

¿POPULAR MUSIC STUDIES EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE FLAMENCO? DE LOS (DES)ENCUENTROS EPISTEMOLÓGICOS AL ANÁLISIS MUSICAL EN LA CANCIÓN GRABADA Y LA TRANSFONOGRAFÍA¹

POPULAR MUSIC STUDIES IN FLAMENCO RESEARCH? FROM EPISTEMOLOGICAL (DIS)ENCOUNTERS TO MUSIC ANALYSIS IN RECORDED SONG AND TRANSPHONOGRAPHY

Diego García-Peinazo

Universidad de Córdoba

diego.garcia@uco.es

ORCID ID: 0000-0002-0957-2828.

Resumen

Este artículo examina las relaciones entre el flamenco y los estudios sobre músicas populares urbanas desde una dimensión teórica y metodológica. En una primera parte, se presentan algunos de los encuentros epistemológicos entre los denominados *Popular Music Studies* y los estudios sobre flamenco, focalizando en líneas temáticas de investigación de los primeros. Tras ello, se reflexiona sobre el estado de la cuestión de las aproximaciones analíticas al flamenco, para posteriormente profundizar en las potenciales aplicaciones a estos repertorios de modelos emergentes de análisis musical en el ámbito de estudio de las músicas populares urbanas, centradas tanto en la noción de canción grabada como en la intertextualidad y la transfonografía. Tomando en consideración a la fuente fonográfica como foco de estudio, este trabajo demuestra cómo estos enfoques permiten conectar procesos musicales y procesos culturales, los sonidos y la articulación de significados, a fin de tender puentes para el entendimiento de prácticas y discursos flamencos desde el análisis musicológico.

Palabras clave

Popular Music Studies, flamenco, análisis musical, canción popular grabada, intertextualidad, transfonografía, flamencología, producción musical, musicología.

Abstract

This paper concerns the relationship between flamenco and Popular Music from a theoretical and methodological point of view. Firstly, some of the epistemological links between the so-called Popular Music Studies and Flamenco Studies will be examined, focusing on key topics of research in the former. After a discussion about the implications of the state of the art of analytical approaches to flamenco, this paper deals with possible applications to flamenco of emergent analytical models of popular musics: the so-called recorded popular song, as well as intertextual approaches and the transphonographic model. Taking into account the central role of the phonogram as a source of research, this paper presents how these methods allow us to deal with the knowledge gap between musical and cultural processes, between sounds and meaning, with the main goal of understanding flamenco practices and discourses through music analysis.

Key words

Popular music studies, flamenco, music analysis, recorded popular song, intertextuality, transphonography, flamencology, music production, musicology.

¹ Algunos de los referentes y enfoques de este artículo fueron presentados por el autor en la conferencia de apertura de las Jornadas Internacionales de Investigación Musical *Tradiciones Musicales. Experiencia social y creación musical* (Jornadas

SIe 2019), celebradas en la Universidad de Huelva el 16 y 17 de octubre de 2019. Agradezco a sus coordinadores, los profesores Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo, la invitación a participar en esas Jornadas.

Este artículo aborda las relaciones entre el flamenco y los estudios sobre músicas populares urbanas —habitualmente denominados por su término en inglés, *Popular Music Studies* (en adelante, *PMS*)—, con dos propósitos fundamentales: por un lado, examinar algunos de los posibles (des)encuentros epistemológicos, teóricos y metodológicos entre los *PMS* y el flamenco; por otro lado, exponer modelos de análisis musical de estos repertorios haciendo énfasis en las metodologías de la canción grabada, tales como la intertextualidad y la transfonografía, examinando el fonograma como fuente primaria para la significación en música. La finalidad de este trabajo, por tanto, es estudiar ambas relaciones desde una perspectiva musicológica que aglutine el análisis de lo sonoro con los discursos y prácticas culturales.

Nuestro acercamiento al flamenco, a la flamencología y a los estudios sobre flamenco se plantea desde los *PMS*, y no al contrario. Este aspecto, aunque pueda resultar menor, acarrea una serie de implicaciones desde el punto de vista del posicionamiento intersubjetivo hacia ambos mundos de sentido. A este respecto, consideramos que existen algunas líneas emergentes de trabajo en el ámbito de los *PMS* que podrían enriquecer el estudio del flamenco, junto con otras líneas que, aun estando también presentes en los estudios de músicas académicas y tradicionales, no han tenido el calado que creemos se merecen en la disciplina flamencológica.

1. POPULAR MUSIC STUDIES Y ESTUDIOS SOBRE FLAMENCO

El término “música popular” —*popular music* en inglés, y que en este artículo se utiliza de manera indistinta con respecto al de músicas populares urbanas— se refiere a una gran cantidad de géneros, estilos y escenas musicales.² Estas también son denominadas como músicas urbanas, aunque este término, en su vocación diferenciadora, genera algunos problemas, ya que el flamenco y la música interpretada en ciudades durante el Renacimiento, por mencionar dos ámbitos muy distintos, también pueden concebirse como músicas urbanas.³

² Sobre el concepto de *popular music*, véase el trabajo pionero de Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Buckingham: Open University Press, 1990). En relación con las taxonomías de género musical en la música popular, véase David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (Oakland, CA: University of California Press, 2016).

³ Sobre el flamenco en su relación con lo urbano, véanse, entre otros, Diego García-Peinazo, “Flamenco y otras músicas

urbanas: ¿Fue decisiva la mezcla?”, *Andalucía en la Historia*, 65 (2019), pp. 36-39; Juan Manuel Suárez Japón, “Geografía del flamenco; flamenco y geografía”, en *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, coord. Cristina Cruces Roldán (Sevilla: Tartessos, 2002), pp. 9-31. Para un estudio colectivo reciente sobre la música urbana en la Edad Moderna que incluye contribuciones generales sobre el tema a cargo de Reinhard Strohm, Tim Carter y Dinko Fabris, así como estudios de caso de diversas ciudades europeas, véase *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (Turnhout, Bélgica: Brepols, 2018).

Desde hace ya unas décadas, los *PMS* se han ido desarrollando progresivamente en universidades fundamentalmente europeas y americanas. En el caso de España, Eduardo Viñuela ha dedicado un trabajo reciente al estado de la cuestión de estos estudios y a su consolidación de este campo de investigación en nuestras universidades en los últimos años.⁴ Pero ¿qué abarcan los *PMS* y por qué sus enfoques son de interés para el flamenco? Se trata de una macro-disciplina de carácter omnívoro ya que, como recoge Viñuela, tienen una vocación “multidisciplinar”, “internacional” e “interprofesional”.⁵ A pesar de ello, no sería procedente entender que los *PMS* son solo aquello que estudia la International Association for the Study of Popular Music (IASPM). En la actualidad, estas músicas se abordan, de una u otra forma, en macro campos de estudio musical vinculados a diferentes sociedades profesionales de etnomusicología y musicología, entre otras.⁶

Existen algunos puntos que, desde lo social y lo cultural, han tenido en común los *PMS* y los estudios sobre flamenco como disciplinas “malditas” en el debate tanto académico como de la ciudadanía. De lo primero, tanto las músicas populares como el flamenco han sido históricamente desestimadas como objeto de estudio de interés para la musicología, tendencia plenamente revertida en nuestros días. De lo segundo, un ejemplo claro son las reticencias expresadas por parte de aficionados, audiencias y críticos a que estas músicas pudieran estudiarse en una universidad, a pesar del surgimiento de Cátedras

⁴ Eduardo Viñuela, “Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación”, *Revista Internacional de Educación Musical*, 6 (2018), pp. 3–12.

⁵ Viñuela, “Las músicas populares urbanas en la universidad”, p. 5.

⁶ En el caso español, la Sociedad de Etnomusicología (SIBe) cuenta con el Grupo de Trabajo Tradiciones Musicales, así como con el Grupo de Trabajo en Flamenco; véase <<https://www.sibetrans.com/grupos/>> [consulta: 8/12/2020].

de Flamencología en los años cincuenta del siglo XX o las *Art School* en el caso de las músicas populares urbanas. Por otro lado, se articulan prácticas compartidas frente a la construcción de discursos de autenticidad en aficionados al flamenco o al *heavy metal*: habitualmente, se emplean en sus sociolectos frases como “eso no es *heavy*” o “eso no es flamenco”, sin saber muy bien a qué nos referimos en nuestras propias categorías con “eso”, ni por supuesto tampoco con “flamenco” o “*heavy*”. Sobre la cuestión terminológica discute Francisco Bethencourt en su pionero trabajo sobre las relaciones entre *popular music* y flamenco, indicando que “los significados de los conceptos flamenco o música popular no son absolutos, sino construcciones culturales e históricas”.⁷

Aunque no vamos a profundizar en la cuestión de si el flamenco puede o no conceptualizarse como música popular, cabe resaltar algunas de las concomitancias entre ambos mundos. En la definición de músicas populares que propone el musicólogo chileno Juan Pablo González destaca que estas se caracterizan por ser “mediáticas, masivas y modernizantes”.⁸ ¿Es “modernizante” el flamenco? Como explican García Gallardo y Arredondo, siguiendo también la línea de Gerhard Steingress, el flamenco es “una música de la sociedad moderna”.⁹ Respecto a la cantidad de público del flamenco, este se convierte, en el siglo XX, en un producto de masas, al menos, en determinados momentos de su historia. El flamenco también puede considerarse mediático, desde las primeras experiencias con la industria fonográfica, la radio y la televisión, hasta nuestros días.

Tratemos ahora de ubicar conceptualmente las principales líneas de trabajo de los PMS. El *SAGE Handbook*

de *Popular Music* vertebra los treinta y cinco capítulos que componen el manual en grandes bloques temáticos tales como: el negocio de la música popular; *star system*; cuerpo, música e identidad; medios; economías digitales; lo global y lo local.¹⁰ A continuación, presentamos dichos bloques en sus posibles convergencias con los estudios sobre flamenco.

