



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

SUITE DEL SILENCIO: MÚSICA FLAMENCA, POESÍA Y TROVA.
UNA PROPUESTA EXPERIMENTAL DE INTEGRACIÓN CREATIVA.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Composición Musical

Candidato: Juan Pablo Del Despósito San Martín

Profesor Guía: Fernando Carrasco Pantoja

Santiago (Chile) – Córdoba (Andalucía, España)

2022

TABLA DE CONTENIDOS

<i>Tabla de Contenidos</i>	<i>ii</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>iv</i>
<i>Dedicatoria</i>	<i>v</i>
<i>Resumen</i>	<i>vi</i>
<i>Abstract</i>	<i>vii</i>
1. Introducción	8
1.1. El surgimiento de la obra y su respectiva tesis. <i>Los fundamentos que sustentan la obra. La hipótesis a presentar.</i> <i>La metodología utilizada.</i>	13
1.2. Los resultados que se esperan.	14
2. Estados del Arte	
2.1. Origen del arte flamenco.	15
2.2. La guitarra flamenca en España.	18
2.3. La fusión o mestizaje en el lenguaje musical flamenco.	24
2.4. La guitarra flamenca en Chile.	26
3. Desarrollo de la tesis	
3.1. Mi relación con la música, la poesía y la trova. Resumen de mi trayectoria.	28
3.2. La obra musical y las razones para componerla. Antecedentes sobre el interés por realizar el magíster.	32
3.3. Planteamiento del problema de trabajo en “Suite del Silencio”.	33
3.4. Hipótesis de trabajo. Preguntas de investigación.	36
3.5. Análisis de la obra musical.	39
I. A Pepe Lucena (obertura)	40
II. Baião do menino (Baião del niño)	42
III. Fuego que entra a la seguriya	43

IV. Poema recitado (solo voz recitante) _____	45
V. Seguriya _____	46
VI. Voz ancestral _____	47
VII. Poema y cante a Pepe Lucena _____	48
VIII. Poema recitado rítmicamente y guitarra _____	51
IX. El silencio inaudito _____	52
X. Siempre está un sonido _____	53
XI. Silencio rotundo _____	55
XII. Palabra rota _____	55
4. Conclusiones	
4.1. Demostración general de la hipótesis. _____	58
4.2. Respondiendo a las preguntas de investigación (Hipótesis). _____	59
5. Glosario de términos del <i>argot</i> o <i>jerga flamenca</i> (ordenado alfabéticamente) _____	64
5. Bibliografía _____	72
6. Anexos	
Partitura completa de la obra _____	75
Biografía de Pepe Lucena _____	82
Poema en homenaje a Pepe Lucena (versión completa) _____	84
Fotografía del proceso de Movilidad Internacional en Córdoba – 2022 _____	85

ADVERTENCIA

En este trabajo de tesis todas las palabras pertenecientes al “argot” o “jerga flamenca”, han sido colocadas en *letra cursiva*. Se podrán encontrar los significados de cada término en el glosario.

Cuando han sido necesarias palabras de uso común escritas en cursiva se ha optado por colocarlas en *cursiva y negrillas* para diferenciarlas de la terminología específica del flamenco. Esta diferenciación ha sido utilizada con la única finalidad de destacar el argot y, por otra parte, no recargar el texto con negrillas, ya que, aparecen muchas más palabras del argot que palabras de uso común.

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor guía, Sr. Fernando Carrasco, por su abnegación y paciencia en aras de ampliar mis horizontes como músico y compositor.

A todos los profesores y profesoras del Magíster en Artes con mención en Composición Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile quienes, a pesar de la dura pandemia mundial, hicieron todo lo posible para nutrirnos con su conocimiento, sabiduría y experiencia. Ellos y ellas son: Antonio Carvallo, Jorge Martínez, Eleonora Coloma, Jorge Pepi, Pablo Aranda, Soledad García y Víctor Díaz.

A todos los profesores y profesoras del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba (Andalucía, España) quienes me apoyaron y me aportaron en este proceso de Movilidad Internacional: Carlos Pacheco, Manolo Franco, Paco Serrano, Alfonso Linares, Guillermo Castro, Emilio Alejo, María Jesús Núñez e Inmaculada Morales. Esta estancia en el conservatorio andaluz se ha materializado entre los meses de septiembre y diciembre de 2022.

A mi madre, Gladys San Martín, por su amor materno interminable, sabiduría incondicional y apoyo irrestricto en tantos sentidos.

A la memoria de mi padre, Enrique Del Despósito, en los confines de lo insondable.

A Lola Molina, quién me ha brindado su compañía y su amor durante la ardua tarea de escritura.

DEDICATORIA

«*Nuestra expresión artística es inconmensurable.*»

Manolo Sanlúcar, Premio Nacional de Música, España, 2000

A mi tío abuelo Francisco Gómez Ortiz, “Pepe Lucena”, *cantaor* flamenco inolvidable y cultor pionero de la disciplina en Chile, quien me obsequiara un gran sentido de *pertenencia por origen* a esta gran familia que formamos *los flamencos* en el mundo. Este obsequio me lo entregó en todas y cada una de las veces que estuvimos reunidos, ocasiones en que cantó flamenco acompañado de mi guitarra, me hizo audicionar música, disfrutar de su fino humor y, de paso, me dio lecciones de flamenco, humanidad y humildad.

RESUMEN

El objetivo central de esta investigación es la creación de una obra musical que integra la música flamenca, la poesía y la trova, todas disciplinas artísticas que han sido mis propios caminos de expresión desde finales de la década de los ochenta. La obra se ha configurado y planteado como una puesta en tensión de esos caminos habituales como compositor en la realización del propio oficio.

Conjuntamente con la propuesta creativa podremos encontrar un análisis musical exhaustivo de la partitura de la obra, en intersección con una detallada investigación en la propia poética compositiva como autor y compositor de la misma.

A partir del cruce de este análisis y la tensión aportada por la reflexión se presentarán una serie de pensamientos, un cierto modo de poner en interpelación y observación el propio hacer bajo una mirada con sentido crítico. Consignar una indagación profunda en la razón de ser del propio mundo compositivo y cómo ésta poética se entrelaza con el tiempo cultural y social en el que se ve inserta.

ABSTRACT

The central aim of this research is the creation of a musical work that integrates flamenco music, poetry and trova, all artistic disciplines that have been my own paths of expression since the late years of eighties. The work has been configured and conceived as a way of putting in tension those habitual behaviours in which a composer carries out he's own craft.

Together with the creative proposal we can find an exhaustive musical analysis of the score of the work in intersection with a detailed investigation into my own compositional poetics as composer and author of it.

From the crossroads of this analysis and the tension contributed by this reflection, a series of thoughts will be presented, a certain mode of questioning and observing one's own work under a critical gaze. Set down a profound enquiry into the reason of being of the compositional world itself and how this poetics is intertwined with the cultural and social time in which it is inserted.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis se origina a partir del interés por crear una nueva obra musical que integre las distintas áreas musicales y artísticas que he desarrollado a lo largo de mi trayectoria como músico, que son la guitarra flamenca, la canción trovadoresca y la poesía.

Con la seguridad de que llevar a cabo estos estudios de magíster me entregarían el sustento académico y teórico a mi trabajo, junto a una mirada amplia y contemporánea del hecho musical experimental e integrador, me he embarcado en esta nueva tarea.

El tema elegido y su título surgen directamente de la experiencia compositiva anterior al inicio del magíster, realizada en España al alero del Conservatorio Profesional de Música Músico Ziryab de la ciudad de Córdoba en Andalucía y patrocinado por el Programa Multilateral de Cooperación Internacional conocido como Ibermúsicas. (*)

Durante esta estancia pude tomar consciencia plena de la importancia que tiene para mi el acto de la composición. Esta importancia se hace patente en mi mente, como un hecho innegable, al estar inmerso en el proceso mismo de composición de esa obra. La frase que me surgió en ese período fue: “Lo que más me interesa hacer en la vida es estar componiendo; si pudiera financiarme la vida de algún modo, lo único que haría sería componer y escribir hasta mi último día de vida”.

La importancia que ha tenido para mi labor artística la toma de decisión de “sentarse a componer

(*) Amén de estos trabajos debe considerarse el hecho que he estado componiendo música instrumental de guitarra flamenca y música trovadoresca (música vocal con acompañamiento para guitarra popular), desde 1986 a la actualidad.

música” presupone una posición y una actitud ante la vida y la sociedad. El tiempo que cada compositor debe utilizar para posicionar su mente en el ámbito de la creación, la composición musical y su planteamiento artístico en general, según mi experiencia, son momentos en los que aparece la abstracción, la concentración, el apartamiento del mundo, la idealización y la imaginación, entre otras situaciones. También hay una cierta soledad y un grado de invisibilidad que ésta decisión otorga al compositor en el momento mismo del acto compositivo, el cual infunde una sensación de conexión con la vida social, y por otro lado, de independencia y libertad al mismo tiempo.

Puede haber múltiples y muy diversos caminos para llegar a la composición: intelectualización o ideación previa, improvisación, procesos matemáticos aleatorios diversos, obtención de insumos a través de juego de azar, entre otros, pero, por antonomasia sabemos que el acto creativo es, por regla general, un acto solitario y ascético en el que es necesario desproveerse de la presencia de los otros, retirarse en cierta manera del mundo para poder reconectarse con esa parte esencial de nuestro ser desde donde pueden aparecer aquellas realidades sonoras que deseamos mostrar o que desean ser mostradas. Poder registrarlas y envolverlas en las formas y estructuras pertinentes para que nuestros receptores puedan comprenderlas y captarlas adecuadamente. Consideremos, aún así, que existen y han existido casos de composición colectiva de diversa índole y número de integrantes.

Es así como surge la idea de una cierta continuidad con la anterior obra, que también fue intitulada como “suite”, debido a que fue un conglomerado o reunión de piezas musicales y *cantes* flamencos con textos y música propias.

En el presente caso, la obra de esta tesis es una suite cruzada por *el silencio requerido para crear* pero también de todo *el silencio* que contienen y enuncian las disciplinas específicas que he desarrollado

a lo largo de los años. Enuncia, y al mismo tiempo se confronta, con el silencio que hay en las palabras escritas sin ser leídas: mi escasa publicación y abundancia de obras inéditas. Enfrenta el silencio que hay en mis canciones que muy poco alcance mediático y público han tenido hasta el momento. El silencio que ha tenido mi guitarra en estos dos años de pandemia. El silencio (y negativa) de mis patrias ante mi obra: la adoptiva (Brasil) y la de origen (Chile) ante mis solicitudes de apoyo financiero y artístico para mi obra musical. Por último, el silencio en el que colocaré mi guitarra de “flamenco chileno”(*), al expatriarme, voluntariamente esta vez, por tercera vez en la vida, hacia un país europeo como es España.

Desde 1986 cuando comencé mis primeras composiciones de guitarra, poesía y de música trovadoresca (o *canciones de trova* como se les conoce), estas tres disciplinas han transitado conmigo de forma más bien independiente, y de alguna manera, dispersas, sin posibilidades ciertas de conformar una única obra, expresarse juntas para mostrarse sin luchar o sobreponerse unas a otras.

Si bien hubo algunos intentos en la obra “Entre el vacío y la palabra”, obra poética y musical estrenada en Santiago de Chile en 1997, o en el “Concierto Horizonte” postulado a los Premios Altazor en el año 2002, no hubo de mi parte mayores intentos de unir la trova, la poesía y la guitarra flamenca que el hecho de mostrarlas juntas en diversos recitales y conciertos.

Por primera vez, me propongo hilvanarlas con un sentido unitario y coherente en una sola obra. No puedo anticipar si este cometido se logrará plenamente en la composición pero será un desafío ex profeso con el que deberé debatirme durante el transcurso de su creación y escritura.

(*) El término “flamenco chileno” fue acuñado por mí durante la década de 2010 y se vio plasmado en un programa radial llamado “Pasión Flamenca en Chile”, contenido online pionero en nuestro país entre 2010 y 2011 alojado en el sitio web del Centro Cultural de España de Santiago de Chile, dependiente de la Embajada de España en Chile. De este programa se llegaron a emitir tres números contando con invitados como Carlos Ledermann, Francisco García Sánchez y la afamada *bailaora* flamenca española Francisca Sadornil Ruiz “La Tati”, quien llegara a bailar para artistas de la talla de Camarón de La Isla.

Considero de gran interés personal y profesional poner mi pensamiento ante el reto que ofrece la generación de preguntas reflexivas profundas, y la elaboración de la o las consiguientes hipótesis sobre el propio trabajo compositivo. Establecer ciertas preguntas que — aunque no logren del todo responderse — puedan dar lugar a hacer visible posibles respuestas o conjeturas, hilos de un tejido de pensamientos y razonamientos que den lugar a tensionar el propio hacer, discutir los propios caminos. Iluminar o poner en penumbras los propios procedimientos y sus resultados.

Muchas veces, al oscurecer un poco alguna cuestión, ponemos luz o semisombra en otros aspectos los cuales, ante la completa luz no nos habían aparecido como destacables. O simplemente no resaltaban ante nuestra mirada de la misma manera que ahora lo hacen. Imagino que es como ir a mirar un atardecer a la sierra de Andalucía o el Cajón del Maipo: vemos los mismos montes que vemos cada mañana en el horizonte pero ahora estamos adentro, en medio de los bosques, lomas, quebradas. Y aquello que veíamos majestuoso se presenta ante nosotros con una luz nueva, una mirada que parece absorberlo todo desde un ángulo jamás imaginado. Lo que parecía tan lejano podemos verlo más cercano, o al mismo tiempo cada vez más lejano de nuestras manos porque la perspectiva es nueva y el punto de mira en que estamos ubicados es distinto.

Entonces, constatamos que estamos perdidos, dislocados, pero sabemos que en general estamos en la sierra, en un parque periurbano, que no hay peligro aparente. Pero, no sabemos lo que acecha, en la lejanía nada acechaba por que observáramos un paisaje, nos enfrentásemos a una vista. Así, al estar inmersos en la obra musical y en su proceso compositivo, lo que vemos es un universo, un mundo de detalles que tan pronto son amigables como pronto se vuelven hostiles o inservibles. Esos contornos de luz que arroja el sol desde cuanto más alto en el zenit o cuanto más rasante a la hora del crepúsculo

ponen una luz nueva sobre la realidad propia y ya no sabemos si es la sierra o nosotros mismos los que atardecemos.

Algo parecido sucede con la obra: me adentro en ella y no sé si estoy componiendo del todo la obra o es la obra la que me está señalando en algún modo cómo debe ir siendo *arquitecturada* mi propia consciencia. No sé si la luz que pongo en un rincón está dándome ciertas líneas y prismas o si es la obra la que me está dando a mi mismo cada vez más vida en la mirada, en esas preguntas que me hago casi para no responderlas ya, como quién suelta una arenga en medio del silencio, lanza una luz tenue en medio de la luz pálida y muriente del atardecer de su propia obra, de su propio yo.

¿La obra construyéndose a sí misma o la búsqueda de una obra haciendo que me descubra a mi mismo a través de ella?

