

Acerca de *Sobre la guitarra flamenca* de Manolo Sanlúcar

Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca es un libro escrito por Manolo Sanlúcar con aproximadamente doscientas páginas, fue publicado en 2005. Esta obra es una respuesta a la necesidad que tiene Manolo Sanlúcar de comprender los elementos musicales que distinguen el flamenco de las otras culturas musicales. A pesar de la fama del autor, este libro no tuvo mucha repercusión, pasando casi inadvertido en el mundo del flamenco. El interés principal de este artículo es que no existe una reseña crítica del libro, tal como lo pudimos comprobar durante nuestras investigaciones. A continuación, no sólo resumiremos el pensamiento de Manolo Sanlúcar, sino que trataremos de discutir algunas tesis defendidas en el libro e intentaremos plantear las relaciones entre estas y sus composiciones musicales.

Contenido del libro

El porqué de la teoría

El objetivo principal del libro es ofrecer al lector una descripción de las particularidades del lenguaje armónico de la guitarra flamenca. Al comienzo del libro, el autor nos invita a romper la imagen romántica del flamenco que lo asocia al mundo de la noche y a la magia. Según Manolo Sanlúcar, es preferible apreciar y estudiar su contenido artístico y no lo que lo rodea. Los peligros de los “misterios” que rodean el flamenco son varios:

- Considerar que la música no se puede explicar y caer de esta manera en la ignorancia.
- Pensar que el flamenco es una manifestación artística superior a las otras.
- Desmotivar a las personas que quieren acercarse a esta cultura.

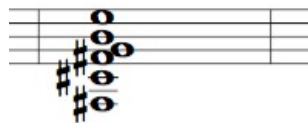
Más allá del enfoque romántico, otros peligros existen: la influencia a veces excesiva que otras culturas musicales ejercen en el flamenco, la homogeneización de los modos de vida que produce una homogeneización de las distintas culturas musicales, el hecho de que los guitarristas aprenden la música a partir de los discos de guitarristas reconocidos quienes desarrollan un lenguaje personal que no corresponde siempre a los cánones de la tradición. Las reglas que son el fundamento y la base del flamenco, según Manolo Sanlúcar, no se pueden conservar si no se

conocen. Este libro propone entonces exponer los orígenes y las características de esta música. Estos conocimientos son necesarios para la supervivencia del flamenco en un mundo globalizado.

Las justificaciones de las hipótesis defendidas en el libro no son ni históricas ni antropológicas sino musicológicas. Manolo Sanlúcar considera que es necesario definir su cultura musical para resistir a las facilidades de la globalización sin caer en el inmovilismo. Más allá del flamenco, pensamos que este libro ilustra problemáticas propias del período contemporáneo. La globalización y la homogeneización cultural que de ella procede, lleva a varios artistas a interrogarse sobre la manera de conservar particularidades culturales sin fijarlas. Para que su tradición musical siga avanzando, Manolo Sanlúcar tuvo que regresar a los orígenes del flamenco y estudiar el sistema musical que considera ser al origen de esta tradición musical: los modos de la Antigua Grecia. Las investigaciones teóricas, necesarias para seguir creando una música que se inscriba en la tradición del flamenco, muestran una evolución en la manera como los músicos de tradición oral piensan la música.

Características del flamenco y de la guitarra flamenca

Manolo Sanlúcar insiste en la importancia de la guitarra desde un punto de vista organológico en la evolución del flamenco. Son las características de este instrumento que permiten crear las armonías y disonancias propias de la guitarra flamenca. Por ejemplo; en el caso del acorde de *fa#* característico de la Taranta, la séptima menor (*mi*), la novena menor (*sol*) y la cuarta (*si*) corresponden a las tres cuerdas más agudas de la guitarra tocadas al aire¹.



Ejemplo 1: Acorde tradicional de tónica de Taranta con las tres cuerdas más agudas de la guitarra tocadas al aire.

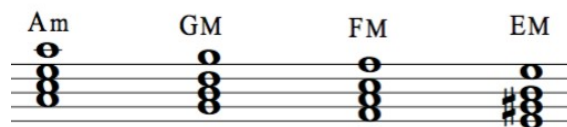
Manolo Sanlúcar también explica que, en el flamenco, no es la tonalidad que define el estilo (entiéndase palo o género) sino los acordes tocados por los guitarristas. La cejilla² permite a los

¹ Las notas de las cuerdas al aire de la guitarra cuando está afinada de manera estándar son, de la más grave a la más aguda: *mi – la – re – sol – si – mi*.

² Accesorio que se coloca en el mástil de la guitarra y que permite cambiar las alturas de las cuerdas al aire.

guitarristas subir las alturas de las notas sin cambiar las posiciones de la mano izquierda. Por lo tanto, si se coloca la cejilla en el segundo traste y se toca el acorde tradicional de tónica de la Taranta, sigue siendo un acorde de Taranta a pesar de que este acorde ya no sea un *fa#* sino un *sol#* (porque colocando la cejilla en el segundo traste la altura de las notas sube un tono).

Una gran parte de la obra consiste en una crítica del análisis que la escuela académica occidental hace sobre el flamenco, observándolo desde el sistema tonal: al inscribir la cadencia andaluza en el modo menor, estos teóricos consideran que la tónica no es el acorde de *mi*, que ocupa una función de dominante, sino el de *la* menor. El mérito de este análisis es que permite explicar fácilmente el porqué, al final de la cadencia, el acorde de *mi* es mayor y no menor, tal como tendría que ser según las notas de la escala utilizada. Efectivamente en los desarrollos melódicos el *sol* es becuadro la mayoría del tiempo, y es sostenido cuando se toca el acorde de *mi*.



