y Dorantes, según me indica este último en calidad de informante.

117 Es decir, palimpsesto o reescritura hasta esa fecha, fruto de su granado conocimiento empírico-vivencial, con componente *improvisatorio*, al trasluz de la música guitarrística y el cante, la voz y la palabra, el fraseo melódico de falsetas y el mensaje literario *traducido* en clave musical.

118 Un amplio muestrario de estas variantes redaccionales de Bacán previas a la forja definitiva en *Aluricán* resulta accesible en el siguiente hipervínculo: https://www.google.es/search?q=Pedro+bac%C3%A1n+youtube&rlz=1C2RNVG_enES554ES554&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=0ahUKEwiIpLOclYXjAhWKnQKHQGCiWQ_AUIECgB&biw=1920&bih=969.

113 Buen aficionado, por cierto, al flamenco y, en general, a la cultura andaluza.

114 Recuérdese, en efecto, su espectáculo *Marisma*, anteriormente referido.

115 Acaso en alusión simbólico-metafórica a la sagacidad y astucia de sus lugareños.

conocida serie de televisión *Rito y geografía del cante flamenco*, con detalles creativos e *improvisatorios*, e incluso al hilo de otras versiones suyas en directo, como su participación en el Giraldillo de la Bienal de Arte flamenco de Sevilla o en variados programas de televisión como Canal Sur, con una ulterior revisión y evolución depurada en *Calle Sinagoga* para el disco *Aluricán*. Lo mismo cabe decir de los otros *palos*, *estilos* y modalidades genéricas que ofrece en dicha producción discográfica, según refleja *A María Peña*, resultado de un maduro desarrollo de su toque por soleá en calidad de concertista, en contraste evolutivo respecto a otras versiones interpretativas suyas en directo, impregnadas de sutilezas *improvisatorias*; y, cómo no, su personal concepto rítmico y acompasado de las bulerías, de sabor y aliento lebrijano, tan recreadas por el guitarrista en sus conciertos y en la práctica escénica *improvisatoria* hasta quedar fijada en *Aluricán*; así lo reflejan los dos cortes, con diferentes formalizaciones del tiempo y el tempo, en *Yerbabuena* y *Madrugá*, evolución de la interpretación en vivo de Bacán con Miguel el Funi desde *Rito y geografía* a esta granada producción discográfica, con sabrosos musemas y coremas en sus jaleos y efectos percutivos.

Por lo demás, en el análisis de estas variantes redaccionales de su producción discográfica destaca, claro está, la rica intersección de códigos del discurso musical que el guitarrista lebrijano propone en sus diferentes planos vinculados a la fonética, sintaxis y semántica de la *estructura profunda* compositiva.¹¹⁹ Tanto es así que esta obra, hasta su fijación musical última, más allá de sus contextos de producción, contó asimismo con variados tipos de público, contextos y prácticas escénicas para dicha experimentación *improvisatoria* en calidad de laboratorio creativo;¹²⁰ es decir, desde el marco familiar y paisaje sonoro lebrijano, tan representado por la marisma y el *aluricán*, hasta los diferentes espacios internacionales, con especial énfasis en Francia y en entronque con su escuela clásica contemporánea¹²¹, en lo que hace a su *horizonte de expectativas*.¹²²

119 En términos, como es sabido, de Noam Chomsky y la gramática generativa o transformacional.

120 Como bien me recordaba, durante mi entrevista y según he señalado ya, Dorantes a propósito de las fiestas rituales en un contexto privado con su tío Pedro y otros miembros de la familia Peña.

121 Lo he puesto de relieve en páginas precedentes.

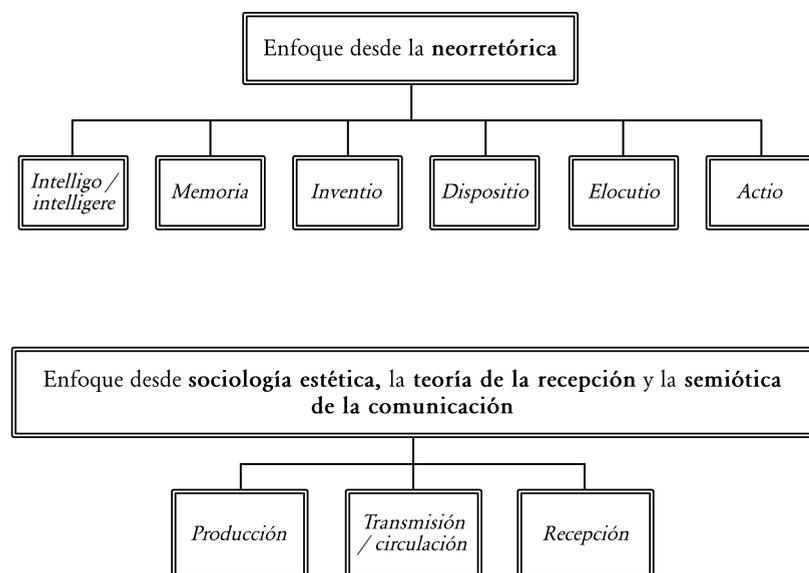
122 Al trasluz de los planteamientos de H. R. Jauss y la escuela de Constanza.

En suma, como resultado, *Aluricán*, en calidad de producción discográfica, constituye un testimonio no solo estético sino de vida, con los *colores* del paisaje sonoro lebrijano siempre presente conforme al ideal del *ut pictura musica*; se comprueba, en efecto, si se atiende a los elementos literario-conceptuales de los títulos vinculados a las modalidades genéricas que se ofrece desde una poética del fragmento o de *collage* reticular hasta cristalizar en el principio de unidad: Bulería *Yerbabuena*; Soleá *A María Peña*; Taranta *Calle Sinagoga*; Siguiriya *A mi padre Bastián*; Alegría *Laberinto*; y Bulería *Madrugá*. De hecho, se reconoce la sutil apelación a los sentidos de Bacán, es el caso de *Yerbabuena*, incluyendo la sinestesia, con un continuo *movimiento* musical afectivo, como se trasluce en *A mi padre Bastián* y *A María Peña*. Además, este criterio simbólico-conceptual aparece acompañado de otras señas de identidad lebrijana, por ejemplo *Calle Sinagoga*, fruto de su *laberinto* multicultural, en correspondencia con las alegrías *Laberinto*; y cómo no, tampoco están ausentes ni la fiesta *improvisatoria* ritual ni la poética romántica de *lo nocturno* como categoría simbólica en su *Madrugá*, a modo de apuntes y retazos para una topotesia de Lebrija como macrocosmos en la cartografía sentimental y emocional del artista. Por ello, en términos de poética del imaginario, mitocrítica y mitoanálisis, bien podría desplegarse tales microelementos, o sea sus mitemas latentes y patentes, en un auténtico *atlas mítico*, acaso como *triedro del saber crítico*; esto es, *Aluricán*, *Calle Sinagoga* o *Laberinto*, con analogías respecto a otros artistas de Lebrija, afines a la *educación sentimental* de Pedro Bacán, como Inés Bacán, El Funi o Curro Malena, entre otros.

