

La poética intepretativa en la obra “Barrio La Viña” de Paco de Lucía

Eduardo Moreira de Medeiros

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

El objetivo principal de este artículo es comprender cómo el compositor y guitarrista Paco de Lucía construyó la interpretación en su obra “Barrio la viña”. En este sentido, se busca abordar los aspectos teóricos relacionados con el funcionamiento rítmico del compás flamenco de doce tiempos y cómo esta relación métrica se puede vislumbrar desde la interpretación poética dentro de la obra mencionada. Desde el punto de vista metodológico, estructuramos el trabajo en una perspectiva aplicada; con un enfoque cualitativo; el estudio se centró en el modelo explicativo; y la investigación artística de carácter reflexivo como herramienta metodológica en el transcurso del trabajo. La relevancia del artículo radica en contribuir a la comprensión de las posibilidades poéticas interpretativas que entraña una obra flamenca de concierto para guitarra y, con ello, ampliar las bases teóricas que envuelven el repertorio de la guitarra flamenca de concierto. A partir de los resultados obtenidos se pudo percibir: (i) la relación entre la partitura, el compás flamenco y la interpretación; (ii) el comienzo de las falsetas en tiempos inusuales del compás flamenco; (iii) el debilitamiento de los acentos de los pulsos fuertes del compás de 12 tiempos.

Palabras clave: Paco de Lucía; compás flamenco; interpretación poética; investigación artística; guitarra flamenca.

The main objective of this article is to understand how the composer and guitarist Paco de Lucía built the interpretation in his work “Barrio de la viña”. In this sense, we seek to deal with the theoretical aspects related to the rhythmic functioning of the twelve-beat flamenco compás and how this metric relationship can be glimpsed from the poetic interpretation within the aforementioned work. From the methodological point of view, we structured the work in an applied perspective; with a qualitative approach; the study focused on the explanatory model; and artistic research of a reflective nature as a methodological tool in the course of the work. The relevance of the article lies in contributing to the understanding of the interpretative poetic possibilities involved in a concert flamenco work for guitar and, with this, expanding the theoretical bases that involve the repertoire of the concert flamenco guitar. From the results obtained it was possible to perceive: (i) the relationship between the score, flamenco time signature and interpretation; (ii) the beginning of the falsetas in unusual tempos of the flamenco rhythm; (iii) the weakening of the accents of the strong times of the 12-stroke compás.

Keywords: Paco de Lucía; flamenco compás; poetic interpretation; artistic research; flamenco guitar.

1. Introducción

El propósito de este trabajo es llevar a cabo un análisis de los aspectos que involucran la construcción poética interpretativa a partir de diferentes extractos recitativos que componen una obra musical. En concreto, se trata de entender cómo el compositor Paco de Lucía realizó la interpretación de su obra “Barrio de la viña”.

Para el diseño del marco metodológico se han tenido en cuenta criterios como: (i) la naturaleza de la investigación; (ii) el modelo de enfoque; (iii) el objetivo final del estudio y (iv) la herramienta metodológica, que involucra el análisis, tratamiento y descripción de datos.

En nuestro caso, se trata de una investigación de carácter aplicado, ya que tiene como objetivo construir conocimientos teóricos y prácticos a partir de una obra musical (Gerhardt y Silveira, 2009). El abordaje tiene un perfil cualitativo, pues trabajamos desde la perspectiva de la comprensión y descripción de los contenidos, y se centra, por otra parte, en el curso esclarecedor de los procesos teóricos y prácticos utilizados, más concretamente, en la interpretación musical (Minayo, 1994). A pesar del objetivo final del estudio, el artículo se basa en el modelo del estudio explicativo. Según Vergara (1998), «su principal objetivo es hacer algo inteligible» (p. 45). Elegimos el modelo de investigación artística de carácter reflexivo como herramienta metodológica a lo largo de todo este proceso. Tal y como señalan López-Cano y San Cristóbal (2014), esta categoría de investigación «se convierte en un lugar para pensar, encontrar similitudes y contradicciones, generar ideas o producir conceptualizaciones y soluciones» (p. 127). Cabe señalar, además, que esta elección está anclada en nuestra propia práctica artística, pues la obra objeto de este artículo forma parte de nuestro repertorio de concierto.

Desde el punto de vista organizativo, el trabajo se ha estructurado de modo tal que permita un flujo continuo de ideas que facilite la comprensión gradual del tema abordado. Inicialmente, presentamos una introducción al compás flamenco, enfatizando su relevancia estructural y métrica como base para el análisis interpretativo. A continuación, trataremos de conceptualizar aspectos relacionados con la poética musical. Finalmente, exploraremos la aplicabilidad práctica en el contexto de la obra de Paco de Lucía, buscando establecer conexiones entre los elementos teóricos y poéticos con las elecciones interpretativas realizadas por el compositor.