El negocio de la música popular. Entre sus enfoques se tiende a la superación del antiguo cliché de que lo “comercial” es contrario a la “buena música” en la industria musical. La errática ecuación no solo atañe a los discursos de autenticidad en músicas populares urbanas, sino que está presente tanto en la historia de las músicas académicas en Occidente como en el flamenco. A este respecto, el libro *El negocio del flamenco*, de Silvia Calado, arroja luz sobre algunas claves sobre la importancia del factor comercial del cante jondo, en tanto el género forma parte de una industria cultural con beneficios tanto por la promoción turística de Andalucía como por la venta de fonogramas.¹¹

Star System. Entre sus aproximaciones se atiende fundamentalmente a cómo las personalidades musicales generan canonizaciones y prototipos y, a su vez, articulan discursos de género, etnia y clase, entre otros. De la misma forma, hace referencia a cómo dichas estrellas se relacionan con las industrias creativas. A pesar de la existencia de los *Madonna Studies*, en el caso que nos ocupa, parecería algo más extraño referirnos al impacto de cantaores en el imaginario colectivo en términos de *Mairena Studies*, *Franconetti Studies*, *Camarón de la Isla Studies*, *Rosalía Studies* o *Niña de los Peines Studies*.¹²

⁷ Francisco Bethencourt Llobet, “Encontrando un lugar en la Popular Music: flamenco como música popular”, *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*, 21/1 (2005), p. 123.

⁸ Nótese que el autor centra su definición en el caso de las músicas populares en América Latina. Véase Juan Pablo González, “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿el gallina o el huevo?”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 12 (2008), <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musi-cologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>> [consulta: 13/08/2015].

⁹ Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez, “Música flamenca. Nuevos artistas, antiguas tradiciones”, en *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, coord. Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014), p. 226.

¹⁰ Andy Bennett y Steve Waksman, eds., *The SAGE handbook of popular music* (London: SAGE, 2015). Nótese que, además de las secciones citadas, este manual incluye un primer bloque dedicado a Teoría y Método, otro dedicado a la Historia de la música popular, así como una sección de tecnología. Este último bloque analiza desde los instrumentos musicales característicos del combo de pop-rock, hasta la grabación de sonido, los dispositivos de audio o la producción musical. A él dedicamos parte del epígrafe 3 de este artículo. Entre otros estudios anteriores, véanse: Martin Cloonan, “What is Popular Music Studies? Some observations”, *British Journal of Music Education*, 22, 1 (2005), pp. 77-93; y David Hesmondhalgh y Keith Negus, eds. *Popular Music Studies* (New York: Arnold, 2002).

¹¹ Silvia Calado Olivo, *El negocio del flamenco* (Sevilla: Signatura Ediciones, 2007).

¹² Sobre Pastora Pavón contamos con el excelente trabajo de Cristina Cruces Roldán, *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón* (Córdoba: Almuzara, 2009).

Las crecientes polémicas en torno a Rosalía en relación con componentes étnicos —lo gitano en el cante—, de clase —hibridación con el *trap* y consecuente asociación a determinadas clases sociales—, de género y de sexualidad construida en su disco *El mal querer* (2018) en base al imaginario flamenco son un claro ejemplo de la potencialidad de este tipo de enfoques a nivel social y cultural.

Cuerpo, música e identidad. Esta línea abarca desde las implicaciones de género y sexualidad de los repertorios, entroncando con el punto anterior, a cuestiones de memoria corporal y biopolítica. Aquí tenemos excelentes contribuciones en el ámbito del flamenco, como la de Cristina Cruces Roldán, abordando aspectos que han sido generizados en el baile flamenco,¹³ la de Washabaugh, quien hablaba de la “música muscular” en torno al flamenco en el tardofranquismo¹⁴ o la de K. Meira Goldberg, que estudia la influencia de la “negritud” en la construcción del baile flamenco.¹⁵

Medios. Este conjunto acoge desde la imprenta a las revistas musicales, de las primeras grabaciones a *Spotify*, el cine, la radio, la televisión, el videoclip e internet, entre otros medios. Estos ámbitos están representados en el flamenco, aunque desigualmente. Por ejemplo, las relaciones entre flamenco y cine han sido abordadas,¹⁶ así como las de videoclip,¹⁷ pero no así aquellas que ha-

cen referencia a internet y a las multiplataformas, como *Spotify*. ¿Cómo se articulan las listas de reproducción vinculadas al flamenco en este tipo de plataformas y a qué elementos hacen referencia? ¿Qué significan, culturalmente, las listas de reproducción llamadas “Flamenco” o “Flamenco+Flow” en *Spotify* y a qué repertorios atienden?

Economías digitales. Si elementos como los dispositivos digitales intervienen en procesos creativos y económicos en música, las economías digitales también afectan a la autoría: a la idea del original y la copia. A este respecto, siguiendo el trabajo de Peter Manuel sobre la autoría en el flamenco:

[...] en este género se produce un encuentro, por un lado, de la tradición oral y los modos folk o folk urbano de composición que la acompañan con, por otro lado, normas compositivas modernas condicionadas por el copyright, la industria de la música y otros fenómenos. Lo que resulta particularmente característico sobre el flamenco es la transformación de una forma tradicional de composición hacia una moderna, y la forma en que los productos de cada una de ellas coexisten cara a cara.¹⁸

Lo global y lo local. Aunque el flamenco sea un género musical vinculado a lo local, no es ninguna novedad entenderlo como fruto de la hibridación transcultural y también transnacional.¹⁹ En este sentido, la teorización

¹³ Cristina Cruces Roldán, *Antropología y Flamenco, II. Identidad, género y trabajo* (Sevilla: Signatura, 2003), pp. 167-207, capítulo: “De cintura para arriba’: Hipercorporeidad y sexuación en el baile flamenco”.

¹⁴ William Washabaugh, *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture* (Oxford y Washington: Berg, 1996).

¹⁵ K. Meira Goldberg, *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco* (Oxford: Oxford University Press, 2019).

¹⁶ Véanse, por ejemplo, Eugenio Cobo Guzmán, *El flamenco en el cine* (Sevilla: Signatura, 2013); Cristina Cruces Roldán, Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual, *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1/9 (2012), pp. 479-503; y, de la misma autora, “Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé: registros callejeros en la Granada de 1905”, en *Presumes que eres la ciencia: estudios sobre el flamenco*, ed. José Cenizo Jiménez y Emilio José Gallardo Saborido (Sevilla: Libros con Duende, 2015), pp. 15-45; véase también Kiko Mora, “Carmencita on the road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”, *Lumière*, 2011, <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php> [consulta: 10/02/2020].

¹⁷ Véase Ana María Sedeño Valdellós, “Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical

de Nuevo Flamenco”, tesis doctoral dirigida por Sebastián Mañas Valle, Universidad de Málaga, 2003 <<http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16698496.pdf>> [consulta 10/02/2020].

¹⁸ Peter Manuel, “Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present”, *Ethnomusicology*, 54/1 (2010), p. 130: “In a general sense, the processes outlined in this paper represent the encounter of, on the one hand, an oral tradition, and its attendant ‘folk’ or ‘urban folk’ modes of composition, with, on the other hand, modern compositional norms as conditioned by copyright, a music industry, and other phenomena. What is particularly characteristic about flamenco is the transformation of a traditional form of composition into a modern one, and the way that the products of each now coexist side-by-side” [traducción del autor]. Sobre flamenco, copyright y economía de la cultura, véase Jesús Heredia-Carroza, Luis Palma Martos y Luis F. Aguado, “Originalidad subjetiva y copyright. El caso del flamenco en España”, *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16 (2017), pp. 175-194.

¹⁹ Gerhard Steingress, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 8 (2004), <<http://www.sibetrans>.

en torno a las escenas musicales locales, translocales y virtuales propuesta por autores como Andy Bennett y Richard Peterson es pertinente en el estudio del flamenco, pero aún no ha permeabilizado lo suficiente.²⁰ Por supuesto, existen contribuciones como la de Suárez Japón en su “Geografía del Flamenco, el flamenco y geografía”, acuñando el término de “ciudades cantaoras”.²¹ Se emplean términos *emic* como escuelas, peñas y otros, pero aún no se ha profundizado en el potencial del concepto de escena —*musical scenes*— aplicado al flamenco. Por escena musical, siguiendo a Bennett y Peterson, se entienden los “contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros”.²²

En el intercambio local-global —o, siguiendo a Roland Robertson, intercambio “glocal”—,²³ además, se atisba la posibilidad de entender el flamenco mediante un concepto como el de “isomorfismo expresivo”, desarrollado por el sociólogo Motti Regev para el estudio del *pop-rock*.²⁴ Básicamente, consiste en la integración de elementos internacionales del *pop-rock* en las dinámicas nacionales y regionales. Así, dichos elementos globales y

compartidos en multitud de escenas y prácticas internacionales —por ejemplo, lo que llama los “vocabularios sónicos” o la electrificación de instrumentos— entran en diálogo con prácticas locales. En cierto modo, el flamenco, en su dimensión global y transnacional, se articula mediante las lógicas del isomorfismo expresivo, ya que adopta modelos estéticos y expresivos comunes y compartidos por amplios colectivos sociales: por un lado, a través del uso de la instrumentación flamenca estandarizada para versionar temas de otras músicas con una tímbrica característica y, por otro, por la consolidación de estructuras musicales —tales como los compases de doce o la cadencia flamenca— como recursos estilísticos para tocar y componer “al estilo flamenco”.

A pesar de todo lo anterior, caeríamos en un “(re) descubrimiento de la pólvora” si pensáramos que todas estas líneas anteriormente descritas se las debemos a los estudios sobre música popular. Estas líneas de estudio no son exclusivas de los *PMS*, sino que están presentes, de una u otra manera, en diferentes disciplinas sociales y humanas. El excelente trabajo de Cristina Cruces Roldán sobre el estado de la cuestión de la investigación en torno al flamenco evidencia que algunos de estos enfoques, aunque no todos, están implícitamente presentes en los trabajos realizados hasta la fecha, al tiempo que reconoce que “el estudio musical de flamenco” es una “asignatura pendiente en la investigación”.²⁵ En el siguiente epígrafe trataré de establecer una delimitación teórico-metodológica del análisis musical del flamenco, para posteriormente centrarme en dos enfoques posibles para el estudio musicológico del flamenco: el análisis e interpretación de la denominada canción popular grabada; y la intertextualidad y la transfonografía.

2. UN ANÁLISIS MUSICAL EN DISPUTA

Entre las disciplinas disponibles para el estudio del flamenco se encuentran la musicología y etnomusicología, dentro de las cuales el análisis musical —así como la teoría musical— ocupa un lugar destacado. Por supuesto, ni una ni otra se basan exclusivamente en el estudio de las relaciones entre estructuras musicales. Sin embargo, en el marco actual de aproximaciones multidisciplinares a los géneros musicales, entre ellos el flamenco, parece asumirse, si se permite la simplificación, que si la sociología de la música

com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos> [consulta: 9/10/2019]. Véase, asimismo, K. Meira Goldberg, ed., *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives* (Jefferson, NC: McFarland, 2015).

