

Módulo 6

6.4 FLAMENCO: ESCUCHA: SILENCIO POSIBLE

Por **Pedro Ordoñez Eslava**

Profesor del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada

En el futuro habrá, posiblemente, una profesión que se llamará oyente. A cambio de pago, el oyente escuchará a otro atendiendo a lo que dice. Acudiremos al oyente porque, aparte de él, apenas quedará nadie más que nos escuche. [...] El oyente es una caja de resonancia en la que el otro se libera hablando (Han, 2017: 114)

El mediodía se asoma, y la marea alta de la embriaguez química empieza poco a poco a retirarse. Ésta sólo nos ha dado una mayor acuidad en la percepción de la sequedad de las cosas. Toda esa conmoción sonora que hace estallar los nervios unos contra otros, todo ese torrente de rayos electrónicos que agrietan el tiempo y rayan el espacio, todas esas prodigiosas borrascas calóricas que ha liberado el agite de nuestros cuerpos, todo esto ha vuelto a su nada, ahora que el sol brilla y que nuevamente nos asedia la implacable, tranquila y triunfante prosa del mundo [...] Una vez más, resurgimos solos, desesperados y hechos pedazos de este pandemio de desfile. Pero, sobre todo, resurgimos *sordos* de él. Pues son nuestras facultades auditivas las que en cada ocasión se van un poco; y está bien así, para aquellos que *no quieren escuchar nada* (Tiqqun, s/f).

Dicen que el cantaor Antonio Mairena se acompañaba a veces de un oyente o “escuchaor” durante sus recitales. Esta persona subía con él al escenario, pero no hacía nada -aparentemente- puesto que no realizaba ninguna acción sonora o musical. Se sentaba justo a un lado del cantaor y prestaba atención a lo que pudiera acontecer, de manera cómplice y, sobre todo, en silencio.

En su *Historia del silencio*, el cronista de sensibilidades Alain Corbin denomina “tácticas del silencio” al papel que tiene este fenómeno imposible “en las relaciones sociales, en sus ventajas y sus inconvenientes, en sus vínculos con la creación de su propia imagen, en lo que aporta en la *búsqueda de distinción*”¹ (Corbin, 2019: 99). Corbin delimita en su ensayo las distintas estrategias que seguimos para guardar, reclamar o exigir silencio -tácita o explícitamente- cuando abordamos cualquier tipo de vivencia que implique a más de una persona. En el caso de lo flamenco, el sostenimiento de un silencio consciente y activo subraya esa *distinción* propia del acto de escucha en un contexto sonoro y musicalmente exigente; dicho contexto exige silencio por parte del oyente, un silencio militante y casi ritual compartido por el público acostumbrado a este tipo de manifestaciones, pero menos habitual en cualquier otro momento de nuestras vidas. Es en ese

¹ Cursiva de nuestra parte.

FLAMEN CO

silencio exactamente donde ubicamos la contingencia de lo otro, la posibilidad de comunicación, correspondencia y convergencia. Y también es en él donde comienza toda posibilidad de aprendizaje.

Este último módulo del MOOC se encuentra dedicado a la escucha. Pero para ejercitarla debidamente, es imprescindible el silencio. ¿O quizás no?

Para el bailar Vicente Escudero, la conciencia de lo sonoro estuvo ya presente en su concepción artística, desde que descubriera la obsesión que Antonia Mercé “la Argentina” tenía por el sonido de sus castañuelas, y que sirvió a Escudero para comenzar con una experimentación sonora todavía primitiva: “Me encerré en mi cuarto y empecé mis experimentos. [...] No me valió ni cambiar el grosor del cordón, ni el diámetro de los agujeros, ni el hueco de las castañuelas. [...] El resultado continuaba siendo el mismo”² (Escudero, 1947: 15). Escudero describe este episodio en 1947, cuando publica *Mi baile* y, a modo de autobiografía, explica tanto su trayectoria vital como los rasgos estéticos e ideológicos de su particular manera de entender lo que el bailar flamenco debe desplegar en el escenario. Cuando volvió a Barcelona para estrenar su *Seguiriya* gitana en 1940, el propio Escudero negaba cualquier rastro de extranjerismo o vanguardismo (Vanguardia Española, 1940). Este giro ideológico que, sin duda, perseguía la posibilidad crematística de poder trabajar en suelo español tras la Guerra Civil, no alcanzó a *Mi Baile*. Aquí recupera parte de una genealogía experimental de lo flamenco en la que figuran artistas como André Breton, Man Ray, Joan Miró o, de manera muy elocuente para nuestro propio relato, Marcel Duchamp. De ahí que

Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas las teorías nuevas que me pasaba las noches sin dormir, y cuando lo hacía mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la Sala Pleyel, de París, en un concierto en el que presenté un baile flamenco-gitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica (Escudero, 1947: 114).

Pedro G. Romero ha analizado gran parte de las consecuencias coreográficas que se dieron en el baile de Escudero gracias al contacto con las vanguardias históricas; y ya hemos visto cómo Israel Galván las incorporó y proyectó.

Nos interesa ahora recuperar esta lógica maquínica y tecnológica, junto al giro ontológico que acarrea, respecto a lo que hemos denominado escucha-paisaje (Ordóñez, 2020), en una particular suma terminológica de la acción y su efecto: el cambio de foco conceptual que implica una escucha

² La ampliación de esta experimentación con castañuelas hechas de distintos materiales, así como el resto de verdades y posverdades que encierra la todavía poco conocida vida de Vicente Escudero han sido objeto de estudio y reflexión por parte de Cavia Naya (2003), Navarro García (2010: 91-120 y 2012) y, desde una perspectiva estética más amplia, por Pedro G. Romero (2016: 56 y ss.).

FLAMEN CO

alerta conduce a la lectura de nuestro entorno como si se tratara de una partitura gráfica, abierta, aleatoria y sin autor reconocido, cosa que deshace, en un único “golpe de dados”, con nociones tan consolidadas como la de autoría, marca o firma³. En la región de la escucha-paisaje, somos, al mismo tiempo, receptores de un paisaje sonoro⁴ así como coautores y administradores de su devenir, en calidad de oyentes comprometidos y selectivos.

En este sentido podemos atender al instante abierto de *El Alba del último día*, proyecto coreográfico del bailar sevillano Andrés Marín, para analizar su dimensión disruptiva y observarlo desde esta región de la escucha-paisaje. *El Alba...* ofrece una singular disrupción que, a pesar de lo dicho hasta ahora, ni siquiera suena. O sí lo hace, aunque a través de la sugestión poética y ficticia de la imagen: hacia la mitad de *El Alba...* se proyecta una secuencia de vídeo en la que aparece una campana moviéndose de lado a lado, como si emitiera ese sonido tan familiar y cercano que seguramente ya tengan en su cabeza. La ilusión⁵ de “escuchar con las imágenes” se presenta en la escena cuando, además, el bailaror danza, al ritmo imaginario de la campana. La lógica sígnica y semiótica del “escuchar como” que Alessandro Arbo observa en Wittgenstein (Arbo, 2012; 2013) nos sirve aquí para descubrir que Marín baila la música que cada uno de nosotros genera. Es decir, con el estímulo visual, cada espectador imagina un sonido particular, “como si” la campana lo emitiera, efectivamente. Dicho sonido se encontraría vinculado, además, a la memoria individual e intransferible. Esta forma de resonancia imaginaria, así como el uso empírico de la campana, será consolidada en *El cielo de tu boca* (2008), para el que Marín cuenta con la participación de Llorenç Barber. Como dice el músico valenciano: “La campana es el instrumento “trans” por excelencia: su sonar acompasa y acompaña todos los tránsitos, públicos o privados, que cuentan” (Barber y de Francisco, 2003: 10). El elemento disruptivo lo aporta no sólo el uso de un repertorio amplísimo de campanas, sino el aparato conceptual y performativo del arte sonoro que Barber aporta, como partícipe y pionero de esta práctica en la escena española del último cuarto del pasado siglo.