Ejemplo 2: Cadencia andaluza.

Sin embargo, esta explicación sigue siendo inexacta según Manolo Sanlúcar porque en el flamenco la tónica es *mi* y no *la*. Esto es lo que le permite distinguir la canción andaluza y la música académica andaluza (Manuel de Falla, Joaquín Turina, etc.), en las cuales se utiliza la cadencia andaluza a partir del sistema tonal, del flamenco, en el cual generalmente se utiliza esta cadencia a partir del modo dórico griego (es decir del modo frigio moderno o de lo que llamaremos aquí el “modo de *mi*”).

Más adelante Manolo Sanlúcar señala elementos que se utilizan en el flamenco que tienen como origen una utilización tonal de la cadencia andaluza para corregir estos “errores”. Por ejemplo; es más conveniente utilizar el acorde de *si* disminuido como acorde de transición hacia el acorde de *la* menor en vez del acorde de *mi* séptima (en la tonalidad de *mi* modo de *mi*, o “por arriba”, nos basaremos en esta tonalidad para explicar las características armónicas del flamenco):

De manera que en este sistema [el sistema musical del flamenco], para servir de puente al acorde de *LA menor* no tiene que hacerlo a través del acorde de *MI mayor*, dominante de la Tonalidad *LA menor*, sino por su propia dominante (dominante 2ª) Vº grado de la escala, que ensambla el acorde *SI 5ª dis*.³

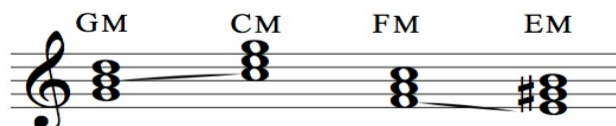
³ SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005, p. 193.

Según Manolo Sanlúcar, los movimientos de cuarta ascendente (en cuanto a las fundamentales de los acordes) son propios de la música tonal mientras que la música modal favorece los movimientos de segunda.

El empleo del modo de mi en el flamenco

¿Por qué el último acorde de la cadencia andaluza es mayor y no menor? Según Manolo Sanlúcar, en teoría, se puede tocar la cadencia y terminar con un acorde de *mi* menor, a pesar de que no se obtenga así el mismo sentimiento de reposo que cuando el acorde de tónica es mayor. La explicación del autor es histórica: se debe a la doble influencia de la música árabe-andaluza y de sus numerosos cromatismos, y de la música eclesiástica en la que se solía concluir melodías basadas en una escala menor con un acorde mayor. Según Manolo Sanlúcar, el flamenco no se puede separar de su tierra de origen, Andalucía. Esta música ha sido influenciada por las numerosas culturas que existieron en este lugar y el hecho de tocar un acorde de *mi* menor al final de la cadencia sería, según Manolo Sanlúcar, comportarse “como si la historia no hubiera existido⁴”.

En su libro, el autor nos ofrece algunas observaciones acerca del sistema modal del flamenco. Como los movimientos de cuarta ascendente no son propios de este sistema, la dominante de la tónica *mi* no es el acorde de *si* séptima (Vº grado de la escala) sino el acorde de *fa* (IIº grado de la escala). Conviene destacar que como la lectura del modo se hace de manera descendente, la nota *fa* es sensible de *mi*. La tónica *mi* ejerce entonces una atracción muy fuerte en el acorde de dominante *fa* porque la sensible no corresponde a la tercera del acorde, como en el sistema tonal⁵, sino a su fundamental.



Ejemplo 3: Cadencia perfecta mayor con el movimiento ascendente de la tercera del acorde de dominante hacia la fundamental del acorde de tónica y cadencia “perfecta flamenca” con el movimiento descendente de la fundamental del acorde del IIº grado hacia la fundamental del acorde de tónica.

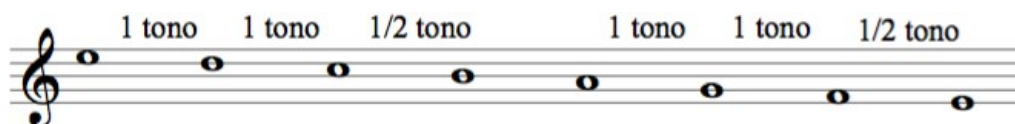
⁴ SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 144. “No sostener la nota (*sol*) en el acorde de *MI*, es como si la historia no hubiera existido.”

⁵ En la tonalidad de *do* mayor por ejemplo, la sensible ascendente, *si*, es la tercera del acorde de dominante *sol*.

El origen griego del flamenco

Como ya lo había defendido Hipólito Rossy⁶, Manolo Sanlúcar es partidario del origen griego del flamenco. Los dos autores van a utilizar argumentos similares para defender esta hipótesis: otorgar un sitio central a la cadencia andaluza y hacer una analogía entre esta y el tetracordio dórico griego⁷. Los fundamentos utilizados por Manolo Sanlúcar para sustentar su teoría son por una parte el hecho de que los cuatro grados de esta cadencia permiten tocar música sin utilizar todos los grados de la escala diatónica, como en la Antigua Grecia donde sólo se utilizaba un tetracordio, y por otra parte el hecho de que las melodías del flamenco son mayoritariamente descendentes y no ascendentes como ocurre en la música tonal. Su razonamiento funciona según el silogismo siguiente: la esencia del flamenco es la cadencia andaluza, la cadencia andaluza tiene las mismas características que el tetracordio dórico griego, por lo tanto el origen del flamenco es el tetracordio dórico y la música de la Antigua Grecia en general.

