

## Módulo 5

### 5.4 TOPOGRAFÍAS FLAMENCAS DE FRONTERAS

Por **Diego García Peinazo**

Profesor Contratado Doctor del Área de Música (Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música (Universidad de Córdoba))

---

El flamenco ha sido, desde sus orígenes y como cualquier manifestación musical asociada a la modernidad, híbrido y fronterizo en sus referentes. Las fronteras estilísticas, reales o imaginadas, trazan la historia de este género desde el siglo XIX, pero se hacen especialmente visibles desde el último cuarto del siglo XX y se difuminan en un espectacular crisol de tendencias en el siglo XXI. La música flamenca se ha conformado, en síntesis y como nos recuerda Gerhard Steingress, en base a la hibridación transcultural<sup>1</sup>.

Los géneros musicales, en sí mismos, constituyen microcosmos de fronteras, o mundos de género, siendo la música popular un espacio destacado para la discusión sobre sus límites, como analizan autores como Juliana Guerrero<sup>2</sup> o David Brackett<sup>3</sup>, entre otros. Héctor Fouce concibe que un “mundo de género se constituye primero, y luego se articula, a través de complejas interacciones de músicos, oyentes e ideologías mediadoras”<sup>4</sup>. Dada la diversidad de textos que participan en la definición de los géneros musicales (texto visual, literario, gestual, kinético, musical, etc.) nos centramos en el texto sonoro y, específicamente, en los procesos intertextuales y transfonográficos a través del recurso expresivo de la versión. Así, para Lacasse, la versión conforma un tipo de hiperfonografía, adquiriendo diferentes modelos en función del grado de transformación del texto sonoro<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Steingress, Gerhard. 2002. “Flamenco Fusion and New Flamenco as Post-modern Phenomena: an Essay on Creative Ambiguity in Popular Music.” *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Gerhard Steingress (ed.), pp. 169-216. Münster: Liv Verlag.

<sup>2</sup> Una revisión crítica se encuentra en Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 16, <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>> [Consulta: 4/01/2021].

<sup>3</sup> Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press.

<sup>4</sup> Fouce, Héctor. 2006. “Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido”. *Revista Eco-Pós*, 9/1, pp. 199-209.

<sup>5</sup> Lacasse, Serge. 2018. “Toward a Model of Transphonography”. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Song*, Lori Burns y Serge Lacasse (eds.). Michigan: University of Michigan Press, p. 19.

# FLAMENCO

El flamenco, como referente simbólico, como imaginario y como comunidad imaginada, habita y transita en otras músicas en un juego entre el Otro y lo propio. En covers y versiones en torno al flamenco, la frontera se traspasa para llevar a nuestro terreno unas y otras músicas que hacemos nuestras. Rubén López-Cano concibe la versión como “una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero, sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte de un oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización”.<sup>6</sup>

En este punto del Módulo 5 atendemos a dos pares de *tracks* diferentes en su discurso sonoro, heterogéneos en sus propuestas estilísticas y distantes en el tiempo, pero que comparten la característica de poder ser entendidas como versiones que plantean una mirada fronteriza al flamenco desde otras músicas. A su vez, la primera y segunda piezas guardan relación estilística y temporal entre sí, al igual que sucede con la tercera y la cuarta. Estos *tracks* son: “Bulería” (1973), del grupo Carmen; “Tarantos para Jimi Hendrix” (1975), de Gualberto; “Recuerdos de una noche” (2015), de Fausto Taranto; y “Toxicity” (2016), de Flametal-Heavy Mellow. Estas cuatro grabaciones conforman ejemplos de hipertextualidad, en tanto un texto anterior se revisita y (re)actualiza a través de nuevas miradas. Dentro de ellas, el flamenco es canonizado y repensado, subvertido y asimilado a través de una red de textos en los cuales el pasado es un lugar fronterizo más para el encuentro de músicas.

## 1. “BULERÍAS” (1973) DE CARMEN<sup>7</sup>: TODA FRONTERA PASADA FUE ANTERIOR

Carmen fue un grupo de rock progresivo californiano promocionado en revistas musicales como *Melody Maker* como “The World’s First Flamenco Rock Band”<sup>8</sup>. En efecto, el grupo, que contaba con el bailar Roberto Amaral y el vocalista y guitarrista (por momentos eléctrico, por momentos flamenco) David Allen, en su primer LP *Fandangos in Space* (1973), tomaba como referencia las evocaciones flamencas para la experimentación progresiva. La canción grabada “Bulerías” presenta una letra cantada a medio camino entre el castellano y el inglés, con profusión de jaleos presentados mediante efectos de eco y delay. Se estructura en: a) “Cante (Song)” (ca. 0’00”-2’32”); b) “Baile (Dance)” (ca. 2’32”-4’43”)/ c) “Reprise” (ca. 4’43”-5’23”).

