

Módulo 2

2.4 INTERTEXTUALIDAD EN EL FLAMENCO

Por **Rubén López Cano**

Escola Superior de música de Catalunya (ESMUC), Barcelona

La noción de intertextualidad proviene de la semiótica literaria y se refiere a aquellos momentos en los que, en medio de la lectura de una novela, cuento o ensayo, reconocemos la presencia firme o lejana de un escrito distinto al que tenemos entre las manos. Puede ser una cita literal, una alusión, una parodia, un guiño o recuerdo vago. La intertextualidad se ocupa de estudiar la “relación entre una obra y otras anteriores o incluso posteriores que detecta un lector competente”(Riffaterre 1980, 4). Estos procesos son muy frecuentes pues, como decía Julia Kristeva, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”(Kristeva 1969, 145-46). Sin embargo, la relevancia de la intertextualidad no radica en las simples semejanzas o coincidencias que puedan tener dos obras de arte, sino en las consecuencias que para la comprensión y disfrute de una tiene el reconocimiento de la otra. De alguna manera, la obra aludida o huésped, colabora a realizar el trabajo de la obra anfitriona o de acogida: la “intertextualidad orienta la lectura de un texto” pues “regula los procesos de interpretación que exceden la mera lectura lineal” (Riffaterre 1980, 4).

Si bien el concepto surge en los estudios literarios, se ha extendido a otros ámbitos como el cine, las artes plásticas, el teatro o la música. En esta unidad estudiaremos algunos de los procesos intertextuales más importantes que ocurren en el flamenco. Sin embargo, antes de comenzar, hemos de observar que la noción funciona mejor en el estudio de músicas que tienen medios de registro estables como las partituras o grabaciones. Cuando se trata de músicas con un componente alto de oralidad como el flamenco, las cosas se complican. Aquí, cada tema, copla o estilo en el toque o el baile, se transmite por medio de la performance y no por la intermediación de un sistema de registro rígido. El texto original o de referencia de “Yesterday” de The Beatles, por ejemplo, es la pista lanzada en 1966 en la cual se ha definido no sólo la melodía o armonía, sino también un arreglo y performance específicos. Todas las diferentes interpretaciones que se han hecho a partir de este “texto fundacional” son sus *versiones*. En cambio, las obras que circulan por vía oral como los cantares de gesta, romances y coplas, no tienen un texto “original” autorizado. Corren por el mundo libres y transformándose a capricho de quien voluntaria o involuntariamente introduce modificaciones al modelo escuchado previamente. En estos casos las diferentes transformaciones no son versiones de un “original” o referencia estable; son todas *variantes* cuya jerarquía y relación entre ellas es más compleja e incierta (López-Cano 2018, 224-26).

FLAMENCO

Por esta razón, en esta unidad nos dedicaremos principalmente a estudiar la intertextualidad fonográfica en el flamenco contemporáneo. Recordemos que para la intertextualidad lo importante no es simplemente detectar la presencia de diferentes canciones o interpretaciones en otra, sino el papel que juega este reconocimiento para su comprensión y disfrute.

Definiciones importantes:

- Llamaremos *nodo intertextual* al momento, lugar o elemento preciso de una pieza donde ocurren las relaciones con otras músicas.
- El *hipertexto* es la pieza que escuchamos y que en determinado momento nos recuerda a otras (López-Cano 2018, 80).
- *Intertexto*, a su vez, son todas las músicas que relacionamos con el hipertexto: “el conjunto de textos que salen a nuestro encuentro en la lectura de determinado pasaje” (Riffaterre 1980, 4).

Principales tipos de intertextualidad:

Ahora veamos algunos de los principales procesos intertextuales que podemos identificar en las grabaciones del flamenco contemporáneo.

1. *Cita*

Es la referencia que una pieza hace a otra pieza específica. La más común es la *cita parentética* que se escucha brevemente como si se tratara de un paréntesis que interrumpe momentáneamente la textura o clima dominante de la pieza anfitriona. Tomemos por ejemplo el tema “Short Tales of the Black Forest” del famoso disco *Friday Night In San Francisco* (1981) que Paco de Lucía grabó junto a Al Di Meola y John McLaughlin. La pieza es un collage de estilos, técnicas, gestos y atmósferas muy diversas. Hacia el minuto 4:29 el frenetismo musical se detiene y comenzamos a escuchar un gesto que se convertirá en el famoso tema de “La Pantera Rosa” de Henry Mancini. Poco tiempo después de su enunciación, el colorido regresa y continúa su rumbo. Esta es una cita parentética básica.