Para comprender el sistema de la guitarra flamenca, Manolo Sanlúcar vuelve al sistema musical que, según él, está en el origen del flamenco: los modos de la Antigua Grecia. Para el autor, estos modos se basan en el tetracordio dórico que aparece en el libro con las notas *mi re do si*. Para completar la escala, se coloca un segundo tetracordio idéntico al primero un tono por debajo de este y se forma entonces la escala siguiente: 1 tono - 1 tono - 1/2 tono (*mi-re-do-si*) + 1 tono - 1 tono - 1/2 tono (*la-sol-fa-mi*).

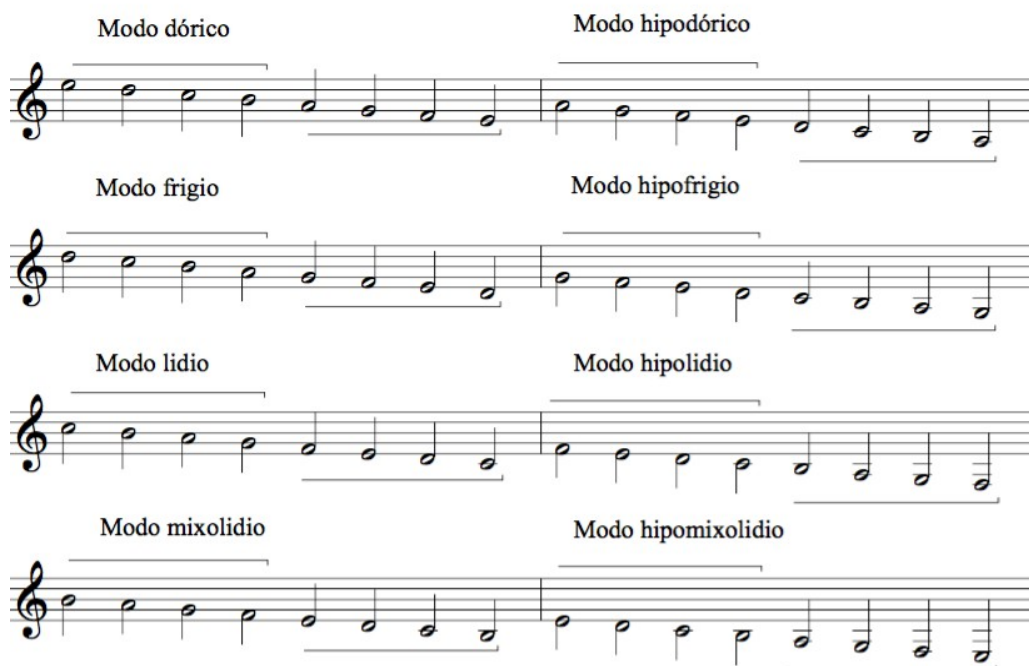


Ejemplo 4: Escala dórica entera compuesta de dos tetracordios descendentes idénticos.

A partir del primer tetracordio, es posible crear tres modos más: frigio (*re*), lidio (*do*) y mixolidio (*si*). Los demás modos se llaman hipotonales y son el resultado de la inversión de los tetracordios de los cuatro modos principales: modo hipodórico (*la*), modo hipofrigio (*sol*), modo hipolidio (*fa*) y modo hipomixolidio (*mi*).

⁶ ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1998 (primera edición: 1966).

⁷ Un tetracordio es un conjunto de cuatro notas. El tetracordio dórico está constituido de cuatro notas tocadas de manera descendente y alejadas respectivamente de un tono, un tono y un semi-tono (ej: *la-sol-fa-mi*).



Ejemplo 5: Tabla de los cuatro modos griegos principales y de los cuatro modos hipotonales con los tetracordios de los modos principales invertidos.

El modo hipomixolidio es el mismo que el modo dórico haciendo entonces que el sistema se cierre en sí mismo, evidenciando su perfección y autonomía según Manolo Sanlúcar.

Los límites del pensamiento teórico de Manolo Sanlúcar

A pesar de que Manolo Sanlúcar es una figura de autoridad y uno de los más grandes guitarristas que ha existido en la tradición del flamenco, su pensamiento teórico presenta ciertos límites. Efectivamente, la explicación que le permite presentar la cadencia andaluza como una herencia del tetracordio dórico griego, puede parecer insuficiente para unir dos tradiciones musicales separadas por más de dos milenios. Además, Manolo Sanlúcar defiende la idea de que la cadencia andaluza es “la esencia del flamenco”, lo que no es obvio, y es la analogía que hace entre esta cadencia y el modo dórico griego que le permite afirmar que el flamenco proviene del sistema modal de la Antigua Grecia.