Para ello, estructuramos el trabajo en seis etapas: (i) formación del esqueleto macro-rítmico del compás flamenco; (ii) lugares donde caen las acentuaciones fuertes de los tiempos, los comienzos y finales tradicionales y no tradicionales; (iii) el compás flamenco en el que se construye la obra que aquí analizamos; (iv) modelos de transcripción, con respecto a la disposición rítmica métrica para guitarra; (v) algunas consideraciones sobre la poética musical; (vi) ejemplos de poéticas interpretativas aplicadas en la realización de la obra “Barrio de la viña”.

2. El compás de 12 tiempos

Aunque no es nuestro propósito en este trabajo estudiar en detalle la métrica del compás flamenco¹, abordaremos aquí cómo funciona la estructura rítmica de doce tiempos —el compás de la soleá—, que se configura como un pilar neurálgico en este género musical.

El compás de doce tiempos se caracteriza por ser una amalgama formada por compases ternarios y binarios, cuando se pretende y se escribe, desde los fundamentos de la teoría musical tradicional occidental. Se trata de demostrar de la manera más clara el curso métrico estructural. Sin embargo, es posible utilizar otros compases, y esto dependerá de cómo el transcriptor vea, desde el punto de vista gráfico de la notación, el funcionamiento de esta base rítmica.

Otra singularidad estructural rítmica radica en el número existente de tiempos que se consideran fuertes. A diferencia de la acentuación métrica tradicional —que consiste en una sola inflexión que se produce cíclicamente en el primer tiempo de cada compás—, los soportes que caracterizarán la métrica de este compás se sitúan en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12, es decir, en las partes débiles del esqueleto rítmico. Es importante destacar que el conjunto de tiempos 10,

¹En la jerga flamenca, el término *compás* designa la estructura métrica de la frase musical y su patrón específico de acentuación, determinado por el *palo* —especie o variedad de cante flamenco— que se interpreta.



11 y 12 tiene un término específico llamado *cierre*² y su función es marcar la finalización de un compás. Durante la interpretación de una obra de concierto, baile o el acompañamiento de un cante tradicional —que comienza y termina con un pulso rítmico estándar— los cierres se producirán siempre en los tempos antes mencionados.

Desde este punto de vista, el compás de doce tiempos, así como sus acentos característicos, se ordenan tal y como refleja la Figura 1:

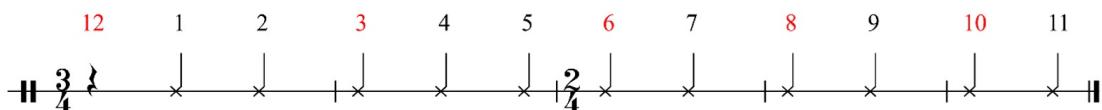


Figura 1. Estructura tradicional del compás de doce tiempos

Sin embargo, hay otra forma de ver la estructura presentada en la Figura 1, que es la que muestra la Figura 2, donde se tiende a facilitar la comprensión y la implementación práctica. Si visualizamos e interpretamos el tiempo 1 del primer compás ternario como tiempo 12, entonces todos los demás soportes rítmicos se centrarán en la primera unidad de tiempo en cada compás.

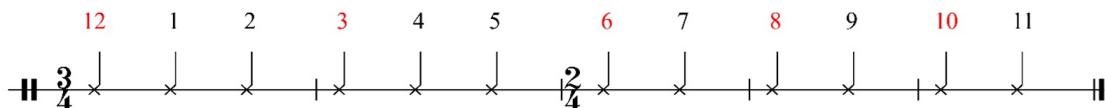


Figura 2. Ejecución rítmica con el tiempo 12 del compás desde el primer tiempo del compás ternario

Sin embargo, con el fin de estandarizar la estructura de la transcripción musical con el uso de un solo compás, la mayoría de las partituras para obras de concierto, falsetas³ y extractos de guitarra se escriben en compases 3x4, con los acentos —al menos gráficamente— quedan desplazados, pues ya no coinciden con la primera unidad de tiempo de cada compás.

Hablaremos un poco más sobre el fenómeno que envuelve esta escritura musical. Lo haremos con el objetivo de presentar algunas situaciones a las que el intérprete puede enfrentarse. Por lo tanto, reflexionamos una vez más que estarán sujetos al pensamiento y la concepción de quienes realizaron la transcripción.

Independientemente de la forma en que se dispondrá la ocurrencia de la acentuación a lo largo de la ortografía musical, es sumamente importante adquirir primero fluidez en la métrica y el ritmo de este compás. Es con este espíritu que se tendrá que reproducir la lectura y preparación de la obra, falseta o fragmento. Ya que hemos llegado a este punto, compartiremos brevemente una forma de practicar la internalización y ejecución de esta conducción temporal específica.

Durante el proceso de aprendizaje es posible utilizar varias combinaciones acentuales, incluido el acto de infligir apoyo deliberadamente en momentos considerados débiles. Como el estudio se

²Dentro del flamenco existen diferentes códigos para situar a los intérpretes en cada momento del curso musical. El *cierre* es un término que se utiliza para indicar la finalización de un compás, de una determinada falseta, letra de un cante o llamadas. Este último tiene la función de indicar el cambio a otra sección del cante (Sánchez, 2016).