Esto es, en este *continuum* de creatividad estética lebrijana, con interesantes implicaciones de sociología estética, teoría de la recepción y semiótica de la comunicación, se reconocen en el pensamiento compositivo-interpretativo de Bacán distintos elementos susceptibles de análisis a efectos de la denominada neorretórica. No obstante, en el complejo proceso de producción, transmisión-circulación y ulterior recepción de su discurso musical,¹²³ con implicaciones visuales y literarias por añadidura, el guitarrista lebrijano parte de su indagación intelectual sustentada sobre su pensamiento estético e intuición (*intelligere*), fija sus patrones, estructuras armónico-métricas y otros arquetipos en su *memoria* empírico-vivencial, atendiendo así a los niveles de contenido (*inventio*), estructura (*dispositio*) y representación formal (*elocu-*

123 En el que cabe tener en cuenta, además, el deslinde entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*.

tio), para finalmente llevar el discurso musical y literario-visual a la práctica escénica *improvisatoria* (*actio* o acto performativo).



A modo de coda final y como reivindicación canónica del pensamiento estético de Pedro Bacán, en la poliédrica intersección de códigos planteada, cabe subrayar su legado, estela y magisterio, como he podido comprobar durante mi dilatada labor de campo y documentación por el notable número de testimonios de informantes y fuentes;¹²⁴ y fue así hasta el punto de vislumbrar nuevos horizontes hacia otros discursos y formas de expresión estética, como ha quedado reflejado, desde otras ópticas artísticas, en sus sobrinos Dorantes, Pedro M.º Peña y el cantautor de sabor flamenco José Bacán, hijo de Inés Bacán, en cuyos temas *Azucena y romero* y *Tú eres Pedro*, con guitarra en mano, se reconoce la herencia de un maestro de nuestra música. No obstante, haciendo realidad aquellos ideales del humanismo de antaño tales como *ut pictura poesis, ut poesis musica* y, por qué no, *ut pictura musica*, consiguió enriquecer su plural pensamiento holístico, con creatividad imaginativa e *improvisatoria*,

adentrándose en otros discursos multiculturales; eso sí, para ello siempre tuvo muy presente, en su *laberinto* de la interioridad o de lo jondo, el paisaje simbólico-sonoro de *aluricán*; es decir, emblema icónico de su tierra lebrijana, con oralidad narrativa al fondo, en los cuentos de su padre Bastián (“Al aluricán ... la noche”); o lo que es lo mismo, auténtico arte de la memoria entre la realidad y la ficción.

APÉNDICE TEXTUAL

I. MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA Y CREACIÓN LITERARIA: UN AUTÓGRAFO INÉDITO ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Aquella Torre tenía para mí algo especial: esbelta y orgullosa como una joven quinceañera que nunca sobrepasara aquella edad, tan joven y a la vez tan vieja. A su alrededor se habían desenvueltos todos mis juegos y mis principales enseñanzas. Junto a ella, en aquella placita vivían y viven mis padres, y a pocos metros la que fuera mi escuela. Ya se ha derruido, aunque su portada, esa espectacular y entrañable portada, siga manteniéndose como una rebelde a pesar de los años, a pesar de los tiempos.

Cada vez que me acerco a Lebrija y empiezo a divisarla, tengo estos pensamientos. Sin embargo, esta vez estaba mucho más excitado y nervioso. Era un veinticuatro de diciembre y estaba deseando llegar y estar con mis gentes, pero aquellos dichosos kilómetros parecían [*sic*] que no terminaban nunca. Por fin y tras una pequeña espera de tiempo, conseguí llegar al punto de Santa Brígida, el principio de[l] pueblo, y seguí en dirección al centro, alcancé la gran plaza principal y en sus proximidades aparqué; luego fui al sitio donde tenía que ir, que naturalmente era a tomarme una copa, pero una copa donde yo sabía bien que tomarla [*sic*]: al bar Paula; y al momento allí estaba yo y, como esperaba, allí estaban casi todos, aquellos flamenco[s], aquellos gitanitos esperaban celebrar la fiesta que se aproximaba: la Nochebuena.

Empecé a saludar a todos y a tomar copas con todos. Eran varias reuniones pero, al mismo tiempo, era una sola reunión; éramos muchas personas juntas y una persona al mismo tiempo; éramos muchas sensibilidades y una misma sensibilidad. Todos y todo era un conjunto completo. Sabíamos quiénes somos [*sic*] y lo que queríamos; nos conocíamos en todos los sentidos y nos entendíamos. No era simplemente una reunión de buenos amigos, bien avenidos, éramos algo más; aquello era otra cosa, quizás inexplicable pero al mismo tiempo perceptible y admisible.

124 Tanto de cantaores y cantaoras, como de discípulos indirectos y otros muy directos, como son los casos de Sebastián Bacán, hijo del guitarrista, y Antonio Moya, con una destacada recepción y ecos del instrumentista lebrijano en Francia, por añadidura.

Cada vez más y según pasaba el tiempo, íbamos entrando en un ambiente más alegre; nos reíamos unos con otros y de vez en cuando, y aun guardándole el respeto, le dábamos bromas a los viejo[s] con la sana intención de hacerle[s] olvidar un poco su edad, y nos cantaran y bailaran, como en sus tiempos jóvenes, o nos contaran sus experiencias de antaño. Al poco rato, jóvenes y mayores estábamos haciendo nuestros pinitos y aportando lo que sabíamos para que aquella fiesta siguiera.

Empecé a pensar que aproximadamente sabía lo que ocurriría en adelante, pero se me vino a la mente lo de aquel año; concluí que cualquier cosa imprevista podría pasar. Recuerdo, debía de hacer quince años de aquello, que serían las cuatro de la tarde y estábamos varios flamencos en una situación parecida a la del momento cuando uno de ellos nos dijo que en una casa había una gran fiesta y que todos estaban muy a gusto. Yo que empezaba a tocar la guitarra, fui por ella a mi casa y nos fuimos todos juntos, empezamos a andar y todo el pueblo empezó a preguntarse que adónde [sic] íbamos; el flamenco que hubo hablado sobre la célebre fiesta con respuestas vagas se sabía las preguntas y seguía caminando cada vez más rápido. Naturalmente no teníamos más remedio que seguirle porque el único que sabía dónde estaba era él. No entiendo cómo lo hizo; lo cierto es que nos llevó [h]asta la misma estación de trenes. En fin, que cuando nos dimos cuenta, estábamos todos en el tren. Ya nada se podía hacer. Cuando nos dimos cuenta del engaño, lo único que hicimos fue reírnos, canta[r] y bailar. El flamenco, por fin, se confesó con nosotros[s] y es que por lo visto, pretendía a una flamenquita y la única manera de no desentonar en el lugar en que ella y su familia se encontraba era llevándonos a todos allí de fiesta hasta que, por fin, dejamos el tren en una estación apeadero y después de un tiempo andando, llegamos al cortijo y nos fuimos a la gañanía. Ellos iban llegando poco a poco, pue[s]to que nosotros no parábamos de cantar. Yo no había dejado de tocar desde que estuviéramos [sic] en el tren. En aquella gañanía hicimos una Nochebuena de verdadera fantasía. Nosotros[s] no llevamos a[b]solutamente nada de comida y la bebida la habíamos terminado en el caminar. Todo lo compartieron con nosotros.