El problema de los orígenes

La hipótesis del origen griego del flamenco plantea una serie de problemas que algunos autores ya formularon, en su mayoría en reacción a los escritos de Hipólito Rossy. Por lo que

sabemos Salvador Valenzuela es el único autor a cuestionarlo citando directamente el libro de Manolo Sanlúcar⁸. Los problemas de esta hipótesis son principalmente la antigüedad de la tradición musical de la Antigua Grecia respecto a los primeros testimonios que existen sobre el flamenco y el hecho de que las prácticas musicales de la Antigua Grecia son poco conocidas. Así podemos leer en el prólogo del libro *La llave de la música flamenca*:

En Grecia había una escala de Mi a la que llamaban *Dórica*, y una de Re llamada *Frigia*. Por su parte, en el sistema de modos eclesiásticos medievales había dos modos de Mi – el Deuterus (Authentus y Plagalis) – a los que los teóricos medievales, al tratar de vincularlos con la teoría musical de la Antigüedad Clásica, llamaron, de forma equivocada, *Frigio* e *Hipofrigio*, respectivamente. Pero desengañémonos: aparte de esto, el Modo Frigio o de Mi, en el flamenco, no tiene absolutamente nada que ver ni con los modos griegos – de cuya práctica se sabe muy poco y se habla mucho – ni con los ocho modos eclesiásticos medievales. A su vez, estos dos tipos de sistemas – Griego y Medieval – tampoco tienen nada que ver entre sí.⁹

El punto de vista de los hermanos Hurtado Torres nos parece exagerado porque los distintos modos de los que hablan en el fragmento comparten a pesar de todo una disposición similar de los intervalos largos y cortos (el tono y el semitono en el sistema temperado moderno). Pensamos que la hipótesis del origen griego del flamenco no es ni justa ni falsa: no se puede demostrar y por lo tanto, tampoco se puede refutar. Sin embargo, los orígenes de algunas características del flamenco se pueden encontrar en tradiciones musicales más cercanas, como lo indica Salvador Valenzuela: “Manolo Sanlúcar acudirá al tetracordio descendente del antiguo modo dórico griego (...) Pero no vemos necesario recurrir a la teoría de la antigua Grecia para tal fin, las fuentes musicales se encuentran mucho más cercanas¹⁰.”

La cadencia andaluza

Según Manolo Sanlúcar, la cadencia andaluza es la esencia del lenguaje musical utilizado en el flamenco, como lo explica en una de sus entrevistas: “Nuestra esencia musical es la *cadencia andaluza* y es absolutamente perfecta¹¹.” La importancia que él le da nos parece excesiva y nos apoyaremos en las investigaciones de Salvador Valenzuela para demostrarlo. Este investigador no

⁸ VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al “Modo de Mi Armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*, tesis, Universidad de Granada, 2016.

⁹ HURTADO TORRES, David y Antonio, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura, 2009, p. 17.

¹⁰ VALENZUELA LAVADO, Salvador, *op.cit.*, p. 43.

¹¹ CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2007, p. 63.

piensa que esta cadencia ocupe un sitio tan importante en el flamenco y cuestiona de este modo las tesis de Manolo Sanlúcar, pero también las de Manuel Granados y de los hermanos Hurtado Torres:

Otra tendencia en esos mismos escritos [los escritos teóricos sobre el flamenco] es limitarse al tetracordio descendente como matriz del flamenco. No negamos la importancia de dicho tetracordio, ni la relación tan estrecha entre las notas “mi-la↔la-mi” como ya hemos mencionado, pero ésta es una variante de entre muchas y no explica por sí sola el completo desarrollo de las melodías en el modo de Mi.¹²

En el caso de Manolo Sanlúcar, el hecho de considerar que la cadencia andaluza, con sus enlaces de segundas, es la esencia del flamenco, le conduce a alejarse de ciertos enlaces armónicos. Pensamos en particular en los enlaces de tipo V-I (también llamados tónica-dominante) que son característicos de la música tonal. Estos enlaces no sólo tienen que ver con los grados V y I de una escala sino con todos los grados. El enlace del grado III (*sol*) con el grado VI (*do*), o del grado I (*mi*) con el grado IV (*la*), por ejemplo, son enlaces de este tipo. De manera general, el hecho de buscar una esencia al lenguaje musical del flamenco fuera de las obras ya nos parece sospechoso. Parece que Manolo Sanlúcar necesita un modelo para desarrollar su pensamiento teórico: modelo que encontró con la cadencia andaluza.

Un sistema detrás de cada comportamiento musical

En su libro, Manolo Sanlúcar desaconseja usar enlaces de acordes que tocan varios guitarristas reconocidos. Según el autor, las composiciones de los guitarristas no constituyen siempre ejemplos escolásticos:

En los cursos internacionales de guitarra que imparto, observo cómo los jóvenes aficionados, de múltiples países (también andaluces), entran en la guitarra a través del disco, es decir, escuchando las grabaciones de los concertistas destacados, sin tener en cuenta que quienes exponemos nuestra música en un escenario no siempre nos ajustamos a los cánones que marca la tradición. Pues en un concierto, o en un disco, no es habitual que alguien pretenda dar una clase magistral.¹³

¹² VALENZUELA LAVADO, Salvador, *op. cit.*, p. 334.

¹³ SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005, p. 20-21.

Se puede entender a Manolo Sanlúcar cuando dice que los guitarristas no componen siempre de manera escolástica y no respetan constantemente las convenciones y las reglas del flamenco. Sin embargo, cabe preguntarse cuales son los ejemplos escolásticos si no son las composiciones de los guitarristas. En todo el libro sólo se encuentra un ejemplo musical sacado del repertorio de otro guitarrista (Diego del Gastor), los demás ejemplos están compuestos por Manolo Sanlúcar para el libro, son falsetas tradicionales o ejemplos cuya procedencia no está indicada.