1.1. El surgimiento de la obra y la tesis

Los fundamentos que sustentan la obra: se pueden auscultar en el hecho que dentro de la conformación *de la identidad* a la que pertenezco, tanto la fusión y el mestizaje son ejercicios habituales, prácticas constitutivas y ampliamente extendidas para conformar, otorgar, recibir o expresar la identidad colectiva y propia. Esto sustentaría el hecho de unir, de “fusionar o realizar un mestizaje” entre música flamenca, trova y poesía. Dicha unión también puede o no tener visos de hibridación y de sincretismo, por lo cual es importante avizorar que podríamos llegar a necesitar la concurrencia de los diferentes grados de mezcla que hoy podríamos encontrar en el arte y la cultura en general.

La hipótesis a presentar: señalará la fusión, mestizaje, sincretismo o hibridación de elementos como expresión de la propia identidad. La necesidad de *mezcla* de elementos como una forma de tener un sentido de pertenencia a una identidad propia y comunitaria que es a su vez mestiza y fusionada. Esto denota mi ser chileno (país enclave de mestizaje) y también mi ser mezcla con la cultura brasilera por un lado (por migración y formación en la infancia), y andaluza, por otro, (por ascendencia y migración de ancestros de ascendencia paterna).

La metodología utilizada: está anclada en el uso de la partitura. El uso del discurso musicológico recogido de fuentes bibliográficas (fuentes primarias y secundarias). El estilo de escritura reflexiva ensayística. La composición desde la partitura y la composición desde la experimentación en el instrumento son procedimientos que están en tensión.

1.2. Los resultados que se esperan

a. La composición de la obra y la escritura de su respectiva partitura. Esto está connotado así debido a que tradicionalmente tanto la música flamenca como la música de trova o canción trovadoresca son expresiones ágrafas, es decir, música de tradición oral o que dependen de que sean grabadas en soportes fono mecánicos como CD, digitales (plataformas de *streaming*, redes sociales, etc.) y otros medios de grabación para lograr su difusión y llegada al auditor.

b. La unión de elementos de guitarra flamenca, poesía y de canción trovadoresca. Obra para guitarra y voz (cantada y recitada). La guitarra tendrá una afinación distinta a la tradicional siendo una *scordatura* con la sexta cuerda en SI (afinación no tradicional).

c. El análisis estilístico musical escrito de la obra.

d. Respuesta a las preguntas de investigación o “hipótesis”. Al decir el término “respuesta” nos referimos a que esa respuesta puede ser positiva o negativa con los respectivos matices o gradaciones de cada posibilidad, ya sea para dejar la respuesta abierta o simplemente para desplegar la generación de nuevas preguntas.

2. ESTADOS DEL ARTE

2.1. Origen del Arte Flamenco

El flamenco es un género musical que se expresa con elementos artísticos y estéticos a través de diversas ramas que son: el canto flamenco — llamado *cante* —, el baile flamenco y la guitarra flamenca. Asociado de forma directa a la expresión cantada existe lo que se conoce como la “poesía flamenca” que es la rama artística desde la cual se generan las letras o textos de los *cantes* flamencos.

Entre las principales características de la música flamenca se encuentra el hecho de que tiene elementos estructurales y formales constitutivos propios los cuáles posibilitan que su respectivo análisis musical sea único y característico. Debido a que es una música que exhibe un comportamiento mayoritariamente modal no obedece del todo a las leyes y reglas de la música occidental tradicional. Como ejemplo citaremos que al hablar de la cadencia andaluza basada en el modo frigio ascendente (Mi, Fa, Sol, La) se consideran los grados de esa escala de la siguiente manera: Mi es el I grado, Fa es el II grado, Sol el III grado y La es el IV grado. En música flamenca se considera el siguiente reordenamiento de la importancia y nombre de los grados:

I grado: Tónica (acorde de Mi mayor con 9 bemol agregada).

II grado: Dominante (acorde de Fa Mayor).

III grado (Sol Mayor) y IV grado (la menor): dominantes secundarias.

Según el catedrático chileno-español Carlos Pacheco, “el flamenco es un género artístico moderno y debemos buscar sus orígenes en las circunstancias sociales y la vida cultural del siglo XIX”. En su tesis doctoral señala, basado en el sociólogo y flamencólogo Gerhard Steingress: “El flamenco (...) no

es un canto primitivo sino el producto de una evolución histórico-musical en la que se han conservado tanto los elementos de la música primitiva como los de las tradiciones musicales que influyeron en ella”. Sabemos que gran parte de esos elementos primitivos fueron aportes de las diferentes culturas presentes por siglos en la actual España: los andaluces, los propios españoles de otras regiones que emigraban a Andalucía, los judíos, los mozárabes y el pueblo gitano. Y antes que ellos visigodos, celtas, romanos, entre mucho pueblos durante milenios. Continúa reafirmando que: “El flamenco supo representar su vivencia de lo trágico, del dolor y la injusticia social en sus diferentes formas de expresarse musical y artísticamente. De igual manera, músicos como Liszt o Glinka y los españoles Pedrell, Falla o Turina, se sintieron atraídos tanto por las características musicales del canto y la guitarra flamenca así como por las connotaciones socioculturales presentes en la expresividad del mismo”. (Pacheco, 2018)

El periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX es cuando apareció el folclore andaluz. Nacen de allí los primeros *cantes* sin acompañamiento de guitarras provenientes de los romances (forma estrófica). Ana Vega Toscano sostiene que a partir “del folclore andaluz comienza a emerger el flamenco” y, posteriormente, fue el flamenco el que influye en el folclore andaluz como reafirma el catedrático e investigador chileno-español Carlos Pacheco en su tesis: “La reinterpretación de los cantos y bailes presentes en la Andalucía de aquella época fue pasando paulatinamente de una práctica popular hacia lo que sería, más adelante, un formato de cantaores profesionales que eran los encargados de representar las formas del sentir popular” (Pacheco 2018).

Culmina su idea diciendo que “la música flamenca ha tenido una repercusión destacable en la cultura española y de gran parte del mundo, siendo más evidente dicha repercusión en la cultura andaluza e hispanoamericana. La guitarra flamenca ha estado siempre presente en el devenir histórico de España y de los países hispanoamericanos.” (Pacheco, 2018)

Hoy en día, la guitarra flamenca se destaca por hacer gala de una gran proyección y reconocimiento a nivel internacional. Actualmente, “se encuentra institucionalizada como parte de las enseñanzas musicales oficiales tanto en universidades, conservatorios y centros de estudios de España”, lo que también se verifica en otros países de Europa, América y Asia, destaca el catedrático y músico chileno-español, Carlos Pacheco.

2.2. La guitarra flamenca en España

Es muy complejo determinar una datación exacta de cuando aparece la guitarra flamenca en España. Aún así, ciertos escritos parecen coincidir en el siglo XVIII como el enclave temporal de las primeras manifestaciones del género musical que hoy se conoce como Guitarra Flamenca.

Según el estudioso Norberto Torres, se puede ver en los escritos del europeísta e ilustrado de Cádiz llamado José Cadalso Vázquez, quien describe en sus “Cartas a Marruecos” (1773) que se veía “la presencia de la guitarra popular en ambientes festivos gaditanos flamencos o pre-flamencos”. Sumado a ello, a partir de 1889 se tiene registro en las primeras grabaciones en discos de acetato o en rodillos de cera, las que constituyen según el musicólogo Dr. Guillermo Castro, una “constatación historiográfica fehaciente de que fue la primera vez que se dio cuenta del término ‘flamenco’ y que nos llegan hasta el día de hoy como prueba de cómo habría sonado ese flamenco primigenio del género conocido hoy en día como tal”. [información entregada por el Dr. Guillermo Castro Buendía durante su cátedra de Historia del Flamenco]

Existen muchas conjeturas e hipótesis de lo que habría ocurrido con el género antes de esta fecha pero como dice el eminente flamencólogo y poeta Félix Grande “muchas de las constataciones y explicaciones sobre los orígenes del flamenco se han perdido en los pliegues del tiempo”. (Grande, 1979)

No obstante debemos dar valor a estos documentos como una “fuente histórica que nos permite considerar los primeros antecedentes de la guitarra flamenca”. (Torres 2005; Pacheco, 2018)

La presencia de la guitarra en los estratos populares tuvo su mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII. La llamada guitarra popular destinada al acompañamiento de cantos y danzas se

desarrolla fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, destacándose Cádiz como la metrópolis que aglutina las novedosas músicas traídas del nuevo mundo que fue América, en los que se conocen como los *Cantes de Ida y Vuelta*. Músicos cantantes como Francisco Rodríguez “El Murciano” (1795-1848) y Antonio Monge “El Planeta” (1789-1856) están reconocidos como los primeros *cantaores* de flamenco (Torres, 2005).

Históricamente sabemos, a ciencia cierta, que la guitarra flamenca proviene casi íntegramente de la guitarra clásica, ya que se toman todas las técnicas que ya se tocaban y se resolvían excelentemente en esta escuela: arpeggios, punteos (en flamenco se les llama picados, debido a su búsqueda del stacatto o “nota picada”), el trémolo, acordes. Sin embargo, uno de los rasgos más distintivos de la guitarra flamenca frente a la guitarra clásica es el gran desarrollo de la técnica de ejecución llamada rasgueo. A principios del siglo XVIII evoluciona esta técnica con las aportaciones de Vicente Espinel. Esta forma de ejecución es también llamada “a la española”, la cual gozó de gran popularidad en toda Europa, especialmente en Italia, donde un sector de los músicos “cultos” lo despreciaban por relacionarlo con los cantos y danzas donde “se zapatea y toca las castañuelas”. Esta técnica, continuó como rasgo característico de la guitarra flamenca, siendo “la guitarra clásica quien abandona esta práctica en un afán de depuración del sonido” (Pacheco, 2018).

En el último tercio del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, surgen los cafés cantantes. Estos eran lugares donde por un poco de dinero pagado como acceso o entrada se podía ver un espectáculo de flamenco. Estos espacios propiciaron una gran eclosión de *cantaores*, guitarristas o *tocaores* y *bailaores*, los cuales encontraron allí un lugar idóneo para mostrar al público las formas de su propia estética interpretativa y creadora. Es más, estos espacios fueron el medio para la profesionalización del cante y el toque, hecho de gran trascendencia para el desarrollo del flamenco

como género artístico. Los artistas que más influencia tuvieron en este sentido fueron el *cantaor* sevillano Silverio Franconetti y Aguilar (1823-1889) y el guitarrista José Patiño González “Patiño” (1829 -1902). Franconetti dio un impulso definitivo a los cafés cantantes pues, además de cantaor, fue propietario de locales y promotor de otros artistas. Fueron muy destacados en esta época los *cantaores* Tomás Ortega “Tomás El Nitri” (1838-1877), Antonio Chacón (1869-1929), Francisco Jiménez “Enrique el Mellizo” (1848- 1906) y Pastora Pavón “La Niña de los Peines” (1890-1916). “Los cafés cantantes fueron lugares donde se desarrollaron las múltiples facetas del cante, toque y baile en todo su esplendor, denominándose este periodo como la Edad Clásica del Flamenco”. (Pacheco, 2018)

La desaparición de los cafés cantantes se debió tanto a una nueva tendencia en la sociedad como a una decisión política cuyos efectos se hicieron notar rápidamente. En 1926 se promulga una ley fiscal en España que aplicaba un impuesto del 10% a los cafés cantantes, mientras que los espectáculos realizados en grandes espacios abiertos pagaban un impuesto del 3%. Esto fue insostenible para los propietarios de los cafés cantantes que, paulatinamente, tendieron a desaparecer. Surge entonces la producción de espectáculos flamencos en grandes espacios abiertos llamada, en aquel entonces, “Ópera Flamenca”. Aún cuando según el musicólogo Guillermo Castro era más bien un Teatro Musical porque “no tenía ningún parecido a la ópera”, ésta se convirtió en una nueva moda para representar el flamenco. [información entregada por el Dr. Guillermo Castro Buendía durante su cátedra de Historia del Flamenco]

Destacaron en esta nueva fórmula de espectáculos flamencos los *cantaores*: Manuel Torres (1878-1933), José Tejada Martín “Pepe Marchena” (1903-1976), y Manolo Caracol (1909-1973) y los guitarristas Ramón Montoya, Melchor de Marchena y Javier Molina, entre otros.

Posteriormente el concurso de Granada, celebrado en 1922, fue el que le dio un nuevo impulso al cante jondo. Entre sus promotores más destacados se encontraban: Manuel de Falla, Joaquín Turina y Federico García Lorca, asesorados por el *cantaor* Antonio Chacón.

Los cambios en el gusto de la sociedad andaluza, y española en general, que se dieron entre las últimas manifestaciones de los cafés cantantes y la llamada “Ópera Flamenca”, se articulan también en torno a la presencia de la guitarra flamenca como instrumento característico del acompañamiento al cante y al baile. Los guitarristas destacados en este período han marcado un paso importante en la evolución de la guitarra flamenca, entendida dicha evolución como generadora de nuevos enfoques en torno a la composición musical para el propio instrumento, así como también a los fundamentos que definen las dos vertientes claramente diferenciadas aún en nuestros días, que son: la *guitarra flamenca de acompañamiento* y la *guitarra flamenca de concierto*.

Los tres artistas que promueven el desenvolvimiento de la guitarra flamenca en este período fueron Ramón Montoya (1888-1949), Manuel Serrapí “Niño Ricardo” (1904-1972) y Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990). Se destacaron como guitarristas de acompañamiento al *cante* y el baile que, a su vez, marcaron el inicio de lo que llegaría a ser la escuela moderna de la guitarra flamenca de concierto. Esta escuela moderna está representada por los guitarristas y compositores Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monje “Serranito”. Actualmente podemos nombrar a uno de sus más grandes renovadores que son los cordobeses de renombre mundial Vicente Amigo y José Antonio Rodríguez.

Considerando también que en aquella época la enseñanza de la guitarra flamenca se realizaba en el contexto de la tradición oral, se da un hecho que no deja de ser relevante, seguramente motivado tanto por la preocupación de aspectos referidos a la depuración del sonido, como al uso de nuevas armonías y

técnicas propias del instrumento que permitieran ampliar los horizontes de la guitarra de acompañamiento (al *cante* y al baile) hacia la de concierto, se produjo un interesante encuentro de estos artistas con guitarristas de la escuela clásica. En este sentido, son importantes de mencionar, Miguel Borrull (1866-1926) — quien fuera maestro de Ramón Montoya, otro gran guitarrista flamenco de concierto de la época —; Julián Arcas (1832-1829), concertista y compositor que destacó tanto en guitarra clásica como flamenca, Rafael Marín (1862-19??), como figura trascendental en el contexto de la enseñanza, creador del primer método de guitarra flamenca publicado en 1902, y por supuesto, el propio Ramón Montoya.

Según Norberto Torres, a finales del siglo XIX y principios del XX los registros fonográficos indican una influencia de la técnica clásica en la flamenca. Allí puntualiza la influencia del triunvirato Arcas-Tárrega-Llobet en Rafael Marín, y la influencia de Miguel Borrull en Ramón Montoya (Torres, 2005).