“Bebe”, me dijo alg[u]jen. De pronto miré hacia arriba y le vi la cara: era Quilito. ¡Cuántas veces como ésta estuvimo[s] juntos!. Tenía el brazo extendido y, en la mano, una copa de vino. Me dijo que hacía rato que yo no bebía. Cojí el vaso, la copa y me la bebí. Estuve un poco de tiempo más con ellos y decidí irme. Aún no había visto a mis padres y seguro que estarían esperándome. Se lo dije a ellos y quedamos en que luego nos veríamos. Yo sabía

encontrarlos a ellos y ellos a mí. Seguro que irían a mi casa o yo iría a las suyas. Recordé que este año sería normal, es decir, que en una de nuestras casas nos encontraríamos con nuestras respectivas familias. Haríamos una sola familia y seguiríamos visitando a las casas [sic], a los demás gitanos y amigos.

Por fin, cuando lleg[u]é, los vi y los abracé. Toda la familia, incluso de Utrera, y mis amigo[s], grandes amigos que nos entienden, se encontraban en mi casa. Sabía que dentro de poco tiempo estarían allí los que dejé, los que no vi y aún más...

II. ÉTICA, ESTÉTICA Y COMPROMISO CÍVICO EN UN MANUSCRITO AUTÓGRAFO INÉDITO

Los motivos importantes y acciones en la vida de personas con talentos las masas, por múltiples razones, generalmente los destruyen. No obstante, lo curioso es que las civilizaciones superdesarrolladas critican los métodos, gobierno[s] y demás cosas de este tipo de los que están menos [sic], si[n] saber que caen en los mismo[s] errores que los otro[s] a nivel de masas, los cuales son criticados de antiguos e incultos.

En mi conclusión, deduzco que la cultura no es suficiente con un desarrollo educativo bastante alto sino que [serían necesarios] ideales que son inculcados o tienen que ir inculcado[s] de generación en generación, porque la [h]istoria a través del tiempo y del desarrollo continuo de las mentes pueble [sic] las sensibilidades y las lógicas.

Con esto quiero decir que sin base cultural tradicional es imposible una verdadera captación de las ideas si éstas son ajenas, en su fondo, al mundo nuevo y joven, aunque pueda desarrollarse perfectamente en él. Con esto no quiero decir *tradicional* como ‘costu[m]bre’ sino como ‘sensibilidades e historias de formas’.

III. POÉTICA MUSICAL Y PENSAMIENTO ESTÉTICO: ENSAYOS

III.1 “ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE”, EN *ACTAS DEL XXIV CONGRESO DE ARTE FLAMENCO*, SEVILLA, BIENAL DE FLAMENCO, 1997, PP. 112-116.

Existen diferentes estéticas dentro de la música flamenca, que en origen están interconectadas con estructuras tonales de diversa procedencia, pero que el soporte técnico se ha encargado de aproximar para que no se produzca una ruptura del mundo flamenco. Veamos qué intento explicar: los propios modos

dórico y frigio (soleá, etc.) en sí mismos demuestran el carácter oriental de esta raíz. Pero además, las ornamentaciones en estas estructuras reafirman aún más esta procedencia. La estética flamenca, en sus componentes de vibración microcromática y el efecto de percusión en la emisión, sugiere una procedencia más cercana a las culturas persa, siria y de Pakistán que a las de los países árabes. Intento aclarar esto: Oriente ha desarrollado unos sistemas musicales basados en una estética de descomposición del sonido. Esto no es otra cosa que realizar infinidad de particiones sonoras de una misma nota. Hay que decir que la cultura musical de Oriente tiene su base en la voz, puesto que es el instrumento que desde esta estética más posibilidades tiene. Ello explica que Oriente haya inventado infinidad de instrumentos con la idea de reproducir en ellos todas las posibilidades que permite la voz. Pues bien, esta estética, y es donde quiero llegar, se emplea en el flamenco, pero está mucho más presente en las estructuras dóricas que en las demás.

El otro efecto de la estética, el de la percusión en la vibración con el bajo diafragma, como se suele decir *cantar con el estómago*, está más próximo al modo persa por la razón siguiente: el modo árabe realiza las inflexiones más frecuentemente con la garganta. ¿Cómo podemos comprobar que todo esto último es así y no de otra manera? El tratamiento estético de los microcromatismos en la raíz dórica-frigia se puede comprobar fácilmente: existen infinidad de fandangos y otros cantes del modo mayor o menor perfectamente imitables melódicamente por la guitarra. Sin embargo, es imposible imitar nada con ésta de todo lo que proviene de las estructuras de los modos dórico o frigio (soleá, etc.). ¿Por qué doy este ejemplo? Pues porque a pesar de la adaptación de la guitarra al mundo flamenco, no deja de ser un instrumento occidental que, al igual que el piano, tiene divisiones de semitonos, y por lo tanto no puede imitar la voz en las fórmulas modales dórica y frigia, donde los cromatismos están ultrapresentes, pues para esto se necesitaría un instrumento de procedencia oriental. Este punto es muy importante y además demuestra que el soporte técnico de la guitarra tiene sus variantes en cuanto a la voz.

Como vemos, este ejemplo comprueba el efecto pro oriental de la música flamenca en sus sistemas de microcromatismos. Ahora vamos a comprobar el efecto de percusión del bajo diafragma. Es muy sencillo: cuando a una soleá o seguiriya empezamos a influirlas gargantalmente, las desposeemos de su contenido; sin embargo, este mismo efecto, si bien le restará profundidad a otros cantes, no será totalmente rechazado por el cante encuadrado en los modos mayores y menores.

Decíamos anteriormente que el soporte técnico ha permitido que el mundo flamenco no se haya dividido en caminos diferentes, y es lo que intento explicar a continuación. Aunque existan otras muchas circunstancias que expliquen este resultado, desde lo musical se ha realizado un trasvase de la estructura oriental (o dórica) a la occidental (mayores y menores). Veamos qué quiero decir. Aunque el fandango esté encuadrado en el modo mayor, sus terminaciones finales, entre otras, desembocan en modo dórico (Existen unas composiciones de fandangos del padre Soler y Boquerini [*sic*] que se mantienen en la raíz principal, lo que nos da perspectiva de tiempo, aunque de todas formas una estructura no se cambia como no esté influida).

Retomando la idea: ¿qué ocurre cuando el fandango está influido por la estructura dórica? Sencillamente se adquiere una naturaleza propia de esta estructura con el carácter estético de los microcromatismos orientales y es, por lo tanto, imposible de imitar con los instrumentos occidentales. Este ejemplo sencillo, ya que existen circunstancias más complejas imposibles de explicar en tan breve intervención, demuestra cómo el soporte técnico cumple su cometido.

El ritmo es uno de los componentes, quizás el más importante del flamenco, que adquiere un comportamiento rítmico que no se encuadra en las fórmulas que emplea Occidente. Los compases de seguiriya, soleá, etc. son compases que no responden ni a las formas binarias ni a las ternarias, sino que son compases con personalidad propia. Podemos decir que los compases orientales son compases compuestos cuya naturaleza no se ha sacrificado para la comprensión, lo que demuestra la personalidad musical del mundo en donde se ha dado.