¿Cómo se puede considerar que la música de los compositores reconocidos no constituye un buen ejemplo para los alumnos? Pensamos que esto proviene de la creencia en un sistema anterior a las composiciones que refleja una esencia del lenguaje musical. Manolo Sanlúcar siente la necesidad de recordar cual es el objetivo de su libro en las últimas páginas:

Recuerdo que este análisis musical quiere mostrar la naturaleza pura de este sistema musical. Está visto, pues, desde la teoría escolástica y no interferiré en el trato que, desde la libertad artística, haga el compositor que en tal caso se guía por el gusto.¹⁴

Se puede leer en *Sobre la guitarra flamenca*: “Las reglas escolásticas, fundamento y base del flamenco, no pueden ser respetadas y conservadas si no las conocemos¹⁵. ” Podríamos preguntarnos si estas reglas realmente existen si nadie las conoce. Se entiende que Manolo Sanlúcar piensa que los intérpretes conocen estas reglas pero que no son capaces de explicarlas porque las aprendieron de manera inconsciente. Del mismo modo, el musicólogo Simha Arom pudo demostrar la existencia de “reglas” en las polirritmias de África central que los músicos no podían explicar¹⁶. ¿Pero se trata realmente de reglas o más bien de códigos o constantes? La idea de regla induce un aspecto prescriptivo y esto se nota en el libro. De manera general, pensamos que es importante notar que, para Manolo Sanlúcar existe un sistema y unas reglas que preceden las obras y por lo tanto, las obras musicales no constituyen en sí mismas las reglas.

Las omisiones de Manolo Sanlúcar

En su libro, Manolo Sanlúcar no habla de los Fandangos que constituyen una gran parte del repertorio del cante flamenco. De estos proceden los Cantes de Levante, las Granaínas, Malagueñas,

¹⁴ SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 200.

¹⁵ SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, S.E.L.A.F, 1985.

Verdiales y otros estilos que comparten la misma trama armónica. Estos cantes están compuestos, en su mayoría, de seis frases melódicas. En la tabla abajo aparece la armonización tradicional de estas seis frases en la tonalidad de *mi* modo de *mi* (esta armonización se transporta a la tonalidad de *si* modo de *mi* para la Granaína, de *fa#* modo de *mi* para la Taranta, etc.):

Frase 1	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Frase 2	<i>do7</i> → <i>fa</i>
Frase 3	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Frase 4	<i>re7</i> → <i>sol</i>
Frase 5	<i>sol7</i> → <i>do</i>
Frase 6	<i>fa</i> → <i>mi</i> (b9)

Tabla 1: Trama armónica tradicional de los Fandangos y de los estilos procedentes del Fandango.

Los enlaces de acordes a distancia de cuarta ascendente, o enlaces de tipo V-I, aparecen en las cinco primeras frases. Esto evidencia que Manolo Sanlúcar se aleja de la realidad musical de su tradición cuando no los considera propios del flamenco. La única manera de justificar su proceder sería volver a una división del repertorio flamenco en distintas categorías más o menos puras según el grado de influencia de la música popular rural andaluza en el cante. Efectivamente, los Fandangos parecen tener como origen la música popular rural de Andalucía. Pero en este caso solamente las Siguiriyas (en su mayoría) serían “puras”, porque los enlaces de tipo V-I se usan en el acompañamiento de los demás estilos. Ahora entendemos porque Manolo Sanlúcar no habla de ciertas partes del repertorio del cante flamenco en su libro: si lo hiciera sólo podría justificar sus tesis volviendo a una separación entre los elementos más o menos puros del flamenco, heredada de la flamencología tradicional y de una concepción romántica de su tradición musical de la cual quiere alejarse.

Por otra parte, Manolo Sanlúcar trata sobre todo de aspectos armónicos en *Sobre la guitarra flamenca*, y no se interesa a los otros parámetros de la música. La concepción rítmica o las características tímbricas propias del flamenco también hubieran podido ser útiles para la concientización de algunas particularidades del flamenco y para protegerse de la globalización.

La teoría desde un punto de vista extra-musical

Hemos visto que el pensamiento teórico de Manolo Sanlúcar presenta límites, sin embargo algunos errores pueden ser útiles y nos parece atrayente pensar como el compositor Pierre Boulez: “(...) poco me importa que el análisis sea falso si es productivo¹⁷.” Si las tesis defendidas por Manolo Sanlúcar no son obvias, entonces pueden enseñarnos cosas acerca de este músico. Además, ya hemos dicho que la tesis central del libro (el origen griego del flamenco) no nos parece ni justa ni falsa, sólo indemostrable. Es importante entonces interrogarse sobre el sentido simbólico de esta idea así como sobre su validez musicológica. En la última parte de este artículo veremos cómo algunos aspectos extra-musicales desempeñan un papel central en el pensamiento teórico de Manolo Sanlúcar.