³Según Vega (1999), se da el nombre de *falseta* al «intermedio melódico ejecutado por el guitarrista entre copla y copla del cantaor, así como a veces antes del cante o entre diversas partes del acompañamiento en el baile» (p. 921); véase también Fernández (2004), Zanin (2008), Pancrácio (2020) y Ortega y Pardo-Cayuela (2023).

produce prácticamente siempre con el uso de la guitarra, podemos utilizar el pie izquierdo —si la guitarra está apoyada en la pierna derecha— para realizar movimientos alternos entre la punta del pie y el talón. Esta acción de marcar con el mismo pie, los tiempos fuertes —los propios del compás— con la punta, y la débil con el talón, pretende proporcionar un mayor control durante el recorrido rítmico.

Por último, señalamos que —según Pancrácio (2020)— los palos de «soleá, buletería por soleá, jaleos, polo, caña y romance con guitarra [...] cantiñas como las alegrías, caracoles, mirabrás, romeras [...] pregones; alboreá, bambera, petenera y la guajira» (p. 99), se construyen a partir de esta estructura rítmico-métrica.

3. Las alegrías

Como ya se ha mencionado, las alegrías se incluyen en el grupo de las cantiñas o cantes de Cádiz. Su estructura métrica responde al compás de doce tiempos, sin embargo, a diferencia de otros palos antes mencionados —como la soleá, las buleterías por soleá, la caña o el polo— su estructura armónica se basa en el sistema tonal, pues sus melodías se desarrollan en modo mayor⁴.

Consideramos relevante, en este punto, presentar cómo se realiza el acompañamiento rítmico realizado por las palmas, que refleja la Figura 3. De esta manera, se podrá visualizar la estructura métrica acentuada del compás, y con ello realizar brevemente una secuencia rítmica por alegrías.

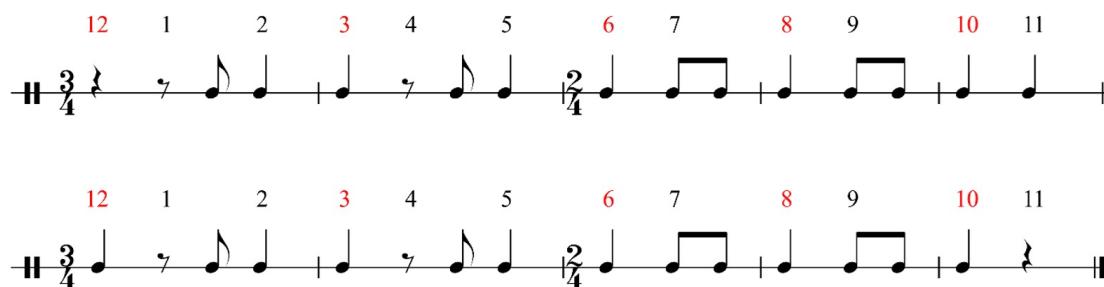


Figura 3. Ritmo tradicional de acompañamiento con las palmas por alegrías

Hay que destacar la forma en la que los músicos flamencos piensan y ejecutan el inicio de una canción con este tipo de compás; en lugar de que la cuenta comience en el tiempo 1, realizan una especie de preparación de carácter anacrúsico desde el tiempo 7, es decir, utilizan la cuenta de los tiempos del 7 al 12 y, después de este tipo de impulso, comenzará la música, si el material musical en cuestión empieza desde el tiempo 1. Si por casualidad el material musical a tocar tiene su inicio en algún otro momento del compás, se pueden utilizar otras formas, sin embargo, esto ocurrirá en casos muy específicos. Nos hemos esforzado por señalar esta peculiaridad, porque esta forma de pensar es la que dirigirá el curso del trabajo aquí propuesto.

Señalamos que, para poder experimentar un ejercicio de este tipo⁵ de forma que aproxime a

⁴Las alegrías son una variedad de cante flamenco perteneciente al grupo de las cantiñas, integrado en la familia de los compases de doce tiempos. Su estructura armónica se basa en la tonalidad mayor; no obstante, pueden producirse situaciones armónicas en las que se efectúen modulaciones hacia su relativo menor—o hacia el homónimo menor—, entre otras posibilidades derivadas del sistema tonal.

⁵Se sugiere incorporar el uso de los pies para marcar los acentos característico, empleando la punta del pie para



una situación real de rendimiento, se sugiere colocar el metrónomo a una velocidad de 120 BPM.

4. Formas posibles de transcribir las alegrías

Las Figuras 1, 2 y 3 han mostrado cómo se puede visualizar de manera inicial la estructura del conteo rítmico de los palos de doce tiempos desde una perspectiva de combinación entre compases ternarios y binarios. Ahora pretendemos demostrar cómo se dispone de forma práctica esta estructura en una partitura de guitarra y, además, otras situaciones en las que dichas estructuras pueden ser parcialmente engendradas.

Normalmente, para la transcripción de una partitura de un material musical por alegrías, solo se cuenta la aparición de una fórmula de compás único, en este caso, el compás de 3x4. Sin embargo, es necesario tener en cuenta algunos puntos que no fueron señalados anteriormente y que refleja la Figura 4.