²⁰ Véase Andy Bennett y Richard A. Peterson, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004).

²¹ Juan Manuel Suárez Japón, “Geografía del flamenco, flamenco y geografía”, *Revista La Nueva Alboreá*, 12, <<https://flun.cica.es/revista-alborea/n012/salida07.html>> [consulta: 10/02/2020].

²² Citado en Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val, “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”, *Cuadernos de Etnomusicología*, 12 (2018), <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf> [consulta: 8/02/2020]. Véase, asimismo, el concepto de “music scene” en Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, New York: Routledge (2005), pp. 238-240.

²³ Roland Robertson, “Globalisation or Glocalisation?”, *Journal of International Communication*, 1/1 (1994), pp. 33-52.

²⁴ Motti Regev, “Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music”, *American Behavioral Scientist*, 55, 5 (2011), pp. 558-573; véase también, del mismo autor, *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity, 2013).

²⁵ Cristina Cruces, *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017).

se ocupa de las relaciones sociales entre las audiencias o aficionados y la antropología de la música de los vínculos entre un determinado repertorio musical y sus componentes étnicos, por citar dos simples ejemplos, el espacio para analizar musicalmente el flamenco está ocupado, fundamentalmente, por la musicología y etnomusicología, así como por la composición musical, aunque desde planos diferenciados. Faustino Núñez considera que la musicología aporta al flamenco un método basado en el estudio contrastado de fuentes y sostiene que “son objeto de estudio de la musicología la configuración musical de los estilos flamencos, los análisis de su evolución, aplicando la vía comparada, así como la vida y obra de los autores e intérpretes, en la vía histórica, además de los estudios organológicos, principalmente de la guitarra y el estudio del baile”.²⁶

A pesar de ello, hay que destacar cómo se ha venido produciendo un creciente número de trabajos dedicados al estudio de la música flamenca desde la perspectiva de la teoría y el análisis musical.²⁷ Los enfoques predominantes atienden, por una parte, a parámetros de expresión musical, ya sea en aproximaciones de conjunto²⁸ o en publicaciones que abordan dichos parámetros por separado. La cuestión rítmico-métrica del flamenco es, con toda probabilidad, uno de los parámetros que mayor interés provoca en el ámbito académico y que, desde enfoques etnomusicológicos, viene recibiendo excelentes contribuciones a su estudio, como demuestran trabajos como *Ritmo y compás: análisis musical del flamenco* de Bernat Puig de Cisneros²⁹, quien ha dedicado su tesis doctoral a

las palmas flamencas,³⁰ abogando en otros trabajos por la combinación de una terminología analítica estandarizada con los usos *emic* de la práctica flamenca.³¹

Por su parte, el componente melódico se vertebra en el flamenco desde las estructuras del toque a las del cante, incluyendo, en este último, trabajos que imbrican las estructuras melódicas y rítmicas con aspectos derivados de la métrica de otros cantos populares.³² Asimismo, en relación con el análisis automatizado, y los macrodatos (*big data*), destacan los enfoques computacionales para su análisis, en particular el Proyecto COFLA: Flamenco y Computación³³. A estos trabajos habría que sumar aquellos enfoques que profundizan en la naturaleza musical de los diferentes palos y sus posibles lógicas de “parentesco”,³⁴ los que centran su atención en la transcripción musical del toque,³⁵ en la improvisación en la guitarra flamenca en

³⁰ Bernat Jiménez de Cisneros Puig, Bernat, “Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea”, tesis doctoral dirigida por Silvia Martínez y Peter Manuel, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

³¹ Bernat Jiménez de Cisneros Puig, “Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis”, *Analytical Approaches to World Music*, 6/1 (2017) <https://www.aawmjournal.com/articles/2017c/Bernat_AAWM_Vol_6_1.html> [consulta: 11/02/2020]: “the musicologist has to be flexible enough to combine the terms of standard musical analysis (developed for Western art music) with the information and criteria that may originate in flamenco praxis”.

³² Véase, por ejemplo, Guillermo Castro Buendía, “Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades”, *La Madrugá: Revista de Investigación sobre Flamenco*, 2 (2010), pp. 1-61; y Juan Zagalaz, “El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969-1977)”, *Revista de Musicología*, 40/2 (2017), pp. 565-592.

³³ De este último referente, véanse Nadine Kroher, José-Miguel Díaz-Báñez, Joaquín Mora y Emilia Gómez, “Corpus COFLA: A research corpus for the computational study of flamenco music”, *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 9/2 (2016); y Nadine Kroher y Emilia Gómez, “Automatic Transcription of Flamenco Singing from Polyphonic Music Recordings”, *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 24/5 (2016), pp. 901-913.

³⁴ A este respecto, la web *Flamencopolis*, del investigador Faustino Núñez, sigue siendo de referencia tanto por su sistematización como por su labor divulgativa; véase <<http://www.flamencopolis.com/>> [consulta: 9/02/2020].

³⁵ Véase Rafael Hoces Ortega, “La transcripción musical para guitarra flamenca análisis e implementación metodológica”, tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escobar Borrego, Universidad de Sevilla, 2011.

²⁶ Faustino Núñez, “Musicología Flamenca”, *La Nueva Alboréa*, 1 (2007), pp. 58-59.

²⁷ En este sentido, lo que a continuación se presenta no es, ni pretende, constituir un estado de la cuestión sobre el análisis musical del flamenco sino, más bien, destacar algunas contribuciones de cada uno de los parámetros de expresión musical que se describen.

²⁸ Véase, Lola Fernández, *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma* (Madrid: Acordes Concert, 2004); asimismo, aunque se centre en los denominados repertorios “preflamencos”, véase David y Antonio Hurtado Torres, *La llave de la música flamenca* (Sevilla: Signatura, 2009).

²⁹ Bernat Jiménez de Cisneros Puig, *Ritmo y compás: análisis musical del flamenco. Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros flamencos acompasados*, Atril Flamenco, libro de descarga gratuita en <<http://www.atrilflamenco.com>> [consulta: 15-VI-2015]. Véase también el trabajo de Philippe Donnier, *El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*, (Córdoba: Biblioteca Virgilio Márquez de temas flamencos, 1987).

su acompañamiento del canto³⁶ o en la vertebración de las estructuras del flamenco a instrumentos musicales como la flauta travesera,³⁷ entre otros.

La cuestión estrictamente armónica del flamenco ha tenido menos profusión en su investigación, quizá por quedar eclipsada ante el atractivo analítico de la complejidad rítmica que presentan sus repertorios. Sin embargo, no cabe duda de la identidad sonora que conlleva el uso de las estructuras armónicas vinculadas a lo que se nombra como cadencia flamenca, cadencia andaluza, cadencia frigia y otras,³⁸ así como el llamado “modo flamenco”,³⁹ estructuras melódicas con el Modo de Mi junto con una armonización del acorde de I con la tercera mayor, lo que Lola Fernández denomina “modo frigio mayorizado”.⁴⁰ Este entramado de denominaciones, como todo término en teoría musical, ilustra tanto como esconde desde un punto de vista cultural y social, en tanto la terminología musical también opera como ideología.

En efecto, se corre el riesgo de atender al flamenco con las concepciones de la teoría musical de la tradición eurocéntrica de la música académica. Esto puede deberse, entre otras razones, a la necesidad de elaborar un corpus de materiales didácticos para el estudio del flamenco en conservatorios mediante descripciones accesibles y basa-

das en un lenguaje musical extraído fundamentalmente de los rudimentos de la música barroca y clásico-romántica.⁴¹ Continuando con la armonía, este mismo principio —la aplicación “abrupta” de una terminología musical tratada como pretendidamente universal a repertorios que no encajan exactamente en sus taxonomías y descripciones— ha sido objeto de discusión y análisis en las músicas populares urbanas y, en concreto, el *rock*, dada la proliferación en las últimas décadas de estudios que van desde el análisis schenkeriano a la elaboración de terminologías específicas para su examen.⁴² A este respecto, y al margen de la cuestión de la denominación, el estudio de la armonía en el flamenco podría verse enriquecida con la aplicación de algunos conceptos relevantes que han sido aplicados a las músicas populares urbanas, como los de “reversibilidad bimodal”,⁴³ “tonalidad seccional”⁴⁴ o “divorcio melódico-armónico”,⁴⁵ entre otros, que por razones de espacio no se desarrollan en este trabajo. Por supuesto, en el polo opuesto se situaría la ciega exaltación de la absoluta distinción y originalidad —cuando no la exclusividad— de las estructuras musicales del flamenco, como si el componente comparativo no pudiese aplicarse en ningún caso, o como si todo lo que proviniera

³⁶ Manuel Ángel Calahorra Arjona, “Implicación de la temporalización y la improvisación en el repertorio de la guitarra flamenca”, *Revista de Musicología*, 42/2 (2019), pp. 645-665.

³⁷ Trinidad Jiménez Piqueras, “El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)”, tesis doctoral dirigida por Cristina Cruces (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017).

³⁸ Sobre el Modo de Mi en los repertorios de música tradicional en España y su relación con el flamenco, véase Salvador Valenzuela Lavado, “Armonía modal, modo de MI y flamenco: Aproximación al “Modo de MI Armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana”, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada, 2016). Sobre la cadencia andaluza, véase Cristóbal L. García Gallardo, “La cadencia andaluza”, en *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, coordinado por Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014), pp. 107-121.

³⁹ Entre los flamencólogos que emplean esta terminología se encuentra Faustino Núñez.

⁴⁰ Lola Fernández, *Teoría Musical del Flamenco*, p. 62. Una discusión sobre el modo flamenco se encuentra en Diego García-Peinazo, *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017), pp. 154-155.