---

<sup>6</sup> López-Cano, Rubén. 2012. “Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana”. *ArtCultura: Uberlândia*, 14, 24, pp. 81-98.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gjFs0ly6yAc> [Consulta: 13/01/2021].

<sup>8</sup> Un análisis pormenorizado del LP *Fandangos in Space* (1973) de Carmen se encuentra en García Peinazo, Diego. 2020. ““The World’s First Flamenco Rock Band”? Anglo-American Progressive Rock, Politics and National Identity in Spain around Carmen’s *Fandangos in Space*”. *Rock Music Studies (Routledge/Taylor & Francis)*, 7/1, pp. 67-81.

# FLAMEN CO

En la primera sección, "Cante (Song)", la hibridación estilística entre los mundos simbólicos del rock y el flamenco se observa por el tratamiento del patrón rítmico-métrico de la bulería (en compás de doce), que expande las fronteras del rock beat en 4/4. Así, se presentan tanto el juego de bombo y caja se añade un compás de 2/4 al 4/4 como acentuaciones que generan agrupamientos tipo 6/8+3/4, característicos de determinados repertorios de música tradicional española. De la misma forma, se usa el juego semitonal en torno a la supertónica descendida (I-bII), que connota a la sonoridad flamenca, al mismo tiempo que se emplean cadencias prototípicas de la armonía de rock en modo eólico (i-bVI-bVII), diálogo armónico también presente en las bandas de rock andaluz de los setenta.

Una de las estrategias empleadas en esta sección para reforzar la idea del flamenco-rock es el uso de la alusión a la icónica canción popular española "Anda jaleo", una de las piezas recogida y grabada a principios de los años treinta del siglo XX por el poeta Federico García Lorca como *Canciones Populares Españolas*. Estas canciones -y de forma más profunda la idea de la música española articulada por García-Lorca, fueron difundidas y comercializadas en los Estados Unidos de América, también por las performances de La Argentinita: "If rural, regional folk song had served García-Lorca in 1922 - during the Concurso de Cante Jondo - as a symbol of resistance to the commercialization and mass reproduction of art, it was now, thanks to him and to La Argentina, doing a pretty good business"<sup>9</sup>.

"Anda Jaleo" había sido utilizada previamente en la música popular: un ejemplo de intertextualidad en torno a esta pieza puede escucharse en el álbum *¡Jazz Flamenco! Vol. 2* (1968) grabado por el saxofonista de jazz Pedro Iturralde<sup>10</sup>. En relación con las bandas de rock en España, "Anda Jaleo" fue grabada por el grupo Flamenco en 1972. Carmen fue duramente criticada en revistas musicales españolas como *Disco Exprés* precisamente porque algunas bandas en España habían empleado dicho referente antes que Carmen. En la banda californiana, la referencia a "Anda Jaleo" aparece como cita cuando el estribillo es interpretado en estructura homofónica (e.g.: 0'43"-0'49"), la cual emplea armonía frigia y un contorno melódico cercano a la pieza grabada por García Lorca y La Argentina. Sin embargo, lo que constituye un interesante uso de la "tradición" en el fragmento (0'50"-1'10") es la inclusión de versos que combinan alusiones a la letra de "¡Anda jaleo!" cercanas a la lengua de Cervantes y en inglés ("En el café de Sevilla they get down al tiroteo").

---

<sup>9</sup> Maurer, Christopher. 2011. "García Lorca and Spanish Music in New York." *Romance Quarterly*, 58, pp. 258-275.

<sup>10</sup> Iglesias, Iván. 2005. "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco." *Revista de Musicología*, 28/1, 2005, pp. 826-838.