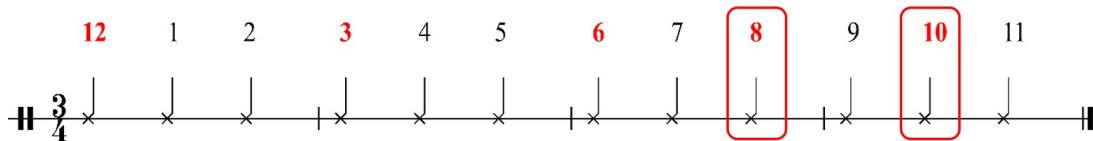


Figura 4. Estructura en la que los tiempos 8 y 10 no caen en la parte fuerte del compás ternario

Se observa que, en esta perspectiva de transcripción, el tiempo 1 del primer compás ternario se visualiza para la acción práctica musical como tiempo 12. Esto no ocurre por casualidad, ya que, si utilizamos este pensamiento durante la lectura, además del tiempo 12, tendremos los tiempos 3 y 6 enfocándonos en el compás fuerte del ternario. Sin embargo, nos quedaríamos sin la ocurrencia de los tiempos 8 y 10 en el tiempo fuerte.

Si se piensa en visualizar que la acción del tiempo 1 del compás cae en el tiempo 1 del compás ternario, entonces tendremos la incidencia de todos los soportes característicos en los tiempos débiles del compás de 3x4. Avanzamos que no está mal transcribir o visualizar la estructura métrica de esta manera, sin embargo, es importante entender en cuál de los dos estándares se estructurará el material musical.

Cabe mencionar que, independientemente del patrón que se elija, es interesante que cada conjunto de pentagramas se divida en cuatro compases ternarios, o que se utilicen dos bloques de pentagramas —uno debajo del otro— divididos equitativamente en dos compases y, al final del cuarto compás, se coloque una doble barra que servirá para indicar el final del compás de doce tiempos como se muestra a continuación en las Figuras 5 y 6. Así, tendremos la estructura de los doce tiempos completos con cada nuevo pentagrama o cada par de pentagramas, evitando la ocurrencia de uniones de inicios y finales —o viceversa— entre diferentes estructuras de compás en un mismo sistema gráfico de la partitura.

Otra forma de escritura, más precisa, es la mencionada anteriormente, que implicaría la alternancia de dos compases de 3x4 y tres de 2x4. Es una manera interesante de escribir porque proporciona situaciones favorables para el curso musical, si se adopta la forma de pensar descrita en la Figura 2. Sin embargo, esta es una forma poco utilizada en la escritura de partituras para guitarra flamenca, no se sabe a ciencia cierta por qué, pero nos atrevemos a decir que es para

la acción sobre los apoyos y el talón (del mismo pie) para los pulsos débiles.



Figura 5. Modelo de pentagrama que mantiene los doce tiempos en una misma línea delimitados por una barra final

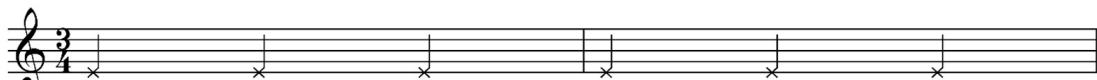


Figura 6. Modelo de pentagrama que divide los doce tiempos en dos pentagramas delimitados por una barra final

evitar cierta *contaminación* en la ortografía musical⁶.

También existe la posibilidad de que un contenido musical comience en cualquier otra parte de este compás de doce tiempos. Normalmente, este tipo de situaciones, cuando se presentan, ocurren a veces en los tiempos seis o diez. Sin embargo, debido a las diversas posibilidades, pueden acabar apareciendo en cualquier otro momento. Tal circunstancia se interpreta como una anacrusa, una vez que la estructura métrica vuelva a su estado rítmico-métrico original.

Por último, destacamos que, entre los muchos escenarios posibles, es importante realizar un breve análisis de la transcripción para visualizar cómo se estructuró el arquetipo rítmico. Dado que todo el material transcrita es el resultado de una grabación de audio existente, para entender cómo se concibió la transcripción, es necesario escucharla con atención a la partitura.

5. Algunas consideraciones sobre la poética musical

Hablar de *poética* es una tarea compleja, ya que nos enfrentamos a una *confrontación* entre la lectura técnica y la subjetividad personal. Pero ¿qué es lo *poético*?

De acuerdo con el pensamiento Stravinsky (1996), *poético* «es el estudio de una obra a realizar» (p. 15). Tal afirmación, en una primera lectura, puede parecer sencilla, sin embargo, durante el transcurso de esta etapa trataremos de exponer algunas consideraciones que hacen de esta una

⁶Conviene destacar que, en el ámbito tradicional, muchos guitarristas flamencos aprenden y transmiten el repertorio principalmente por imitación y práctica oral, lo que reduce el uso sistemático de la partitura. En los casos en que se emplea notación escrita, suele preferirse la tablatura o el cifrado, especialmente fuera del contexto académico.



tarea compleja.