⁴¹ Para Miguel Ángel Berlanga, “Aproximaciones al flamenco desde la disciplina de la musicología. Necesidad de teorías complementarias a las actuales. Sus repercusiones prácticas”, en *I Congreso Internacional de Flamenco* (2011), <<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/i-congreso-internacional-de-flamenco>> [consulta: 8/2/2020], la función del musicólogo reside también en traducir la terminología flamenca, específica de su entramado musical y cultural, a un vocabulario comprensible: “Hay dos tipos de aportaciones que desde la Musicología podemos ofrecer al mundo del flamenco. Una se refiere a la reflexión y divulgación de conceptos, sobre todo musicales. Otra a la necesidad de nuevas narrativas de conjunto (...) Se trata de traducir las categorías terminológicas y conceptuales usadas en el flamenco a términos comprensibles a quienes quieren acercarse a él”.

⁴² Véase Diego García-Peinazo, “El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias”, *Revista Internacional de Educación Musical*, 7 (2019), p. 48.

⁴³ Philip Tagg, *Everyday tonality. Towards a tonal theory of what most people hear* (New York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2014), p. 481.

⁴⁴ Guy Capuzzo “Sectional tonality and sectional centrality in rock music”, *Music Theory Spectrum*, 31 (2009), pp. 157-172.

⁴⁵ David Temperley, “The melodic-harmonic ‘divorce’ in rock”, *Popular Music*, 26/2 (2007), pp. 323-342.

de la teoría musical de las músicas académicas —o, por extensión, de cualquier otro corpus de repertorios— fuese absolutamente inoperante para el estudio del flamenco.

En último término, habría que atender a las implicaciones de lo que entendemos por “analizar musicalmente” el flamenco desde un punto de vista de la legitimación académica. El análisis musical opera no solo como una herramienta de estudio, sino también como un elemento que otorga una pretendida “seriedad”, “valor” y “objetividad” a determinadas músicas. En algunas ocasiones, sirve como elemento de distinción, como en el caso de los estudios sobre flamenco, para diferenciarse los enfoques diletantes de una flamencología de los aficionados basada en la historia y unos nombres. Así, en las críticas a la “flamencología” se suele destacar el hecho de que, a pesar de que abundan los enfoques de tipo histórico, los criterios para la elaboración de taxonomías obviaron a menudo el componente musical.

Dos de las principales vías por las que, a nuestro juicio, el análisis musical del flamenco puede abrir nuevos horizontes, y a las que dedicamos los dos epígrafes siguientes, son: el estudio de parámetros de expresión musical relevantes para su examen que han quedado desatendidos —el componente de sonido grabado—; y la conexión del análisis musical con aspectos culturales en una red de significados articulados en torno a diferentes textos.⁴⁶ Por una parte, si bien los parámetros de expresión musical vinculados a la rítmica y la métrica, la armonía y la melodía —incluidas las interacciones con el

texto poético cantado— conforman un espacio destacado en el flamenco, la relación entre lo sonoro también puede analizarse desde la perspectiva de la música grabada, campo emergente de análisis en los *PMS*. Por otra parte, las aproximaciones al flamenco desde el análisis musical tienden a presentar enfoques formalistas, en los cuales se examinan las características musicales de los repertorios sin traducir dichas características al plano cultural. De esta manera, se dibujan dos grandes formas de estudiar el flamenco: aquellas que hacen referencia a su contexto musical y aquellas que atienden al texto musical, como si de dos mundos diferenciados se tratase. Estas problemáticas, ya sea considerar que lo importante es solo lo que rodea a la música o que lo crucial es la música, sin vincular ambas ópticas —esto es, no aglutinar “texto y contexto”—, lejos de ser exclusivas del flamenco, han estado presentes también en el estudio de las músicas populares urbanas. El musicólogo Philip Tagg, pionero en el análisis semiótico de estas músicas, lo define con claridad como dos formas de exclusión: el estudio de “todo menos la música” o el estudio de “nada excepto la música”.⁴⁷

3. FLAMENCO GRABADO Y PRODUCCIÓN MUSICAL COMO OBJETO DE ANÁLISIS

El concepto de “canción grabada” es clave para comprender la transformación de los enfoques analíticos de la música. Esto se debe a que, cuando escuchamos una pieza musical, percibimos no solo los componentes armónicos, melódicos, rítmicos, vocales y otros que operan como textos fijados en la oralidad o un papel, sino a la manera en que estos se registran en un fonograma. Las formas en que dichos elementos se presentan en una grabación articulan significados culturales y sociales al servicio de audiencias y aficionados. La producción musical deja de entenderse tan solo como un aspecto técnico para convertirse en un componente estético de creación musical, entendiendo la musicología de la producción musical como una línea de investigación que trata de conectar consideraciones sobre técnicas de estudio y significados culturales.⁴⁸ Estos procesos asociados a la grabación

⁴⁶ Por razones de espacio, otras líneas de interés analítico no pueden ser atendidas en este artículo. Tal es el caso de los denominados *Sound Studies*, centrados en examinar la naturaleza cultural del sonido y su vertebración política, histórica y también musical, y que presentan enfoques teórico-metodológicos que podrían ser aplicados al estudio del flamenco de manera sistemática. A este respecto, véase Trevor Pinch y Karin Bijsterveld, eds., *The Oxford Handbook of Sound Studies* (New York: Oxford University Press, 2012). No obstante, cabe señalar trabajos recientes en este sentido, como el de Samuel Llano, pionero en acuñar conceptos de los *Sound Studies* sobre auralidad —como el de “higiene aural”— para analizar las músicas de principios del siglo XX desde un punto de vista social y político, incluyendo las prácticas y discursos en torno al flamenco. Véase Samuel Llano, *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930* (Oxford: Oxford University Press, 2018). Por otra parte, aunque no se atienda particularmente al flamenco, véase el dossier monográfico de Samuel Llano y Tom Whittaker, “Spanish Sound Studies”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20/3 (2019), pp. 199-208.

⁴⁷ Philip Tagg, *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (2015), <<https://nimims.net/>> [consulta: 8/02/2020].

⁴⁸ Véanse William Moylan, *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song* (New York: Routledge, 2020); Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014); Simon Zagorski-Thomas y Simon Frith, eds., *The Art of Record Production: An Introductory Reader to a New Academic Field* (Farnham: Ash-

pueden rastrearse en un amplio campo que va desde las prácticas musicales que recrean una suerte de flamenco pretendidamente “ortodoxo” —al menos, en cuanto a instrumentación, ejecución y repertorios se refiere— a otras propuestas asociadas a la abierta e intencional experimentación de la posmodernidad del (nuevo) flamenco; entiéndase aquí esta diferenciación tan solo desde un plano didáctico, por ejemplo, entre una grabación de cante, toque y palmas frente a una grabación que emplea guitarra flamenca, *samples*, *scratch* y cante con *autotune*.⁴⁹

Son escasos los trabajos que han dedicado un espacio a aspectos relativos a la grabación en estudio o a la sonorización en directo del flamenco, centrándose estos en la descripción técnica del proceso de grabación o en la aportación de los productores a la composición del flamenco, pero desde los planos convencionales de la teoría musical occidental. Aunque en la *Enciclopedia del Flamenco, siglo XXI* no se presenta ningún apartado específico a la producción musical del flamenco, el productor Jesús Bola dedica un capítulo a la “La composición y los arreglos en las grabaciones flamencas”.⁵⁰ Este experimentado productor

gate, 2012); y Samantha Bennett, *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000* (New York: Bloomsbury, 2019). En relación con la musicología de la producción en el ámbito español, son de referencia los trabajos de Juan de Dios Cuartas. Véase, por ejemplo, un estado de la cuestión en Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”, *Cuadernos de Etnomusicología*, 8 (2016), pp. 20-47.

⁴⁹ A este respecto, véase Francisco Bethencourt Llobet, “Fuel Fandango: Approaching Spanish Music through Technology”, comunicación inédita, 19th Biennial International Conference IASPM, *Popular Music Studies Today*, Kassel (Alemania), 26-30 de junio, 2017, <https://www.academia.edu/42407226/Fuel_Fandango_Approaching_Spanish_Music_through_technology> [consulta: 8/12/2020]. Véase, asimismo, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Pablo Espiga Méndez, “De la producción musical de ‘El Guincho’ al sonido de Jaycen Joshua: hibridaciones musicales y mediaciones tecnológicas en el universo sonoro de Rosalía”, comunicación inédita, *Congreso Internacional Copla y Flamenco: Hibridaciones, Intersecciones y (Re)Lecturas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 26-28 febrero 2020, <https://www.sedem.es/upload/noticias/archivos/PROGRAMA_CONGRESO_COPLA_Y_FLAMENCO_v18385.pdf> [consulta: 6/12/2020].

⁵⁰ Jesús Bola, “La composición y los arreglos en las grabaciones flamencas”, en *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, ed. Cristina Cruces Roldán (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002), pp. 215-235.

se adentra en cuestiones compositivas, fundamentalmente asociadas al plano melódico-armónico —modos asociados a los palos— y al rítmico, describiendo también en qué consisten las fases de grabación, mezcla y masterización. Sin embargo, sería igualmente importante preguntarnos por otros procesos desatendidos: ¿De qué manera se captura el sonido? Julián Zafra se adentra en las sonorizaciones del flamenco, indicando directrices ideales de microfónica y ecualización del cante, la guitarra flamenca, el cajón o las palmas, fundamentalmente en actuaciones en directo.⁵¹ A pesar de ello, sería necesaria una profundización en el análisis musicológico del flamenco grabado: ¿Con qué intención estética se captura el sonido de una determinada manera? ¿Qué representa/representaban y qué significados articulan/articulaban formas particulares de registrar la música flamenca en un fonograma?

A este respecto, hay que tener presente el punto de partida prototípico de cara al registro sonoro de cada macro-género musical y su recreación de la espacialidad ya que, frente a estilos que se graban para tratar de representar fielmente un lugar vinculado a la performance —ya sea una capilla catedralicia, los Jardines de Versalles, una sesión de música irlandesa en un pub o las Cuevas del Sacromonte—, otros juegan a la experimentación con respecto al espacio. En primer término, en el cante y toque, una grabación pretende generalmente “capturar” una sonoridad cercana y fiel a una actuación de flamenco en directo. Esto sucede en otras músicas, como en determinados repertorios vinculados al imaginario folk —sonoridades tendentes al acústico—, frente a la abierta experimentación de estudio de repertorios como el *rock* progresivo o la electrónica, por ejemplo, lo cual no es sino reflejo de una compleja construcción de discursos de autenticidad en torno al hecho sonoro.⁵² Por ello, la manera en que se registra el cante y el toque en el flamenco es crucial para entender la mediación y transmisión del acto comunicativo entre una grabación y el oyente, esto es, a la relación entre producción musical y significado.