Otro caso es cuando Paco de Lucía, casi al final de las bulerías “La Plazuela”, cita en una falseta la *Canción del Fuego Fatuo* de Manuel de Falla. De Lucía grabó por primera vez esta canción completa en su disco *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (de Lucía 1978). Sin embargo, “La Plazuela” fue lanzada años antes en el álbum *Recital de Guitarra* (de Lucía y de Algeciras 1971). No he podido escuchar la versión de este disco, pero en algunas grabaciones televisivas realizadas en España y Francia antes del lanzamiento del álbum dedicado a Manuel de Falla, esta cita es completamente reconocible. ¿Puede tratarse de una simple coincidencia accidental? ¿Puede ser que de Lucía no intentara citar a Falla en esas interpretaciones y las semejanzas sean casuales? Es posible. Pero

FLAMEN CO

desde que de Lucía integró a su repertorio la música de Falla, la relación intertextual entre ambos temas es pertinente, posible y posee funciones muy interesantes. Por ejemplo, tiende un fructífero puente entre la cultura musical del flamenco y la música de arte europea con el cual se iguala en prestigio, respeto y calidad estética.

Pero la trayectoria de este recurso intertextual no se detiene aquí. Por lo menos desde los años noventa, el guitarrista incluye esta falseta en algunas de sus interpretaciones de "Zyryab". Si bien no se escucha en la grabación del álbum homónimo (de Lucía 1990); sí la escuchamos en el directo *Live in América* (Paco de Lucía Sextet 1993). También la vuelve a tocar en otras presentaciones como el Concierto en Montreaux de 2012.

La tecnología ha ampliado las posibilidades de la cita. Tenemos el caso de las citas sampleadas en las cuales se toma un fragmento de un disco histórico para insertarlo en una nueva producción. En "Omega (Poema para los muertos)" del disco homónimo Morente y Lagartija Nick (1996), se introducen a manera de collage las voces de los cantaores Antonio Chacón, Manuel Torres y la Niña de los Peines. Su aparición es espectral: más que dibujos melódicos introducen texturas, colores, aromas y mucho quejido exacerbado. No aportan información musical; su aporte es histórico: son parte de los ancestros homenajeados que se personan en la canción.

Al inicio de "Que no salga la luna" del disco *Malamente*, Rosalía (2018) introduce la brillante "Mi canto por Bulerías" de La Paquera de Jerez (La Paquera de Jerez, Moreno, y Moraíto Chico 1958). El vigoroso rasgueo sampleado será el único que se escuchará en toda la pieza pues mientras el metro, ritmo, palmas y melodía de la canción siguen fieles a una bulería, la armonía queda suspendida pues la guitarra se limita a tañer un obsesivo gesto melódico. Las citas sampleadas son una forma de introducir en un tema propio a figuras de autoridad dentro del género. Al tiempo que se les rinde homenaje, la tecnología permite interactuar con ellos en una suerte de colaboraciones históricamente imposibles con las cuales, también, se obtiene su bendición fonográfica.

2. Reutilización

Consiste en tomar fragmentos de un tema previo para componer uno nuevo. Existe una leyenda urbana según la cual la famosa "Entre dos aguas" (1973) de Paco de Lucía se basa en la canción "Te estoy amando locamente" de Las Grecas (1973). Ambas fueron lanzadas en singles en el mismo año y el parecido es innegable. Puede tratarse simplemente de una coincidencia debido al estilo de ambos artistas o un caso de *criptomnesia musical*, es decir, una apropiación o influencia involuntaria u olvidada (López-Cano 2018, 142). Es interesante entender ambos temas como parte de una misma cultura musical con varios niveles de sofisticación. Otro caso que podemos mencionar son los temas "Mediterranean Sundance" de Al Di Meola (1977) y "Río Ancho" de Paco de Lucía (1976). Como es sabido, en sus presentaciones en directo junto con John McLaughlin ambos guitarristas hacían una peculiar fusión de ambos. Comenzaban con la introducción del tema de Di Meola para luego dar sitio a "Río Ancho" que comenzaba también desde su introducción para continuar hasta

FLAMENCO

su final. En lo sucesivo, Paco de Lucía interpretará en directo “Rio Ancho” con la misma introducción.

En el campo del flamenco experimental, Raúl Cantizano y Los Voluble, en *I Carta a Sabicas*, emplean trozos muy fragmentados de tañidos y rasgueos provenientes de diferentes archivos audiovisuales de Sabicas. Estos fragmentos se combinan con planos del propio Cantizano. Su superposición genera un *patchwork* denso en una obra conceptual debitaria de la estética del artista Fluxus Nam June Paik.