Por otro lado, si existe una figura que recupere la noción coreográfica de Escudero y extienda su horizonte conceptual, sonoro y performativo esa es, sin duda, la de Israel Galván, aunque no debemos pensar su osadía estética exclusivamente bajo el influjo del bailaror vallisoletano.

Al íntimo amparo de Pedro G. Romero, Galván trabaja ya desde sus *Zapatos rojos* en una dirección experimental que le lleva a transitar por distintos terrenos de la disrupción que venimos describiendo. Limitándonos únicamente a *Lo Real*, existen al menos dos vías de exploración.

³ En este sentido, resultan de altísimo interés la defensa pública de las tesis de Llorenç Barber y Montserrat Palacios, titulada *Convivium*, (<https://vimeo.com/329300328>, acceso a 19.09.2019) y Luis Camnitzer *Especulaciones y derivas frente al dilema presentado por una Falsificación Original*, (https://vimeo.com/336019382?fbclid=IwAR07Iiv_Ov9mJhrODM4BGXfmGsYl_YP9s0GNtQbXPT4SU4PTRv_xXzpdymg, acceso a 19.09.2019), defendida el 27 de febrero de 2019, en el marco de las acciones paralelas a la exposición *Utopías fallidas*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ambos actos fueron promovidos desde la Liberis Artium Universitas, proyecto de acción “contraacadémica” y libertaria que coordina el artista Isidro López-Aparicio.

⁴ El término en inglés, *soundscape*, es más fácilmente rastreado tanto en la creación musical del pasado siglo XX como en la historiografía que la ha analizado.

⁵ Entendida en el sentido etimológico de emoción positiva y excitante, que investiga Julián Marías en su *Breve Tratado de la Ilusión*.

FLAMEN CO

La primera de ellas tiene que ver con la incorporación de técnicas extendidas en la ejecución musical que acompaña al gesto coreográfico de Galván, Belén Maya e Isabel Bayón. Antonio Moreno, miembro fundador de Proyecto Lorca y componente de la plantilla instrumental en *Lo Real*, lo describe así:

Por un lado, cubría un perfil de instrumentista más clásico en el Flamenco, desarrollando la faceta de acompañamiento en el soporte rítmico y tímbrico. Al mismo tiempo ofrecía ideas musicales más relacionadas con la música contemporánea, basándome en citas a Cage, Xenakis o Lachenmann. Y por último en lo escénico, recurría al trabajo corporal, con total consciencia del empleo del espacio⁶

Efectivamente, el lenguaje sonoro y las técnicas que lo implementan siguen la estética de autores familiares para el oído curtido en la creación académica contemporánea: John Cage, Iannis Xenakis o Helmut Lachenmann ofrecen, cada uno desde un pensamiento netamente distinto, territorios de indagación tímbrica asociados a un compromiso militante por parte del intérprete y que amplían las posibilidades musicales del instrumento en cuestión. Moreno es percusionista y, como tal, conoce los recursos propios de cada objeto que maneja. El inicio de *Lo Real* es un ejemplo paradigmático, entre otros momentos que podríamos destacar. Titulado *Se corta el aire*, este prólogo nos ofrece a Galván, en el centro del escenario, solo, desplegando un vocabulario gestual tan tenso y agresivo como la acción que ejecuta Moreno. Con una vara flexible en cada mano, el músico corta efectivamente el aire y genera un sonido agudo y afilado, en una suerte de desdoblamiento gestual que parece extender hacia el horizonte de lo sonoro el baile de Galván.

La segunda de las vías de exploración sonora que sigue el bailar nos conduce hacia el enriquecimiento sensible de su propio cuerpo y de los objetos que manipula o con los que interactúa. Ya en la primera parte, *Un hombre: de los muertos crecen flores* nos muestra su lucha con un piano desvencijado y desmembrado, pero que todavía ofrece resistencia sonora. El repertorio de resonancias, crujidos y rumores que genera Galván recupera, desde una perspectiva estética, una genealogía ruidosa de lo flamenco. Asimismo, y con el anhelo de danzar una realidad que pesa ostensiblemente en la biografía personal de Galván, este episodio muestra también la perturbación de una contramemoria que convive de forma conflictiva con un acontecimiento tan incómodo como poco conocido.