Ramón Montoya es considerado el padre de la guitarra flamenca de concierto. Desarrolló en su toque las evidentes influencias de la guitarra clásica y flamenca, pues coincide con Miguel Llobet y Rafael Marín. Montoya se destaca como “un revolucionario” del sonido en el toque flamenco. Se le atribuye ser el creador del estilo de Rondeña para guitarra flamenca de concierto, donde modifica la afinación de la guitarra bajando la tercera cuerda a FA# y la sexta cuerda a RE.

Ramón Montoya es el que realmente da comienzo a la era de la guitarra flamenca de concierto, siendo en los *cantes* (o *toques*) de Levante donde despliega gran parte de sus aportes en lo armónico. Montoya desarrolló una carrera artística junto al *cantaor* Antonio Chacón con quien ha dejado aportes fundamentales definiendo las estructuras rítmico-armónicas del acompañamiento al *cante*.

“La enseñanza de la guitarra flamenca desde la tradición de su cultura ha utilizado la transmisión oral como fuente de conocimientos.” (Carlos Pacheco, 2018). Los conocimientos se han ido transmitiendo de generación en generación, dando origen a escuelas importantes en el devenir histórico de la enseñanza de la guitarra flamenca.

Otros guitarristas que dejaron aportaciones extraordinarias a la guitarra flamenca de concierto fueron Manuel Serrapi Sánchez “Niño Ricardo” (1904-1972) y Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990), quienes, al igual que Ramón Montoya, tienen el reconocimiento de ser los generadores de las primeras escuelas guitarrísticas flamencas, siendo hoy en día las referencias fundamentales en la llamada “escuela clásica del flamenco”. Estos maestros, han repercutido en la formación de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, por nombrar algunos, y “han sido figuras claves para entender los nuevos conceptos de la técnica y la composición del instrumento, constituyendo el puente de conocimientos necesarios entre la llamada escuela clásica y las nuevas corrientes guitarrísticas de hoy en día.” (Pacheco, 2018)

También aportaciones relevantes en el ámbito de la guitarra flamenca de concierto han sido materializadas por figuras como Mario Escudero (1928-2004) (quién grabó en Chile un disco acompañando a mi tío abuelo Pepe Lucena en *cantes* flamencos), Miguel Vega de la Cruz “Niño Miguel” (1952-2013) y Víctor Monge “Serranito” (Madrid, 1942). Estos artistas han seguido “un camino marcado por una constante inquietud creadora, la cual los ha llevado a experimentar sus músicas desde la tradición del flamenco hacia lo que será una época marcada por la transgresión para poder transitar hacia nuevos caminos estéticos.” (Pacheco, 2018)

2.3. La fusión o mestizaje en el lenguaje musical flamenco

Las continuas migraciones y las interrelaciones entre comunidades de diversa procedencia dan lugar a la interacción entre personas y colectivos que muestran convenciones culturales diferentes. Es en esta interacción entre grupos culturales diversos donde pueden ocurrir procesos de transferencia e intercambio de códigos y convenciones culturales llegando, incluso, al mestizaje de culturas. “El resultado de este mestizaje será fruto de las mutuas influencias entre las respectivas culturas y en el que, desde luego, en ellos los miembros de estas comunidades podrán encontrar rasgos de su cultura de origen e identificarse con dicha producción.” (Pacheco, 2018)

En este sentido, haciendo referencia al fenómeno musical, Margareth Kartomi introduce el término “síntesis musical”. Para la autora esto implica más que el hecho de incorporar el uso de un instrumento de una cultura en otra, o del simple préstamo de elementos musicales por parte de un compositor. Implica, por el contrario, “un proceso creativo de elementos musicales en constante interacción, que se reorganizan y mezclan en líneas nuevas y específicas en donde, por así decirlo, el “híbrido” se convierte en una especie nueva”. (Pacheco, 2018; Kartomi, 2008)

El mestizaje en el lenguaje musical flamenco es una corriente creativa, nacida en la década de los ochenta. Dicha corriente, se caracteriza por un sometimiento a la demanda de un mercado condicionado por las diferentes repercusiones que la globalización ha tenido en la creación de diferentes productos musicales y su posterior comercialización.

El mercado globalizado y las nuevas tecnologías producen un desarraigo de las culturas nacionales, lo que Steingress denomina “hibridación transcultural”. El autor utiliza el término fusión refiriéndose a

que “se produce cuando determinadas músicas incorporan nuevos elementos en su lenguaje.”
(Steingress, 2004)

En la actualidad puede verse que esta suerte de mestizaje musical en el flamenco ha hecho que tanto el *cante* como el baile hayan renovado sus estéticas, basados también en las nuevas tendencias de mercado y las nuevas relaciones entre el público receptor y el arte, impuestas por los nuevos medios de información y digitalización de la música y del arte en general. Podría decirse que, de alguna manera, se ha producido una masificación de las artes con su consiguiente democratización y alcance a un número creciente de personas que tienen acceso a muchísima información a través de sus dispositivos móviles (celulares, computadores, etc.).

Existe un cierto movimiento que intenta dar visos nuevos al flamenco de hoy, a la vez que observar una continuidad con la tradición sobre la que descansa. Estas nuevas generaciones están representadas por artistas como Vicente Amigo, José Antonio Rodríguez, Rafael Riqueni, Gerardo Núñez, Manolo Franco, Antonio Rey, Dani de Morón, Francisco Prieto “Currito”, José Fermín Fernández o José Manuel León y Jerónimo Maya, por nombrar a algunos, mostrando resultados notables en la incorporación de elementos extraídos del jazz, la música hispanoamericana, la música contemporánea, la música árabe, las músicas del mundo y músicas modales en general.

2.4. La guitarra flamenca en Chile

El primer intérprete y cultor del flamenco en Chile fue Francisco Gómez Ortiz (Talca, Chile, 13 de Mayo de 1925-Valparaíso, Chile, 6 de Mayo de 2011) conocido musicalmente como “Pepe Lucena”. Gozó de gran fama en la década de los 50 y 60 en nuestro país, durante la época en que no existía aún la televisión y la música se cantaba en directo con orquestas que tenían su lugar habitual en los auditorios-locutorios de las radios.(*)

Junto al ambiente de los glamorosos clubes nocturnos de Santiago y regiones como otros países de Sudamérica como Brasil, Perú y Colombia, se desarrolló Pepe Lucena hasta llegar a logros como ser triunfador en el primer Festival de Benidorm en España.

Es considerado el fundador del flamenco en Chile, y en mi caso, he tenido la suerte de que nuestra familia fue la que primero trajo esta expresión al país con mis bisabuelos que emigraron desde Andalucía, a comienzos del siglo XX. Llegué a escuchar de boca de mi abuelo paterno, primo del cantaor Pepe Lucena, que en casa de sus abuelos españoles (mis bisabuelos) se escuchaban en discos de acetato — o de “pizarra” como se les llamaba — a los cantaores “El Mochuelo” y “La Rubia”, considerados actualmente como discos incunables y que descansan solamente en colecciones de fundaciones culturales o en poder de coleccionistas de gran renombre en Andalucía. (Ver Larrea, 1975)

En cuanto a la guitarra flamenca, destaca el guitarrista Carlos Ledermann, pionero chileno en la guitarra flamenca de concierto. Desde fines de los setenta se inició en el flamenco y se ha dedicado a la

(*) Nota: Es importante consignar que al hacer referencia a mi pasar por la música de guitarra flamenca me encuentro indisolublemente unido a la figura de mi tío abuelo Pepe Lucena: fue uno de los referentes que me llevó a estudiar la guitarra flamenca a partir de 1991.

docencia y a la actividad de conciertos hasta el día de hoy. Ledermann tuvo sus primeras lecciones con el músico malagueño Julián Benito, avecindado en Chile, y luego comenzó a tocar en quintas de recreo y lugares nocturnos del sector de Sur de Santiago junto a un elenco de músicos populares.

En 1982 viajó por primera vez a España a participar en Cádiz del Primer Curso Internacional de Guitarra Flamenca impartido por el importante compositor y concertista Manolo Sanlúcar (Premio Nacional de Música, España, 2000), uno de los patriarcas de la guitarra flamenca contemporánea junto a Paco de Lucía. Ese curso se realizó en el Palacio de Los Infantes de Orleans, Sanlúcar de Barrameda, desde el domingo 1º al sábado 28 de agosto. Eran 72 estudiantes de diversos países, entre ellos un jovencísimo Vicente Amigo, de apenas 15 años recién cumplidos, y al que la fama aún no conocía, ni se imaginaba que existiría siquiera.

A su regreso a Chile, Ledermann fundó una escuela de guitarra flamenca en la que se han formado importantes guitarristas del movimiento chileno actual de la guitarra. También a la vuelta de su primer viaje a España grabó la primera de sus obras como compositor independiente: “Agualuna” (1984). A este primer LP siguieron las producciones “Ledermann en vivo” (1986), “La sabadera” (1990), “Por callejuelas” (1991), “Sueños de luna y cal” (1993)(*), “Barajando” (2001), “Óleo en madera” (2004), “Gotas de anís” (2009) y “De tiempo en tiempo” (2015).

Otros nombres representativos de la guitarra flamenca en Chile son: Francisco Sánchez, Gustavo López, Alejandro Castro, Juan Pablo Cofré “Morete”, Daniel Muñoz, Alberto Faraggi, Andrés Hernández “Pituquete” y Jorge Bravo.

(*) Nota: en el disco “Sueños de luna y cal” (1993) me cabe, en lo personal, una participación destacada como acompañante en segunda guitarra, palmas y la composición de la segunda guitarra de la pieza titulada “Paloma negra”, compuesta en el género de *sevillanas*.

3. DESARROLLO DE LA TESIS

3.1. Mi relación con la música, la poesía y la trova. Resumen de mi trayectoria.

En el transcurso de mi vida como estudiante de música, desde mis inicios cuando era aún un niño, hasta el día de hoy en que ejerzo como profesional en distintas especialidades como son la docencia o la interpretación musical (en formato solista o grupal) ha estado presente con gran fuerza la idea de crear música nueva. Si la obra en cuestión puede tener textos o letras, tanto mejor, tanto más completo y representativo de mi propia realidad inmediata, tanto más cerca de mi raíz y origen cultural y social.

Es así como, desde temprana edad, dentro del intrincado conglomerado que representa el dedicarse a la música, y en medio de todas las vicisitudes que conlleva, apareció la idea de la composición como algo necesario para poder expresar las ideas, sentimientos y experiencias. Algo fundamental a la hora de poder conformar una narración de la propia visión de la vida y el mundo.

De manera aparentemente natural, aparece en mi persona el sueño de convertirme en compositor, la idea imitativa de llegar a convertirme en aquella especie de héroe que parecía ser toda persona *“que se dedicaba a crear música para que otros (o ellos mismos) la interpretaran y deleitaran a públicos diversos”*. Tratar de ser como aquellos a quienes he admirado a través de los discos de vinilo y cassettes, o por sus apariciones en la televisión.

Con naturalidad se afincó en mi la necesidad de proponer cosas propias, de crear cosas que aún no existían pero que sí se emparentaban y se relacionaban con lo que me circundaba y oía en mi medio, en el conservatorio donde estudié de pequeño, en ese colorido país donde me crié y eduqué cuando niño.

Inicié mi relación con la música de tradición escrita desde los cinco años mientras vivía junto a mi familia de origen (padre, madre y hermana) en la República Federal de Brasil, donde estudié Piano, Teoría y Solfeo en la Escola Nossa Senhora da Consolação en São Paulo, y luego, Piano en el Conservatorio Santa Cecília, Santo André, estado de São Paulo.

De vuelta a Chile, comencé por mi cuenta el estudio y práctica del canto popular. Desde 1986 abordé el estudio de la guitarra clásica con profesores particulares (Verónica Muñoz y Julio Neumann), y desde 1987, comencé a indagar la guitarra popular de manera autodidacta.

En 1990 inicié mis estudios de guitarra flamenca en la Escuela de Guitarra de Carlos Ledermann hasta 1994, año en que egresé siendo el primero en realizar de manera completa el programa del profesor chileno.

A partir de 1997 comencé mis estudios en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile abordando la Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, egresando en 2003. Continué en 2013 y 2014 con el estudio del grado de Licenciatura en Educación con mención en Teoría de la Música conjuntamente con estudios de pedagogía obteniendo el título de Profesor de Educación Media en Música en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Paralelamente fui desarrollando, desde 1986, en los albores de mi relación con la guitarra, la creación de canciones de trova, trovadorescas o “canción de autor” como suelen llamarse, abordando el estudio en profundidad del repertorio de Violeta Parra y Víctor Jara. Muy especial capítulo ha constituido (hasta hoy, inclusive) el estudio de la obra del trovador cubano Silvio Rodríguez (1946) de quién llegué a aprender más de doscientas canciones con el mayor detalle posible de ejecución tanto en la guitarra

como en la voz. Amplié mi experiencia cantando desde 1986 hasta la década de los noventas en innumerables peñas y café concert de la época en el Santiago de Chile bajo los últimos años de la dictadura.

A la par con ello me interesó, desde muy temprano, la expresión poética, comenzando con mis primeras lecturas en 1983 mientras estaba en séptimo básico en el Instituto Nacional (colegio del cuál egresé de Educación Media en 1988). Mis primeras lecturas fueron Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Gabriela Mistral, así como Nicanor Parra y Pablo de Rokha.

En 1995 obtuve una beca para estudiar poesía junto al destacado escritor y poeta Jaime Valdivieso (1929-2019) en la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) dinero con el que adquirí mi primera máquina de escribir, la cual conservo hasta el día de hoy. Al año siguiente, 1996, obtuve otra beca para participar en el Taller Isla Negra que dirigía el destacado poeta Edmundo Herrera (1929-2019) en la misma SECH, beca que obtuve también al año siguiente, en 1997.

En 2002 obtuve la beca de poesía del Centro Cultural de España para estudiar con el poeta Gonzalo Millán (1947-2006). Desde entonces he sido publicado en revistas y antologías, tanto en Chile como España y México, y he obtenido algunas distinciones entre las que destaca el Primer Lugar en el XVII Concurso Internacional Gonzalo Rojas Pizarro de la ciudad de Lebu (VIII Región del Bío-Bío, Chile) obtenido en marzo de 2020 por la obra de poesía tanática “Poemas para ser leídos desnudos en la cama” (2020). Actualmente, soy un autor inédito, en el sentido que aún no he publicado ninguna obra poética propia completa. Mis principales referentes en poesía son los poetas chilenos Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Raúl Zurita, Nicanor Parra y Germán Carrasco. Mis poetas españoles referentes son Antonio Gala, Francisco Gálvez, Concha García y Mario Obrero.