## 2. “TARANTOS PARA JIMI HENDRIX” (1975) DE GUALBERTO<sup>11</sup>: EN LAS FRONTERAS ARMÓNICAS Y DEL COMPÁS

Gualberto, músico sevillano nacido en 1945, es un multiinstrumentista -principalmente, guitarra eléctrica, guitarra flamenca y sitar- que, a lo largo de más de cincuenta años ha venido experimentando en las fronteras de las sonoridades flamencas. En este sentido, ejemplifica como pocos la hibridación con diferentes músicas urbanas, desde el rock al flamenco, la *new age* o las bandas de Semana Santa. “Tarantos para Jimi Hendrix” (1975) es un *track* enmarcado dentro del movimiento del rock andaluz<sup>12</sup> cuyo título pone de manifiesto estos dos mundos en los años sesenta por medio de una versión del track grabado por el icónico guitarrista estadounidense (1968) la cual, a su vez, es una versión del “All along the Watchtower” de Bob Dylan, canción compuesta un año antes, en 1967. Según se recogía en la revista andaluza La Ilustración Regional: “Tarantos para Jimi Hendrix’, un título con un gran significado es la mejor muestra de que en el sentimiento artístico de Gualberto conviven y se complementan las formas flamencas y del rock and roll”<sup>13</sup>.

Esta hibridación se articula a lo largo de todo el tema en los planos rítmico-métrico y armónico. La secuencia de *power chords* en forma de *loop* (i-bVI-bVII) entre el 0’59”-1’15” y el 2’09”-3’36”, en modo eólico, prototípico del rock, contrasta con otras secciones en las cuales se emplea el acorde común de la taranta, en Fa sostenido, cuyas características disonancias se producen por la combinación del acorde de quinta Fa sostenido, Do sostenido, Fa sostenido (similar a los *power chords*) con el añadido de las cuerdas al aire tercera, segunda y primera (Sol, Si, Mi). Gualberto emplea dicho patrón armónico eólico como alusión del *loop* armónico de la canción “All along the Watchtower” (1968), interpretada por Jimi Hendrix, esto es, i-bVII-bVI-bVII. Sin embargo, modifica su patrón rítmico-métrico, de un 4/4 a un 6/4, realizando acentuaciones que facilitan su asimilación con los denominados compases de doce del flamenco. Gualberto realiza, además, una integración en su track de la acentuación que Hendrix plantea sobre el acorde de primero eólico en “All along the Watchtower” con la acentuación de dicho acorde en «Tarantos para Jimi Hendrix», incorporando, además, una estructura métrica que recuerda a los compases de doce.

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SYgdnLIHkGo> [Consulta: 13/01/2021].

<sup>12</sup> Sobre el movimiento de rock andaluz, véase García Peinazo, Diego. 2017. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Asimismo, un análisis de este track de Gualberto se encuentra en García Peinazo, Diego. 2019. “¿Es ‘nuestra música’? Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 18, pp. 73-92.

<sup>13</sup> Martínez, Ignacio. 1975. “Gualberto: un paso importante”, *La Ilustración Regional*, 8, IV-1975, p. 50.

### 3. “RECUERDOS DE UNA NOCHE” (2016) DE FAUSTO TARANTO<sup>14</sup>: TRIANA EN LAS FRONTERAS DEL FLAMENCO Y EL METAL

La hibridación entre flamenco y metal ha sido recurrente desde los años noventa del siglo XX<sup>15</sup> a través de bandas cordobesas como Medina Azahara. Entre las experimentaciones más recientes del siglo XXI se encuentra Fausto Taranto, banda granadina formada, entre otros, por Quini Valdivia y Paco Luque, de Hora Zulú. Meses antes de la publicación de su primer elepé, la banda fue descrita en prensa en los siguientes términos: “Juntar dos estilos tan contrapuestos como el metal y el flamenco podría resultar impensable, pero si lo haces con elegancia, ilusión y creyendo en el proyecto, posiblemente aparezca una de las bandas más llamativas del panorama nacional (...) mezclan la contundencia del mejor metal con el flamenco de raza”<sup>16</sup>. En ocasiones denominados como “metal jondo”<sup>17</sup>, Fausto Taranto, en palabras de sus propios integrantes, es ‘flamenco con metal’, o metal ‘aflamencado’: “Nosotros queremos arriesgar y hacer algo original, atrevernos a mezclar algo tan profundo como el flamenco con el rock (...) No somos flamencos, tenemos muchos menos prejuicios y cogemos los elementos flamencos que nos gustan para experimentar sin miedos”.<sup>18</sup>

El *track* escogido es “Recuerdos de una noche”, cover de la canción publicada por el mítico grupo de rock andaluz Triana en su primer LP *Triana* (1975), popularmente conocido como *El Patio*. El trío sevillano de los setenta era descrito en aquella década como el encuentro definitivo de la fusión entre el flamenco y el rock, experimentación que venía desarrollándose casi desde el propio surgimiento del rock. De esta forma, pocas bandas han sido tan canonizadas en la cultura popular de la Andalucía de las últimas cinco décadas como Triana, cuyas canciones han sido versionadas como forma de recuerdo y nostalgia, al tiempo que también como validación de un discurso musical que “bebe” de los orígenes.