⁵¹ Julián Zafra, *Ingeniería de sonido: conceptos, fundamentos y casos prácticos* (Madrid: Ra-Ma, 2018), pp. 267-277. Otro campo de investigación de interés para los estudios de flamenco atiene a la forma en que su sonorización en directo ha ido evolucionando a lo largo de la historia.

⁵² Keir Keightley, “Reconsiderar el Rock”, en *La otra historia del rock*, ed. Simon Frith, Will Straw y John Street (Barcelona: Robinbook, 2006), pp. 155-194, ha sido uno de los pioneros en el estudio de las construcciones de autenticidad en música popular, distinguiendo, para el caso del rock, entre la autenticidad romántica y la autenticidad de vanguardia.

Comencemos con la guitarra flamenca. En el trabajo “Las técnicas interpretativas de la Guitarra Flamenca. Historia y Evolución”, Eusebio Rioja Vázquez detalla desde la colocación de la guitarra hasta los mecanismos de la mano derecha o los golpes y apagados, todo ello para obtener lo que el autor denomina “el sonido flamenco”.⁵³ Rioja Vázquez no escatima en referencias documentales históricas que han tratado de definir este sonido, sintetizando el mismo en los siguientes aspectos:

Existe un *color* o un *timbre flamenco* en el sonido de la guitarra... Habría que comenzar precisando cuál es el canon estético ideal del *sonido flamenco* en la guitarra: cuál es su color o su *timbre*. Usando el método comparativo, lo podemos calificar como brillante, cristalino, arisco y sedoso, frente o versus el sonido redondo, pastoso, dulce y aterciopelado de la guitarra clásica.⁵⁴

También se mencionan aspectos de sonorización en directo de la guitarra o de grabación en estudio, pero en estrictos términos de eualización, esto es, a la necesidad de que el sonido se ajuste técnicamente para obtener calidad, o para que otros instrumentos de percusión no “ahoguen” el sonido de las guitarras, por ejemplo.⁵⁵ Podríamos interrogarnos, entonces, a propósito de cómo las grabaciones fonográficas y la intervención de los productores musicales e ingenieros de sonido en ellas han condicionado históricamente la construcción de este pretendido sonido ideal de la guitarra flamenca.

El *reverb* constituye un ejemplo paradigmático que podría ser objeto de estudio pormenorizado en el flamenco. En el caso de la guitarra, la presencia o ausencia de reverberación en el registro fonográfico acarrea significados culturales. El *reverb*, en distintos repertorios musicales, facilita la construcción de espacios de represen-

tación, lo que Doyle denomina “espacialidad pictórica” en la grabación.⁵⁶ Una reverberación acusada genera una imagen virtual de una gran sala, mientras que el registro “seco” de la guitarra flamenca proyecta un espacio reducido. En el trabajo divulgativo *Flamenco... All you wanted to know*, Emma Martínez, afirma lo siguiente, con argumentaciones tendentes a la asunción de la “pureza” de la performance flamenca:

el flamenco que vemos a día de hoy en festivales y shows promovidos por compañías discográficas y agencias artísticas es ‘limpiado’, pulido y presentado de acuerdo a las expectativas de los aficionados. Debido a que estamos tan acostumbrados al sonido de una grabación perfecta, esperamos que los guitarristas tengan océanos de reverb y que toquen lo más rápido y sin fallos, como lo hacen en los CDs.⁵⁷

Sin embargo, el empleo del *reverb* en estudio demuestra que —incluso ante la pretendida búsqueda de la “naturalidad” y “autenticidad” del sonido flamenco en una grabación— este recurso, no presente en una interpretación en directo —entiéndase, sin microfónica y amplificación— puede emplearse paradójicamente para tratar de recrear espacios físicos para una “auténtica” performance flamenca.⁵⁸

En su volumen sobre Paco de Lucía, Diana Pérez Custodio sostiene que este guitarrista “decide aprovechar las posibilidades que le ofrecían los últimos adelantos tecnológicos producidos en los estudios de grabación, y añadir el efecto de reverberación artificial (*reverb*) a su sonido, y esto lo podemos ya escuchar en su tercer disco, *El Duende Flamenco de Paco de Lucía*” [1972].⁵⁹ El LP *Almoraima*

⁵³ Eusebio Rioja Vázquez, “Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y Evolución”, en *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, ed. Cristina Cruces Roldán (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002), pp. 75-117.

⁵⁴ Rioja Vázquez, “Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca”, p. 111.

⁵⁵ Otros trabajos sobre guitarra flamenca de esta misma *Enciclopedia*, como el —por otra parte magistral— capítulo de Norberto Torres, tampoco recogen consideraciones sobre la importancia de la dimensión musicológica de la producción musical de este instrumento en estudio. Véase Norberto Torres Cortés, “La guitarra flamenca contemporánea”, en *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, ed. Cristina Cruces Roldán (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002), pp. 191-215.

⁵⁶ Peter Doyle, “From ‘My Blue Heaven’ to ‘Race with the Devil’: echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording”, *Popular Music*, 23/1 (2004), pp. 31-49.

⁵⁷ Emma Martínez, *Flamenco... All you wanted to know* (Fenton, MO: MelBay, 2011), p. 109.

⁵⁸ En relación con la grabación de guitarra flamenca en estudio, focalizando en el caso de Vicente Amigo, véase el capítulo “Producing and Recording the New Flamenco Sound: Vicente Amigo”, en Francisco Bethencourt Llobet, “Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar”, tesis Doctoral, dirigida por Ian Biddle y Nanette De Jong, Newcastle University, 2011, pp. 99-128, <<https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1305>> [consulta: 3/11/2020].

⁵⁹ Diana Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2005), p. 108.

(1976) de Paco de Lucía presenta *tracks* en los cuales está presente un uso de la reverberación como, por ejemplo, en la bulería homónima que abre el disco, algo especialmente destacado en las falsetas y en los remates. En el mismo LP, el *reverb*, aunque sutil, está también presente en otros parámetros de expresión musical del flamenco, como en el “tirititrán” de la cantiña “La Perla de Cádiz” o en los jaleos de “Olé”; véase Ejemplo 1, en torno al 0’56” del *track*.⁶⁰ En una reseña de este disco del guitarrista algecireño se destacan aspectos de la grabación del mismo: “disco en solitario de Paco de Lucía, quizás uno de los que más ha impactado en las generaciones jóvenes de intérpretes y creadores flamencos de las últimas décadas.... El uso del magnetofón multipistas propicia además la inclusión de nuevas ideas sobre todo en el plano instrumental, aunque sin alterar el sello flamenco”.⁶¹

La presencia de la reverberación puede en ocasiones constituir la marca estilística decisiva de un fonograma vinculado al flamenco. Tal es el caso del LP *Nuevo Día* (1975), de Lole y Manuel. Al adentrarnos en los diferentes *tracks* que componen el disco, tanto el cante de Lole como la guitarra de Manuel Molina están mediados significativamente por el uso de un *reverb* acusado que genera una espacialidad importante. Algunos ejemplos de ellos, en relación a la voz, se hallan en “Un cuento para mi niño” en la palabra “niño” al inicio del *track* (Ejemplo 2), o en “Todo es de color”, en el que a la reverberación de la voz del inicio se suma el uso del *multitracking* en el cante, aunque por momentos, dadas las ligeras variaciones en la simultaneidad de voces, podría entenderse también como una suerte de *overdubbing* (Ejemplo 3). De todas ellas, “Nuevo Día” se erige como pieza clave en la significación cultural del *reverb* del LP. La amplitud de la reverberación se fomenta no solo por los recursos propios de la producción musical presentes en la guitarra flamenca y el cante, sino que es reforzada por una copla escrita por Juan Manuel Flores Talavera en la cual se describe una escena del amanecer del campo andaluz. La aparición de los sintetizadores, en torno al 1’15”, con figuraciones largas, constituye el culmen del *track* en la representación de dicha amplitud a través del *reverb* (Ejemplo 4). Tanto es así que en la película *Manuela* (1976), dirigida por Gonzalo García-Pelayo —a la par productor musical

de los primeros pasos de Lole y Manuel—, utiliza este fragmento inicial de “Nuevo Día” para mostrar escenas de campaña que operan de forma isotópica: refuerzan lo cantado y, en el caso que nos ocupa, demuestran la espacialidad generada por la reverberación abundante.

En los estudios sobre musicología de la producción musical, un concepto clave es el de “signatura sónica”, es decir, el sello o impronta sonora en estudio de un productor determinado.⁶² Esta signatura sónica podría rastrearse también en relación con los productores de flamenco, de Ricardo Pachón a Javier Limón. En el caso de Gonzalo García-Pelayo comenta que en sus producciones de flamenco y flamenco *rock* de los setenta para el sello Gong-Movieplay intentaba crear un sello particular para grabar la guitarra flamenca en el estudio a través de la microfónica y la diferenciación entre registros secos para los graves y con eco para los registros agudos.⁶³

Aunque no nos detengamos aquí a presentar otros aspectos a analizar desde el punto de vista de los efectos en la producción musical, cabe destacar una metodología que, por su planteamiento y posibilidades, puede aplicarse al estudio analítico del flamenco de manera sistemática. Nos referimos al enfoque metodológico que diseña Allan F. Moore, quien conceptualiza una teoría y modelo de análisis de lo que denomina *recorded popular song*, empleando herramientas como la *soundbox*.⁶⁴ La *soundbox* —caja de sonido— permite analizar, desde el punto de vista de la grabación, planos tales como la instrumentación, la altura, la proxémica (cercanía o lejanía en la grabación, vinculada a la intensidad) o la disposición estereofónica —hacia dónde se panea, izquierda, derecha o centro, la guitarra flamenca, una cantaora o cantaor, otros instrumentos musicales y sus posibles razones—, entre otros. Esto se hace extensible a la posición que ocupa en el estéreo la voz del cantaor o la cantaora en las grabaciones flamencas a lo largo de la historia. La proxémica es importante, desde el punto de vista analítico, porque también nos está transmitiendo una serie de significados culturales. No es lo mismo sentir a un cantaor detrás de

⁶⁰ Los ejemplos de audio pueden escucharse en la versión digital de este artículo en el portal web de *Anuario Musical*: <<https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical>>.

⁶¹ Véase <<http://www.pacodelucia.org/disco/almoraima>> [consulta: 04/02/2020].