También señalaré que he transitado mi propio camino como compositor e intérprete de obras de guitarra flamenca a la que se suma la labor docente tanto en mi propio taller de guitarra como a lo largo de innumerables actividades en los más diversos escenarios: clases magistrales, charlas y conciertos didácticos impartidos desde 1991 a la fecha tanto en la faceta de guitarrista solista como acompañando el baile y el *cante* flamenco, es decir, en la esfera de la guitarra tratada como instrumento de acompañamiento dentro de lo que tradicionalmente se conoce como *El Cuadro Flamenco* (la suma de *cante*, guitarra y baile). Hay que aclarar que en el flamenco siempre se considera que la guitarra es la que acompaña al *baile* y al *cante*, es parte de la tradición concebir que este instrumento de cuerda pulsada es quien se pone “al servicio” de ambas, *cante* y baile, de manera generosa y sin que se establezca por ello una jerarquía de mayor o menor importancia mutua. Sin embargo, se suele considerar tradicionalmente que el orden de importancia, a nivel escénico y de discurso artístico es: en primer lugar el baile, en segundo lugar el *cante* y en tercero la guitarra, en el caso de estar las tres. En el caso de estar sólo el *cante* y la guitarra, el orden será el *cante* en primer plano y la guitarra secundándola.

En cuanto a publicaciones discográficas cuento con tres de ellas: el díptico “Trovador (canciones de trova)” y “Herencia (guitarra flamenca)” (2000), y, el CD “Ella” (2005). Ambos publicados bajo el seudónimo artístico oficial “Juan Pablo Luna”, nombre con el que me presento públicamente desde 1996 a la fecha.

Esta experiencia personal en el ámbito de la composición y la interpretación de obras de guitarra flamenca, así como de la guitarra al servicio de las canciones trovadorescas, por un lado, y del *cuadro flamenco*, por otro, ha dado como resultado llegar a la toma de consciencia acerca de la importancia de entrar en esta nueva etapa de experimentación, lo que ha dado pie, a su vez, a componer la obra “Suite del Silencio”.

3.2. La obra musical y las razones para componerla. Antecedentes sobre el interés por realizar el magíster.

Mi poesía en algún momento me ha parecido que está separada de mi música, o que mi canto está separado de mi guitarra flamenca.

Por esta razón, me he hecho un primer planteamiento de carácter reflexivo o pre hipotético: tal vez esto sea solamente una “sensación pasajera” o “ilusión perceptual” y, en realidad, estas expresiones se encuentran unidas no solamente en la persona que las realiza (que soy yo mismo) sino que representan diferentes voces o maneras de decir y expresar mi propio ser, enunciar y connotar mi propia realidad.

Por otra parte, dicho así puede resultar un poco extenso el tratar de abarcar tan diversas manifestaciones en un solo trabajo y, al menos, se puede correr el riesgo de que no logren demostrarse la o las hipótesis que interpelen estas facetas coexistentes en mi propia obra como una suerte de modelo o “modus operandi” del oficio artístico al que soy tributario, o tomado a la inversa, lograr la verificación *a posteriori* de que ese cierto modelo o *modus* de gestionar la composición se presente (o no) en la obra en cuestión.

3.3. Planteamiento del problema de trabajo en “Suite del Silencio”.

La razón del uso de la expresión “suite” aparece con el objetivo de hacer referencia a lo que comúnmente se conoce como un “conjunto de danzas o piezas con pulsos alternados entre rápidos y lentos, la mayoría de ellos”. Considerando la importancia que tiene dentro del *arte flamenco* la expresión de la danza y la estrecha relación existente entre cada uno de *los géneros* o *toques* de guitarra utilizados en la suite se ha elegido este nombre de *forma musical* como parte del título de la obra.

El término “silencio” aparece usado en relación de aquello que no es percibido en una primera audición y que puede encontrarse, a veces, más allá de los límites de las frecuencias audibles por el ser humano. El silencio pensado y utilizado como el *silencio musical* en tanto signo (materia escrita) que se usa para combinarla con los sonidos a modo de reposo o descanso unos de los otros. Pero, también el silencio pensado desde la óptica de aquello que se encuentra en los intersticios de los sonidos, entre cada expresión de los sonidos, que observamos en un espectrograma o un análisis sonoro: constatamos que aparecen pequeños vados acústicos entre los sonidos, en los que aparece el decaimiento parcial o total de una onda sonora.

El silencio como expresión o materialización de aquello que no se puede nombrar, de aquello que no posee voz o que queda entremedio de la expresión que se da a una voz, entre los espacios que se prefiguran en medio de las palabras, las letras. Entre los signos y su aparición en la temporalidad.

De algún modo, el silencio es lo que, hasta el día de hoy, ha sucedido con mi obra musical y poética que ha sido en gran medida desoída, invisibilizada por el silencio: tengo más discos inéditos de música que los publicados, al igual que más poesía y cuentos inéditos que los publicados. El silencio de mi obra

y de mi mismo como un material compositivo al que echar mano a la hora de plantear este giro en mi propia poética, giro que busca unificar estas facetas o disciplinas en su propio silencio.

El silencio aparece aquí como una realidad que observar y sentir. Dejarse llevar por el momento mismo en que éste silencio aparece, como realidad material, como dimensión de disfrute y de goce a que se puede (o debe) entregar el oyente de la obra: permitirse ser descubierto por cada silencio entre las secciones de la obra, goce de los momentos de silencio entre cada nota, cada palabra recitada, cada verso. Entre cada respiración de la voz hablada o cantada. El silencio como realidad material que está incluso más allá del silencio como signo musical.

Una de las razones de usar mi propia poesía en este trabajo, es hacer referencia y uso de mi trabajo con el lenguaje escrito a través de la escritura poética. La poesía como manifestación primera de la creatividad, toda vez que, en cada momento ante la posibilidad de crear algo artístico, ese “algo” aparece en mi mente como una palabra hablada.

El ritmo de la poesía y de los versos como sustento del ritmo de la lengua, del ritmo que aplicamos en la escritura de la música. Gran parte del contenido semántico de las palabras está asociado a su sonido y la rítmica que produce la concatenación de palabras en el verso y el habla.

Ésta, a su vez, tiene su correlato en la mente propia como una palabra que está escrita o del que es imaginado su signo o grafema. Desde allí, cualquier idea o concepto es lanzado o vertido hacia un instrumento, hacia la voz o simplemente es vertido (escrito) en la partitura. Luego, se transforma en una idea más o menos prefijada y que, sometida a previo juicio o evaluación, ve su nacimiento a la realidad. La poesía como “póiesis”, como acto creativo primigenio y fundante de mi caminar por la vida. Las

palabras internas que resuenan y se hacen acto y/o carne en mi mundo propio, limitado por mi cuerpo y mis recuerdos a modo de biografía, mi interacción con el medio y con los demás seres de mi comunidad.

La poesía como camino hacia la adivinación o la anticipación del propio destino. Tal como señala la poeta (y amiga) Concha García (Córdoba, 1956): “la poesía puede llegar a ser el ejercicio de escribir algo que aún no sucede o algo que aún no sabes que sabrás”. (García, 2022)

Mis palabras como vaticinio y como predicción de mi propio yo. Como una manera explicar mi propia percepción del mundo y cómo esta percepción parece acercarse y alejarse a cada instante de lo que podríamos llamar certidumbre.

Hablando acerca del silencio el poeta (y amigo) Francisco “Paco” Gálvez (Córdoba, 1945) puntualiza con poderío propio de una voz cristalina: “En silencio espera el paso de lo nuevo todos los días. / Nada ha sido como dijeron que sería, es otro tono, / y lo que vemos no es nuestro, sólo se parece.” (de “El oro fundido”, 2015). Me veo a mí en esos versos, esperando el paso de cada momento para llegar a un nuevo sonido (o palabra) a sabiendas que cambian a cada paso, a cada respiración, que pareciera que es nuestra (mi) obra, que la hago, pero en verdad no sabemos qué tan mía es ni qué tanto se parece a lo que queremos (o creemos estar construyendo).

La poesía y la música (palabras o signos cantados o hablados) como un camino hacia las cenizas del tiempo, una suerte de *Ave Fénix* en que se convierte a cada momento la desaparición del tiempo en su transcurso. La desaparición del sonido en el silencio. La desaparición de lo que creo (o creemos tener en la obra) pero que no sabemos cuando se pierde o se diluye en su propio silencio.

3.5. Hipótesis de trabajo. Preguntas de investigación.

Una de las importantes aristas que reviste esta investigación es la indagación en el propio proceso compositivo, con miras a lograr la integración plena de las disciplinas creativas que convergen en mi obra, a saber: la guitarra flamenca, el uso de la voz cantada proveniente de la experiencia como trovador, y el uso de la palabra escrita proveniente de la experiencia como poeta. De hecho, la hipótesis propuesta en este trabajo versará acerca de la integración de estas tres líneas creativas y cómo poder utilizarlas de manera expedita, efectiva y consciente en esta obra experimental.

Asumiendo que existe la posibilidad que puedan presentarse algunas dificultades en torno a la demostración de la hipótesis de investigación, surge una primera idea, antecedente de las hipótesis, la cual dice relación con que, en diversas etapas, el intento de unión o al menos de asumir estas distintas facetas o aristas de mi trabajo creativo, han caminado, si no separadas, existiendo al alero de una tensión que las hace “verse unas a otras como antagónicas”. Como si una intentara invisibilizar o silenciar a la otra.

La obra musical “Suite del Silencio” está concebida como una obra que une la guitarra flamenca, la poesía y la trova. Guitarra flamenca, voz cantada y recitada.

La razón para usar estos dos instrumentos busca homenajear musicalmente a mi tío abuelo Pepe Lucena en sus grabaciones acompañado de guitarra, específicamente de la guitarra de Mario Escudero, uno de los más importantes guitarristas flamencos españoles del siglo XX.

Durante una primera etapa de trabajo en la creación de la obra musical, pude darme cuenta de que el hábito y el acostumbramiento dentro del ejercicio mismo del oficio de guitarrista flamenco, trovador y poeta, ejercía una fuerza sobre mi proceso creativo que hacía a cada obra obedecer — de manera casi automática o inconsciente — a lo que generalmente se espera como resultado en estos géneros artísticos, algo esperado “a priori”: una manera inconsciente de caer en ciertos lugares comunes en lo estético.

Surge, a partir de allí, el desafío de intentar componer con una mayor libertad, buscar la experimentación más allá de los límites impuestos y autoimpuestos por el que he llamado *oficio*. Este oficio, de algún modo corrige y direcciona el trabajo compositivo, a la vez que lo encarrila y aprisiona, en una cierta medida, impidiendo el normal desarrollo de los intentos de experimentación a través de la búsqueda de nuevas formas y estructuras.

A partir de estas reflexiones es que aparecen nuestras primeras hipótesis de trabajo:

1. ¿Es posible crear una obra musical que responda por sí misma a la necesidad de experimentación significativa dentro de la propia poética, y, a la vez, utilice elementos propios de la guitarra flamenca, la trova y de la poesía?

2. ¿Puede esta obra mostrar un cambio de paradigma en que se vea reflejada una nueva manera de expresar la guitarra flamenca, la música de trova (o canción de autor) y la poesía con una movilidad o cambio en la propia poética?

3. ¿Es posible que el resultado final de la obra haga interactuar la guitarra flamenca, la trova y la poesía de manera eficaz y donde no se noten las junturas o soldaduras de los distintos géneros?

4. ¿En qué medida la obra responde a la búsqueda inicial de una experimentación creativa entre estas tres disciplinas, aparentemente tan disímiles?

5.3 Análisis de la obra musical.

La obra musical consta de doce movimientos o “danzas” que constituyen la suite, numeradas con números romanos del I al XII.

Estas secciones incluyen partes para guitarra sola, voz recitada sola, voz recitada con guitarra, y, voz cantada sola o “a capella”. La obra tiene una indicación al lado del título en que se detalla los siguiente: “Suite del Silencio (para guitarra y voz masculina, recitada y cantada)”. Las distintas piezas de la suite son:

- I. A Pepe Lucena (Obertura)
- II. Baião do menino (Baião del niño)
- III. Fuego que entra a la seguriya
- IV. Poema recitado (solo voz recitante)
- V. Seguriya
- VI. Voz ancestral (*cante a palo seco*)
- VII. Poema y cante a Pepe Lucena
- VIII. Poema recitado rítmicamente y guitarra
- IX. El silencio inaudito
- X. Siempre está un sonido
- XI. Silencio rotundo
- XII. Palabra rota (poema final recitado, solo voz)

Si bien la obra es una suite o conjunto de danzas no ha sido concebida para ser danzada.

La obra ha sido generada musicalmente a partir de un motivo transcrito desde la grabación “Mi sobrinito” de Pepe Lucena junto a la guitarra de Mario Escudero (grabación realizada en Chile, fecha desconocida).

La pieza fue entregada a quién suscribe en una cinta de cassette el año 2010, poco antes de su muerte, a manera de dedicatoria y broma (mi tío siempre se caracterizó por su buen sentido del humor). Me regaló ese cassette para que lo oyera y, a la vez, como una manera de hacer referencia, en son de broma expresa a mí mismo, por ser su sobrino nieto (la letra habla de un sobrino mimado exceso o “regalón”).

Este motivo o “material” sobre el que está compuesta o construida en su inicio, consiste en una tercera menor ascendente y descendente y por cuatro segundas mayores (descendente, ascendente, descendente y descendente). Son apenas tres notas consecutivas (si-do-re) y una nota a una salto de tercera (fa#).

Toda la obra está construida sobre la idea de transformación (en grado creciente de dificultad) que pueden sufrir estas cinco (5) notas, sus intervalos y distintas combinaciones de ellos, tanto en sus aspectos rítmicos, melódicos y armónicos como en sus secciones y apariciones durante la obra.

I. A Pepe Lucena (obertura):

Esta sección inicia la obra. Consiste en una idea a modo de introducción, para guitarra sola, de ahí la aparición como subtítulo entre paréntesis de la palabra “obertura”.

En esta parte I, lo que sucede es la presentación del Motivo de Pepe:



Este motivo es presentado de variadas formas y luego transformado y utilizado como elemento movilizador para mostrarlo de diferentes maneras a lo largo del diapasón desde el espacio II de la guitarra hasta el espacio X. Su función es señalar la entrada “en escena” del personaje homenajeado, Pepe Lucena.

Se intenta, en esta primera pieza, expresar la tonalidad de Si Mayor y del modo flamenco a partir de Si (Modo Frigio o *Modo Flamenco*) que se alternan continuamente durante toda la obra.

La pieza muestra un primer acercamiento a la música a través de la imagen sonora de Pepe Lucena, presente desde mi infancia en mi vida debido a los continuos relatos de mi padre acerca de su persona. Luego, podemos ver la presencia de un cierto *animus* de guitarra clásica: trabajo de dos o más voces, uso extensivo de dinámicas y agógicas, indicación de “a la boca” para toque más de yema o suave en su ataque. Conveniente recordar que mi padre estudiaba y tocaba guitarra clásica cuando yo era un niño y vivíamos en Brasil, lugar donde me comenzó a hablar de la figura de mi tío abuelo, sembrando en mí el gusto y afición a la música, junto a la gran expectativa de llegar a conocerlo cuando fuésemos a Chile algún día.

Luego, aparece el elemento flamenco en una especie de cadenza que va desde el compás 18 al 20, donde se expresa claramente la vivez y agilidad del toque flamenco “ad libitum” o “sin compás”.

