

## **La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones<sup>1</sup>**

[32] La música flamenca no deja indiferente: o produce rechazo, o entusiasmo. Cuando se la oye, “nace una corriente, emana un magnetismo que impregna la atmósfera como un fluido” (Gobin, 1975: 107). Nos proponemos caracterizar en poco espacio la estética musical flamenca, así que nos inspiraremos principalmente en el ya citado Alain Gobin, de quien en el año 1975 apareció un librito tan sugerente como por desgracia ignorado en las reflexiones posteriores sobre música y estética en el flamenco.

En el panorama artístico mundial, la música flamenca comenzó a influir en otros ámbitos artísticos a finales de siglo 19<sup>i</sup>. La evidencia de la influencia real de la música flamenca en el panorama artístico mundial bastaría para admitir que el flamenco *posee unos códigos expresivos específicos, que lo hacen perfectamente identificable*. Pero sin acudir a estos argumentos, basta con oír un cante o una falseta de guitarra, o con ver un baile flamenco, para convencerse de esa originalidad. He aquí un posible elenco de sus códigos expresivos<sup>2</sup>:

### **En el cante:**

-Un *estilo de canto*, que se caracteriza por el *portamento* (arrastre, tránsito ligado entre unas notas y otras), por una cierta *oscuridad en la dicción* -por lo habitual más acentuada en el cante gitano-, ligada al *habla andaluza* y al adorno o *melisma* en la línea vocal. Estos rasgos dan al cante un característico *deje* flamenco.

-Una específica *técnica de emisión de la voz*, muy generalizada entre los flamencos, hecha como por instinto por todos los cantaores (dentro de las peculiaridades de cada uno), y que va ligada a un *decir el cante* con fuertes dosis de elasticidad rítmica y melódica. De la peculiar manera de impostar la voz flamenca, el gran tenor que fue Alfredo Krauss afirmó que los cantantes de ópera tendrían mucho que aprender (pueden leerse sus palabras en Gamboa, 2005: 496-97).

-Un cierto *alejamiento de la entonación perfectamente temperada*<sup>ii</sup>.

-La *insistencia en algunas notas* como recurso expresivo, insistencia casi obsesiva en el caso de las seguiriyas, según observara hace ya casi un siglo Manuel de Falla.

-La abundancia de cantes en *sonoridad frigia* o modo *de mi*, con cadencia melódica andaluza.

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en *La Nueva Alboreá*, n.10: abril-junio de 2009: 32-34.

<sup>2</sup> Propuesta que detallamos en un manual de próxima aparición.

-Como sucede en todas las músicas de tradición prevalentemente oral, el cante *difícilmente se puede plasmar en partitura*: toda transcripción será aproximativa y sólo sirve para efectos pedagógicos o analíticos, pero no para aprender a cantar.

### **En el toque de guitarra<sup>3</sup>:**

-Si dejamos de lado las combinaciones instrumentales más recientes, la *textura* más clásica en la música flamenca (el modo de entremezclarse voces e instrumentos), es la *combinación de voz solista y guitarra*: se asigna la parte melódica a la voz y la parte armónica -el acompañamiento- a la guitarra.

-Una *técnica* específica de *toque*, particularmente *de la mano derecha*, con una peculiar y logradísima combinación de rasgueado y punteado, cabría decir de armonía vertical y contrapunto.

-Una *específica manera de glosar la guitarra al cante*, dialogando con él<sup>4</sup>. No obstante, el creciente y continuo perfeccionamiento de la técnica de la guitarra ha llevado a que ese originario papel de *diálogo* con el cante haya quedado con frecuencia desplazado por una práctica más moderna, en la que la guitarra ha adquirido niveles insospechados de técnica y virtuosismo. Esta evolución es positiva sin duda, aunque a veces lleva a que los guitarristas, en su diálogo con el cante, se prodiguen en largas falsetas más propias de concierto solista: lo instrumental se impone así a lo vocal, el toque al cante<sup>iii</sup>. Conseguir el término medio no siempre es fácil.