Otra posible dirección, dentro de esta segunda vía, es la que toma Galván al percutir sus pies sobre superficies no convencionales. Si en el *Intermedio* comienza bailando sobre una red metálica, en la *Última estación: La muerte es un maestro bienvenido* lo hará sobre una serie de vigas derrumbadas y distribuidas por el suelo. Esta proyección sonora, que ya inició en *Tabula Rasa* (2006) y en *El final de este estado de cosas, redux* (2007) remite sin duda a un constante afán por escudriñar las virtudes musicales de un cuerpo en contacto con distintos materiales, es decir, por revelar las posibilidades que ofrece una escucha activa cuando la dirigimos hacia la relación que nosotros mismos mantenemos con aquello que nos rodea y agrade.

⁶ En conversación personal mantenida el 24.07.2019.

FLAMENCO

Invocada por el agente musical Álex Sánchez, la participación de Raúl Refree, guitarrista artista sonoro y productor, en el *El Niño* (2014) de la cantaora Rocío Márquez, justifica la permisión de lo experimental, desde una óptica que posibilite la aparente vulneración del canon, amparada, además, en la “inquietante” libertad de Pepe Marchena, figura que inspira este registro discográfico. Como intérprete y arreglista, Refree vehicula la participación en *El Niño* de una plantilla instrumental más amplia, que extiende las posibilidades tímbricas y texturales hacia terrenos no contemplados por el flamenco convencional, al menos presumiblemente. Entre otros, guitarra eléctrica, sintetizadores Roland Promars y Roland JX3P y batería (“El Venadito”), bajo eléctrico, Fender Rhodes y sintetizadores (“Una Rosa”), charango y surdo (“El Venadito” y “Castillo invulnerable primero”). A esta nómina hay que añadir el procesamiento de la voz (“Las cumbres se estremecieron”) y la intervención, en forma de acción sonora, de Niño de Elche (“Los esclavos”). En este grupo, timbre y textura se expanden hacia terrenos de la improvisación y técnicas que tienen que ver con la reciente disrupción tecnológica.

Si escuchamos detenidamente estas piezas sonoras de *El Niño*, es preciso considerar no únicamente su alteración vocal, como harían Fátima Miranda en el contexto de la acción sonora y otros protagonistas de lo que podríamos denominar la “voz límite”⁷, sino la consecución de una trama instrumental efectivamente extendida.

Más allá del *sprechgesang* que Márquez desarrolla en el “Romance a Córdoba” –que incorporó a las presentaciones en vivo–, la cantaora se sirve en “El Venadito-Colombiana”, “Una Rosa-Canción Soneto” o al inicio de la Saeta “Las cumbres se estremecieron” de una producción en la que Raúl Refree expande las posibilidades sonoras de su voz. Bien a través de *loops*, bien con el uso de autotune y distorsiones de distinto grado, la voz de Márquez se nos muestra expandida, buscando una amplitud de sus posibilidades tímbricas y rítmicas.

La canción colonial “Los Esclavos”⁸, que también forma parte de *El Niño*, exhibe una forma que podríamos denominar como flamenco progresivo. Al inicio (0’11”-1’01”), Rocío Márquez, acompañada por el charango de Refree, con el que despliega una sencilla melodía ligada a la tríada de fa menor, desgrana, con voz frágil, casi rota, pero intensa, el comienzo de una letra adaptada parcialmente por José Pérez “el Gitano de Oro” y Pedro G. Romero⁹.

Al cabo de un minuto (1’01”), el cantaor Niño de Elche interviene para relatar las “palabritas de amores” que son órdenes del Coronel, con una prosodia entonada o *sprechgesang*. El primer punto culminante del discurso sonoro lo configura la entrada de la batería en un gesto que podría recordar al *Omega* de Lagartija Nick y Morente, y la mayor complejidad del entramado instrumental (1’24”) que se disuelve, para dejar a Niño de Elche, con un extenso fragmento como voz solista (1’42”-3’13”). Esta sección se vacía progresivamente hasta que alcanzamos el segundo clímax: un minuto (3’45-4’41”) de absoluta fragmentación y extensión tímbrica vocal ejecutada por el cantaor, junto

⁷ En una particular apropiación del término defendido por Miguel Álvarez-Fernández (2015).