La música flamenca, en su raíz principal, se ha dado y desarrollado en un medio con vocación intimista. La propuesta de esta música ha consistido en enseñar la interioridad del individuo a los demás para que éstos pudieran compartir las inquietudes del ser. Este arte se desarrolló sin pretensión de convencer a nadie a ultranza, sino de enseñarse tal como es y siente. Los conocimientos musicales fueron acumulados y desarrollados de generación en generación de maestros empleando la fórmula oral. La creación y su soporte técnico se nutrieron de las aportaciones de todos ellos. Muchas melodías cantoras se deben a la aportación creativa de dichos maestros. El mundo flamenco ha ido realizando un desarrollo lento pero seguro, pues las ornamentaciones superfluas no habían tomado importancia. Por ello este arte se convirtió en una música de alto poder sintético. Los maestros, aunque no explicaron teóricamente sus conocimientos, desarrollaron un lenguaje alrededor de la conducta del ejemplo, con

más elementos basados en lo vivencial. La transmisión de información musical se realizó de forma restringida. Las familias y los amigos de músicos adquirieron las claves musicales; todas se producían en un medio social organizado y vivido por ellos mismos. La propuesta de esta música era el sentimiento en su sabiduría musical desde lo íntimo del ser humano, y como resignación ante su propia debilidad, en un intento de huida del presente y cotidiano [*sic*], como acercamiento a otra dimensión distinta y más afable que lo real. Como vemos, se hablaba de códigos básicamente orientales.

En un momento histórico, este mundo flamenco salió de su medio natural en un intento más amplio y menos intimista de ser enseñado a otros. Esto significó el contacto de todo este mundo con unos códigos diferentes a los suyos. Podríamos decir que se había empezado un nuevo viaje. Sólo habría que esperar algún tiempo para comprobar la pérdida progresiva de los valores y las inquietudes con los que había nacido esta música, y el auge de otros tomados del nuevo medio al que se llegaba.

Fue en estas circunstancias que apareció la guitarra de forma definitiva. El nuevo medio necesitaba de un instrumento que dulcificara la aspereza musical de la voz, consecuencia del proceso sintético que había realizado el mundo flamenco al desposeer de ornamentación superflua a las melodías. Ante esto, la música flamenca se bipolarizó en dos medios paralelos: el exterior y el interior. Al exterior, en un proceso paulatinamente comercial, se le incorporaron cada vez más maestros procedentes del medio antiguo. El medio original del flamenco, salvo muchísimas excepciones, se había dado en un entorno económico y social con enormes deficiencias; era, por lo tanto, normal que muchísimos de los maestros cantaores intentaran mejorar su situación. Este nuevo medio, aunque no solucionó por completo el problema, sí mejoraba en algo la situación. Por lo tanto, la profesionalidad, conforme pasaba el tiempo, se convirtió en algo real. Sólo los maestros que económicamente podían subsistir con sus tradicionales empleos resistirían a esta tentación. No obstante, el medio natural del flamenco tenía tanta fuerza que los nuevos profesionales que se habían hecho en él volvían para renovar las fuerzas creativas, produciéndose con esto, por bastante tiempo, una correspondencia entre ambos medios.

Con el tiempo, el nuevo proceso profesional se fue separando cada vez más de su raíz original, pues empezó a ser sometido a las leyes normales de Occidente (geografía en la cual realmente se estaba). Con la mentalidad occidental era imposible que esta música siguiera desarrollándose como antes. De manera que, a mi entender, ocurrió lo siguiente: se rechazó la importancia de la fórmu-

la intimista de este arte; a la intelectualización se le dio la importancia que en Occidente tiene, se razonó y se archivaron las melodías. Para esto naturalmente hacía falta, como en Occidente, la partitura. Las grabaciones ocuparon el lugar de éstas. El concepto de síntesis, al cual había llegado el flamenco, empezó a ser transformado para que fuera mejor la comprensión en el nuevo medio. En el baile es donde más exageradamente se observa todo esto. En definitiva, la propuesta había sido sustituida. En el otro medio se pretendía que la música fuera la excusa que sirviera como vehículo de transposición y en cierta manera como código de conexión con fórmulas místicas como en Oriente. La nueva fórmula, como occidental que es, consideraba a la música como principio y fin. Había aparecido con esto el concepto de ciencia.

Ante estas nuevas circunstancias, hubo acciones muy distintas por parte de los maestros profesionales. Algunos desarrollaron trabajos muy dignos en el intento de mantener los códigos antiguos, pero estaba claro que lo que proponía el medio intimista no era precisamente el inmovilismo sino la creación desde dentro, lenta pero continua. Por otra parte, el consumismo de Occidente necesitaba de una creación más rápida, imposible de realizar desde la naturaleza que la música flamenca había adquirido en su medio natural. Además, la música flamenca empezó a ser bombardeada por la información musical de Occidente en los últimos tiempos, ya que los medios de difusión habían tomado medidas gigantescas con las que el medio natural del flamenco no podía competir, ni siquiera los movimientos profesionales guiados por algunas inquietudes moralistas en el intento de defender unos códigos que ellos mismos no tenían claros; entre otras cosas, porque los pocos maestros, a los cuales podían dirigirse, vivían en un medio que desaparecía a pasos agigantados.

Con esta nueva tesitura, hasta el soporte técnico empezó a ser cambiado. Era demasiado denso para la creación desde la nueva perspectiva. Las noticias musicales de Occidente fueron cada vez más fuertes. A la estética se le empezaron a incorporar elementos más lisos hasta el punto que la voz fue utilizada para imitar composiciones realizadas con la guitarra, totalmente al contrario de lo que había ocurrido antes. Al ser, como he dicho, un instrumento occidental, a la voz se le quitó la naturalidad de los microcromatismos del canto y por consiguiente se le produjo un efecto de canción.

El razonamiento occidental es como ir de una nota a nota, incorporándose el soporte técnico que subsistía. De esta manera, se había cerrado el círculo. Resultado: la creación ha tomado la misma velocidad que antes tomó Occidente, los códigos de procedencia oriental se han cambiado por los occi-

dentales. La cuestión es que, al no tener conciencia, se ha tomado esta dirección por imitación, produciéndose un estado de confusión, pues los nuevos códigos tampoco tienen la consistencia suficiente. Prueba de ello es que algunos profesionales que se han sometido al nuevo proceso alguna que otra vez van en busca del medio natural o, claro está, de lo poquito que queda. Sin embargo, la guitarra se ha adaptado muy bien al nuevo medio y no es de extrañar, ya que pertenece realmente a él. Toda la información no ha hecho más que engrandecerla. Como instrumento occidental, ha desarrollado un proceso rapidísimo de absorción de la información moderna, especialmente en lo que se refiere al gran invento occidental: la armonía.

La idea que sintetizo es que la música flamenca ha pasado de unos códigos orientales a otros occidentales sin darnos cuenta y que los individuos que no hayan tenido el acceso al medio natural donde originariamente se ha desarrollado el flamenco tienen una visión totalmente diferente a los que lo han tenido; y ésta es la base de las grandes diferencias de pensamientos y las locuras del actual mundo flamenco. Las apreciaciones se hacen a partir de las comparaciones que vivencialmente cada uno tenga. He de decir también que los que han tenido la oportunidad de asomarse al medio original flamenco, cada día tienen más dificultad de ser entendidos, ya que los que no han participado de las originarias experiencias forman un bloque mayoritario. Podemos decir que un mismo arte, por estas circunstancias, ha producido códigos totalmente diferentes.

III.2 “EL FLAMENCO, UN ESCALÓN ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE”, *CANDIL*, 1997, pp. 66-73.