La sección culmina con la reexposición del Motivo de Pepe igual al del inicio y la finalización con un breve motivo orientalista (tomado del raga indio Kambhoji), séptimo grado LA natural, que no logra ser sensible de SI como tónica. [también puede entenderse como parte del modo Lidio a partir de Do]

II. Baião do menino (Baião del niño):

Esta segunda pieza de la suite corresponde a una estilización y homenaje a la que considero mi verdadera “patria materna”(*): Brasil. Eso debido a que el primer idioma que aprendí fue el portugués y no el español. La función de la inclusión de este motivo rítmico melódico es una cita y recuerdo a la vez.

Yo nací en Chile (Puente Alto) pero fui llevado muy niño (tres años) a vivir a Brasil una época de crecimiento y formación claves que marcaron para siempre mi vida. Fui alfabetizado y educado en la cultura brasilera citadina, y a pesar de eso, compartí mucho con gente de origen rural y de Bahía (importante estado del norte de Brasil, gentilicio “bahiano” del que proviene esta danza y canto), la cual fue el mundo que constituía el barrio de inmigrantes donde vivimos en aquellos años. La música y baile conocidos como “baião”, como también el samba, fueron músicas importantes en mi mundo auditivo durante mis primeros años de vida.

De hecho, considérese que mi lengua materna es el portugués en tanto fue el primer lenguaje que aprendí a hablar y escribir: el español lo aprendí en casa con mis padres. Tanto es así, que hasta el día de hoy sigo sintiendo que es una lengua tanto o más cercana a *mi corazón* que el propio español.

Por esta razón es que aparece, como inicio de esta segunda pieza, el sonido estilizado de la quinta ascendente y descendente que realiza el “apito do samba” (o “pito del samba”) que se usa para acompañar y dirigir las batucadas y “baterías” (conjuntos de percusión popular) que tanto se escuchaban en el entorno cercano a mi barrio mientras ensayaban durante todo el año para el carnaval. Algo normal

(*) Nota: expresión propia, unión de patria [*padre*] y lengua materna [*madre*].

era oírlos por las calles o cuando pasaba por fuera de las escuelas de samba que había cerca de casa. También en todas las festividades que se realizaban, tanto en mi colegio como en la vida pública y social, en las ciudades donde vivimos durante más de siete años (viví allá hasta los diez años). Este llamado del samba o del pito ('apito', en portugués) lo podemos ver claramente en los compases 26 y 27 con que inicia esta sección. A la vez, es también la quinta justa de la cita del instrumento tambura de India, que se cita en diversos momentos a lo largo de la obra. Esto se hace como mención o cita de "las ancianas raíces indias de la cultura gitana que fue principal en la creación del flamenco tradicional." (Grande, 1975). Considérese que tuve dos años de estudio de música india junto al destacado profesor Millapol Gajardo.

A partir del tercer compás (compás 28) irrumpe lo que se denomina "baião" (Baião do menino, eso quiere decir en portugués, *Baião* del niño o del niño pequeño) en recuerdo de mi infancia.

Culmina con una pequeña escala, ya con un cierto tinte flamenco para señalar la mezcla que sucede en mí de estas dos culturas: la brasilera y la española, amén de la chilena, por supuesto.

La brevedad de esta sección es una forma de citar la brevedad de mi infancia como lugar en el tiempo; también la brevedad de mis primeras composiciones cuando era niño y estudiaba piano y solfeo en Brasil. Las composiciones que realizaba en piano eran muy cortas y casi todas copias o reelaboraciones de piezas de Mozart, Beethoven o del libro de Leila Fletcher en que estudiaba.

III. Fuego que entra a la seguiriya:

Esta tercera pieza constituye el primer clímax de la obra: es la primera pieza con disonancias lejanas al mundo musical del flamenco y con una forma musical basada en una proto-*seguiriya* pero que evoca a una pieza de guitarra clásica contemporánea, arpegiada sobre diversos acordes disminuidos y tensiones consecutivas.

Este clímax está dado por la tensión y disonancia que propone la pieza en su armonía. Si bien habla en su título de tener una relación con la pieza flamenca que se trabaja que es del género *flamenco jondo*, de nombre *Seguiriya*, en esta pieza no alcanza a configurarse del todo su *compás* porque de algún modo queda inconcluso. El *compás de seguiriya* es una amalgama de compases (alternancia de compases de 3/4 y 6/8). En este caso puntual de la pieza III solamente se configura la sección en 3/4 pero duplicada en un compás de 6/4 que no alcanza a configurarse como un *compás de seguiriya* propiamente tal.

Es una pieza ternaria (parte A desde compases 42 al 45; parte B desde compás 46 al 49). La tercera sección es una finalización en acelerando desde el compás 50 al 54.

Se inicia la parte A con un acorde de Si disminuido y a continuación un pequeño cluster de tres notas formado por SOL-LA#-SI. Luego, en el compás 44 aparece un acorde de DO disminuido séptima que cierra el compás con RE menor con bajo en DO# (su sensible en el bajo). Esta sección de transición hacia la segunda parte B cierra con el acorde de SOL disminuido séptima en segunda inversión.

En este final de sección se ve realizada la función de cercanía a la guitarra clásica, y lejanía, a la vez, al mundo del flamenco tradicional.

Comienza la sección B con el acorde de SI menor con cuarta agregada, luego entra a diferentes variantes de LA (LA con sexta y novena, LA con novena y novena bemol con séptima para desembocar en LA mayor con novena y con séptima), todo de forma comprimida en los compases 47 y 48.

Viene luego en el compás 49 una modulación repentina a DO menor con novena y finaliza la sección B con un arpeggio sobre DO menor con sexta mayor, novena y séptima mayor. El acorde que enlaza y da paso a la sección final (C) es un DO disminuido con quinta aumentada y bajo en DO#.

Inicia la sección C con una breve escala sobre el arpeggio disminuido (sobre la escala disminuida) en las notas LA#- SOL-MI. Le sigue un acorde de RE# menor arpegiado con el bajo en la séptima mayor (inversión en segunda).

El final de la sección C es un arpeggio sobre el RE# menor con bajo en séptima mayor que se desgrana en una serie de cromatismos ligados con cuerdas al aire que llevan a que se precipite el acorde final de SOL mayor con novena bemol agregada. Este acorde tiene por función hacer volver nuestra percepción al mundo armónico del flamenco más tradicional.

IV. Poema recitado (solo voz recitante):

Esta sección consiste en un poema declamado o leído.

“Al fondo de la vida, mi infancia
encendida de sonidos,
instrumentos,
acostada de «*güata*» en las baldosas frías,

oyendo voces y ritmos
en la melodía de tu canto imaginado.”

Este poema cumple la función de ser una remembranza de mis primeras experiencias en la audición musical. Vienen dadas por el regalo que recibí de mis padres: un pequeño tocadiscos de color celeste con que me ponía, desde muy niño, a escuchar discos de vinilo en el suelo de baldosas del lavadero de nuestra casa en Brasil.

En este texto es “la infancia en sí” la que, ubicada en el fondo de mi vida, o sea, en la infancia misma, es decir ocupando el lugar que ocupa ella misma en el tiempo y la memoria, se halla encendida de sonidos. Esos sonidos que se escuchan (escuchaban) a través del tocadiscos. A la vez, esta infancia que escucha también está rodeada, cercada de instrumentos, los instrumentos que hay (había) en mi casa (guitarra), alguna vez los charangos y otros instrumentos, los cuales los amigos músicos de mi padre del grupo Tarancón, le encargaron para que mi padre les trajera desde Chile durante un viaje realizado por él en la década de los setenta.

De alguna manera es ella misma (la infancia) la que se encuentra acostada con el vientre en el suelo, de “güata” sobre las baldosas para capear el calor tropical, y es ella — transfigurada porque debía ser yo mismo — es ella misma la que escucha las melodías y los cantos que imagino saldrían de mi tío, que aún no conocía pero que ya imaginaba. O las voces de los cantantes imaginadas viviendo dentro del equipo de sonido (el tocadiscos) como pequeñas personas que estaban allí, dentro de la imaginación propia. Es mi infancia la que adquiere vida y se personifica para ser la protagonista de mi “sueño de la música”.

Es la misma infancia la que escucha algo que el mismo hablante del texto asume ha de ser algo imaginado, porque no puede ser real: el canto imaginado de alguien que aún no se conoce y que será en un futuro, muy lejano, una influencia en mi persona, marcará para siempre mi destino: el canto de mi tío abuelo, el iniciador del flamenco en mi lejana tierra del Chile (no)recordado.

V. Seguriya:

Esta pieza contiene las tres notas del motivo de Pepe ya descritas: la segunda mayor que está entre FA# y SOL# y la tercera mayor que aparece en el bajo entre SI y SOL en el compás 57.

También aparece una disminución de los dos intervalos en los bajos del primer motivo: FA# y SOL# a cambio de la tercera mayor; y, SOL# y LA a cambio de la segunda mayor. Todo ello en el compás 57.

Este material tiene un breve desarrollo, más bien rítmico, afinado en el *compás de seguriya*. La pieza culmina con una expresión rítmico melódica en que se utiliza la resonancia de la guitarra realizando un *golpe de caja* frecuente en la *guitarra flamenca de acompañamiento al cante*: golpear con las yemas de los dedos la tapa armónica en la zona de *los golpeadores* (micas protectoras de la guitarra) para lograr que resuenen las cuerdas en las posturas señaladas en la partitura (efecto percusivo y de resonancia). La función de estos golpes y resonancias es de carácter descriptivo de las resonancias dejadas por la impronta de mi tío abuelo *cantaor*.

VI. Voz ancestral:

Esta pieza es la primera pieza de canto a capella que aparece en la obra. Está basada en un tipo de canto flamenco que es considerado de los más antiguos llamado *toná* (apócope de Tonada). Corresponde al *ayeo* o *temple* de la *toná*, que es la forma en que el cantaor se inspira, se conecta al momento expresivo y prueba su voz, afirma su afinación.

Estos son cantos *a palo seco* que es como se le dice en la jerga flamenca a los *cantes* realizados a capella. Por lo general, son cantos de gran dramatismo y gran intensidad interpretativa; solistas, y cantados, en su mayoría, por voces masculinas.

Son aquellos *cantes* flamencos emparentados con la ancestral herencia de India que ha sido documentada y estudiada ampliamente en la *flamencología* (disciplina musicológica e histórica que estudia el *Arte Flamenco*). Por esta razón se ha tomado la decisión de utilizar, brevemente, casi a modo de cita, un raga de India, específicamente de la música del norte de India o Hindustani (o Indostaní) llamado Kambhoji.

La función del uso del raga es que tiene un gran parecido melódico a las melodías usadas tradicionalmente en el *cante de toná*. Posee, a su vez, la utilización del séptimo grado a distancia de un tono de la tónica que es apropiado a los fines compositivos de esta obra: que el séptimo grado no siempre esté a distancia de sensible (semitono) de SI (SI-LA#), presente en los finales de frase, sino que exista la posibilidad de utilizar el LA natural para llegar al SI (séptimo grado No sensible).

El pulso es solamente figurativo o aproximativo: con ese fin se han colocado con líneas punteadas las barras de compás para que, al interpretarlo, no se esté ceñido por una pulsación metronómica exacta que constriña al cantante.

VII. Poema y cante a Pepe Lucena:

Esta séptima pieza está realizada plenamente dentro del *género de toná flamenca*. Es la segunda pieza a capella de la obra. Expresa un primer *tercio de toná* con sus característicos semitonos cromáticos ascendentes y descendentes (compás 91).

El texto es:

“Ay, tu voz está en mi corazón
el metal de tu recuerdo
hace brillar mi voz y mi silencio.”

La pieza ya adquiere un movimiento de pulso, un poco más marcado si bien no es aún del todo pulsativo, es mayor respecto de la anterior pieza *a capella*.

Se caracteriza por notas largas y melodías bien definidas. Pulsos en relación directa al texto que se canta. La finalidad es que el texto se entienda claramente y se sienta la idea de una cante de inspiración puramente flamenca y sin guitarra.

Comienza en la nota Si, que tiene una importancia cardinal en la pieza: es la nota principal y en la que convergen muchos gestos a lo largo de la obra.

Continúa con un movimiento gradual de segunda mayor al que sigue una pequeña escala ascendente hasta el Mi, para luego volver al Si. Termina esa primera frase con una repetición de la pequeña escala pero ahora a partir del Do#, descendente y que llega hasta el La becuadro, que es nuestra sensible natural, tomada del modo lidio o del raga Kambhoji. La rítmica de este giro recuerda o hace mención al final del “tema de Pepe”.

La segunda frase la ataca desde la dominante (Fa#) para tomar, luego en tres repeticiones el Si, al que sigue otra escala gradual que sube hasta el Mi, punto en el que la melodía hace una nota larga en redonda con calderón. Es el momento en que se nombra que la voz de ese tío abuelo *cantaor* está en el corazón del hablante-compositor. Es el primer momento en que ya aparece un texto inteligible y reconocible como tal, puesto que los giros anteriores se realizan con la interjección “ay”, un grito de dolor o una queja ante lo que se está pensando o sintiendo, ante la verdad (o no) que será contada, propio del estilo flamenco llamado *toná*.

A continuación, se reinicia una pequeña escala, similar a la del comienzo (expresión de los “ay” o *ayeo*) pero a partir de la nota Re# que llega hasta Fa#, escala que cierra con una variación del giro final del tema de Pepe (o una cita de él) pero todo ello en menos notas. Eso aparece realizado con el texto “el metal”. En *cante* flamenco se refieren al *metal* como una característica vocal, pero en esta pieza aparece nombrado como una forma o característica que adquiere el recuerdo de la persona y personaje, Pepe Lucena.

Este segundo sistema o frase de la pieza continúa con una semi frase melismática (y hacia su final cromática) que inicia y se cierra en Re#. El texto es “el metal de tu recuerdo”, con el que se cumple la función de completa remembranza del tío artista, de voz melismática y “laína” (aguda y fina).

En el alzar del compás 91 se inicia una reexposición de la anterior subida desde la dominante pero que, con idénticas repeticiones de la nota Si, llega en su escala esta vez hasta el Sol# alto. El final de esta pieza lo constituye una pequeña sección de bajada en pulso lento y meditativo desde el Fa# alto hasta la nota Si del principio, haciendo una suerte de descripción de la idea de “hacer silencio” diciendo al mismo tiempo la palabra “silencio”.

VIII. Poema recitado rítmicamente y guitarra:

Este poema es la segunda expresión a capella de la obra. El texto está tomado de un poema mayor dedicado a Pepe Lucena titulado “Tu voz en el silencio mío”, compuesto en seis cuartetos endecasílabos, homenaje póstumo (Ver texto completo en anexos). Corresponde a la sexta estrofa y final de este poema.

El texto es:

“Perdóname el atrevimiento ingrato
de alzar el vuelo en palabra naciente
tentar a los destinos con mi ansia
y mostrar la envergadura de tu temple.”

El hablante solicita al homenajeado, Pepe Lucena, le perdone su atrevimiento. A la manera de los poetas y payadores tradicionales de Chile le pide, de algún modo, permiso para expresarse. En el segundo

verso insiste en su “perdón por decir palabras al aire” cuando está recién aprendiendo a escribir (o a hablar). Continúa su petición de absolución diciendo que el perdón que solicita es “al hecho de tentar a los destinos”, es decir, el hablante siente que, de algún modo, está importunando a la fortuna con sus ansias de vivir, de hablar, de escribir, de homenajear. Que de algún modo, hace que el destino (el destino fatal, la muerte o la “pelada”) le miren y se fijen en él por su atrevimiento.