⁸ Pensada y preparada por Pedro G. Romero, ya en 2011, y grabada también por Niño de Elche en *Colombiana* (Francisco Contreras Molina y Sony Music, 2019), con una plantilla instrumental definida por el productor Eblis Álvarez.

⁹ Según relata el propio Pedro G. en las notas que acompañan al registro discográfico.

FLAMENCO

con la expresión desgarrada de Márquez, ya iniciada un poco antes (3'15"). Finalmente, reaparece la melodía en fa menor del charango para diluir, apaciguar –y hacer olvidar, quizás– la gravedad recién expuesta. A ella se suma la voz, de nuevo frágil, de la cantaora.

Con el resultado de los procesos algorítmicos que son capaces de proporcionar herramientas como *OpenMusic* o *AudioSculpt*¹⁰, el compositor Mauricio Sotelo investiga, graba y transforma la voz flamenca para re-crear su propio material melódico, a partir de una concepción abierta, abismática y casi atávica de la escucha. Un caso paradigmático es el del *Martinete y Toná* de Enrique Morente¹¹, del que el compositor extrae una gran cantidad de recursos, y cuya aplicación puede rastrearse incluso desde la escucha del resultado musical¹². Para la confección de su ópera *El Público. Ópera bajo la arena* (2015), con libreto de Andrés Ibáñez y estrenada en el Teatro Real, la estética espectral (Besada y Ordóñez, 2019) afecta a la estructura interna del sonido –a nivel microfónico y macrofónico– y al proceso de síntesis electrónica e instrumental.

De hecho, las c(u)alidades -o micro-cualidades- tímbricas que hacen tan peculiar la vocalidad flamenca, sus formantes, su envolvente y su propio "grano" (Gan: 2009, 22) han atraído poderosamente la atención del compositor. Tal es así, que el resultado del análisis espectral de dicha voz define gran parte del material que le sirve para sintetizar, condensar y extraer su propuesta artística. Él mismo lo explica:

Las columnas de esta arquitectura sonora están basadas en los estilos más amigos del flamenco, como la soleá, la seguiriya, la bulería...; por otro lado, están los arcos, que se corresponden con unos procesos de transformación. El enfoque espectral consiste en investigar los cantes tradicionales muy austeros para luego recrearlos, los grabamos, los transformo –estirando y modificando los sonidos– y se los devuelvo al cantaor para que él los interprete (Gaviña y Sotelo, 2009)

En el caso de *El Público*, Sotelo se ayuda del compositor Mauro Lanza no para realizar un tratamiento en tiempo real de la materia sonora generada por el Klangforum Wien, que habría resultado demasiado arriesgado e ineficaz -en palabras del propio Lanza-, teniendo en cuenta la plantilla instrumental utilizada, sino con el fin de elaborar objetos sonoros pregrabados y lanzados en momentos determinados a lo largo de la ópera. Dichos objetos no son figurativos o descriptivos, sino que se encuentran ligados al texto de la ópera. En este caso, "la electrónica sirve para hacer más grueso el tejido instrumental -funcionando a la manera del pedal derecho del piano- pero, sobre todo, para hacer viable aquello que no puede ser ejecutado por los instrumentos convencionales"¹³. Así ocurre con la síntesis vocal (por Función de Ondas Formantes -FOF-) que repite y toma como

¹⁰ Para cuyo uso ha sido imprescindible la asistencia de los compositores Fernando Villanueva (Ciudad Real, 1976) y Mauro Lanza (Venecia, 1975).

¹¹ Soy un pozo de fatigas, en Morente, Enrique. Cantes antiguos del Flamenco (Hispanavox HH 10-355, 1969), p. ej.

¹² En piezas como Estremecido por el viento. Canto a Federico para violín solo (2003), Wall of light Red –Für Beat Furrer (2003-2004), para saxofón y ensemble, o el segundo cuarteto de cuerdas Artemis (2004).