[Nota aclaratoria del autor:]

Este artículo no tiene la pretensión de hacer ningún tipo de defensa de las cuestiones tratadas, entre algunas de las cosas porque lo que se expone es principalmente la importancia de la voz en la música flamenca y los amigos aficionados saben que soy guitarrista.

Sólo he querido hacer un análisis musical como si fuera un pensamiento en alta voz, esos pensamientos que los instrumentistas, alguna que otra vez, realizamos y decimos en un coloquio de amigos.

Siempre he sido reacio a escribir en un medio público, pues a fuerza de ser sincero, nuestra geografía no es precisamente sencilla a la hora de escuchar a los demás, entre algunas cosas porque, bastantes veces, ven sombras donde no las hay.

Sólo quiero decir que lo que expongo en el artículo me sale del corazón y sin más pretensión que de razonarme a mí mismo las cuestiones flamencas, pues mi calidad me obliga a ello de vez en cuando. Bajo ningún concepto pretendo polemizar con nadie y de antemano quiero dejar expresado mi respeto por todas las personas que dedican su tiempo a investigar, a estudiar y profundizar en el conocimiento de nuestro arte flamenco.

* * *

En un arte musical de carácter tradicional, para que no sea efímero, han de darse razones fundamentales y verdaderamente consistentes, las cuales, por su fuerte contenido, sean la base de existencia de este arte y su desarrollo. Estas razones han de convertirse en elementos, los cuales, unidos, definen la dimensión total del arte en cuestión.

Partiendo de esta idea preliminar, he desarrollado un trabajo dirigido a la localización de los elementos que pudieran responder a la cuestión planteada, deduciendo de esta forma que estos elementos pudieran ser los siguientes:

Una estructura, como parte fundamental de un soporte técnico, en donde la música se apoye, un medio desde donde se parta y se desarrolle, y más inquietudes que se quieran contar con una propuesta de a qué o a quiénes va dirigida. De otra manera, no sería otra cosa que un arte basado en lo abstracto y digo esto sin ánimo moralista.

Expliquemos la naturaleza de estos elementos para mayor comprensión.

SOPORTE TÉCNICO

Es el elemento en donde se depositan los datos musicales desde el punto de vista técnico. Esta acumulación de datos convierte a éste en el sostén de un arte musical. Además, la naturaleza del soporte, al haberse formado en la relativa diversidad de las informaciones, hace un cuerpo con ellos acercando con esto los distintos caracteres de las informaciones recibidas.

El soporte se nutre de varios componentes que son las bases de su formación: el estructural, el rítmico y el estético.

El rítmico está claro que es el componente al cual atañe todo lo relacionado con el compás.

El estético es el componente que más se presta a diferentes interpretaciones. Se puede decir que, entre otras cuestiones, comprende el tratamiento al que se somete el sonido de este tratamiento [*sic*]. Surgen dos efectos impor-

tantes, aunque no únicos: el efecto de emisión, cuando se produce el sonido, y el de vibración.

ESTRUCTURA

El carácter de una estructura se define, entre otras cuestiones menos importantes, partiendo de cómo sus componentes musicales se organicen. Esta organización depende principalmente de las escalas y sistemas tonales que se emplean en ella, y por lo tanto, debido a esto, cada estructura contiene una lógica propia y distinta a las demás.

MEDIO

En cuanto al medio, este elemento está claro que hace referencia al lugar en donde se dé este arte, capa social, ubicación, etc.

LA INQUIETUD

La inquietud junto con la propuesta son los elementos con los que se deduce qué tipo de contenido espiritual, humano, etc., tiene un arte, sencillamente por lo que dice con él y qué tipo de proposición o idea nos lanza, y en qué o a qué tipos de circunstancias se dirigen éstas.

EL MEDIO Y LA PROPUESTA DE ORIENTE Y OCCIDENTE Y SU SOPORTE TÉCNICO

Aunque cualquier arte musical antiguo haya tenido como punto de partida la voz, también es verdad que, dependiendo de la inquietud, la propuesta y el medio, las artes musicales han tomado diferentes caminos. Occidente decidió pluralizar los medios de partida juntando todas las inquietudes más dispares, lanzando infinidad de propuestas. ¿Qué quiero decir con esto?

La acumulación técnica de datos musicales condujo la música occidental a compaginar ciencia con arte, desde el punto de vista de la investigación musical. Esto fue posible porque Occidente partió de la base de cómo, desde una nota, se puede ir lógicamente hacia otra. Al acumularse los datos teóricos de este principio base, se hallaron las notas más importantes de una escala. Sólo había que sonar estas notas principales a un mismo tiempo para que apareciera el gran invento occidental, el sonido vertical, es decir la armonía.

El ímpetu creativo y de descubrimiento de Occidente imponía una fórmula colectiva. Para eso tuvo que desprenderse al concepto musical de su fórmula intimista. Empezó así progresivamente a quitarles importancia a las

fórmulas individuales de los intérpretes. De esta forma, poco a poco aparecieron compositores que enriquecieron el mundo occidental en la manera que respondía mejor a todas estas inquietudes.

La diosa armonía había sido un descubrimiento grandioso, pues era el reflejo más fiel de la propuesta occidental, hasta tal punto que ensombreció a todas las demás ideas de la música. La intelectualidad se imponía por lo tanto; sobre todo, el razonamiento sobre las combinaciones de los sonidos era la línea a seguir. La voz se reconvirtió y se puso al servicio de esto último. En esta tesitura ya sólo quedaban dos cosas: primero, descubrir los instrumentos que hicieran menos complicado todo este movimiento y hacer posible algunos que por sí solos pudieran reflejar la energía de todo este esfuerzo creativo. La importancia de la voz empezó a disminuir por ello. La fabricación de instrumentos sofisticados de emisión de varios sonidos a un tiempo permitió la creación más libre, al desprenderla totalmente del componente vitalista al que antes el espíritu de la creación había estado sujeto (1).

Lo segundo y definitivo fue la creación de la partitura. Ésta fue el instrumento de trabajo definitivo, pues en ella se reflejaron todas las fórmulas que históricamente se habían descubierto. Además, con ella se pudieron sintetizar las diferencias creadoras, obteniéndose una perspectiva de lectura global desde el concepto más profundamente técnico. La partitura permitió el archivo de toda la información de los sonidos y su análisis desde lo teórico. Por lo tanto, el aprendizaje obtuvo un desarrollo extraordinariamente rápido. El ritmo se trató bajo esta misma visión y se consiguió una fórmula en la cual la escritura podía reflejar con exactitud y de una forma razonada los compases y sus tiempos. La lógica se impuso sobre cualquier otro aspecto del tiempo. Por lo tanto, se bipolarizó el ritmo convirtiéndose todo en binario y ternario, sin más complicaciones que las combinaciones que se pudieran realizar separadamente con ellos.