-Frecuente *insistencia en la tónica frigia*, integrada muchas veces –finales de frase- en la *cadencia armónica andaluza*.

### **En el ritmo (el compás)<sup>5</sup>:**

-La componente rítmica de la música se hace especialmente presente en el flamenco, a través de patrones estandarizados en buena parte de los cantes y toques, componente que se acentúa siempre que hay baile.

-El predominio del *ritmo ternario*, aunque con frecuencia integrado en *ciclos rítmico-armónicos de doce tiempos (3, 3, 2, 2, 2)*<sup>iv</sup>.

-Un *sonido* percusivo seco, característico de los instrumentos que marcan el compás, fundamentalmente las palmas y el taconeo, hoy día ya casi inseparables del cajón.

### **En la copla: [33]**

---

<sup>3</sup> Se estudian estas características en el capítulo 8 del referido manual.

<sup>4</sup> En el estilo más clásico o tradicional, la guitarra es subsidiaria del cante y no al revés. Modernamente la guitarra ha adquirido un mayor protagonismo y lleva con frecuencia la ‘voz cantante’.

<sup>5</sup> Se amplían en el capítulo 5 del manual.

-Predominio de *formas fijas*, principalmente sin estribillos, heredadas de la lírica tradicional: versos octosílabos integrados principalmente en tercetos, cuartetas o quintillas; las cuartetas de seguidilla y las seguidillas flamencas.

-Un *estilo sentencioso* de la copla flamenca (heredado también en buena parte de la lírica de tipo tradicional).

-La especial *presencia de algunos temas*: el mundo gitano, el sufrimiento, la soledad, el sentido trágico de la vida... junto a otros más jocosos, ligados a la vertiente lúdica de la vida.

### **En el baile<sup>6</sup>:**

-Un conjunto de *modos expresivos*, propios y distintivos sobre todo del baile *a solo*, codificados (parcialmente) en los *pasos del baile*. Se manifiestan en la *manera de estar en el escenario* y en los movimientos de la bailaora o bailar (de cuello, manos, muñecas, brazos, giros, vueltas, caderas, piernas, pies...).

-En el trasfondo de estos modos expresivos se adivina casi siempre la *afirmación* en el escenario *de la personalidad e individualidad de la bailaora o bailar* frente a la naturaleza y la sociedad, frente al cosmos en sentido amplio. Un estudio o descripción del baile flamenco que se quedara en la mera descripción formal de los pasos sin intentar llegar a sus valores de significado -lo que podemos llamar valores *profundos* del baile flamenco-, sería un estudio incompleto del baile.

-Una especificidad de la *vestimenta* flamenca y de algunos instrumentos: traje de volantes, bata de cola, mantón, tacones, abanico, bastón, sombrero, pañuelo...

Por supuesto que es un elenco ampliable y matizable, aquí sólo quedan propuestos algunos de los *referentes* de la estética flamenca. Las influencias que a lo largo de su historia ha recibido el flamenco, parecen haberse ido integrando, incorporando en esos parámetros expresivos, mezclándose de diversas maneras con ellos y contribuyendo al mismo tiempo a irlos definiendo. Si así llegamos a comprobarlo históricamente (no es el momento de hacerlo aquí), pueden con propiedad individuarse como referentes estéticos centrales del flamenco.

### **Creatividad y seguimiento de arquetipos**

¿Cabe ver alguna contradicción entre la libertad creativa del artista y el seguimiento de arquetipos más o menos estandarizados? Pensamos que no, en absoluto (otra cosa será el grado de fidelidad o apartamiento de los cánones clásicos, que darán un perfil de artista más conservador o más vanguardista). En primer lugar porque en el proceso de aprendizaje de estos referentes estéticos, ya hay un primer momento de *asimilación*

---

<sup>6</sup> Se amplían en el capítulo 7 del manual.

*creativa*. El propio aprendizaje de referentes estéticos clásicos, si es el adecuado, suscita la creatividad. El artista flamenco –como sucede en todo arte- ha de tener bien asimilados, interiorizados, unos *arquetipos*, entre otros unas *estructuras rítmicas y musicales*. Gobin, a este respecto (para ser original hay que comenzar por imitar), cita la idea de Teófilo Gautier: “El que no haya imitado, no será nunca original”.