Remata diciendo que aquello que hace con el texto es mostrar la grandeza del vuelo (la envergadura), que es la distancia entre la punta de unas alas abiertas (las de su *cante*) pero, en cierta forma, el texto se ha transformado en un *temple*, una manera de estar equilibrado, afinado o, simplemente, en ese punto de dureza que se da a un cristal o un metal en el fuego de la herrería, al que también se le llama *temple* o *templar*, en el lenguaje de los herreros. El hablante pide perdón a los “dioses” o al “destino” por mostrar el gran tamaño que ha adquirido en el texto mismo (que es, a su vez, la vida misma) la voz duradera e irrompible de su tío abuelo *cantaor*. Pide indulto por tratar de hacerlo inmortal en una palabra tan fútil y a la que el destino, posiblemente, habrá de desbaratar a través de su terrible encono: el paso mismo del tiempo.

Este poema se recita sobre una secuencia de acordes: SOL Mayor con sexta y bajo en LA#, DO Mayor séptima con bajo en quinta sostenida, SOL Mayor con sexta y bajo en LA#, FA Mayor séptima mayor y novena, DO Mayor séptima con bajo en quinta sostenida, Díada RE-SOL, FA Mayor en cuarta sexta con novena, Si Mayor con novena. La función de recitar con estas armonías es mostrar al familiar homenajeadado arropado por la guitarra moderna del propio compositor.

(*) Nota: ver Félix Grande, Memoria del Flamenco, 1975, capítulo 4, “De la remota India a Alcalá de Guadaíra”, páginas 40 a 56.

IX. El silencio inaudito:

Ésta es una de las piezas más cortas de la obra. Se expresa a lo largo de dos sistemas y vuelve a re-exponer el ritmo de *seguiriya* flamenca (amalgama de 3/4 y 6/8) que constituye ***un ciclo*** que se explica así: inicia de forma metacrúsica en el segundo tiempo del 3/4, continúa con el compás de 6/8 para culminar en el primer tiempo de un nuevo compás de 3/4. En esta amalgama consideramos que corchea es igual a corchea en cada tipo de compás (octavos y cuartos). Esto es algo común y obligatorio en todas las *seguiriyas*.

Se expone una vez más la *seguiriya* en guitarra, casi idéntica a su aparición anterior pero con algunos cambios en los bajos en los compases 108 y 109. Luego, en los compases 110 y 111 se expresa el compás de la *seguiriya* de forma muy tradicional con una exposición de la que se conoce como *base de la seguiriya* en los dos acordes principales (SI y DO mayores). Considérese que ***la base*** de los géneros flamencos son especies de “estribillos” musicales que hacen reconocibles los géneros y que siempre están presentes cuando éstos se tocan o cantan. Es lo que los hace distinguibles unos de otros, y de algún modo, una de las condiciones para que se constituyan como tal, puedan adquirir su identidad propia esperada (apego a la tradición).

X. Siempre está un sonido:

Ésta es la única canción de trova como tal que aparece en la obra.

Una vez que se han expresado los *cantes* flamencos con sus respectivos textos, la guitarra flamenca sola y su discurso poderoso (tradicional y moderno-disonante), es decir, enunciando la fusión y el

mestizaje junto al torrente potente y profundo de la tradición musical, tanto de la trova como de la guitarra flamenca.

El texto de esta sección es:

“Siempre está un sonido
que brota desde las raíces de mi alma,
siempre está un silencio
que emana desde lo insondable/invisible.
Adentro tenemos un árbol de luz
en nuestras manos.”

También se ha expresado la poesía, surge a modo de camino de unión entre texto y voz esta especie de “trova-flamenca” como fue llamado mi propio trabajo por el crítico y periodista chileno, Sergio Benavides, en el extinto diario La Nación en su comentario discográfico crítico del 4 de mayo de 2002.

La canción se posiciona desde una vertiente de plena fusión: por un lado tiene la característica de dejar ver en primer plano la letra y su contenido pero a la vez intenta *arroparla* con una armonía muy lejana a la tradicional armonía que acompaña a las canciones de trova actuales, las cuales están generalmente atadas a lo tonal y pocas veces discurren en lo modal o mezclan ambos mundos.

En este caso en particular se busca una armonía que está a medio camino entre lo tonal y lo modal, que a ratos toma visos de disonancia pura y la lógica de la inestabilidad del centro tonal.

Juntamente con ello, se añade una sección inicial en cada estrofa que está compuesta dentro del compás de *seguriya* (compases 112 a 118, y, 119 a 121).

Lo restante está compuesto en compases binarios simples (2/4) que intentan destacar el significado rotundo del texto.

Es la única de las piezas que abre la posibilidad, aunque mínima, de que el intérprete elija qué interpretar. Esto sucede en el compás 122 y 123, en que aparecen expresadas sobre las notas Si y Sol el final del cuarto verso de la *sextilla de pie quebrado* que se utiliza en la pieza. Esta decisión de si decir “lo invisible” o “lo insondable” la puede tomar en el momento cada intérprete o bien tenerla decidida con anterioridad a la ejecución de la obra.

XI. Silencio rotundo

Es la penúltima pieza a modo de final y despedida de la guitarra. Consiste en un proto-contrapunto, muy simple, casi un *organum* que inicia con un cromatismo a partir de la la tercera del acorde de SI Mayor y desciende hasta llegar a la cuarta (MI) todo esto junto a la nota MI pedal en el soprano.

Luego de producida la octava de dos MI se entra una vez más en la expresión del séptimo grado de la escala indostaní Kambhoji (LA y SI naturales) para terminar con el acorde disonante de SI mayor con cuarta justa y sexta bemol agregadas.

XII. Palabra rota (poema final recitado, solo voz):

La última pieza es un texto poético que debe ser leído lentamente y a capella, en pleno silencio de la guitarra. Se titula “Palabra rota” y habla sobre la pérdida del lenguaje haciendo un símil con la partida, la muerte o el silencio. Habla sobre la pérdida de los seres queridos así como del intento que hacemos

para que no se nos olviden esos nombres que han marcado nuestras vidas y señalado nuestros caminos con luz.

El hablante se expresa sobre la conciencia del paso del tiempo y la pérdida de palabras, las personas, el lenguaje. El paso de las etapas de la vida y el continuo abrirse de nuevas etapas. La obra Suite del Silencio es una forma artística de marcar ese paso de una etapa a otra, en cierta medida, constituyéndose, si se quiere, ella misma (la obra) en esa marca del paso del tiempo.

El texto es el que sigue:

“Pedazos de cosas trizadas
sin sentido // astillas de viento
flotan en el agua tiesa // se me enredan al pelo
me caen en los ojos, nublan
la sensación de mudez:
girar repentino de la rueda
la urna encallecida de silencio.

Al fondo del patio vacío
un remolino de palabras astilladas
se hunde en la cáscara
de la última higuera viva.
No recuerdo mi nombre.”

El hablante ve cosas que se han roto y que, de algún modo, flotan sobre el tiempo, en el agua tiesa de su paso, a modo de hielo o tiempo detenido. El agua como lo que fluye pero que en la imagen está

detenida, con esos pedazos de aire, filosos como astillas, diminutos, flotantes sobre *ese líquido* que son los recuerdos.

El hablante señala que se le enredan en el pelo, a modo de como lo hacen con la Ofelia que flota en el río, mientras se va, como en el cuadro de John Everett, o como en el poema de Álvaro Mutis que ficciona la muerte del guerrillero Matías Aldecoa.(*). El hablante siente que esa detención del tiempo, de las materias congeladas y punzantes, le nublan la sensación de su propia mudez, su propio silencio. No sabe ya cómo nombrar ese silencio y se ha confundido. Siente girar la rueda del tiempo y del destino, con su féretro lleno de silencio, el silencio puesto sobre aquello que habita, tras su giro, y endurece como una callosidad el propio tiempo de silencio en que, el propio hablante, transcurre.

Aparecen los recuerdos del hablante, el patio vacío en las tardes, mientras sus abuelos y familiares duermen la siesta (motivo recurrente del hablante), mientras ¿el indaga el mundo y trata de pausar la propia destrucción del tiempo en su conciencia? ¿Siquiera entenderla?

Se da cuenta que al fondo del patio de sus abuelos, un remolino de esas mismas palabras se ha astillado, en el congelamiento otorgado por el final de la vida. Momentos que se van uno tras otro, irremediadamente, invenciblemente como lianas vegetales que se incrustan en sí mismas. Las nombra como algo a hundirse sobre la cáscara de ese árbol, el de los frutos onerosos, dulces y repetidos el doble cada año (la higuera ofrece no uno, sino dos frutos anuales), el árbol más añoso al fondo del patio, allí donde podría haber escrito su nombre, el de alguien más junto al suyo, unas iniciales, tal vez.

El hablante trata de recordar su nombre, el de su tío abuelo y ya ni siquiera eso le permite el tiempo. El tiempo se ha tornado en silencio y el silencio en el final de la obra.

4. CONCLUSIONES

4.1. Demostración general de la hipótesis:

De algún modo, creo que, en un primer nivel de profundidad, la obra responde positiva y activamente a la interrogante planteada, si pensamos sobre todo, que existe una posibilidad inherente de cercanía entre estas disciplinas, por variados argumentos:

A. La lengua en la que están construidas las identidades y los sustratos filosófico-ontológicos de estas tres disciplinas están asentadas sobre la base de la lengua española, o castellano, como en realidad se le conoce oficialmente. Eso hace que tengan como característica el haber sido creadas desde una conciencia, apoyada y construida desde sus bases, en el entendimiento sobre la realidad dado por nuestra lengua, o más bien, posibilita un sustrato común sobre el que se asientan estas disciplinas en una misma lengua. Consideremos que la lengua es una de las formas con que el ser humano conforma su conciencia y su relación con el mundo, y que esa conciencia está dada, en gran medida, por la forma en que el ser humano puede nombrarse y nombrar el mundo a través de la lengua: uno de los pilares fundamentales sobre el que se apoya el constructo de realidad, el cual posibilita, en gran medida, la consciencia. Como nos muestra el final de la obra pero con un intento de *per negationem*: el hablante no puede nombrar, ni siquiera, su propio nombre.

B. El otro elemento común en las tres disciplinas integradas (música flamenca, poesía y trova) es el hecho de que todas se iniciaron como disciplinas de carácter oral (y ágrafas, probablemente), las cuales se fueron, en algún momento de la historia, convirtiendo en realidades escritas: la guitarra flamenca, la trova y la poesía.

4.2 Respondiendo las preguntas de investigación (Hipótesis).

1. ¿Es posible crear una obra musical que responda por sí misma a la necesidad de experimentación significativa dentro de la propia poética y que, a la vez, utilice elementos propios de la guitarra flamenca, la trova y la poesía?

Creo que la obra responde positivamente a la pregunta. La obra Suite del Silencio responde por sí misma, es decir, con la propia partitura, a esta necesidad de experimentación significativa dentro de la propia poética del compositor. Esto en referencia a la primera parte de la pregunta, y creo que a través del análisis de la obra se puede verificar que responde, también afirmativamente, a la segunda pregunta implícita, de manera contundente. Vemos experimentación en:

A. Acerca la guitarra flamenca a una *Guitarra Flamenca Experimental* observable en el trabajo en varias voces, lo que es poco frecuente en la música flamenca tradicional que trabaja a una sola voz o melodía acompañada. Así mismo, se ha tomado, a propósito la decisión de no utilizar el *rasgueo*, debido a que es una técnica muy extendida y diría que pregnante, de tal modo que muchas veces no solamente se reconoce al flamenco por este sonido de *rasgueo* de las cuerdas, sino que a veces se puede llegar a su abuso de parte de los intérpretes o compositores. La técnica de *rasgueo* como tal, solamente aparece al final de la obra, específicamente en el final de la Pieza XI (Silencio rotundo), previo a la entrada el texto final recitado con voz sola.

B. Se utilizan disonancias poco habituales, tanto en la música flamenca como en la música de trova.

C. Se utiliza poesía que no es costumbrista o que no habla de tópicos costumbristas o localistas, como lo hace por regla general el flamenco. No es verso con rima consonante o asonantada, excepto el que aparece en la pieza VIII (Poema recitado rítmicamente y guitarra).

D. Se utiliza la mezcla directa de canción de trova con poesía junto a un acompañamiento en *compás flamenco* (*seguiriya*).

E. Respondiendo a la segunda parte de la pregunta, se puede responder que “Sí” se utilizan los elementos propios de la trova. Aparece el acompañamiento en guitarra con un grado de elaboración mayor que solamente rasgueos o arpegios en acordes completos o tonales (mayores o menores), y, por otro lado, modales (modos eclesiásticos). Se utiliza poesía como tal, es decir, poesía creada especialmente para la obra y no poesía de otros escritores como suele hacerse en trova o en flamenco, o bien con temas tradicionales o *Del Repertorio* popular, como muchas veces ocurre. De la guitarra flamenca se usan las técnicas pertinentes a su escuela (a excepción del *rasgueo*, que se usa solamente al final), se utiliza el *golpe de caja* y los ritmos como la *seguiriya* o el género de *cante Toná*.

2. ¿Puede esta obra mostrar un cambio de paradigma en que se vea reflejada una nueva manera de expresar la guitarra flamenca, la música de trova o canción de autor y la poesía como una movilidad en la propia poética?

Creo que también se puede responder positivamente a esta pregunta: la obra es resultado de una exhaustiva investigación en la propia poética, y ha pretendido seguir siéndolo durante esta etapa de culminación de tres meses de movilidad que he realizado al alero del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba (Andalucía, España) entre los meses de septiembre y diciembre de 2022.

Aquí me he dejado permear por las asignaturas que realizo, para aportar insumos a mi obra y mi escrito de tesis, y, por sobre todo, en mi reflexión profunda del hecho artístico y estético que constituye el flamenco.

Considero a bien decir que se ha logrado positivamente hacer una diferenciación en el proceso compositivo que podría llamar como una “movilidad” dentro de mi poética. Curiosamente constato, al escribir este punto, que ha ocurrido una curiosa coincidencia o sincronía, si se quiere: realmente no había observado que el nombre técnico del tipo de estudios que realizo aquí en Córdoba es justamente “movilidad de créditos”. Pues bien, sin ánimo de tratar de resultar grosero, intentando hacer una especie de broma o chiste de mal gusto, veo que ha aparecido esta expresión en la pregunta sin darme cuenta de ello. De algún modo, es una cierta *movilidad* que he hecho en este proceso hacia un cambio en los paradigmas de mi propia poética, sobre todo considerando lo observado anteriormente respecto de haber estado buscando, por lo general, una cierta consecuencia o tributación con el propio estilo compositivo y, más aún, con el oficio de componer dentro de un determinado estilo: la forma esperada en cada uno de ellos, en cada “parcela” musical o expresiva, con tal de no salirse de los cánones y expectativas, expectativa tanto de mí mismo como de parte de la comunidad y audiencia.

3. ¿Es posible que el resultado final de la obra haga interactuar la guitarra flamenca, la trova y la poesía de manera eficaz y donde no se noten las junturas o soldaduras de los distintos géneros?