Para que el estudio de una obra se lleve a cabo es necesaria una lectura previa, en nuestro caso, una lectura de la partitura —cuando hay partitura— o una escucha atenta para entender cómo el compositor dirige su obra. Se trata, por tanto, de saber leer una obra considerando dos aspectos fundamentales: el primero se centrará en la lectura técnica y sintáctica; el segundo en los matices subjetivos íntimos que constituyen la esencia de la interpretación. Durante este proceso, se deben tomar decisiones, y tales elecciones demostrarán en qué nivel de intimidad el intérprete entendió la obra musical.

Aquí entonces tenemos el punto neurálgico que merece ser destacado; ¿Qué debemos tener en cuenta a la hora de leer una obra musical? En primer lugar, trataremos de dilucidar qué significa el acto de leer una obra. Veremos que la igualación armónica entre sintaxis y subjetividad no se construye de forma sencilla.

En general, la lectura de una obra musical tiene el objetivo —al menos debería tenerlo— de «reconstruir la obra en la plenitud de su realidad sensible, de modo que revele, al mismo tiempo, su sentido espiritual y su valor artístico y se ofrezca así a un acto de contemplación y de fruición» (Pareyson, 1997, p. 201). Sin embargo, este acto de lectura nos presentará dos caminos posibles, que a pesar de haber sido considerados dispares —al referirse a la existencia y manifestación de diferentes obras de arte— en la música creemos que se pueden combinar.

Pareyson (1997) nos presenta los dos caminos mencionados con anterioridad a través del prisma de dos filósofos italianos, Croce y Gentile. Croce creía que para la lectura de una obra de arte era condición sine qua non llevar a cabo la reconstrucción del texto original —en nuestro caso la partitura— con la mayor precisión posible, procurando así la fiel repetición de los contenidos presentes en el mismo. En este primer caso, la personalidad del intérprete no debe desempeñar ningún tipo de papel. Es necesario, «en primer lugar, “dejarlo ser” en su realidad y, sobre todo, no perturbar su belleza con un “canto indiscreto por sí mismo» (Pareyson, 1997, p. 202).

Por otro lado, Gentile consideraba que la lectura sería una traducción que está totalmente ligada al acto del intérprete de revivir la obra desde su propia intimidad. Creía que este acto, al repetirse, era capaz de recrearlo, en el sentido de proponer nuevos prismas sobre su completitud (Pareyson, 1997).

La primera perspectiva, imaginada por Croce, presenta un problema que hay que advertir, cuando se piensa que toda la partitura será capaz de abarcar toda la complejidad de una obra musical. Sobre esto, Stravinsky (1996) considera que

por muy escrupulosa que sea la notación de una pieza musical, por mucho cuidado que se tenga contra cualquier posible ambigüedad, utilizando las indicaciones del tempo, los matices, el fraseo, la acentuación, etc., siempre contiene elementos ocultos que escapan a una definición precisa, porque la dialéctica verbal es impotente para definir la dialéctica musical en su totalidad (p. 112).

Con este mismo pensamiento, Pareyson (1997) argumenta que, en la música—como arte sonoro—, la existencia física de una partitura tiene como finalidad únicamente la conservación del documento musical, y, en sí misma, no tiene la menor relevancia cuando se prevé la consumación del acto artístico. Concluye diciendo que en la notación musical estamos sujetos a un conjunto gráfico que nos acerca más a la realidad que la precisión absoluta de la obra musical. En esta misma línea, Laboissière (2002) afirma que la partitura «es solo una indicación de su estructura sonora» (p. 108).

Con respecto al pensamiento de Gentile, las consideraciones que debemos tener en cuenta se refieren al acto de no exceder el uso deliberado de los límites de la propia libertad personal. Es decir, no debemos perdernos en un conjunto de decisiones íntimas y arbitrarias hasta el punto de

hacer cambios estéticos en lo ya consagrado y decidido. Necesitamos ser capaces de controlar el don del carácter activo de nuestra creatividad a medida que absorbemos la intimidad de la obra, cuando se revela como tal. Tan pronto como esto ocurre, nuestra capacidad de receptividad se dirige a reconstruir y hacer vivir la obra musical desde su propia vida, devolviéndola así a su realidad (Pareyson, 1997).

Sin embargo, como se trata aquí de una obra musical perteneciente a una cultura musical concreta, es necesario tener algo en cuenta. Se trata de la forma en que se producen los vínculos entre los aspectos rítmicos y métricos con el uso de la dinámica y la agógica. Dentro de este hacer musical, las transcripciones gráficas son en gran medida incipientes, cuando a partir de estas, se busca retener con precisión la imagen de una obra.

En este sentido, la fusión de los dos pensamientos mencionados anteriormente será *sine qua non*; a través de la primera, toda la parte que comprende la sintaxis musical tendrá que ser llevada a cabo en detalle. Los conjuntos rítmicos que constituirán las unidades de tiempo deben ser comprendidos y ejecutados con la máxima precisión métrica. Así, la aplicabilidad de la segunda será viable, provocando que se produzca un flujo interpretativo con vistas al apogeo constructivo de una identidad poética.