LA PROPUESTA ORIENTAL

La propuesta oriental se basaba en otra fórmula bien distinta. El concepto era no entender la música como máxima de principio y fin, sino como el medio de transportación hacia otro estado diferente. Está claro que Oriente había elegido el camino de la mística en la música. Para ello había desarrollado unas técnicas melódicas únicas, pues con las notas, los músicos podían realizar todas las formas de particiones individuales, en donde podían expresar el reflejo de este intento de elevación. Naturalmente ello significaba un desarrollo de

esta fórmula en un medio especial, ya que esta música no tenía la pretensión de ser enseñada a los grandes niveles de público. Los instrumentos reflejaron en su creación todo este concepto y la voz siguió teniendo una importancia vital en este desarrollo. Por ello, lo inmediatamente humano se asumió como algo inseparable de lo técnico y musical. Se desarrolló un aprendizaje que, aunque apoyándose en técnicas de escritos de otro tipo diferente a las occidentales, se basó más en el esfuerzo de transmitir de forma oral y con el propio ejemplo de vida lo inseparable entre la conducta humana y su reflejo en la música. Desde esta perspectiva, al compás se le consideraba como algo intercorrelacionado con la música, como un solo cuerpo y por lo tanto dejaba la dualidad binaria y ternaria para convertirse en combinaciones complejas con unidades únicas y diferentes a las demás. No se le desposeía de su personalidad para ser comprendido.

LA MÚSICA FLAMENCA

La música flamenca está encuadrada internacionalmente en lo que se denomina por los medios que rigen la difusión y la distribución (teatro, prensa, radio, televisión) *músicas del mundo*. Y por el mundo cultural especializado (departamentos en universidades de etnomusicología, etc.) como *música étnica*. Por lo tanto, es una música a la cual se le reconoce la importancia de los elementos sonoros tradicionales, como punto de partida en su desarrollo, al mismo tiempo que para diferenciarla de otras artes musicales.

Estos elementos tradicionales son de vital importancia por varias razones, como por ejemplo, el hecho de ser la orientación musical base, ya que contienen las estructuras musicales, los datos estéticos, tonales, rítmicos, etc., que constituyen el soporte técnico donde se sustenta el mundo musical flamenco.

SOPORTE TÉCNICO DEL FLAMENCO

El soporte técnico del flamenco ha incorporado los diferentes datos musicales de tal manera que ha conseguido, aunque con un verdadero esfuerzo cuyo rastro se denota, que los caminos de las diferentes estructuras no siguieran cada uno su propio curso, y quizás de esta manera habernos encontrado con varias artes musicales en Andalucía.

LA ESTRUCTURA: ELEMENTO PRINCIPAL DEL SOPORTE TÉCNICO

Dentro del mundo flamenco existen varias estructuras musicales que

están organizadas de formas diferentes: una de ellas constituida por los modos dórico y frigio (utilizados por los griegos en la Antigüedad) y dos estructuras más, correspondientes al sistema tonal occidental menor y mayor. Aclaremos esto: si una estructura está organizada en modo menor significa sencillamente que existe una especie de circuito con sus correspondientes distancias entre las notas que desembocan en una lógica determinada; de lo que se deduce que todas las combinaciones melódicas de este circuito están organizadas respetando este mismo principio. La farruca pertenece a esta estructura, así como los tangos del Piyayo y la petenera en su cuerpo principal. Esta lógica se emplea para el resto de circuitos o tonalidades. Por consiguiente, podemos decir que cada estructura contiene sus propias leyes.

El modo mayor, por ejemplo, contiene todas las raíces del fandango, las cantiñas, los cantes de ida y vuelta, etc., por no citar más que algunos [estilos]. Y por fin llegamos a las raíces principales: la estructura constituida por los modos dórico y frigio con los que se identifican la soleá, la seguirilla, la bulería, la liviana, la serrana, el romance, la alboreá de la Baja Andalucía, el tiento y el tango en su cuerpo central. Lo interesante de esta división es que, a partir de ella, se pueden utilizar razonamientos para explicar muchas de las bases fundamentales de la naturaleza original del flamenco. Cuando se habla de mayor y menor, no existe dificultad de comprensión: todo el mundo con un mínimo de conocimientos musicales sabe qué son los circuitos tonales o modos básicamente empleados por toda la música occidental. Sin embargo, y como dijimos anteriormente, los modos dórico y frigio forman parte del mundo griego de la Antigüedad. Dicha estructura es una de las bases principales de la música bizantina y está en conexión con fórmulas musicales plenamente orientales. Ni qué decir tiene que esta estructura no existe en el resto de la geografía española ni europea. Pervive como una isla musical en un entorno plagado de elementos totalmente extraños a ella. ¿Qué podemos deducir de esto? Pues sencillamente que hemos encontrado estructuras sujetas a las leyes de influencias orientales y también occidentales. De todas maneras hay aún más razones que explican esta división, que más tarde veremos, como punto clave y de partida de la mayoría de las confusiones y tergiversaciones que se dan en el mundo flamenco.

LA ESTÉTICA FLAMENCA: ELEMENTO DEL SOPORTE TÉCNICO

Hemos hablado de las estructuras diferenciadas del flamenco, que es lo más importante, pero existen otros elementos que, junto a éstas, forman el soporte en donde se sostiene todo este mundo musical, entre ellos, el esté-

tico. Existen diferentes estéticas dentro de esta música flamenca, que en origen están interconexiónadas con las estructuras tonales de las cuales hemos hablado y expuesto sus diferencias antes, pero que el soporte técnico se ha encargado de aproximar para que no se produzca una ruptura en el mundo flamenco. Veamos qué intento explicar: los propios modos dórico y frigio (soleá, etc.) en sí mismos demuestran el carácter oriental de esta raíz. Pero además, las ornamentaciones en estas estructuras reafirman aún más esta procedencia. La estética flamenca, en sus componentes de vibración microcromática y el efecto de percusión en la emisión, sugiere una procedencia más cercana a las culturas persa, siria y de Pakistán que a las de los países árabes. Intento aclarar esto: Oriente ha desarrollado unos sistemas musicales basados en una estética de descomposición del sonido. Esto no es otra cosa que realizar infinidad de particiones sonoras de una misma nota. Hay que decir que la cultura musical de Oriente tiene su base en la voz, puesto que es el instrumento que desde esta estética más posibilidades tiene. Ello explica que Oriente haya inventado infinidad de instrumentos con la idea de reproducir en ellos todas las posibilidades que permite la voz. Pues bien, esta estética, y es donde quiero llegar, se emplea en el flamenco, pero está mucho más presente en las estructuras dóricas que en las demás.

El otro efecto de la estética, el de la percusión en la vibración con el bajo diafragma, como se suele decir *cantar con el estómago*, está más próximo, como lo sugeríamos anteriormente, al modo persa por la razón siguiente: el modo árabe realiza las inflexiones más frecuentemente con la garganta. ¿Cómo podemos comprobar que todo esto último es así y no de otra manera? El tratamiento estético de los microcromatismos en la raíz dórica-frigia se puede comprobar fácilmente: existen infinidad de fandangos y otros cantes del modo mayor o menor perfectamente imitables melódicamente por la guitarra. [Sin embargo,] es imposible de ninguna manera imitar nada con esta misma de todo lo que proviene de las estructuras de los modos dórico o frigio (soleá, etc.). ¿Por qué doy este ejemplo? Pues porque a pesar de la adaptación de la guitarra al mundo flamenco, no deja de ser un instrumento occidental que, al igual que el piano, tiene divisiones de semitonos, y por lo tanto no puede imitar la voz en las fórmulas modales dórica y frigia, donde los cromatismos están ultrapresentes, pues para esto se necesitaría un instrumento de procedencia oriental. Este punto es muy importante y además demuestra que el soporte técnico de la guitarra tiene sus variantes en cuanto a la voz.