Aunque con algunas modificaciones importantes en la producción musical del track, Fausto Taranto mantiene las características distintivas de la pieza de Triana: su métrica (6/8+2/4, agrupamiento 3+3+2+2), su armonía con profusión del modo frigio con estructura I-bII-bIII -que se redimensiona

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3AihvQAjsbs> [Consulta: 13/01/2021].

<sup>15</sup> Véase García Peinazo, Diego. 2019. “Flamenco metal, mundos de género y transfonografía”. *Heavy Y Metal: A través del cristal. Nuevas perspectivas culturales*, Fernando Galicia Poblet (ed.). Madrid: Apache, pp. 133-152.

<sup>16</sup> “Fausto Taranto: ‘No somos flamencos, cogemos sonidos flamencos para experimentar sin miedo con ellos’”. En *Granada Digital*, 17 de diciembre de 2014, <<http://www.granadadigital.es/fausto-taranto/>> [Consulta: 24/11/2018].

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, “Fausto Taranto: metal jondo en La Cochera Cabaret”, *La Opinión de Málaga*, 26 de enero de 2018, <<https://www.laopiniondemalaga.es/por-fin-viernes/2018/01/26/fausto-taranto-metal-jondo-cochera/982662.html>>,

[Consulta: 25/11/2018].

<sup>18</sup> “Fausto Taranto: ‘No somos flamencos, cogemos sonidos flamencos para experimentar sin miedo con ellos’”. En *Granada Digital*, 17 de diciembre de 2014, <<http://www.granadadigital.es/fausto-taranto/>> [Consulta: 24/11/2018].

sobremanera con la distorsión en la guitarra-, así como el perfil melódico de la voz con giros aumentados. Cabe destacar que las músicas de metal se encuentran como pez en el agua en el modo frigio y las estructuras semitonales I-II, en tanto éstas conforman un marcador estilístico habitual del género, como lo son también del flamenco. Por ello, el encuentro entre ambos mundos encuentra en las estructuras melódico-armónicas su frontera traspasada.

#### 4. "TOXICITY" (2016) DE HEAVY MELLOW<sup>19</sup>: EL FLAMENCO A TRAVÉS DE DISTORSIONES FRONTERIZAS

Como vemos en el ejemplo anterior, el cambio de milenio ha diversificado tendencias en las cuales flamenco y metal están presentes como elementos constitutivos de la identidad sonora de bandas internacionales. A este respecto, destaca también la propuesta del guitarrista Benjamin Woods, asentado en California, EE.UU., quien ha liderado proyectos como Flametal o Heavy Mellow. En la versión realizada por Heavy Mellow sobre la canción "Toxicity" (System of a Down, 2001) el mundo de sentido del metal se introduce en el imaginario flamenco. Desde una dimensión hiperfonográfica, son varias las "traducciones" realizadas por la banda.

En primer lugar, se produce una modificación sustancial en la instrumentación: frente al combo de metal de System of a Down (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y voz), Heavy Mellow emplea para su versión dos guitarras flamencas, cajón, palmas y bajo eléctrico. Dicha pieza no incluye partes cantadas, siendo interpretadas las frases melódicas por la guitarra mediante solos y falsetas. Es significativo el rechazo, por parte de banda Heavy Mellow, de aquello que otorga una identidad primaria del metal, esto es, la distorsión en la guitarra eléctrica<sup>20</sup>, lo cual amplifica el espacio fronterizo entre las músicas de metal y el flamenco. De esta forma, las estrategias musicales para recrear y evocar lo que podríamos denominar como una suerte de "distorsión imaginada", estrechamente vinculada con la potencia y el volumen elevado, se implementan mediante contrastes de intensidades tanto en las guitarras flamencas como en el cajón, algo que se observa, por ejemplo, en torno al 0'25" del track. Toca preguntarse, entonces, qué estructuras en "Toxicity", canción de metal, pueden entenderse como potencialmente "flamencas".

La canción de System of a Down emplea una métrica en 12/8. De esta forma, el *rock beat* en 4/4, habitual en las músicas de rock y metal, es planteado aquí en términos de subdivisión ternaria. Sin embargo, la prominencia de los continuados redobles e interrupciones del *rock beat* mediante juegos de acentuaciones con la caja y con los tom base y aéreos generan disonancias rítmicas y métricas, lo cual hacen de esta pieza un espacio de reapropiación musical por parte del flamenco. La estructura métrica de "Toxicity" nos lleva a aproximarnos a la bulería. Si analizamos la

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=G41H77zROKY> [Consulta: 13/01/2021].