Una vez bien interiorizadas esas fórmulas, el estilo flamenco surgirá, a través de una peculiar confrontación entre tradición y personalidad<sup>v</sup>. En el flamenco siempre se da esa *tensión* entre el *seguimiento de las formas tradicionales* -rítmicas, melódicas, de toque, de movimientos o pasos de baile, de pronunciación incluso...- y las exigencias de *libertad expresiva*. Pero esta tensión no elimina la creatividad, sino que es su presupuesto básico. En realidad esto sucede (en mayor o menor medida) en todo tipo de músicas: cada estilo o género musical tiene sus códigos de referencia, y es dentro de ellos –siguiéndolos en mayor o menor grado- donde el artista vierte su creatividad.

No hay contradicción entre seguimiento de cánones y libertad creativa, porque un marco o referente estético *definido* no significa un marco *absolutamente cerrado*, que impediría ciertamente la creatividad. Por otra parte la mayor creatividad no va necesariamente asociada a un mayor *vanguardismo* o apartamiento de los cánones clásicos: éstos se pueden seguir de muy diversas formas. Los artistas han de tener bien interiorizadas las estructuras (formas clásicas del cante, pasos del baile, falsetas de la guitarra, compás...). A partir de ahí, la personalidad creativa de cada uno le hace conducirse por un lado u otro. Las disputas entre quienes defienden visiones más *clásicas* o conservadoras y quienes apuestan por una mayor dosis de innovación, siempre afloran en todo arte que está vivo, son una muestra de su vitalidad. Característica ésta que al flamenco, por fortuna, no le falta.

Miguel Ángel Berlanga

Profesor Titular de Etnomusicología, Flamenco y Músicas Mediterráneas  
Universidad de Granada

[34]

#### BIBLIOGRAFÍA

BERLANGA, Miguel A. “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco”. *TRANSIBeria I*:

<http://www2.uji.es/trans/TRANSIBeria1/%20Berlanga.html>

DONNIER, Philippe. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Universidad de París X. París pro manuscrito, 1996.

FALLA, Manuel de. “El Cante Jondo. Sus orígenes. Sus valores. Su influencia en el arte europeo. En *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid, Acordes Concert, 2004.

GAMBOA, José Manuel. *Una historia del Flamenco*. Madrid, Espasa Calpe, 2005.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.

GOBIN, Alain. *Le Flamenco*. Paris, Presses Universitaires de France, 1975. Col. Que sais-je?

GÓMEZ, Agustín. *De estética flamenca*. Barcelona, Ediciones Carena, 2001.

MACHADO Y ALVAREZ, A. *Cantes Flamencos*. Madrid, Demofilo, 1982.

MARÍAS, Julián. *Nuestra Andalucía*. Sevilla, J.R. Castillejo, 1990.

MARRERO, Vicente. *El enigma de España en la danza española*. Madrid, Rialp, 1959.

ROSSY, Hipólito. *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966.

SCHUCHARDT, Hugo. *Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*. Sevilla, Fundación Machado, 1990.

---

<sup>i</sup> El “descubrimiento” que del flamenco hicieron los músicos de entresiglos, observa Gobin, estuvo propiciado por la necesidad de renovación que se sentía por aquellos años de manera especial, desde Berlioz hasta Schömborg: se buscaban nuevos modos de expresión, ir más allá de los recursos tradicionales de la música clásica, que habían entrado en crisis. Una de las propuestas que a fines del 19 más repercusión tuvieron fue la de renovar las fuentes de inspiración musical, acudiendo a las distintas músicas populares. Felipe Pedrell (así como también Béla Bartok) fue uno de los músicos y teorizadores que propusieron este camino, y el flamenco apareció como una de esas músicas que, basadas en un lenguaje diferenciado y con unos códigos estéticos definidos, podía contar como fuente de inspiración: sus sonoridades, ritmos y armonías tenían cosas que decir.