Como vemos, este ejemplo comprueba el efecto pro oriental de la música flamenca en sus sistemas de microcromatismos. Ahora vamos a comprobar

el efecto de percusión del bajo diafragma. Es muy sencillo: cuando a una soleá o seguiriya empecemos a influenciarlas gargantalmente, las desposeeremos de su contenido; sin embargo, este mismo efecto, si bien le restará profundidad a otros cantes, no será totalmente rechazado por el cante encuadrado en los modos mayores y menores.

Decíamos anteriormente que el soporte técnico ha permitido que el mundo flamenco no se haya dividido en caminos diferentes, y es lo que intento explicar a continuación. Aunque existan otras muchas circunstancias que expliquen este resultado, desde lo musical ha ocurrido que se ha realizado un trasvase de la estructura oriental (o dórica) a la occidental (mayores y menores). Veamos qué quiero decir. Aunque el fandango esté encuadrado en el modo mayor, sus terminaciones finales, entre otras, desembocan en modo dórico (Existen unas composiciones de fandangos del padre Soler y Boquerini [*sic*] que se mantienen en la raíz principal, lo que nos da perspectiva de tiempo, aunque de todas formas una estructura no se cambia como no esté influenciada).

Retomando la idea: ¿qué ocurre cuando el fandango está influenciado por la estructura dórica? Sencillamente se adquiere una naturaleza propia de esta estructura con el carácter estético de los microcromatismos orientales y es por lo tanto imposible de imitar con los instrumentos occidentales. Este ejemplo sencillo, ya que existen circunstancias más complejas imposibles de explicar en tan breve artículo, demuestra cómo el soporte técnico cumple su cometido.

OTRO COMPONENTE DEL SOPORTE TÉCNICO: EL RITMO

Es uno de los componentes, quizás el más importante del flamenco, que adquiere un comportamiento rítmico que no se encuadra en las fórmulas que emplea Occidente. Los compases de seguiriya, soleá, etc. son compases que no responden ni a las formas binarias ni [a las] ternarias, sino que son compases con personalidad propia. Podemos decir que los compases orientales son compases compuestos cuya naturaleza no se ha sacrificado para la comprensión, lo que demuestra la personalidad musical del mundo en donde se ha dado.

LA PROPUESTA Y EL MEDIO FLAMENCO

La música flamenca, en su raíz principal, se ha dado y desarrollado en un medio con vocación intimista. La propuesta de esta música ha consistido en enseñar la interioridad del individuo hacia los demás para que éstos pudieran compartir las inquietudes del ser. Este arte tuvo un desarrollo sin la pretensión

de convencer a nadie a ultranza, sino de enseñarse tal y como es y siente. Los conocimientos musicales fueron acumulados y desarrollados de generación en generación de maestros empleando la fórmula oral. La creación y su soporte técnico se nutrieron de las aportaciones de todos ellos. Muchas melodías cantoras se deben a la aportación creativa de dichos maestros. El mundo flamenco ha ido realizando un desarrollo lento pero seguro, pues las ornamentaciones superfluas no habían tomado importancia. Por ello, este arte se convirtió en una música de alto poder sintético. Los maestros, aunque no explicaron teóricamente sus conocimientos, desarrollaron un lenguaje alrededor de la conducta del ejemplo, con más elementos basados en lo vivencial. La transmisión de información musical se realizó de forma restringida. Las familias y los amigos de músicos adquirieron las claves musicales; todas se producían en un medio social organizado y vivido por ellos mismos. La propuesta de esta música era el sentimiento en su sabiduría musical desde lo íntimo del ser humano, y como resignación ante su propia debilidad, en un intento de huida del presente y el cotidiano, como acercamiento a otra dimensión distinta y más afable que la real. Como vemos, se hablaba de códigos básicamente orientales.

OTRAS INFLUENCIAS

En un momento histórico, este mundo flamenco salió de su medio natural en un intento más amplio y menos intimista de ser enseñado a otros. Esto significó el contacto de todo este mundo con unos códigos diferentes a los suyos. Podríamos decir que se había empezado un nuevo viaje. Sólo habría que esperar algún tiempo para comprobar la pérdida progresiva de los valores y las inquietudes con los cuales había nacido esta música, y el inicio de otros tomados del nuevo medio al cual se llegaba.

Fue en estas circunstancias en que apareció la guitarra de forma definitiva. El nuevo medio necesitaba de un instrumento que dulcificara la aspereza musical de la voz, consecuencia del proceso sintético que había realizado el mundo flamenco al desposeer de ornamentación superflua a las melodías. Ante esto, la música flamenca se bipolarizó en dos medios paralelos: el exterior y el interior. Al exterior, en su proceso paulatinamente comercial, se le incorporaron cada vez más maestros procedentes del medio antiguo. El medio original del flamenco, salvo muchísimas excepciones, se había dado en un entorno económico y social con enormes deficiencias; era, por lo tanto, normal que muchísimos de los maestros cantores intentaran mejorar su situación. Este nuevo medio, aunque no solucionó por completo el problema, sí mejoraba en algo la situación.

Por lo tanto, el profesionalismo, conforme pasaba el tiempo, se convirtió en algo real. Sólo los maestros que económicamente podían subsistir con sus tradicionales empleos resistirían a esta tentación. No obstante, el medio natural del flamenco tenía tanta fuerza que los nuevos profesionales que se habían hecho en él volvían para renovar las fuerzas creativas, produciéndose con esto, por bastante tiempo, una correspondencia entre ambos medios.

Con el tiempo, el nuevo proceso profesional se fue separando cada vez más de su raíz original, pues empezó a ser sometido a las leyes normales de Occidente (geografía en la cual realmente se estaba). Con la mentalidad occidental era imposible que esta música siguiera desarrollándose como antes. De manera que, a mi entender, ocurrió lo siguiente: se rechazó la importancia de la fórmula intimista de este arte; a la intelectualidad se le dio la importancia que en Occidente tiene, se razonó y se archivaron las melodías. Para esto naturalmente hacía falta, como en Occidente, la partitura. Las grabaciones ocuparon el lugar de éstas. El concepto de síntesis, al cual había llegado el flamenco, empezó a ser transformado para que fuera mejor la comprensión en el nuevo medio. En el baile es donde más exageradamente se observa todo esto. En definitiva, la propuesta había sido sustituida. En el otro medio se pretendía que la música fuera la excusa que sirviera como vehículo de transportación y de cierta manera como códigos en conexión con fórmulas místicas como en Oriente. La nueva fórmula, como occidental que es, consideraba a la música como principio y fin. Había aparecido con esto el concepto de ciencia.

Ante estas nuevas circunstancias, hubo acciones muy distintas por parte de los maestros profesionales. Algunos desarrollaron trabajos muy dignos en el intento de mantener los códigos antiguos, pero estaba claro que lo que proponía el medio intimista no era precisamente el inmovilismo sino la creación desde dentro, lenta pero continua. Por otra parte, el concepto consumista de Occidente necesitaba de una creación más rápida, imposible de realizar desde la naturaleza que la música flamenca había adquirido en su medio natural. Además, la música flamenca empezó a ser bombardeada por la información musical de Occidente en los últimos tiempos, ya que los medios de difusión habían tomado medidas gigantescas con los que el medio natural del flamenco no podía competir, ni siquiera los movimientos profesionales guiados de algunas inquietudes moralistas en el intento de defender unos códigos que ellos mismos no tenían claros; entre otras cosas porque los pocos maestros, a los cuales podían dirigir algunas preguntas aclaratorias, vivían en un medio que desaparecía a pasos agigantados.