6. La poética interpretativa en “Barrio La Viña”: entre la rigidez métrica y la poiesis

Después de haber hecho algunas consideraciones acerca de cómo pensar la poética de una obra musical, entraremos ahora en las cuestiones que engloban la construcción interpretativa en esta obra. Para ello, es importante que se entienda todo el contenido abordado anteriormente, porque veremos que habrá una especie de solapamiento recitativo en relación con la rigidez métrica natural de las alegrías.

“Barrio La Viña” tiene una forma compositiva propia del flamenco, que se produce a partir de la unión de un conjunto de falsetas, que pueden ser haber sido compuestas en diferentes momentos de la vida de un guitarrista compositor (Scionti, 2017). Es muy común que los guitarristas flamencos creen sus composiciones a través de falsetas que utilizan en situaciones que involucran sus actuaciones en los escenarios durante el acompañamiento del cante o baile⁷. En el caso que nos ocupa, la obra está dividida en nueve falsetas.

Paco de Lucía realiza una dirección musical en gran parte de la obra de una manera diferente cuando se idealiza una dirección rítmica y musical tradicional por alegrías. Y precisamente, es con esta construcción poética interpretativa con la que la obra se revelará en su intimidad y espiritualidad. En términos técnicos sintácticos, Paco hace que las acentuaciones naturales del compás se atenúen hasta el punto de que percibimos los conjuntos armónicos y melódicos como fragmentos recitativos.

La obra comienza sobre una estructura rítmica que, si se cuenta desde el compás flamenco —compases 1 y 2 de la partitura—, se situaría en el tiempo 7, como muestra la Figura 7. Aquí, toda la segunda parte de la estructura métrica tradicional de los doce tiempos comprende la inflexión de un solo fragmento recitativo. Los acentos que comprenderían los tiempos 8, 10 y 12 se debilitan considerablemente. Incluso el acorde final de este fragmento, que supuestamente se sitúa en el tiempo 10, no ofrece una sustancia acentuada que pudiera caracterizarlo.

En la segunda falseta, tenemos una estructura completa del compás de doce tiempos. Sin embargo, la poética interpretativa empleada hace que esta macroestructura se divida en tres fragmentos recitativos, como se muestra en la Figura 8. Se puede ver que dentro del compás 7,

⁷ Momento en el que se produce la manifestación e interacción performativa conjunta del cante, baile y guitarra en el flamenco.

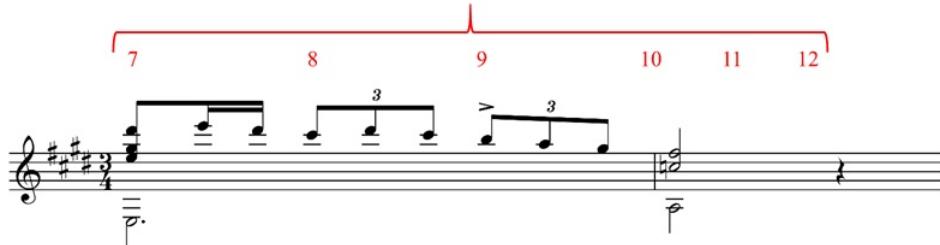


Figura 7. “Barrio La Viña”, compases 1-2 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)

hay un principio, un medio y un final interpretativo. El mismo fenómeno ocurrirá en la siguiente barra. Sin embargo, tendremos un fragmento de recitativo completo formado por los compases 9 y 10. En el compás 10 es posible percibir el característico cierre realizado para cerrar la estructura de este tipo de compás.

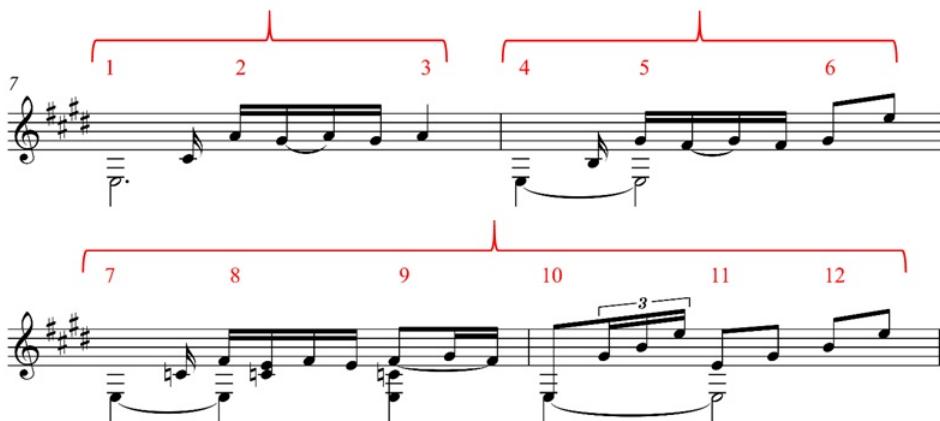


Figura 8. “Barrio La Viña”, compases 7-10 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)