La teoría como respuesta al rechazo de las emociones fuera de la materia musical

Uno de los valores fundamentales de la estética tradicional del flamenco es la expresividad del intérprete, llevada a un punto límite con el concepto de *duende*. En la última etapa de su carrera ilustrada por el disco *Locura de brisa y trino*¹⁸, Manolo Sanlúcar parece desconfiar de las emociones que ofrece la música. Admite que la música genera emociones, pero estas no son la esencia de la música y no deberían constituir el motor de la creación musical. En el caso contrario, el artista corre el riesgo de caer en un conformismo narcisista. El siguiente fragmento de un libro autobiográfico nos parece revelador:

Debo reconocer que desde mis principios y durante muchos años, los sentimientos han sido para mí un referente impulsor en mi creatividad artística, pero ya estoy harto de ellos. Ahora casi me repelen. Sí, me rebotan. Al menos, aquellos que se colocan como principio y fin en la justificación del Arte. Sospecho de ellos porque descubrí que la emotividad para el artista es una alcahueta adulatora que despierta en nosotros conformismo y pasividad. Poniendo los sentimientos como motor principal, no habrá verdadera evolución.¹⁹

¹⁷ BOULEZ, Pierre, *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, IRCAM/ Ch. Bourgeois, 1985, p. 275. “(...) peu m'importe que l'analyse soit fausse si elle est productive.” (Traducción del autor).

¹⁸ SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000, España.

¹⁹ SANLÚCAR, Manolo, *El Alma Compartida*, Almuzara, 2007, p. 377.

Esta idea nos recuerda la del crítico musical Eduard Hanslick, expresada en su libro *De lo bello en la música*²⁰, o del compositor Igor Stravinsky que escribe en *Crónicas de mi vida*: “Considero la música, por su esencia, impotente para expresar cualquier cosa, un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no fue nunca la propiedad inmanente de la música²¹.” Esta posición nos parece difícil de sostener para cualquier músico, pero quizá lo sea aún más para uno de flamenco, ya que las emociones ocupan un sitio muy importante en esta cultura musical. Pensamos que una de las motivaciones de Manolo Sanlúcar a la hora de desarrollar una teoría musical pudo tener como origen este rechazo de las emociones. Si se considera la dificultad que representa esta posición, la teoría podría ser, para él, una manera de darle sentido a su música. Aunque parezca paradójico, la teoría musical proporciona a algunos elementos musicales una fuerza poética. Esto es patente en el caso de la cadencia andaluza que ya no es simplemente una sucesión de cuatro acordes, sino el símbolo de la herencia griega y de la historia de Andalucía. Esta cadencia contiene huellas de la historia y por eso Manolo Sanlúcar dice que tocar un acorde de *mi* menor al final de la cadencia es comportarse “como si la historia no hubiera existido²².” Conviene destacar que, si Manolo Sanlúcar se aleja de las emociones que procura la música, no defiende la independencia del material musical: las letras de *Locura de brisa y trino* son poemas de Federico García Lorca y se inspiró de cuadros del pintor Baldomero Romero Rensendi para componer los temas de *La voz del color*²³.

Un gesto político

La principal originalidad de *Sobre la guitarra flamenca* parece ser ante todo su autor, una de las figuras más importantes de la historia del flamenco. Con este libro, el artista toma la palabra y a través de él, el flamenco toma la palabra. Se trata de un gesto político que podemos comparar con discursos provenientes del pensamiento poscolonial y decolonial que, entre otras cosas, insisten en la necesidad para las antiguas colonias de escribir su propia historia y de no conformarse con la

²⁰ HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, traducido del alemán por CAHN, Alfredo, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

²¹ STRAVINSKY, Igor, *Crónicas de mi vida*, París, 1930, Vol. 2, p. 116.

²² SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005, p. 144.

²³ Esta obra se estrenó en la bienal de Sevilla del año 2008. No se ha grabado aún excepto la Alegría “La danza de los pavos” que se puede escuchar en la película *Flamenco Flamenco* de Carlos Saura (2010), y la Bulería “El Majareta y el serio” que fue grabada para una serie documental dirigida por Manolo Sanlúcar cuyo título es *La guitarra flamenca. Manolo Sanlúcar*. Esta serie no ha sido emitida aún.

“historia de los vencedores”. De hecho Manolo Sanlúcar compara en su libro las relaciones entre Andalucía y el Estado español a las que pueden existir entre un imperio y sus colonias:

En el país del Flamenco, cultura de interés universal, quien quiere conocer y estudiar la guitarra flamenca apenas tiene donde acudir. Si existe algún centro público de enseñanza que responda a esta necesidad, vendría a ser la excepción que descubre un estado bochornoso causado por una política vergonzante, que menosprecia la cultura autóctona, buscando dignidades en culturas extranjeras y a las que denomina *Cultura de todos*, para justificar un comportamiento que no tienen explicación ante la necesaria dirección equitativa y pluralista del Estado, sino en el privilegio de una clase que favorece a su cultura y la impone, relegando la autóctona a una consideración colonialista, al margen del Estado.²⁴

Con su teoría, Manolo Sanlúcar evidencia que los artistas pueden elaborar un discurso desde el interior de la cultura flamenca. Esto es posible e incluso necesario ya que los discursos que vienen de afuera cometen graves errores, analizando esta música a partir del sistema tonal por ejemplo. El libro de Manolo Sanlúcar nos muestra que el músico flamenco puede hablar de su propia música y que no necesita prestar su voz al periodista o al académico. De esta manera, las investigaciones también podrán concentrarse en el contenido musical del flamenco y no sólo en la poesía o ciertos aspectos socio-antropológicos. Existen sin embargo límites a esta idea: Manolo Sanlúcar utiliza la notación musical en pentagrama y varios conceptos procedentes de la teoría musical académica occidental (el concepto de dominante y sub-dominante o de acordes relativos por ejemplo).