Antes de la crisis posromántica, Mihail Glinka supo encontrar fuentes nuevas de inspiración musical en el folklore musical español y en el flamenco incipiente de mediados del siglo 19, y transmitirlo a sus compatriotas: Rimsky Korsakov, Cesar Cui, Balakirev, Borodín y Muzorsky, algunos de los cuales se hicieron con los trabajos de Pedrell sobre el folklore español. Esta escuela de músicos rusos influyó sobre Stravinski, y sobre músicos franceses como Bizet, Debussy, Ravel, Severac, Massenet, Lalo, Saint-Saëns... Entre los españoles que se dejaron influir por las sonoridades, ritmos y formas del flamenco o del folklore andaluz, están Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Joaquín Nin... y sobre todo Manuel de Falla en obras como la *Vida Breve*, *Fantasia Bética*, el *Retablo de Maese Pedro*, el *Amor Brujo* o el *polo* de sus *Siete Canciones populares*.

<sup>ii</sup> El flamenco originariamente no sigue la entonación perfectamente “afinada” de un teclado, aunque tampoco se aparta mucho de ella. Las terceras neutras por ejemplo (ni mayores ni menores) son herencia de las músicas folklórico-tradicionales, que a base de interactuar con la tradición más académica, acusa una tendencia progresiva hacia cierta estandarización.

<sup>iii</sup> Federico García Lorca opinaba que la guitarra debía seguir al cantaor, estarle supeditada y que algunos guitarristas apagaban el cante con su virtuosismo. Así escribía en el año 1931: “La guitarra

---

comenta, pero también crea, y este es uno de los mayores peligros que tiene el cante. Hay veces que un guitarrista que quiere lucirse estropea en absoluto la emoción de un tercio o el arranque de un final”. No obstante valoraba la creatividad de los guitarristas flamencos, reconociendo que la guitarra también ha construido el cante jondo. En la misma conferencia, escribió que “como la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor, este ha de cantar también y nace la falseta, que es el comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza”.

<sup>iv</sup> Las células ternarias son herencia del lenguaje tradicional (fandangos de baile, sevillanas...). Los compases binarios sincopados y ricos en matices por influencia afrocubana, a partir del compás de tango, también son importantes (tanguillos, tientos, colombianas, farruca, garrotín...). Los ciclos de doce en cualquiera de sus tres variantes principales, son un desarrollo artístico con mayor grado de sofisticación a partir de la combinación de células binarias y ternarias, sofisticación que ya existe como en germen tanto en las músicas tradicionales como en la música artística del barroco español. Los compases de amalgama de 12 tiempos son los más característicos del flamenco (soleares, bulerías, bamberas, alegrías y cantiñas gaditanas, guajiras, peteneras, seguiriyas, serranas y cabaes y martinetes de baile, creación artística de las más recientes en el elenco de bailes ‘clásicos’ que adoptó el compás de seguiriya).

<sup>v</sup> Así escribe Gobin: “Pero imitar no significa abdicar de su personalidad. Ravel daba a sus alumnos este consejo: “Copiad, y si copiando sois vosotros mismos, es que tenéis algo que decir”. Dicho de otra manera: *de la confrontación de la tradición con la personalidad, nació -bajo la influencia de la interiorización- la originalidad del estilo flamenco*. La perfección surge de la concordancia entre los tres componentes: canto, danza y guitarra (...). Las tres convergen hacia una unidad común, creando un equilibrio dinámico intenso. (Gobin, 1975: 106). Y también: “Menos occidental que el jazz, el flamenco no procede con la misma coherencia ni con la misma lógica. Sus modelos de referencia tienen por fundamento esa progresión sinuosa, característica de las músicas orientales, que va de la periferia hacia el centro. Esta cualidad es el reflejo de un fenómeno esencial para el flamenco que es la interiorización, que es a la vez como el alfa y la omega de la música flamenca. Es la condición necesaria de toda manifestación musical auténtica, el fin hacia el que toda la intensidad artística tiende” (Gobin, 1975: 105).