3. Referencias intergenéricas

Son las remisiones a estilos, géneros o tipos de música muy específicos dentro de una pieza donde domina otro estilo. Anteriormente hemos mencionado “Short Tales of the Black Forest” de *Friday Night In San Francisco* (1981). En esta especie de collage podemos escuchar guiños a diferentes estilos musicales como la música de vanguardia o una gran sección posterior a la cita de “La pantera rosa” que remite al blues. En el ya mencionado “Omega” de Morente y Lagartija Nick se puede escuchar al baterista Eric Jiménez tañendo ecos de procesiones de Semana Santa de Granada. Sus retumbos se articulan con la voz del poeta para dar una dimensión profunda y significativa a la muerte que es mentada en la canción. En varios temas de su disco *Tierra*, Vicente Amigo (2013) introduce ritmos ternarios, gestos melódicos de violín y flautas ejecutados de tal suerte que recuerdan mucho los imaginarios de la música celta. Estos comparten protagonismo con estilemas propios de la música flamenca. Esta estrategia permite a Amigo ampliar considerablemente el espectro de receptores posibles de su música: introducirse en escenas musicales diferentes.

4. Imitación de estilos

A diferencia de las referencias intergenéricas cuya inclusión de diferentes estilos o géneros musicales ocupan diferentes momentos de un tema, en la imitación de un estilo toda la composición entera o grandes proporciones de ésta se basan en un estilo “ajeno” al artista que lo emplea. En “Querido Metheny” del álbum *Vivencias Imaginadas*, Vicente Amigo (1995) rinde homenaje al gran guitarrista de Jazz favorito del mundo del flamenco reciente. La primera parte del número escuchamos melodías de gran lirismo y un estilo cantábile propio del estadounidense. Sin embargo, poco a poco una bulería contundente se va apoderando del tema. El incremento paulatino de la tensión flamenca cambia el lugar de enunciación del homenaje: ahora es la cultura de Amigo la que toma las riendas para dirigirse, siempre cariñosamente a Metheny. Para finalizar, el tema regresa a la placidez inicial emulando el estilo de la música del guitarrista de jazz.

La imitación de estilos es común en las falsetas y remates donde los guitarristas hacen guiños a los grandes maestros. En las bulerías “El Mandaito”, Vicente Amigo (1995) emula algunos remates característicos de Paco de Lucía. En sus “Tangos del Pepico”, Estrella Morente (2001) introduce una falseta originaria de Juan Habichuela. En “De oriente a Granada” de su disco *Mundos*, Paco

FLAMENCO

Bethencourt (2018) le pone texto a la misma falseta. Ahora observemos un fenómeno interesante. Si por ejemplo yo escucho esta falseta en la canción de Estrella Morente e identifico el gesto propio de Habichuela, la relación intertextual que establezco es la imitación de un estilo. Pero si escucho “De oriente a Granada” y al aparecer la falseta la identifico con “Tangos del Pepico” en la grabación de Morente, entonces lo que estoy detectando es una cita. Lo mismo ocurre si el vínculo intertextual lo realizo en sentido contrario: escuchando a Morente recuerdo el tema de Bethencourt. Los tipos de intertextualidad son así de fluidos. Por ello, mucho más interesante que clasificarlos, es analizar su función, su significado, lo que cognitivamente hacemos con ellos, lo que perceptualmente hacen con nosotros y las emociones y respuestas que nos provocan cuando los escuchamos.

En este sentido hay otra falseta con un recorrido sumamente interesante para el estudio de la intertextualidad en el flamenco. En el mismo año aparecieron simultáneamente los temas “Viviré” donde Paco de Lucía acompaña a Camarón (Camarón de la Isla, de Lucía y Tomatito 1984) y “Gitanos andaluces” en el disco *Live... One Summer Night* con el Paco de Lucía Sextet (1984). Al inicio de ambas bulerías se lanza una vigorosa y emblemática falseta que a lo largo de los años se convertirá en una de las firmas más reconocidas del guitarrista de Algeciras. Diez años después la escuchamos en algunas versiones en directo de su “Alcázar de Sevilla”. Luego, Jorge Pardo y Chano Domínguez la usaron como tema principal en “La tumbona” del disco *10 De Paco* (1994). Veinte años después, Paco de Lucía la vuelve a introducirla ahora en “Moraito siempre” como homenaje al gran guitarrista en el disco *La Búsqueda* (de Lucía 2014). En estos temas ya no aparece la falseta como inicio vigoroso, sino como un poderoso guiño, que, ya tocado en la guitarra, flauta, saxofón o armónica, es una forma de representar a su autor, de homenajearlo o bien el propio autor la emplea para homenajear a otro gran guitarrista a partir de su firma inconfundible.