Es preciso recordar que el flamenco es una cultura que, a lo largo de su historia, ha sido muchas veces desvalorizada por instituciones y por algunos intelectuales españoles²⁵. Manolo Sanlúcar está dotado de un fuerte sentimiento de responsabilidad con respecto a su cultura y expresa su opinión de manera polémica cada vez que se le presenta la oportunidad. El discurso le permite defender el flamenco e incluso valorarlo, tal como lo subraya Salvador Valenzuela:

La referencia que hace [Manolo Sanlúcar] sobre la matriz del flamenco al tetracordo griego es puramente teórico y especulativo, aunque ello contenga una enorme carga simbólica al unir el mundo de la música modal al flamenco como música popular. Es sabido el menosprecio de esta música por parte de instituciones musicales, Sanlúcar da un giro sustancial poniendo la mirada en la teoría modal griega.²⁶

²⁴ SANLÚCAR, Manolo, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁵ A propósito del menosprecio de ciertos intelectuales españoles respecto al flamenco recomendamos la lectura de: LEBLON, Bernard, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 7, 1994, <http://ethnomusicologie.revues.org/1286> (consultado el 15 de septiembre de 2017).

²⁶ VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Aproximación a la Modalidad como Sistema de Comunicación Musical. El Modo Frigio en la obra Locura de Brisa y Trino de Manolo Sanlúcar*, tesina no publicada, Universidad de Málaga, 2007, p. 43.

Según Manolo Sanlúcar, el flamenco es la música clásica de Andalucía. Eligiendo como origen la teoría modal griega, reivindica el legado de una cultura prestigiosa. Además, esto le permite oponerse de manera positiva a los análisis tonales del flamenco lo que también acompaña reivindicaciones de carácter político: la música tonal representa el poder central, mientras que el sistema modal simboliza las particularidades de Andalucía.

El discurso como justificación

A partir del final de su trilogía *Mundo y formas de la guitarra flamenca*²⁷ hasta hoy, los elementos innovadores son numerosos en la obra de Manolo Sanlúcar, quien ocasionalmente parece alejarse de la tradición del flamenco. Sin embargo, formar parte del mundo del flamenco es esencial para el compositor quien considera su trabajo como la continuidad de la tradición:

(...) me considero una continuación de mis mayores, de Javier Molina, del Niño Ricardo, de Diego del Gastor. Lo que muchos no saben es que yo soy el Diego del Gastor, el Niño Ricardo, el Javier Molina del siglo XXI; y no quieren entenderlo. No entienden que Diego del Gastor ahora no sería el mismo que el que fue, sería el Diego del Gastor del siglo XXI.²⁸

Manolo Sanlúcar propone en su discurso teórico (su libro pero también sus conferencias, charlas en público, cursos y entrevistas), una nueva definición del flamenco que le permite incluir su trabajo dentro de esta tradición. Tal como lo hizo el compositor Arnold Schönberg con su *Tratado de armonía*²⁹, Manolo Sanlúcar escribe una historia del flamenco donde muestra que sus composiciones musicales son la consecuencia lógica de la evolución de esta tradición: “La solución a la que he llegado terminará imponiéndose por sí sola, no porque soy su inventor, sino porque no hay otra³⁰.” dice en una entrevista realizada por Claude Worms. Aquí Manolo Sanlúcar hace referencia sobre todo a la música del disco *Locura de brisa y trino*. Según él, el aspecto novedoso de este disco se debe a la utilización del modo de *si* (ósea del modo locrio moderno) que nombra “modo mixolidio” en referencia a la teoría musical griega. La utilización de este modo podría parecer arbitraria puesto que no ha sido utilizado antes en el flamenco. En un primer momento, el

²⁷ SANLÚCAR, Manolo, *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, 3 vol, CBS, 1971-1973, España.

²⁸ CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2007, p. 67.

²⁹ SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de armonía*, traducido por BARCE, Ramón, Madrid, Real Musical, 1974.

³⁰ WORMS, Claude, « Entretien avec Manolo Sanlúcar », *Flamenco magazine*, avril/ mai 2006, p. 26. El fragmento de esta entrevista está traducido del francés porque no pudimos encontrar la versión original en español.

reconocimiento de la sonoridad de este modo como propia del flamenco fue intuitiva. Posteriormente, encontró una justificación teórica que le permitió unir esta nueva sonoridad con su tradición musical. Para lograrlo tuvo que volver hasta la antigüedad. Efectivamente, mientras estudiaba los modos de la Antigua Grecia, Manolo Sanlúcar se dio cuenta por una parte del vínculo entre el tetracordio dórico y la cadencia andaluza y, por otra, de la similitud entre la sonoridad que iba explorando y el modo mixolidio griego. De esta manera, entendió porque esta sonoridad le parecía tan cerca del flamenco: pertenece al mismo sistema musical que la cadencia andaluza, el sistema modal griego. Manolo Sanlúcar nos cuenta este proceso en el libreto de *Locura de brisa y trino*:

Hace años comencé a presentir un sonido que, sin ser característico del flamenco, me inquietaba. A partir de entonces y cada vez que improvisaba o componía, éste aparecía y con obsesiva insistencia iba introduciéndose en mi estilo casi invadiéndolo. Pero mientras mi música habitual podía razonarla y comprenderla, este se me escapaba y sólo alcanzaba sentirla o mejor dicho, a presentirla, aunque progresivamente se iban iluminando las zonas oscuras de la tradición comunicándose con ellas. (...) Hasta que por fin encontré la llave que me abriría la puerta de su espacio musical: la escala en cuestión era matriz engendradora de otra fundamental del flamenco, la que concluye y cierra las bases de nuestro sistema cadencial. Ahora quedaba justificada mi obsesión y razonando esta música podía comprenderla y desarrollar su ámbito de influencia, haciéndola convivir con las formas musicales tradicionales como una sola familia, sumando colores nuevos y caminos modulantes que con naturalidad enriquece nuestra música. Haciéndose además, y tal vez sea esto lo más positivo desde dentro.³¹

Manolo Sanlúcar sentía que las explicaciones de las características del flamenco desde un enfoque tonal no eran satisfactorias. Ahora dispone de un sistema paralelo al sistema tonal que le permite explicar el flamenco desde la musicología. Además, después de mostrar que el flamenco se basa en el sistema modal griego, puede utilizar todo el potencial de este sistema y lo hace explorando el modo mixolidio. En *Locura de brisa y trino*, Manolo Sanlúcar nos muestra que este modo funciona para la guitarra y el canto: considera entonces que ofrece al flamenco una nueva herramienta para la composición que lo enriquece. A partir de este modo, nuevos estilos podrán ver la luz: de la misma manera que la Alegría es una Soleá que pasó del modo de *mi* al modo mayor, se puede aplicar el mismo proceso con el modo mixolidio y crear nuevos estilos para la guitarra y el canto flamenco. Por consiguiente, esta cultura puede seguir evolucionando sin perder su identidad.

³¹ SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000, España.

Conclusión

La originalidad principal del libro teórico de Manolo Sanlúcar es la importancia de su autor dentro de su cultura musical, el flamenco. Las tesis defendidas en esta obra no son novedosas y parece que Manolo Sanlúcar le debe mucho a la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy. Sin embargo, este libro nos aporta informaciones sobre el desarrollo, en el caso de los guitarristas de flamenco, de una nueva manera de reflexionar acerca de su arte. Manolo Sanlúcar va más allá que los guitarristas que comparten sus conocimientos en obras pedagógicas que usan la teoría musical, porque, en su caso, la teoría también constituye una nueva manera de crear, de dar un sentido a su música y de sacar el flamenco de la monotonía en la que se encuentra actualmente (según Manolo Sanlúcar). Si esta obra presenta límites desde un punto de vista musicológico, nos parece sin embargo necesaria para apreciar desde otro enfoque su obra musical, sobre todo la música de su disco *Locura de brisa y trino*.

Este artículo fue escrito por Maël Goldwaser y fue publicado en septiembre del 2018 en pieflamenco.com.

Bibliografía

AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, S.E.L.A.F, 1985.

BOULEZ, Pierre, *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, IRCAM/ Ch. Bourgeois, 1985.

CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1960.

CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, vol. 1, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2007.

LEDERMANN, Carlos (dir.), *Manolo Sanlúcar*, Córdoba, La Posada, 2007.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía y Forma*, Madrid, Acordes Concert, 2004.

GRANADOS, Manuel, *Teoría musical de la guitarra flamenca*, Barcelona, Casa Beethoven, 1998.

—, *Armonía del flamenco*, Barcelona, Ventilador, 2004.

HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, traducido del alemán por CAHN, Alfredo, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947 (primera edición original: 1854).

HURTADO TORRES, David et Antonio, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura, 2009.

LEBLON, Bernard, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique? » , *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 7, 1994, <http://ethnomusicologie.revues.org/1286> (consulté le 15 septembre 2017).

ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA, 1998 (primera edición: 1966).

SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, La Posada, 2005.

—, *El Alma Compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007.

SANLÚCAR, Manolo, WHITEHEAD, Corey and ALCANTARA ROJAS, Javier, « The Speculative Theories of Manolo Sanlúcar: The Greek Origin of Flamenco Music », *International Journal of the Humanities*, vol. 9, 2012.

SCHOENBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, traduit par Gérard Gubisch, Paris, J.C. Lattès, 1983 (primera edición original: 1911).

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie musicale*, Paris, Denoël, 2000 (primera edición: 1935).

TORRES CORTÉS, Norberto, « Manolo Sanlúcar en el mundo de la guitarra flamenca », *Guitarra flamenca*, vol. 2, Sevilla, Signatura, 2010.

—, *Historia de la Guitarra Flamenca*, Córdoba, Almuzara, 2005.

VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al "Modo de Mi Armónico" como Sistema Musical de Tradición Hispana*, tesis, Universidad de Granada, 2016.

—, *Aproximación a la Modalidad como Sistema de Comunicación Musical. El Modo Frigio en la obra Locura de Brisa y Trino de Manolo Sanlúcar*, tesina no publicada, Universidad de Málaga, 2007, p. 43.

WORMS, Claude, «La décade prodigieuse / 2» , *Flamenco web*, 2009, <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article210> (consulté le 20/06/2016).

—, « Entretien avec Manolo Sanlúcar », *Flamenco magazine*, avril/ mai 2006.