Creo que en gran medida se ha logrado ese cometido: juntar cosas distintas y aparentemente distantes sin que se note la soldadura. Esto está tomado de una idea del gran trovador Silvio Rodríguez que señala respecto de su obra “Trova a Edgardo”, del disco “Silvio”, 1992: “Hice esta canción tratando

de unir, una vez más, la trova tradicional cubana con la nueva trova y un homenaje a Edgar Allan Poe, y creo que es la primera vez que lo logro sin que se noten las soldaduras”.(*)

En algún modo, he podido lograr esta sutileza en la obra, aunque considero que esas juntas o soldaduras podrían estar menos expuestas. Espero haber limado esas asperezas en el transcurso de estos tres meses de movilidad y pulir la obra para hacer que se note menos el paso desde una disciplina a la otra, que sea más dúctil y amigable para el auditor y para el mismo intérprete este cambio, más liviano y amigable.

4. ¿En qué medida la obra responde a la búsqueda inicial de una experimentación creativa entre estas tres disciplinas aparentemente tan disímiles?

Considero que la obra tiene visos de experimentación bastante grandes aunque, enlazando con la respuesta anterior, puedo decir que es algo a mejorar, siempre y cuando mi capacidad de vuelo lo permita y, también mi capacidad para intentar salirme de lo que yo mismo puedo hacer, dar o imaginar. Muchas veces soy víctima, como músico ejecutante o intérprete, y a la vez, compositor de mi propia obra — característica que converge en mí, para bien o para mal — sucede que mis propias costumbres y zonas de confort, por un lado, sumadas a las limitantes o “aberraciones” propias del oficio y del asentamiento de las costumbres que dan los años “de servicio”, por otro, me fuerzan a componer (o no) algo de una cierta manera. O simplemente hay ciertas “cosas” que no logro crear o que, simplemente, no me “atrevo” a crear (o componer). Tal cual la literalidad del término: no me atrevo a componer ciertas cosas, es decir, no tengo la valentía de permitirme ir por ciertos derroteros, los que quizás a veces sólo puedo imaginar,

(*) Nota: explicación del propio compositor acerca de la canción “Trova a Edgardo”, carátula de CD, “Silvio”, EGREM, La Habana, Cuba, 1992.

pero las limitantes propias de todo ser humano no me dejan aún emprender (ya sean limitantes o cortapisas sociales, morales, musicales, estéticas o incluso de tipo ideológicos).

Espero que este tiempo fuera de mi zona de confort me permita ensanchar un poco más mis alas de compositor. En la forma en que lo dice el hablante, al narrar su homenaje a Pepe: me permita mostrar la envergadura de mis alas, sin miedo a lo que el destino o el tiempo puedo cernir sobre la obra o sobre el silencio.

5. GLOSARIO DE TÉRMINOS DEL ARGOT O JERGA FLAMENCA

(ordenado alfabéticamente)

A palo seco: dicese de aquellos cantes flamencos que se interpretan con la voz sola, sin acompañamiento de ningún instrumento armónico o rítmico. Es similar a lo que se conoce como cantar “a capella”.

Argot o jerga flamenca: lenguaje técnico específico de las personas que interpretan el flamenco, tanto en el baile, el cante y la guitarra. Es un lenguaje que existe única y exclusivamente en la cultura flamenca y es común en todos los países donde actualmente se cultiva el flamenco en el planeta.

Arte Flamenco: términos que hacen referencia a todas las expresiones flamencas, sean baile, cante, guitarra, palmas, percusiones y otros instrumentos. Se incluye el uso de instrumentos no tradicionales como el piano, el fagot, el arpa, el oboe, entre muchos otros posibles. Se tiende a escribir con mayúsculas como una forma de honrar su grandeza y su valía, a la vez que destacar que es un *arte mayor* que ha sido muchas veces denostado, discriminado y vapuleado por amplios sectores de la cultura española y de otros países. [se sugiere indagar en movimientos intelectuales como el llamado “anti-flamenquismo” en España, liderado por escritores notables como Miguel de Unamuno o Pío Baroja.] Podría considerarse también un uso tautológico al señalar como arte algo que ya es una arte en sí mismo, como lo es el flamenco mismo.

Ayeo o temple (templar): se refiere al momento inicial del cante en el cual el cantaor o cantaora emite un sonido en la sílaba “a” o con la palabra “ay” (interjección). Su función es poder ajustarse al tono o nota inicial con que se cantará, y de algún modo, entibiar o preparar las cuerdas vocales para la emisión

del sonido y el canto. También es visto como una invitación al auditor a ponerse en contacto con lo “jondo” (hondo) que se va a revelar en el cante a interpretar.

Bailaor y bailaora (plural bailaores): es un apócope andaluz del término “bailador” o “bailadora”. Es la forma correcta en que se expresa, en nuestro argot, el oficio de bailar flamenco.

Cantaor o cantaora (plurales, cantaores o cantaoras): es un apócope andaluz del término “cantador” o “cantadora”. Es la forma correcta en que se expresa en nuestro argot el oficio de cantar el flamenco.

Cante(s): nombre que recibe la disciplina que se encarga de la interpretación del canto flamenco. Por extensión, se entiende que cante o cantes son todos y cada uno de los estilos, géneros o subgéneros que se cantan.

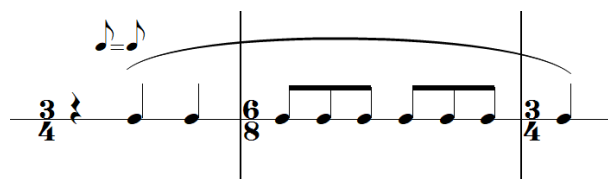
Cantes de Ida y Vuelta: término que hace referencia a los cantes que surgieron en América y que han sido llevados por los españoles en el proceso de colonización y transculturación. Se usa la idea de la “ida y la vuelta” porque son expresiones surgidas en el continente americano con base en las influencias de los conquistadores ibéricos y que, luego retornan, a través de ellos mismos, a la península y son adoptados por los flamencos.

Cantes (o toques) de Levante: hace referencia a un cierto grupo de cantes y toques que surgen en la Región de Murcia, considerada como la zona del “levante” porque está ubicada al este de la península, es decir, por donde se levanta el sol. También se les suele llamar estilos, cantes o toques “levantinos”. Se caracterizan por ser el grupo de cantes que no tienen una medida de compás métrico estricto y se

consideran más bien tocados y cantados “ad libitum” aún cuando provienen del fandango, que es un género de cifra ternaria simple que se toca a compás.

Compás: el término se usa para referirse a la sensación pulsativa y su uso expresivo dentro del flamenco. Merecería una investigación aparte, por lo profundo de sus implicancias. En el flamenco cada estilo musical o género tiene su propio tipo de “compás”, los cuales muchas veces son amalgamas de compases o ciclos rítmico-pulsativos (seguiriyas o bulerías), o bien por otro lado, consisten en cifras de compás que se superponen, al mismo tiempo, en un mismo estilo (fandangos o sevillanas).

Compás de la seguiriya: hace referencia al ciclo de cifras indicadoras que rige este estilo jondo. A saber:



El cuadro flamenco: hace referencia a cuando en un escenario se interpretan juntos el baile, el cante y la guitarra, tríada indispensable y tradicional del flamenco. A esto, casi siempre se suman las palmas (aplausos rítmicos de timbre emparejado y homogéneo logrado con una cierta disposición y tensión de ambas manos) los cuáles muchas veces pueden ser interpretados por quien canta o baila, o bien, por “palmeros” especializados.

Los géneros (flamencos): término usado para referirse a los distintos tipos de cantes y toques flamencos que existen. Entre los más conocidos están las bulerías, las seguiriyas, los tangos, las soleares, las alegrías, entre muchos otros. También se les suele llamar los estilos flamencos.

Los golpeadores: mica autoadhesiva o magnética que se coloca actualmente en las guitarras que se usan para el flamenco (tanto clásicas como propiamente flamencas) que se instala sobre la tapa armónica entre el puente y la boca con el fin de proteger al barniz y la madera de los golpes y arañazos que pueden causar los rasgueos o los propios golpes de caja.

Flamenco jondo: el término se refiere a aquellas expresiones del flamenco que son más profundas y llenas de contenido dramático. La jondura (de “hondura”) quiere decir aquella expresión que está cargada de sentido humano y de transmisión de experiencias vitales profundas del ser humano y de su comunidad.

Flamencología: disciplina histórica y musicológica que estudia y trata el flamenco como expresión artística y cultural. Se considera fundada a fines del siglo XIX por algunos escritores como Antonio Machado y Álvarez (“Demófilo”), padre de los poetas Antonio y Manuel Machado. Actualmente, en España, en distintos conservatorios públicos de Andalucía se imparten carreras superiores para formar a flamencólogas y flamencólogos profesionales.

Golpe de caja: acción de golpear la tapa armónica de la guitarra para lograr un efecto sonoro y rítmico. Existen diferentes tipos de golpes de caja entre los que están los efectuados con la punta de los dedos (uña) sobre el golpeador y también golpes que se realizan con nudillos o con la yema de los dedos.

Guitarra flamenca de acompañamiento: es cuando la guitarra se utiliza para acompañar baile o cante. Es considerada por los especialistas como un oficio específico dentro del flamenco, pues existen muchos guitarristas que solamente se dedican al trabajo de acompañar.

Guitarra flamenca de acompañamiento al cante: es una de las ramas de especialización del acompañamiento en el flamenco. Requiere de gran habilidad auditiva e intuitiva así como también exige de parte del guitarrista gran conocimiento y memorización de cada tipo de cante, dentro de las decenas existentes y vigentes en la actualidad. También requiere gran capacidad compositiva para ajustarse a las actuales exigencias del flamenco.

Guitarra flamenca de concierto: es la guitarra de más alta exigencia técnica y vuelo creativo-expresivo en la actualidad dentro del panorama del flamenco. Un buen guitarrista flamenco presupone el dominio del conocimiento de la composición, el acompañamiento y también la capacidad expresiva de lo jondo, cualidad que debe poder ser mostrada bien se esté tocando con una guitarra solista o acompañando a un cuadro flamenco.

Jondo (cante jondo): el término es una escritura proveniente de la transliteración andaluza de la palabra “hondo”. Hace referencia al campo de expresión de gran dramatismo y “hondura” que el flamenco lleva consigo. Un arte jondo porque está cargado de vivencias personales íntimas pero que se hacen universales al representar el sentir de una comunidad y mostrar su forma de ver la vida y el mundo que les circunda, y del cual, son una parte viva y en movimiento.

Los flamencos: se refiere a todos aquellos que desarrollan el flamenco, ya sea en el baile el cante o la guitarra. También puede decirse de alguien que es “flamenco” incluso si esa persona no toca, ni canta o baila, pero siente, sin embargo, el flamenco y vibra con él desde la vereda del que es, además, conocedor o “aficionado”, es decir, alguien que sabe del tema y disfruta con respeto y sabiduría de este arte. Importante destacar aquí la figura del “aficionao” (apócope de aficionado) que es aquella persona que conoce el flamenco y se deja la vida en ello aunque no sepa de música y no sea artista de ninguna de las

ramas del flamenco. El aficionado entonces, es una persona que ama el flamenco y lo difunde desde la hondura de su propia vivencia en la comunidad, personas de las cuales existen muchísimas en Andalucía: aman, respetan y disfrutan del flamenco, y lo apoyan y defienden con toda el alma.

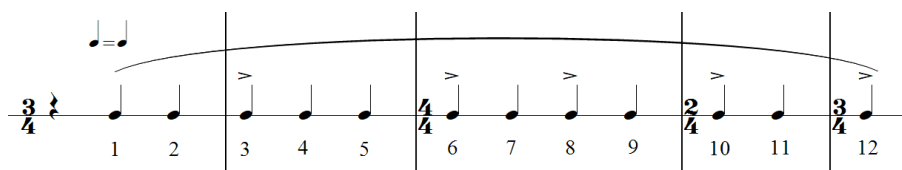
Metal (el metal de la voz): hace referencia a la característica estética y sonora que tienen ciertas voces de cantaores o cantaooras que los hacen merecedores de admiración de parte de los aficionados y los demás artistas. Logran con su voz hacer sentir lo “jondo” a quienes los escuchan, y se considera que en su garganta y cuerdas vocales tienen algo especial que los hace destacables y únicos (as).

Rasgueo: técnica guitarrística que consiste en pasar unos o más dedos por el encordado de forma rápida y coordinada logrando un efecto continuo y de gran sonoridad (de algún modo, los dedos golpean el encordado de forma muy rápida y rasante al plano de las cuerdas). Actualmente, es una técnica altamente desarrollada en la guitarra flamenca y se puede ejecutar con los cinco dedos de la mano derecha o la mano que pulse las cuerdas, en el caso de una persona zurda. Existen innumerables combinaciones y tipos de rasgueos pudiendo diferenciarse dos grandes grupos: aquellos en que la mano que rasguea (la que va cerca del puente) se queda fija en la sexta cuerda con el pulgar mientras se rasguea usando los dedos anular, medio e índice; y, aquella en que la mano se sirve de movimientos de muñeca y se expresa libre de apoyarse en la sexta cuerda durante su ejecución.

Seguiriya: género flamenco que da origen a toda una rama de estilos. Es considerada una de las joyas del cante y toque jondo, por su dificultad y por su especial acentuación que da la sensación de cierta inestabilidad pulsativa. Está presente en diversas secciones de la obra de esta tesis.

Sevillanas: estilo folclórico español originario de la provincia de Sevilla, Andalucía. Es considerado un toque y cante “aflamencado” debido a que fue adoptado desde el folclore por el mundo flamenco, llevándolo a su terreno tanto en lo musical como en lo dancístico. Su compás es de 3/4. Por lo general se canta, toca y/o baila en cuatro partes o coplas de idéntica duración. Tiene una coreografía propia y una forma cerrada.

Soleares: estilo flamenco jondo por antonomasia. Su compás es una amalgama muy similar al de la seguiriya que contiene doce tiempos acentuado de una manera irregular. A saber:



Tercio: se refiere a las secciones de texto o letra que canta el cantaor o cantaora. Generalmente, son dísticos o pareados. También se utilizan tercetos y cuartetos. Igualmente, se utiliza el término para referirse a las distintas secciones cantadas entre las que se intercala una sección de guitarra sola.

Tocaores: apócope andaluz de “tocadores” que hace referencia a los que tocan la guitarra flamenca.

Toná (cante de toná): apócope andaluz de “tonada”. Es un cante muy antiguo, se ha estudiado y se cree que es de los que surgieron primero en el devenir histórico del flamenco. Es cantado a capella o “a palo seco”, aunque muchas veces hoy en día se les acompaña rítmicamente con palmas o percusión en compás de seguiriya. Estilo de gran dificultad vocal y lucimiento del solista (hombre o mujer), melismático y

con letras muy trágicas, autobiográficas muchas de ellas. Al igual que los cantes de levante o levantinos no tienen cifra de compás y son de pulso libre y regido por una medida personal.