<sup>20</sup> Mynett, Mark. 2016. "The Distortion Paradox: Analyzing Contemporary Metal Production". *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, Andy R. Brown, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris y Niall W. R. Scott (eds.). New York, Routledge, pp. 68-86.



# FLAMEN CO

introducción de esta canción de System of a Down, que podría entenderse tanto en 3/4 como en 12/8, la segunda semifrase enfatiza, gracias al dibujo melódico, acentos clave en una de las formas habituales de marcar la bulería. De nuevo, las reminiscencias del rock beat cuaternario se evidencian en las estrofas, en las cuales la batería marca la alternancia entre bombo y caja, mientras continúa la acentuación rítmica de la guitarra descrita anteriormente.

La “traducción” hiperfonográfica de “Toxicity” del metal al flamenco se canaliza en base a la propia métrica empleada por System of a Down, articulada por las posibilidades percusivas de la guitarra flamenca. No solo por el golpe con los dedos de la tapa armónica de la guitarra, sino también a las diferentes técnicas de rasgueo. De la misma forma, el patrón armónico diseñado para el estribillo de System of a Down podría también facilitar dicha traducción del metal al flamenco, ya que está construido en torno a una cadencia que podríamos entender como “andaluza” (i-bVI-V, en modo eólico). Aunque esta cadencia está presente en la música popular a nivel internacional sin la necesidad de connotar necesariamente lo español, andaluz, oriental o flamenco, funciona con efectividad como una cadencia andaluza “al uso” mediante la transformación en la instrumentación que lleva a cabo Heavy Mellow.

# FLAMENCO

## BIBLIOGRAFÍA:

- Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press.
- “Fausto Taranto: ‘No somos flamencos, cogemos sonidos flamencos para experimentar sin miedo con ellos’”. En *Granada Digital*, 17 de diciembre de 2014, <<http://www.granadadigital.es/fausto-taranto/>> [Consulta: 24/11/2018].
- “Fausto Taranto: ‘No somos flamencos, cogemos sonidos flamencos para experimentar sin miedo con ellos’”. En *Granada Digital*, 17 de diciembre de 2014, <<http://www.granadadigital.es/fausto-taranto/>> [Consulta: 24/11/2018].
- “Fausto Taranto: metal jondo en La Cochera Cabaret”, *La Opinión de Málaga*, 26 de enero de 2018, <<https://www.laopiniondemalaga.es/por-fin-viernes/2018/01/26/fausto-taranto-metal-jondo-cochera/982662.html>>, [Consulta: 25/11/2018].
- Fouce, Héctor. 2006. “Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido”. *Revista Eco-Pós*, 9/1, pp. 199-209.
- García Peinazo, Diego. 2017. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- García Peinazo, Diego. 2019. “¿Es ‘nuestra música’? Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 18, pp. 73-92.
- García Peinazo, Diego. 2020. “‘The World’s First Flamenco Rock Band’? Anglo-American Progressive Rock, Politics and National Identity in Spain around Carmen’s Fandangos in Space”. *Rock Music Studies (Routledge/Taylor & Francis)*, 7/1, pp. 67-81.
- Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 16, <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>> [Consulta: 4/01/2021].
- Iglesias, Iván. 2005. “La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco.” *Revista de Musicología*, 28/1, 2005, pp. 826-838.



# FLAMEN CO

- Lacasse, Serge. 2018. "Toward a Model of Transphonography". *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Song*, Lori Burns y Serge Lacasse (eds.). Michigan: University of Michigan Press, p. 19.
- López-Cano, Rubén. 2012. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura: Uberlândia*, 14, 24, pp. 81-98.
- Martínez, Ignacio. 1975. "Gualberto: un paso importante", *La Ilustración Regional*, 8, IV-1975, p. 50.
- Maurer, Christopher. 2011. "García Lorca and Spanish Music in New York." *Romance Quarterly*, 58, pp. 258-275.
- Mynett, Mark. 2016. "The Distortion Paradox: Analyzing Contemporary Metal Production". *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, Andy R. Brown, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris y Niall W. R. Scott (eds.). New York, Routledge, pp. 68-86.
- Steingress, Gerhard. 2002. "Flamenco Fusion and New Flamenco as Post-modern Phenomena: an Essay on Creative Ambiguity in Popular Music." *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Gerhard Steingress (ed.), pp. 169-216. Münster: Liv Verlag.