Con esta nueva tesitura, hasta el soporte técnico empezó a ser cambiado. Era demasiado denso para la creación desde la nueva perspectiva. Las noticias musicales de Occidente fueron cada vez más fuertes. A la estética se le empezó a incorporar elementos más lisos hasta el punto que la voz fue utilizada para imitar composiciones realizadas con la guitarra, totalmente al contrario de lo que había ocurrido antes. Al ser, como he dicho antes, un instrumento occidental, a la voz se le quitó la naturalidad de los microcromatismos del cante y por consiguiente se le produjo un efecto de canción.

El razonamiento occidental es como ir de una nota a nota; se incorporó así al soporte técnico que era lo que más resistía. De esta manera, se había cerrado el círculo. Resultado: la creación ha tomado la misma velocidad que antes tomó Occidente, los códigos de procedencia oriental se han cambiado por los occidentales. La cuestión es que, al no tener la conciencia, se ha tomado esta dirección por imitación, produciéndose un estado de confusión, pues los nuevos códigos tampoco tienen la consistencia suficiente. Prueba de ello es que algunos profesionales que se han sometido al nuevo proceso alguna que otra vez van en busca del medio natural o, claro está, de lo poquito que queda. Sin embargo, la guitarra se ha adaptado muy bien al nuevo medio y no es de extrañar ya que pertenece realmente a él. Toda la información no ha hecho más que engrandecerla. Como instrumento occidental, se ha desarrollado un proceso rapidísimo de absorción de la información moderna, especialmente en lo que se refiere al gran invento occidental: la armonía.

La idea que sintetizo es que la música flamenca ha pasado de unos códigos orientales a los occidentales sin darnos cuenta y que los individuos que no hayan tenido el acceso al medio natural donde originariamente se ha desarrollado el flamenco tienen una visión totalmente diferente a los que hayan tenido acceso. Y ésta es la base de las grandes diferencias de pensamientos y locuras del actual mundo flamenco. Las apreciaciones se hacen a partir de las comparaciones que vivencialmente cada uno tenga. He de decir también que los que han tenido la oportunidad de asomarse al medio original flamenco, cada día tienen más dificultad de ser entendidos, ya que los demás que no han participado de las originarias experiencias forman un bloque al ser mayoría. Podemos decir que un mismo arte, por estas circunstancias, ha producido códigos totalmente diferentes.

NOTA:

- a) Lo que se quiere decir realmente es que un instrumento, por ejemplo

el piano, estaba libre de cualquier tipo de problemas que pudieran surgir a partir de la voz (del componente humano), con la idea que cada voz tiene y puede tener sus propias condiciones. El propio piano dice mecánicamente dónde están todos los sonidos y es mucho más fácil y mucho más cómodo. Aparte que la voz significa también un sujeto con toda su problemática para bien y para mal, tanto musicalmente como en el ámbito vitalista. Entonces, al desposeerlo del componente vitalista, el mecanismo se queda ausente de su humano, pero, al mismo tiempo, se queda mucho más libre por la propia mecánica de no tener que contar nada más y nada menos que con las propias notas.

- b) Aquí se trata de los medios de difusión como radio, televisión, prensa, etc.
- c) Como si de un piano se tratara, en algunos casos se emplea un sistema en las nuevas composiciones al cual el cantautor aprende la canción y después intenta mejorarla y matizarla con micro-intervalos. Pero de todas maneras, la idea inteligente de la canción se queda; es imposible de borrar a pesar de que después se le incorpore micro-intervalos de fórmula flamenca.

/BIBLIOGRAFÍA/

Bacán, Pedro, "Entre Oriente y Occidente", en *Actas del XXIV Congreso de Arte flamenco*, Sevilla, Bienal de Flamenco, 1997, págs. 112-116.

_____, "El flamenco, un escalón entre Oriente y Occidente", *Candil*, 1997, págs. 66-73.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965.

Escobar Borrego, Francisco Javier, “Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía y ritmo*)”, *Litoral. Revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, ed. de Miguel Roperio y José Cenizo Jiménez (2005), pp. 167-179.

_____, “Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca”, *La flamenca. Revista especializada de flamenco*, 8 (2005), págs. 42-44.

_____, “Sobre Valente y *lo jondo*: notas de poética”, *Studi Ispanici*, 37 (2012), págs. 293-315.

_____, “Poesía y canción: *El río sumergido* de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes”, *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2º época de El Folk-lore andaluz)*, 45 (2013), págs. 11-40.

_____, “De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez”, en *La investigación en danza*, ed. de Asociación Española Dmás!: Danza e Investigación y Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Valencia, Ediciones Mahali, 2018, págs. 25-34.

_____, “Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con *notas* de Paco de Lucía)”, *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10 (2018), págs. 70-91.

_____, “*Y llevarte dormida a un jardín de coral*: representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)”, *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49 (2019), págs. 45-75.

_____, “Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande”, *ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l’Espagne (XXe et XXIe siècles)*, 35 (2019), págs. 1-23.

_____, “*Cuidando el son por ósmosis*: Tejada al trasluz de Alberti, Lorca y Falla, con *Coplas del agua* inéditas y un romance *contaminado* por *La mala hierba*”, en *III Congreso internacional de investigación y docencia de la creatividad (CICREART2017) – Jornadas sobre la creatividad en José Luis Tejada*, Granada, Universidad de Granada – Fundación José Luis Tejada, en prensa.

Frayssinet Savy, Corinne, *Description de catégories de parenté chez les Gitans andalous: monographie d’une famille*, Maîtrise d’ethnologie, Université Paris X Nanterre, 1985.

_____, *Fonction sociale et système musical du flamenco des Gitans andalous: monographie d’une famille*, Université Paris X Nanterre, 1987.

_____, *Architectures du flamenco. De l’éthique à l’esthétique*, Thèse de doctorat en philosophie, Université de Nice Sophia Antipolis, 1994.

_____, “Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l’intériorité portée à la scène”, *Cahiers d’ethnomusicologie*, 21 (2008), págs 67-85.

_____, “La performance flamenca selon Pedro Bacán”. Conférence illustrée par la chanteuse Mari Peña et du guitariste Antonio Moya, Festival flamenco de Nîmes, 2012.

García Herrera, Alfonso, *Pedro Bacán. Aluricán en azul y verde*, Lebrija, Ayuntamiento, 2006.

Kaepler, Adrienne L., “La danza y el concepto de estilo”, *Desacatos: Revista de Antropología Social*, 12 (2003), págs. 93-104.

Peña Fernández, Pedro, *Los gitanos flamencos*, Córdoba, Almuzara, 2014.

Stravinsky, Ígor, *Poética musical: en forma de seis lecciones*, trad. de Eduardo Grau, Barcelona, El Acantilado, 2006.

Suárez Japón, Juan Manuel, *Escritos flamencos*, Cádiz, Federico Joly y Cía., 2004.

Tagg, Philip, “Analysing Popular Music: theory, Method and Practice”, en *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, coord. de Richard Middleton, Oxford, Oxford University Press, 2000, págs. 71-103.

Tagg, Philip y Clarida, Robert, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, Montreal, The Mass Media Music Scholars Press, 2003.

Torres, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.