⁶² Robert Davis, “Creative Ownership and the Case of the Sonic Signature or, ‘I’m Listening to this Record and Wondering Whodunit?’”, *Journal for the Art of Record Production*, 4 (2009), <<http://arpjournal.com/creative-ownership-and-the-case-of-the-sonic-signature-or-%E2%80%98i%E2%80%99m-listening-to-this-record-and-wondering-whodunit%E2%80%99/>> [consulta: 21/07/2015].

⁶³ García-Peinazo, *Rock andaluz*, p. 132.

⁶⁴ Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate, 2012).

nosotros, muy pegado a nuestro rostro o en la lejanía, ya que son componentes vinculados a la recreación de espacios comunicativos, de la intimidad a un gran escenario.

4. FLAMENCO: DE LA INTERTEXTUALIDAD A LA TRANSFONOGRFÍA

El flamenco, a lo largo de su historia, ha tomado continuamente préstamos, alusiones y reapropiaciones musicales de referencias anteriores. La propia vinculación de los repertorios a cantaores específicos, los toques “a la manera de”, manifiestan la naturaleza intertextual del flamenco. García Gallardo y Arredondo sostienen que,

[c]omo en otras muchas tradiciones musicales, el discurso creativo del flamenco no radica en la generación de nuevas estructuras —que algunas también se han aportado—, sino más bien en la capacidad de adaptación, de recreación, reinterpretación de las existentes; en la capacidad de modelar, operar e ir dando forma personal al sonido flamenco”.⁶⁵

Sin embargo, como se ha destacado anteriormente, la mayoría de los enfoques analítico-musicales del flamenco se han decantado por planteamientos sintácticos del análisis (armonía, melodía, métrica y otros), ya sea mediante modelos de grafía musical convencional o por medio del *big data* y los métodos comparativos del análisis computacional. Aunque implícitamente algunos de estos enfoques puedan recoger la cuestión de las relaciones entre textos —entiéndase aquí texto en su dimensión semiótica—, sería precisa una sistematización y aplicación de las teorías de intertextualidad musical al flamenco. Dado que en los análisis sobre flamenco —incluidos aquellos análisis e interpretaciones sobre discografías por parte de críticos y aficionados— se mencionan asiduamente las “influencias”, “presencias” y “préstamos” de unos y otros cantaores y tocaores en coplas y falsetas, es crucial delimitar un plano terminológico de la intertextualidad musical para al análisis del flamenco. Por tanto, en las siguientes líneas proponemos una aplicación y adaptación de algunas tipologías intertextuales en música al flamenco que tan solo pretenden acotar conceptualmente

la forma en que un texto precedente que forma parte del constructo patrimonial e histórico del flamenco —de sus repertorios, guitarristas, cantaores, entre otros— se incorpora dentro de otro texto flamenco, generando, por tanto, una red de lecturas musicales en las cuales se producen relaciones diferenciadas a nivel cultural e ideológico.⁶⁶

En el flamenco, es habitual el juego intertextual con figuras canonizadas, conllevando desde el homenaje y veneración a otros maestros anteriores del cante y del toque que validan el discurso hasta la experimentación y provocación dentro de estos límites. Como apunta Pedro Ordóñez en su trabajo sobre intertextualidad y apropiación en torno a lo jondo:

El flamenco es también una manifestación artística mantenida y alimentada por una ininterrumpida práctica intertextual. De hecho, su aprendizaje, interpretación y creación se encuentran fundamentadas y, en su caso, legitimadas, por una ideologizada y racializada ‘memoria de sangre’. La práctica flamenca muestra un sentido de pertenencia o nacencia en el que cada paso musical, desde una óptica ortodoxa y aparentemente canónica, pretende recordar o recuperar un paso anterior y precedente, de mayor rango artístico y con autoría legitimadora.⁶⁷

La clasificación de tipologías intertextuales en música propuesta por Julio Ogas, quien adapta al análisis musical lo abordado en literatura por Jesús Camarero, distingue entre textos de copresencia explícita, esto es, la cita y la referencia, y de copresencia implícita, tales como la alusión o el plagio, así como derivación por imitación —caso del pastiche— o derivación por transformación, como la parodia.⁶⁸ En el flamenco, con toda probabilidad, el terreno más

⁶⁶ Sobre la inclusión de estas y otras estrategias intertextuales e hipertextuales en música iberoamericana, véase, entre otros, Julio Ogas y Diego García-Peinazo, “Introducción: De entramados sonoros y descubrimientos” (Introducción al dossier temático “Análisis musical y prácticas híper/intertextuales en la música iberoamericana”), *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 11-16.

⁶⁷ Pedro Ordóñez, “Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), p. 101; y, del mismo autor, *Apología de lo impuro. Contramemoria y f(r)icción en el flamenco contemporáneo* (Madrid, Fundación CIOFF-INAEM, 2020, en prensa).

⁶⁸ Julio Ogas, “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”, en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coord. Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2011), p. 235.

⁶⁵ Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez, “Música flamenca. Nuevos artistas, antiguas tradiciones”, en *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, coord. Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014), p. 232.

común es el de las alusiones musicales. Una falseta de un guitarrista flamenco presente en otro guitarrista posterior no aparece comúnmente en forma de cita, sino en forma de alusión. Pero también las formas de cante operan como alusiones musicales, lo que incluye la alusión a coplas.

El grupo madrileño de *jazz-rock* Guadalquivir, con marcada influencia del flamenco, incorporaba en el tema “Generalife” (LP *Guadalquivir*, 1978: 0’32”-0’38”; 0’59”-1’05”; 5’08”-5’24”) una alusión musical (Ejemplo 5) al mismo motivo presentado por Paco de Lucía en las bulerías de “Almoraima” (LP *Almoraima*, 1976; Ejemplo 6: 4’23”-4’45”). Sin embargo, teniendo en cuenta el fragmento sonoro de Guadalquivir en relación con el contexto musical del grupo, también podría entenderse como un “pastiche”, esto es, la imitación estilística de otro compositor o intérprete en la que se busca “llegar a dominar el estilo de ese otro compositor”.⁶⁹ A su vez, De Lucía emplea dicha estructura melódica en la bulería “Con roca de pedernal” (LP *Rosa María*, 1976), al inicio del *track* (Ejemplo 7), en la cual le toca a Camarón de la Isla. Una alusión musical también puede ser tímbrica y afectar a la manera en la que el sonido se produce en estudio, como en el caso de la alusión a “Abre la puerta” de Triana (Ejemplo 8: 8’08”-8’13”) en “Aire Fresco” (LP *Diego de Morón*, 1977) de Diego de Morón (Ejemplo 9: 3’51”). Esta se articula mediante la sonoridad característica de los *toms* aéreos por bulerías de la batería de Tele Palacios, músico de Triana, siendo el propio baterista el que interviene en la grabación de Diego de Morón.

También puede rastrearse en el flamenco la tipología intertextual de la “referencia”, que estaría marcada, fundamentalmente, por los títulos, los cuales pueden contener el palo: bulería, siguriya, toná y otros. El último tema mencionado, “Aire fresco”, se publicó con la referencia fonográfica siguiente: “‘Aire fresco’ (Diego de Morón en un tema de A. Yupanqui)”. Sin embargo, reconocemos no haber sido capaces de identificar a qué canción de Atahualpa Yupanqui se refiere, lo cual permite evidenciar que una alusión musical es identificada por un oyente particular tan solo si está familiarizado o tiene una competencia musical específica vinculada a los diferentes estilos que pueden incorporarse en el marco de la hibridación musical. Lo que sí puede identificarse con claridad es la manera en que la guitarra de Diego de Morón recrea las formas interpretativas de la guitarra de Yupanqui, de la misma forma que el magisterio de su tío Diego del Gastor —quien creó, en torno a la localidad de Morón de

la Frontera, toda una manera de tocar la guitarra flamenca— está latente como pastiche en el tema “Aire Fresco” de Diego de Morón, conocido como Dieguito del Gastor.

Por su parte, la parodia puede atisbarse con facilidad en las propuestas musicales surgidas a partir de la eclosión del denominado Nuevo Flamenco en los años ochenta del siglo XX. No obstante, esta tipología intertextual también pueda estar presente en repertorios anteriores en los cuales el flamenco toma elementos de otras tradiciones musicales en Andalucía, en tanto “un ámbito donde se pueden encontrar la parodia musical es en la caricaturización de elementos característicos de ciertos géneros populares o semipopulares”.⁷⁰

En el tema “Patrimonio de la Humanidad” (2013), del grupo de flamenco de Chiclana de la Frontera (Cádiz) Las Mónicas, se percibe con claridad la construcción paródica de dos mundos de significación que se oponen: por un lado, el peso de la tradición de un “flamenco ortodoxo” y, por otro, el “flamenco heterodoxo” que identifica al grupo. Entre otras estrategias para la significación de este último mundo de sentido se recurre al uso del canto prosódico característico del *hip-hop* (Ejemplo 10), realizando una adaptación de la letra de la versión en castellano de la sintonía de cabecera de la serie *El Príncipe de Bel Air*, que también se parodia en directo a través de la imitación caricaturesca del baile de Will Smith, protagonista de la serie estadounidense de televisión.⁷¹ Así, se desarrolla una parodia de dicha letra y música que mantiene el argumento —alguien que se traslada de un lugar a otro, con todas las implicaciones que esto conlleva desde el punto de vista social, económico y cultural—, pero transformando y adaptando la misma al contexto flamenco, en el cual Jerez de la Frontera representa un icono y referente canonizado del cante jondo. Por ejemplo, “al oeste de Chiclana, crecía y vivía (...) con tu tía y con tu tío te irás pa’ Jerez” en lugar de “al oeste en Filadelfia, crecía y vivía (...) con tu tío y tu tía irás a Bel Air”. Aunque se mantiene, *grosso modo*, tanto la prosodia como la línea melódica, ciertas estructuras melódicas en los cierres de verso se cantan con inflexiones hacia el modo frigio y el juego de semitono b2-1 (Véase Ejemplo 11, en “me sacaba el graduado”, en torno al 2’18”).

Como se ha mencionado, la inclusión del Otro en nuestra música, de un texto anterior en nuestro texto, im-

⁶⁹ Ogas, “El texto inacabado”, p. 244.

⁷⁰ Ogas, “El texto inacabado”, p. 243.