Otro ejemplo destacado puede verse en la Figura 9, que reproduce un fragmento que comprende los compases 15 al 18, pertenecientes a la tercera falseta. En esta parte, tenemos otra macroestructura de doce tiempos en la que se aplica la técnica del trémolo. La macroestructura del compás se divide en dos, es decir, tenemos un fragmento recitativo que vuelve a iniciarse en el tiempo 7 con la conclusión en el tiempo 12. Los apoyos melódicos se encuentran en los tiempos 7 y 10 en estos dos primeros compases. A partir del compás 17 el compás flamenco tendrá su inicio normal en el tiempo 1. Lo más destacado aquí es la suspensión acentuada de los tiempos 3, 6, 8 y 12 con una nueva acentuación ejercida en los tiempos 1, 4, 7 y 10. Si analizamos todo el discurso musical que se produce durante la ejecución de la parte que comprende el trémolo, podemos escuchar claramente la ocurrencia acentuada de un compás ternario, pues en cada nuevo compás ternario escrito el acento siempre cae bajo el primer tiempo, caminando así hasta el final de la tercera falseta.

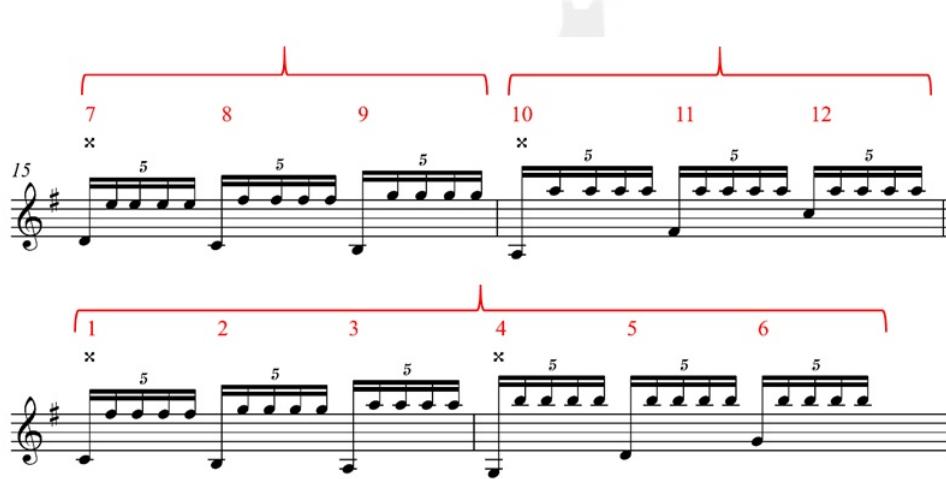


Figura 9. “Barrio La Viña”, compases 15-18 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)

En la quinta falseta tenemos otro ejemplo de comienzo en el tiempo 7 (Figura 10). Sin embargo, el final de la frase se producirá en el tiempo 6 del siguiente compás. Es decir, tendremos la unión de la segunda mitad de un compás flamenco con la primera mitad del siguiente compás, formando así una estructura recitativa.

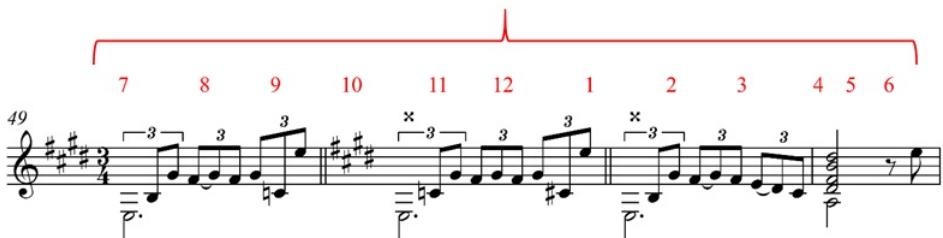


Figura 10. “Barrio La Viña”, compases 49-52 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)

En la séptima falseta, la melodía comienza en el tiempo 12, aunque toma impulso en el 10 (Figura 11). Su final tiene lugar en el tiempo 6 del siguiente compás, en tanto que en los tiempos 4, 5 y 6 habrá una estructura de cierre similar a la que encontrábamos anteriormente en el compás diez de la obra (Figura 6). A continuación, la frase recitativa que se produce en la segunda mitad de este compás tendrá los acentos característicos atenuados durante la interpretación, y en consecuencia no tendremos la sonoridad característica del cierre en los tempos 10, 11 y 12.