Las relaciones intertextuales que se establecen en todos estos casos son variados y dependen del conocimiento y experiencia de quien los escuche. Por ejemplo, si reconozco la falseta anterior en *La tumbona* de Jorge Pardo y Chano Domínguez y la relaciono con el inicio de “Gitanos andaluces”, entonces estoy estableciendo la relación intertextual que llamamos cita. Pero si no soy capaz de relacionarla con un tema específico y simplemente la reconozco como parte del estilo de Paco de Lucía, entonces la relación intertextual que establezco es la de imitación de un estilo. Ahora bien, si la escucho en una ejecución de Paco de Lucía y al escucharla reparo en que el mismo guitarrista la usa en otros lados, entonces lo que observo es un *estilema* fuerte, un emblema del estilo del músico que estoy escuchando en ese momento.

5. Alusión

La alusión es el más etéreo de los recursos intertextuales. Son referencias vagas y tenues a sistemas estilísticos o procesos musicales generales asociados con alguna cultura, pero en términos lejanos y provistos de cierta construcción exotizante. En “Ventanas al alma”, Vicente Amigo (1995) inserta en los bellos aires de minera diferentes acordes, *bendings* y escalas donde se acentúan de manera enfática notas fuera de armonía que recuerdan la *blue note* propia del blues o

FLAMENCO

jazz. Son alusiones también los aires árabes que solía introducir en sus piezas el gran Sabicas como en su "Amanecer árabe" (Carmen Amaya y Sabicas 1958). En estos ejemplos no hay referencia a alguna obra, escala, técnica o estilo específico del mundo árabe o del blues. Son más bien construcciones culturales, etnocéntricas, de lo que nosotros creemos que es esa música. Pero es muy probable que músicos de esas culturas no se reconozcan en esas piezas.

Conclusión

Este es apenas un breve asomo a la riqueza intertextual del flamenco. Queda mucho por investigar y, sobre todo, una vez más, mucho más interesante que clasificar los diferentes tipos de intertextualidad, hay que interpretar sus funciones, significados y consecuencias expresivas.

FLAMEN CO

BIBLIOGRAFÍA:

- Amigo, Vicente. 1995. *Vivencias Imaginadas*. CD. CBS/Sony. 2013. *Tierra*. CD. Sony Music.
- Bethencourt, Paco. 2018. *Mundos*. CD. Independiente.
- Camarón de la Isla, Paco de Lucía, y Tomatito. 1984. *Viviré*. LP. Philips.
- Carmen Amaya y Sabicas. 1958. *Flamenco!* LP. Canadá: Decca.
- Di Meola, Al. 1977. *Elegant Gypsy*. LP. Columbia.
- Kristeva, Julia. 1969. *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- La Paquera de Jerez, Manuel Moreno, y Moraíto Chico. 1958. *La Paquera Canta*. EP. Philips.
- López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.
- Lucía, Paco de. 1973. *Entre Dos Aguas*. Single. Philips.
- 1976. *Rio Ancho*. Single. Philips.
- 1978. *Interpreta a Manuel de Falla*. LP. Philips.
- 1990. *Zyryab*. CD. Philips.
- 2014. *La Búsqueda*. CD. Universal Music Spain.
- Lucía, Paco de, y Ramón de Algeciras. 1971. *Recital de Guitarra*. LP. Philips.
- Lucía, Paco de, Al Di Meola, y John McLaughlin. 1981. *Friday Night In San Francisco*. LP. Columbia.
- Morente, Enrique, y Lagartija Nick. 1996. *Omega*. CD. El Europeo Música.
- Morente, Estrella. 2001. *Mi cante y un poema*. CD. Virgin.

FLAMEN CO

- Paco de Lucia Sextet. 1984. *Live... One Summer Night*. CD. Philips.
- 1993. *Live In América*. CD. Philips.
- Pardo, Jorge, y Chano Domínguez. 1994. *10 De Paco*. CD. Nuevos Medios.
- Riffaterre, Michael. 1980. «La trace de l'intertexte». *La Pensée* 215: 4-18.
- Rosalía. 2018. *El Mal Querer*. CD. Sony Music.