¹³ Entrevista personal realizada el 8.11.2019.

FLAMEN CO

referencia las notas emitidas por los cantaores para ser lanzada hacia el final de la ópera o con la compensación de la distancia tímbrica que existe entre la voz flamenca y los instrumentos que habitualmente la acompañan: las voces de Jesús Méndez y Arcángel son descompuestas en granos “cuyo flujo puede modular entre el sonido continuo que emula el de la propia voz y un crepitar que se asemeja a los ataques secos de la guitarra”¹⁴.

Con una actitud contestataria expresamente manifiesta y mayor aproximación a las denominadas músicas urbanas, se encuentra Flamante. Su producción discográfica incluye *Flemish LAMENTO* (2016), *Por tu mala cabeza* (2017), *FlamanteRMX – “Proyecto sonoro que propone la eclosión auditiva de badanas musicales de actitud Punk y deje jondo”* (2017), como lo define el autor–, o el trabajo experimental *Estudio de bajo eléctrico y dispositivo móvil HTC sobre Antonio Mairena* (2018), que toma como referencia sonora y visual el icono mairenista.

A partir de un proceso creativo basado en la intervención digital y, sobre todo, de una absorción de los modos rítmicos y estéticos de géneros como el trap –escúchese “GLICHTEA (la paquera de Jerez_Bulería)” –, Flamante genera un discurso contracultural más amplio, en lo que se refiere a los géneros musicales por los que transita. Asimismo, ¿y como ocurre con el artista sonoro Een Pianist?, la distorsión generada desde una dimensión estrictamente sonora se ve proyectada en lo visual hacia la subversión y la iconoclastia, más aún en el caso de Flamante, que edita imágenes simbólicas del flamenco canónico desde una perspectiva urbana y despreocupada.

Escuchar, aprender, oír, percibir, prestar atención... todos ellos son sinónimos y sin embargo califican formas distintas de relacionarse con cualquier objeto sonoro que podamos sentir a través de nuestros oídos o de nuestra propia piel. Para *aquellos que no quieren escuchar*, la genealogía experimental e impura que da lugar a un flamenco radicalmente contemporáneo nos abre a la posibilidad de conocer nuevos horizontes musicales y maneras incluso inéditas de comprender hasta dónde llega la disolución de sus límites como práctica artística de hoy.

¹⁴ Ibídem.

FLAMENCO

BIBLIOGRAFÍA:

- Álvarez-Fernández, Miguel (2015). *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*, tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Arbo, Alessandro (2012). "Typology and Functions of 'Hearing-as'", en *Wittgenstein and Aesthetics. Perspectives and Debates*, Alessandro Arbo, Michel Le Du y Sabine Plaud (eds.), Frankfurt, Ontos Verlag, pp. 117-128.
- Barber, Llorenç y Chema de Francisco (2003). *El placer de la escucha*, Madrid, Árdora.
- Besada, José Luis y Pedro Ordóñez Eslava (2019). "¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo", *Acta Musicologica*, 91 (2), pp. 168-189.
- Corbin, Alain (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Barcelona, Acantilado
- Escudero, Vicente (1947). *Mi baile*, Barcelona, Montaner i Simón.
- Gaviña, Susana y Mauricio Sotelo. "Esta música sólo está en la mente del cantaor". *ABCD Las Artes y las Letras*, marzo, p. 7.
- Gan Quesada, Germán (2009). "Un jardín de voces que se bifurcan", Mauricio Sotelo, *De oscura llama*, Madrid, INAEM-Anemos, p. 22.
- Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder.
- Ordóñez, Pedro (2020). *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*, Madrid, CIOFF-INAEM.
- Tiquun (s/f). "Sermón al Raver", *Algunas hazañas del Partido Imaginario*, París, Tiquun. Órgano consciente del Partido Imaginario. <https://tiquunim.blogspot.com/2013/11/algunas-hazanas-del-partido-imaginario.html> [25.08.2021].
- Vanguardia española, La (1940). "Vicente Escudero y su arte netamente español", 4 de abril, p. 5.