⁷¹ Véase *Patrimonio de la Humanidad Las Mónicas*, en YouTube (en torno al 3’28”) <<https://www.youtube.com/watch?v=LIwVF2w1dh8>> [consulta: 12/02/2020].

plica una relectura del patrimonio musical con diferentes fines, desde la caricatura a la exaltación pasando por la legitimación. En el caso de la parodia anteriormente citada, la declaración del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad-UNESCO en 2010 sirve de una suerte de empoderamiento, en el estribillo (“el flamenco es patrimonio de la humanidad”) para reivindicar que cualquiera, venga de Chiclana o de Jerez, tenga o no empadronamiento allí (“estaba en Jerez, y la cosa cambiaba / Ah, que no soy flamenca, ¿es que no estoy empadronada”), puede dedicarse al flamenco: “los esquimales por bulerías, los Másais por soleá, los polacos por seguriyas y los rusos por mirabrás” (Ejemplo 12: 3’48”-3’58”).

El signo musical siempre ha de analizarse en relación con el contexto comunicativo de la canción. Continuando con el ejemplo de Las Mónicas, los jaleos —“asa”, “toma que toma”, “vamos allá”, “ole”, etc.— que aparecen entre el 3’20” y el 3’48” (Ejemplo 13) han de entenderse como parodia y no como pastiche,⁷² ya que se deforman intencionalmente, lo cual se anticipa por la letra de la canción: “¿te ves desubicada en fiestas flamencas? ¿No estás a gusto en ese entorno? ¿Te aburres como una ostra porque no puedes participar? Pues ahora, con el curso de iniciación al jaleo por fin podrás integrarte” (Ejemplo 14: 3’04”-3’18”).

La intertextualidad musical, por supuesto, no es un corpus teórico-metodológico que provenga de los *PMS*, ni tampoco es usada únicamente para el análisis de músicas populares, sino para una pluralidad de músicas.⁷³ A pesar de ello, sí que se ha ido desarrollando fundamentalmente en torno a las músicas populares urbanas lo que autores como Serge Lacasse han venido a denominar “interfonografía” y “transfonografía”, que conecta la idea anteriormente mencionada de la grabación y producción en estudio como espacios creativos con la dimensión in-

tertextual de la música.⁷⁴ Estos enfoques teórico-metodológicos pueden ser muy relevantes para los estudios sobre flamenco, especialmente, algunas de sus tipologías, como la archifonografía, para las grabaciones “históricas” y otras de ellas, como las tipologías hiperfonográficas, para todas las vinculaciones entre el flamenco y otros macrogéneros musicales. Respecto a la primera, los principios de categorización del flamenco en las grabaciones —desde las taxonomías por palos o por cantaores en un archivo fonográfico a la noción de “flamenquito” en una lista de reproducción de *Spotify*, como veíamos anteriormente— pueden entenderse como ejemplos de “archifonografía” desde un punto de vista intertextual.⁷⁵ En relación a la segunda, la hiperfonografía, cabe señalar que la manera en que un cantaor, tocaor o grupo, enmarcado a nivel simbólico dentro de un género musical, incorpora al “otro género musical”, aporta información sustancial a la hora de la resignificación de elementos culturales, que son reforzados o subvertidos. A su vez, también se evidencian las estrategias compartidas, desde un punto de vista intertextual, entre ambos macrogéneros, que adquieren en la grabación características propias.

Los aspectos de intertextualidad musical comentados a propósito de “Patrimonio de la Humanidad” de Las Mónicas son extensibles —y se enriquecen— si se observan desde la óptica de la transfonografía. La confrontación entre los pretendidos mundos antiguo y moderno del flamenco en la canción están también mediados por la grabación: al inicio del *track*, en el cual se presenta el flamenco ortodoxo, se emplea como recurso parafonográfico el característico ruido presente en un fonograma que no emplease en estudio una reducción de ruido, lo cual evoca a este contexto de lo “antiguo”.⁷⁶ Por su parte, la forma en la que está producido el efecto *wah-wah* en la guitarra eléctrica, así como su distorsión —lo cual refuerza la estructura armónica en modo frigio, I-bVII-I-bII-bIII-bII-I—, aluden a la producción musical de *Gypsy Rock* (1974), primer LP de Las Grecas, referente central en las agrupaciones de flamenco fusión conformadas por mujeres. Por su parte, la parodia de los jaleos ante-

⁷² En este sentido, podrían encontrarse analogías con el estudio de Tim Wise sobre la evolución histórica del uso del yodel como signo musical de contextos pastorales a cómicos y caricaturescos a través de diferentes repertorios musicales; véase Timothy Wise, “How the yodel become a joke: the vicissitudes of a musical sign”, *Popular Music*, 31/3 (2012), pp. 461-479.

⁷³ Véase el trabajo de Rubén López-Cano, *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (Barcelona: Musikeon Books, 2018) y, desde las músicas académicas, los siguientes dos ejemplos de referencia: Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005); e Yvan Nommick, “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”, *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 792-807.

⁷⁴ Serge Lacasse: “Toward a Model of Transphonography”, en *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Song*, ed. Lori Burns y Serge Lacasse (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2018), pp. 9-60.

⁷⁵ Lacasse, “Toward a Model of Transphonography”, pp. 16-18.

⁷⁶ Para Lacasse, “Toward a Model of Transphonography”, p. 32: “cracks and pops heard while listening to a vinyl recording also constitute paraphonographic elements”.

riormente descrita se presenta en la grabación mediante técnicas como el *multitracking* de la misma cantaora o cantante.

Una de las formas más habituales de hiperfonografía es la versión. La versión conforma uno de los espacios más significativos para la producción de sentido entre el flamenco y otros macro géneros musicales. *Sensu estricto*, el flamenco podría entenderse, en gran medida, como continuas versiones y reversiones de un patrimonio musical tradicional revisitado a lo largo de los últimos dos siglos. Cuando Rosalía graba “Reniego. Cap. 5: Lamento” para su disco *El mal querer* (2018) está incorporando un texto anterior, un texto canonizado —en este caso, una siguiiriya grabada por Manuel Vallejo en los años treinta y por Tomás Pavón en los cincuenta— dentro de su propio texto sonoro, que pretende resignificarse a través de nuevas prácticas sonoras, pero que también es criticado en algunos sectores por “desvirtuar” al cantaor y por extensión a lo flamenco. Los cambios son evidentes: en la instrumentación, la guitarra flamenca es sustituida por la orquesta sinfónica, con un arreglo de Jesús Bola; en el cante, más allá de la mayor o menor “similitud” tanto de la línea melódica de los referentes como del aspecto rítmico del palo, que comentaremos después, la acción de la producción musical de Pablo Díaz-Reixa (El Guincho) es destacada. Desde la perspectiva hiperfonográfica se presentan dos recursos fundamentales: por un lado, una aumentación por extensión tanto horizontal como vertical, mediante la introducción orquestal y por las propias glosas melódicas de la cuerda frotada sobre el cante, respectivamente; por otro lado, se produce una aumentación por expansión recreada por un *reverb* acusado en la voz de Rosalía, especialmente significativo en torno al 1’18”, en “lloro por dentro” (Ejemplo 15).⁷⁷ En este caso, de nuevo el recurso del *reverb*, junto con el arreglo orquestal, generan una construcción de un gran espacio sonoro que contrasta con la intimidad de la siguiiriya, lo cual, a nuestro juicio, es una propuesta de interés por resignificar este palo a partir de la tecnología asociada a la grabación, producción y masterización del sonido.

Existen otras prácticas vinculadas a la versión como estrategia transfonográfica de interés para el análisis musical del flamenco. El denominado *mash-up* es una superposición sobre una grabación de otras nuevas que se

⁷⁷ Sobre los recursos transfonográficos de aumentación por extensión horizontal y vertical, así como de aumentación por expansión, véase Lacasse, “Toward a Model of Transphonography”, pp. 22-24.

entienden como coincidentes en parte de sus parámetros de expresión musical, lo cual formaría parte de lo que Lacasse denomina “cofonografía”.⁷⁸ Así, siguiendo a Brøvig-Hanssen y Harkins, “la estética de los *mash-ups* radica en una forma particular de virtuosismo técnico y conjunto de técnicas de escucha, más que en la creación de algo nuevo y original. El mérito consiste en conseguir enlazar dos o más *tracks* que encajen musicalmente”.⁷⁹ Tal es el caso de “Flamencore”, de Steeves Hostin, guitarrista de metal que, tomando como punto de partida la grabación de la bulería “‘Gitano’ de Lucía” de Vicente Amigo en el LP *De mi corazón al aire* (1991), lleva a cabo una interpretación empleando recursos estilísticos vinculados a la guitarra *metal*, tales como el *palm muting*, la distorsión o el *tapping*. A este respecto, cabe destacar las concomitancias entre dos mundos de género como el *metal* y el flamenco desde la construcción discursiva del virtuosismo instrumental en la guitarra que se vincula a ambas músicas.⁸⁰

Tanto intertextualidad y transfonografía —además de brindar la posibilidad de examinar las construcciones discursivas sobre macrogéneros musicales que orbitan en torno al flamenco, como el *hip-hop* o el *metal*—, se vinculan necesariamente a cuestiones de reapropiación musical en el flamenco, como evidencian trabajos como el de Walter Clark a propósito de la “Malagueña” —de Breva, Albéniz o Ernesto Lecuona— y sus viajes intertextuales a lo largo de la historia.⁸¹ A este respecto, Pedro Ordóñez sostiene, a través del análisis de creadores tales como Niño de Elche, Rocío Márquez o Mauricio Sotelo, entre otros, la necesidad de llevar a cabo un “elogio de la apropiación” que permita despojar a esta de su sentido peyorativo en el flamenco, por la naturaleza híbrida de estos repertorios: “Siendo conscientes de lo aparentemente incoherente que resulta elogiar un término como apropiación, cuando buscamos vaciarlo de sentido y contenido, consideramos que ha quedado demostrada la insolvencia de su acepción negativa”.⁸²

⁷⁸ Lacasse, “Toward a Model of Transphonography”, p. 36.

⁷⁹ Lacasse, “Toward a Model of Transphonography”, p. 37.

⁸⁰ Diego García-Peinazo, “Flamenco Metal, mundos de género y transfonografía”, en *Heavy-y-Metal: A través del cristal. Nuevas perspectivas culturales*, ed. Fernando Galicia Poblet (Madrid: Apache Libros, 2019), pp. 133-152.