Toque(s): se dice de todo lo que se hace en la guitarra flamenca. A veces el término es usado para referirse a variaciones o intervenciones características que marcan el término de una sección del baile o el cante. Se usa también de manera figurada para referirse a la calidad de intérprete o ejecutante de una persona: “*el toque de Manolo Sanlúcar*” o “*el toque de Antonio Rey*”.

NOTA ACLARATORIA

El glosario precedente ha sido la única sección de este trabajo íntegramente realizado con los propios conocimientos, memorizados y utilizados a lo largo de los años de ejercicio, y sin el apoyo de ninguna bibliografía específica. Esto ha sido hecho no como un acto de altanería o lucimiento intelectual, sino porque dentro de nuestra cultura flamenca se considera que todo aficionado o músico debe conocer mínimamente el argot, el cual, por cierto, contiene muchos más términos y conceptos.

En este apartado se han utilizado solamente aquellos que fueron apareciendo a lo largo del desarrollo de este trabajo de tesis y que, como se señaló en la advertencia al final de la tabla de contenidos (página ii), fueron colocados en letra cursiva para que quién lee sepa que debe remitirse a este glosario para conocer el significado específico de cada uno.

5. BIBLIOGRAFÍA

1. DE LARREA, ARCADIO. *Guía del Flamenco*. Editora Nacional. Colección Mundos Abiertos. España. 1975.
2. GÁLVEZ, FRANCISCO. *El oro fundido*. Editorial Pre-Textos. Poesía. Valencia. España. 2015.
3. GARCÍA, CONCHA
-----*Mientras la traba*. Ediciones Las Hojas del Baobab. Poesía. Plaquette numerada de colección. Cádiz. España. 2022.

-----*Acontecimiento*. Tusquets Editores. Colección Nuevos Textos Sagrados. Poesía. Barcelona. España. 2008.
4. GONZÁLEZ CLIMENT, ANSELMO. *Flamencología*. Ediciones La Posada. Colección Demófilo. Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba. España. 2007.
5. GRANDE, FÉLIX. *Memoria del Flamenco, Volúmenes 1 y 2*. Espasa Calpe. España. 1979.
6. VV.AA. *Catálogo del XIX Concurso Nacional de Arte Flamenco*. Ediciones IMAE (Instituto Municipal de Artes Escénicas). Gran Teatro de Córdoba. Córdoba. España. 2010.

7. KARTOMI, MARGARETH. *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*. Ediciones Francisco Cruces. Las culturas musicales. Madrid. España. 2008.
8. NARBONA, ANTONIO. *La identidad lingüística de Andalucía*. Centro de Estudios Andaluces de la Consejería de la Presidencia. Sevilla. España. 2009.
9. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, JOSÉ. *El cante flamenco. La voz honda y libre*. Editorial Almuzara. España. 2005.
10. MUTIS, ÁLVARO. *Summa de Maqroll, el Gaviero. Poesía 1948-1988*. Colección Visor Poesía. 2008.
11. PACHECO, CARLOS. ORTEGA-RUZ, R. RODRÍGUEZ, A. J. *Integración de la especialidad de flamenco en el grado superior de música*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical. España. 2017.
12. PACHECO, CARLOS. *La técnica de ampliación instrumental flamenca: una propuesta metodológica de la guitarra flamenca a la orquesta y sus aspectos musicológicos y psicopedagógicos*, Tesis Doctoral. Ediciones de la Universidad de Córdoba. UCO Press. Córdoba. España. 2019.
13. SANLÚCAR, MANOLO. *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Ediciones La Posada. Córdoba. 2005.

14. STEINGRESS, GERHARD.

-----*Sociología del cante flamenco*. Signatura Ediciones. Sevilla. España. 2005.

-----*La hibridación como clave de la formación del Nuevo Flamenco*. Revista Transcultural de
Música. Número 8. España. 2004.

15. TORRES, NORBERTO. *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Editorial
Almuzara. Córdoba. España. 2005.

16. VEGA-TOSCANO, ANA. *Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira*. Revista de
Musicología. Número 2. España. 1997.

8.ANEXOS
Partitura completa de la obra

"Suite del silencio" (para guitarra y voz masculina, cantada y recitada)

Guitarra con 6ª cuerda en Si

I. A Pepe Lucena (Obertura)

Juan Pablo Del Despósito

Lento ♩ = 55

8 *mf* *f* *mf* *p* *mf*

9 *rit.....* *mp* *p* *poco rit.*

13 *cresc.* *f* *vibrato* *a la boca* *mf* *sfz*

18 *accelerando.....* *mp*

19 *molto accelerando.....* *mf* *ff* *f*

21 ♩ = 50 *mp* *f*

II. Baião do menino (Baião del Niñito)

Guit. $\bullet = 106$

26 *mf* *mp* *p* *p*

29 *p* *mf* *mp*

33 *mf* *f*

37 *mf* *f* *p*

Detailed description: This section contains the musical notation for 'Baião do menino'. It consists of five systems of music. The first system (measures 26-28) features a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. It includes a tempo marking of 106 and dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The second system (measures 29-32) continues with similar dynamics and includes triplets. The third system (measures 33-36) features a *mf* dynamic and a *f* dynamic with an accent. The fourth system (measures 37-41) includes a sextuplet and dynamics of *mf*, *f*, and *p*. The piece concludes with a 6/4 time signature.

III. Fuego que entra a la seguriya

Guit. $\bullet = 110$

42 *mf* *f*

44 *f*

CII

Detailed description: This section contains the musical notation for 'Fuego que entra a la seguriya'. It consists of two systems of music. The first system (measures 42-43) is in a treble clef, key signature of three sharps, and 6/4 time signature. It features a tempo marking of 110 and dynamic markings of *mf* and *f*. The second system (measures 44-48) continues with a *f* dynamic and includes a section labeled 'CII'. The piece concludes with a 6/4 time signature.

64

♩ VII — ♩ V — ♩ III

p *ff*

⊗ = golpe de caja para lograr resonancia de acordes con yemas de los dedos anular y medio unidos.

67

fff *p*

VI. Voz ancestral (cante a palo seco)

Molto lento ♩ = 50

75

Voz

Ah

(con sonido nasal y con "rajo", como el cante flamenco)

mf *mp* *mf*

80

f *pp*

VII. Poema y cante a Pepe Lucena

Largo ♩ = 50

86

Voz

Ay — Ay — Ay — Tu voz es-táen mi co-ra-zón

ppp *pp* *mp* *mf*

89

el me-tal — el me-tal de tu re-cuer-do — ha-

f

92

ce bri - llar mi voz y mi si - len _____ cio _____

VIII. Poema recitado rítmicamente y guitarra

96 **Moderato**

Voz (recitado en zona media del registro) *mf* Per - dó - na - meel a - tre - vi - mien tojn - gra - to _____ *mp* deal -

Guit.

99

zar el vue - loen pa - la - bra na - cijen - te _____ *mf* ten - tar a los des - ti - nos con mi

Guit.

102

an - sia _____ *f* y mos - trar laen - ver - ga - du - ra de tu tem - ple _____

Guit.

IX. El silencio inaudito

105 $\text{♩} = 100$

Guit. *mf*

108 ϕV — ϕIII —

p p f mp

X. Siempre está un sonido

111 $\text{♩} = 60$

Voz *mf* Siem - prees - táun so - ni - do. *p* que bro - ta des - de

Guit *p* *p*

115

las ra - í - ces de mi al - ma. Siem - prees - táun si

Cada intérprete debe decidir cuál de las dos palabras cantar al final de esta frase

119

len - cio *mp* quee - ma - na des - de lojn - vi - si - ble. lojn - son - da - ble.

124

mf a - den - - - - - tro te - ne - mos un ár - bol de luz - - - - - en nues - tras

128

ma - - - - - nos - - - - -

133 XI. Silencio rotundo

Guit.

136 *Legato*

mf - - - - - *ff*

XII. Palabra rota (poema final recitado, solo voz)

Pedazos de cosas trizadas
 sin sentido // astillas de viento
 flotan en el agua tiesa // se me enredan al pelo
 me caen en los ojos, nublan
 la sensación de mudez:
 girar repentino de la rueda
 la urna encallecida de silencio.

Al fondo del patio vacío
 un remolino de palabras astilladas
 se hunde en la cáscara
 de la última higuera viva.
 No recuerdo mi nombre.

Biografía de Pepe Lucena

Bautizado como Francisco Gómez Ortiz (Talca, Chile, 13 de Mayo de 1925-Valparaíso, Chile, 6 de Mayo de 2011).

Hijo de padres gaditanos, es decir, provenientes de Cádiz (España). Su padre proveniente de La Línea de la Concepción y su madre natural de Arcos de la Frontera, de abuelos provenientes de Torremolinos en Málaga.

Desde muy niño siente la inclinación por cantar, influenciado al escuchar a su madre entonar unas *soleares* al estilo de la cantaora “La Niña de los Peines”.

A los 15 años se presenta en un programa de Radio Cultura de Talcahuano, que dirigía Don Juan Pérez Berrocal (locutor) junto con Don Armando Carrera, famoso pianista de aquella época, quien se encargó del acompañamiento musical. Realiza presentaciones en el Teatro Esmeralda de Talcahuano y Teatro Central de Concepción.

En el año 1942 es contratado para la inauguración del famoso “Colmao El Tronío” de Buenos Aires, sala de espectáculos donde permanece seis meses actuando junto a figuras de la talla de José Muñoz “El Pena hijo”, gran cantautor flamenco, además de Paco Reyes, bailarín, Lola Granados, Lolita Torres, entre otros.

Vuelve a Chile a fines de 1942. Ya a comienzos de 1943 debuta en el antiguo Tap-Room Ritz, salón nocturno de espectáculos ubicado en Calle Estado, en Santiago.

Entre 1944 y 1947 termina sus estudios de sastrería y en el año 1948 reaparece en el centro de presentaciones “El Casanova”. En esa época asiste como invitado de honor al programa “Las Estrellas se reúnen con Falabella” de Radio Minería. Raúl Matas le propone firmar contrato por todo el año en esa emisora. Debuta simultáneamente en la sala “Lucerna”.

El año 1949 firma contrato con el sello “Odeón”, grabando éxitos como “Las Cosas del Querer”, “Niña Isabel” y “Castillito de Arena”, entre otros. Actúa en el recién inaugurado centro nocturno “Goyescas”.

En 1950 se inicia en Minería el programa “El Colmao Llodrá” – de gran éxito – con Don Paco Pereda, Raúl Matas (conductor), Rafael de Penagos (actor) y el propio Pepe Lucena, programa que dura largo tiempo. Actúa ese año en el Casino de Viña del Mar.

En el año 1953 viaja a Brasil contratado por Radio Record y T.V. Tupí de São Paulo, obteniendo el premio “Sucesso Dumes” consistente en un “Pequeño Micrófono de Oro”. Realiza una función en el Teatro Colombo reuniendo a los mejores artistas del arte hispano en Brasil.

En 1954 es contratado por Radio Cadena Caracol de Colombia. Inicia una gira programada incluyendo Medellín, Cali y Bogotá.

En 1957 vuelve a Brasil y a Buenos Aires actuando en esta última ciudad nuevamente en el “Colmao El Tronío”. Actúa durante una temporada en Radio Splendid.

En 1959 viaja a España contratado por Radio Madrid – donde también esta Raúl Matas – para actuar en el programa “Puente de Triunfos”.

En el mes de Julio de 1959 se realiza el Primer Festival de Benidorm – que organiza y dirige Bobby Deglané – donde obtiene el Primer Lugar en el Grupo Accesit, con el bolero-nana 'Florequilla Morena'.

Hace varias presentaciones en la televisión española acompañado a la guitarra por Pepe Badajoz.

Regresa a Chile en 1960 nuevamente a Radio Minería, al salón Goyescas y el Casino de Viña del Mar. Graba en el sello R.C.A. varios discos de microsurco, entre ellos “Campanitas de Lucena” un Long-Play en el que lo acompaña en todos

sus *cantes flamencos* el guitarrista Mario Escudero, pareja de escenario y de discografía del histórico guitarrista flamenco español Agustín Castellón “Sabicas”.

En 1963 viaja a Perú como artista exclusivo de la firma Oster, realizando el circuito de Panamericana Televisión, que comprende Lima, Piura, Chiclayo, Trujillo, Chimbote, Arequipa, Cuzco y Lima nuevamente, para finalizar la gira.

Desde 1963 a 1967 se dedica a otras actividades pero sigue actuando esporádicamente.

Durante su vida artística cantó en Chile desde Arica a Punta Arenas difundiendo el flamenco y la canción española.

Francisco Gómez Ortiz, “Pepe Lucena”, fallece en la casa familiar el 6 de Mayo de 2011 en El Quisco, Región de Valparaíso, Chile.

Premios obtenidos durante su carrera:

1. Chile, 1949-1950, Segundo Lugar Concurso 'El Barómetro Radial', Revista Ecran.
2. Brasil, 1953, Premio Sucesso do Mês.
3. Colombia, 1954, Título Honorario de “Condor Francisco”, Línea Aérea Panagra.
4. Chile, 1958, Diploma al Mérito Radial, Radio Sociedad Nacional de Minería.
5. España, 1959, Festival de Benidorm, Primer Lugar Grupo Accesit.
6. Chile, 1959-1960, Premio R.C.A. el Mejor Cantante Español.
7. Chile, 1999, Socio Honorario, Colectividad Andaluza V Región.

Tomado del Blog “Hitos Históricos de Chile”. Consultado el día 28 de julio de 2022 a las 23:05 hrs.

< <http://hitosdechile.blogspot.com/2012/07/pepe-lucena.html> >

Poema en homenaje a Pepe Lucena (versión completa)

Tantas cosas que jamás pude darte
ni pude nunca entregarte en persona
la invitación a aquel viejo concierto
o el libro que olvidaste en mi poltrona.

Cuantos “cantes” faltaron por decirnos
y música escanciada que aproxima
los cafés con eternas nueve gotas
y el dulzor copiado de tu lágrima.

A veces me falta fuerza y coraje
al andar mis caminos en la vida
en búsqueda de númenes y nardos
encontrar al final una salida.

Añoro haber bebido de tu mano
el agua pura, el cante de aquel cuenco
tibia seguridad que me mostrabas:
sabiduría inmensa del flamenco.

Espero este camino que he emprendido
lo puedas entender desde tu orilla
la obra dedicada humildemente
al fuego de tu dulce vocecilla.

Perdóname el atrevimiento ingrato
de alzar el vuelo en palabra naciente
tentar a los destinos con mi ansia
y mostrar la envergadura de tu temple.

(2020)

Autor del poema: Juan Pablo Del Despósito.

Fotografía del proceso de Movilidad Internacional en Córdoba - 2022
Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco



Clase y ensayo enmarcado en la asignatura Ensamble Instrumental Flamenco dictada por el destacado catedrático chileno-español Carlos Pacheco, a quien apreciamos en el centro con polera celeste junto a uno de sus alumnos guitarristas. En esta asignatura, obligatoria para todos quienes estudian flamenco en el conservatorio, se unen los músicos clásicos junto a los flamencos para interpretar orquestaciones del propio profesor. A quién suscribe podemos verlo con polera roja al extremo derecho de la imagen. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba, octubre de 2022.