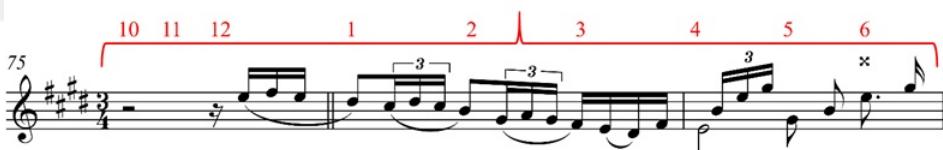


Figura 11. “Barrio La Viña”, compases 75-77 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)



Por último, Paco presentará el uso de los acentos tradicionales del compás desde el inicio de la novena falseta, la última de esta obra (Figura 12)⁸. En esta parte, utiliza una poética interpretativa tradicional para demostrar el camino hacia la resolución. Para ello, hace uso de la técnica de los rasgueados⁹, dejando claras las acentuaciones de los tiempos característicos del compás por alegrías.



Figura 12. “Barrio La Viña”, compases 130-137 (*La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, 2003)

Se podrían incluir otros ejemplos, pero el objetivo es presentar fragmentos que demuestren sucintamente cómo una obra, que nace de una estructura métrica rígida, puede ser interpretada de manera que su pilar dominante —en este caso la acentuación rítmica— pueda ser sometida por una *poiesis* que supo leer cómo la obra quería revelarse.

7. Conclusiones

Llegados a este punto, es posible señalar algunos hallazgos y reflexiones que, en nuestra opinión, han de estar presentes en la forma de leer una obra musical y, más específicamente, la obra aquí propuesta.

Creemos importante llamar la atención sobre cómo se produce la conjunción entre la escritura tradicional, el compás flamenco y la interpretación que Paco de Lucía emplea durante el curso recitativo de la obra.

Otro hallazgo es que en el tiempo 7 del compás se producen varios inicios de diferentes falsetas, y esto hace referencia a un paradigma de los músicos flamencos, que generalmente utilizan los tempos del 7 al 12 como preparación para el inicio de las obras que se sirven del compás de 12 tiempos.

Se percibe que hay un debilitamiento de los acentos en algunas partes consideradas como fuertes en varios compases, lo que tiende a hacer más recitativo el discurso de algunas estructuras armónicas y melódicas.

⁸El transcriptor señala en la partitura el orden de los dedos en el rasgueo, representados en la Figura 15 en azul, así como los golpes en la tapa, que se indican con el símbolo «*».

⁹El *rasgueo* es una técnica percutoria-articularia de la mano derecha, consistente en la proyección rápida, energética y secuencial de las falanges de los dedos —meñique, anular, medio, índice y pulgar, en diversas combinaciones— sobre las cuerdas. Se ejecuta mediante movimientos descendentes y ascendentes que generan un patrón rítmico característico. Su función principal es conducir y acentuar el compás, aportando soporte armónico y un componente percutorio esencial en el acompañamiento del cante, del baile y en los pasajes solistas.

Llamando la atención sobre estos aspectos, esperamos promover un significado más vital para el conjunto de signos gráficos e inamovibles pertenecientes a la partitura, haciéndolosemerger a la vida: que se combine la realización gestual y, de manera palpitante, la obra se materialice en su plenitud total, es decir, la obra vuelva a su génesis real, al lugar para el que se idealizó su existencia y plenitud.

Por último, se enfatiza que por muy perfectos que seamos en el uso de nuestra poética, ésta siempre está abierta a nuevos cambios. Porque la obra se revela a cada uno de una manera diferente, y con el tiempo, somos capaces de absorber más profundamente matices que no se han logrado hasta ahora.

Bibliografía

- BAREA SÁNCHEZ, Miguel Ángel. (2016). *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla; <https://idus.us.es/items/99208696-212a-4428-817b-5021fd197684>.
- FERNÁNDEZ, Lola. (2004). *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acorde Concert.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2007). *Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GERHARDT, Tatiana Engel y SILVEIRA, Denise Tolfo (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; <https://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>.
- LABOISSIÈRE, Marília. (2002). A performance como um processo de recriação. *Ictus*, 04, pp. 108–114; <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/download/34227/19722>.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya; https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano_Opazo-investigacion_artistica_musica.pdf.
- LUCÍA, Paco de (2003). *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* [transc. Jorge Berges Labordeta]. Getafe (Madrid): De Lucía Gestión, S.L.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (organizadora) (1994). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Editora Vozes; <https://l1nq.com/iwVGX>.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco y PARDO-CAYUELA, Antonio. (2023). Rafael Mitjana y el flamenco. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La madrugá”*, n.º 20; <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/598581>.
- PANCRÁCIO, Micael. (2020). *Marcajes y ragueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil* (dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes; <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1161751>.
- PAREYSON, Luigi. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCIONTI, Ian. (2017). *La guitarra flamenca: tradición e innovación* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla; <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/d3e33cf3-6970-4200-841e-4a56c33ef3c8/content>.
- STRAVINSKY, Igor. (1996). *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- VEGA TOSCANO, Ana (1999). Falseta. En Casares Rodicio, Emilio; López Calo, José y Fernández de la Cuesta, Ismael (Dirs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4), p. 921.
- VERGARA, Sylvia Constant. (1998). Projetos e relatórios de pesquisa em administração. São Paulo: Editora Atlas.



ZANIN, Fabiano Carlos (2005). Aspectos gerais da música flamenca (dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo; <https://s11nk.com/JPeP0>.