⁸¹ Walter A. Clark, “The Malagueñas of Breva, Albéniz and Lecuona: From Regional Fandango to Global Pop Tune”, *Música Oral del Sur*, 12 (2015), pp. 325-32.

⁸² Ordóñez, “Elogio de la apropiación”, p. 114.

EPÍLOGO: UNA MIRADA DIALÓGICA AL FLAMENCO DESDE LOS POPULAR MUSIC STUDIES

A lo largo de este artículo se han expuesto algunas de las posibles vinculaciones, encuentros y lugares comunes entre los estudios de flamenco y los estudios sobre músicas populares urbanas, tanto desde una dimensión epistemológica —abordando comparativamente aspectos de tipo teórico y metodológico presentes en los PMS—, como desde el punto de vista de dos enfoques emergentes en el análisis de las músicas populares urbanas que consideramos relevantes para el análisis musicológico del flamenco. La dimensión grabada en el análisis musical, los planteamientos del análisis intertextual de la música y, especialmente, aquellos asociados a la transfonografía, nos permiten conectar los procesos musicales con los procesos culturales, los sonidos y sus potenciales significados, a fin de tender puentes para entender las prácticas y discursos flamencos más allá de los dos enfoques habituales que destacaba Philip Tagg en el caso de las músicas populares urbanas y que también han predominado en la investigación sobre flamenco: el estudio de todo menos la música o el estudio de nada excepto la música.

Huelga decir que, a pesar de lo descrito a lo largo de las páginas de este trabajo, todo lo que metodológicamente auxilia al estudio de los PMS no tiene por qué ser pertinente para el flamenco. Siendo conscientes de esta máxima, nuestra intención con este artículo ha sido la de proponer una invitación a examinar y *escuchar* el flamenco desde otros prismas analíticos. Atendiendo, asimismo, a la necesidad de que toda investigación —e investigador— trate de posicionarse con la mayor transparencia posible ante el objeto de estudio, nos hemos acercado al flamenco desde los PMS, y no al contrario. Esta elección no revela sino una opción más de las múltiples posibles para abordar un extraordinario campo de estudio como es el de la construcción de significados culturales a través del sonido en el flamenco desde diferentes experiencias sociales, a través de diversas prácticas y discursos, y por medio de una creación musical intertextual y transfonográfica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, Andy y Steve Waksman, eds. *The SAGE handbook of popular music*. London: SAGE, 2015.
- Bennett, Samantha. *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. New York: Bloomsbury, 2019.
- Berlanga, Miguel Ángel. “Aproximaciones al flamenco desde la disciplina de la musicología. Necesidad de teorías complementarias a las actuales. Sus repercusiones prácticas”. En *I Congreso Internacional de Flamenco* (2011), <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/i-congreso-internacional-de-flamenco> [consulta: 8/2/2020].
- Bernat Jiménez de Cisneros Puig, Bernat. “Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea”. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Bethencourt Llobet, Francisco. “Encontrando un lugar en la Popular Music: flamenco como música popular”. *Nassare: Revista Aragonesa de Musicología*, 21/1 (2005), p. 121-132.
- . “Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar”. Tesis doctoral, Newcastle University, 2011, <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1305> [consulta: 3/11/2020].
- Bola, Jesús. “La composición y los arreglos en las grabaciones flamencas”. En *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, editado por Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002, pp. 215-235.
- Brackett, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- Calado Olivo, Silvia. *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2007.
- Calahorra Arjona, Manuel Ángel. “Implicación de la extemporalización y la improvisación en el repertorio de la guitarra flamenca”. *Revista de Musicología*, 42/2 (2019), pp. 645-665.
- Capuzzo, Guy. “Sectional tonality and sectional centrality in rock music”. *Music Theory Spectrum*, 31 (2009), pp. 157-172.
- Castro Buendía, Guillermo. “Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades”. *La Madrugá: Revista de Investigación sobre Flamenco*, 2 (2010), pp. 1-61.
- Clark, Walter A. “The Malagueñas of Breva, Albéniz and Lecuona: From Regional Fandango to Global Pop Tune”. *Música Oral del Sur*, 12 (2015), pp. 325-32.
- Cloonan, Martin. “What is Popular Music Studies? Some observations”. *British Journal of Music Education*, 22/1 (2005), pp. 77-93.

- Cobo Guzmán, Eugenio. *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura, 2013.
- Cruces Roldán, Cristina. “De cintura para arriba’: Hipercorporeidad y sexuación en el baile flamenco”. En *Antropología y Flamenco, II. Identidad, género y trabajo*, Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Signatura, 2003, pp. 167-207.
- _____. *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- _____. “Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual”. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 9/1 (2012), pp. 479-503.
- _____. “Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé: registros callejeros en la Granada de 1905”. En *Presumes que eres la ciencia: estudios sobre el flamenco*, editado por José Cenizo Jiménez y Emilio José Gallardo Saborido. Sevilla: Libros con Duende, 2015, pp. 15-45.
- _____. *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara, 2009.
- Davis, Robert. “Creative Ownership and the Case of the Sonic Signature or, ‘I’m Listening to this Record and Wondering Whodunit?’”. *Journal for the Art of Record Production*, 4 (2009), <<http://arpjournal.com/creative-ownership-and-the-case-of-the-sonic-signature-or-%E2%80%98i%E2%80%99m-listening-to-this-record-and-wondering-whodunit%E2%80%99/>> [consulta: 21/07/2015].
- Donnier, Philippe. *El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*. Córdoba: Biblioteca Virgilio Márquez de temas flamencos, 1987.
- Doyle, Peter. “From ‘My Blue Heaven’ to ‘Race with the Devil’: echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording”. *Popular Music*, 23/1 (2004), pp. 31-49.
- Fernández, Lola. *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acordes Concert, 2004.
- García Gallardo, Francisco J. y Herminia Arredondo Pérez. “Música flamenca. Nuevos artistas, antiguas tradiciones”. En *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, coordinado por Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp. 225-242.
- García Gallardo, Cristóbal L. “La cadencia andaluza”. En *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, coordinado por Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp. 107-121.
- García-Peinazo, Diego. “El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias”. *Revista Internacional de Educación Musical*, 7 (2019), pp. 45-55.
- _____. “Flamenco Metal, mundos de género y transnografía”. En *Heavy-y-Metal: A través del cristal. Nuevas perspectivas culturales*, editado por Fernando Galicia Poblet. Madrid: Apache Libros, 2019, pp. 133-152.
- _____. “Flamenco y otras músicas urbanas: ¿Fue decisiva la mezcla?”. *Andalucía en la Historia*, 65 (2019), pp. 36-39.
- _____. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Goldberg, K. Meira, ed. *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Jefferson, NC: McFarland, 2015.
- González, Juan Pablo. “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿el gallina o el huevo?”. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 12 (2008) <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>> [consulta: 13/08/2015].
- Heredia-Carroza, Jesús, Luis Palma Martos y Luis F. Aguado. “Originalidad subjetiva y copyright. El caso del flamenco en España”. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 16 (2017), pp. 175-194.
- Hesmondhalgh, David y Keith Negus, eds. *Popular Music Studies*. New York: Arnold, 2002.
- Hoces Ortega, Rafael. “La transcripción musical para guitarra flamenca análisis e implementación metodológica”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2011.
- Hurtado Torres, David y Antonio. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura, 2009.
- Jiménez de Cisneros Puig, Bernat. “Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis”. *Analytical Approaches to World Music*, 6/1 (2017) <https://www.aawmjournals.com/articles/2017c/Bernat_AAWM_Vol_6_1.html> [consulta: 11/02/2020].

- _____. *Ritmo y compás: análisis musical del flamenco. Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros flamencos acompasados*. Atril Flamenco, libro de descarga gratuita en <<http://www.atrilflamenco.com>> [consulta: 15-VI-2015].
- Jiménez Piqueras, Trinidad. *El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 8 (2016), pp. 20-47.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Pablo Espiga Méndez. “De la producción musical de ‘El Guincho’ al sonido de Jaycen Joshua: hibridaciones musicales y mediaciones tecnológicas en el universo sonoro de Rosalía”. Comunicación inédita, *Congreso Internacional Copla y Flamenco: Hibridaciones, Intersecciones y (Re)Lecturas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 26-28 febrero 2020, <https://www.sedem.es/upload/noticias/archivos/PROGRAMA_CONGRESO_COPLA_Y_FLAMENCO_v18385.pdf> [consulta: 6/12/2020].
- Keightley, Keir. “Reconsiderar el Rock”. En *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street. Barcelona: Robinbook, 2006, pp. 155-194.
- Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.
- Knighton, Tess y Ascensión Mazuela-Angueta, eds. *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout, Bélgica: Brepols, 2018.
- Kroher, Nadine y Emilia Gómez. “Automatic Transcription of Flamenco Singing from Polyphonic Music Recordings”. *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 24/5 (2016), pp. 901-913.
- Kroher, Nadine, José-Miguel Díaz-Báñez, Joaquín Mora y Emilia Gómez. “Corpus COFLA: A research corpus for the computational study of flamenco music”. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 9/2 (2016).
- Lacasse, Serge. “Toward a Model of Transphonography”. En *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Song*, editado por Lori Burns y Serge Lacasse. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2018, pp. 9-60.
- Llano, Samuel y Tom Whittaker. “Spanish Sound Studies”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20/3 (2019), pp. 199-208.
- Llano, Samuel. *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- López-Cano, Rubén. *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018.
- Manuel, Peter. “Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present”. *Ethnomusicology*, 54/1 (2010), pp. 106-135.
- Martínez, Emma. *Flamenco... All you wanted to know*. Fenton, MO: MelBay, 2011.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate, 2012.
- Mora, Kiko. “Carmencita on the road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)” *Lumière*, 2011 <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php> [consulta: 10/02/2020].
- Nommick, Yvan. “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”. *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp. 792-807.
- Núñez, Faustino. “Musicología Flamenca”. *La Nueva Alboréa*, 1 (2007), pp. 58-59.
- Ogas, Julio. “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coordinado por Celsa Alonso González. Madrid: ICCMU, 2011, p. 233-252.
- Ogas, Julio y Diego García-Peinazo. “Introducción: De entramados sonoros y descubrimientos” (Introducción al dossier temático “Análisis musical y prácticas hiper/intertextuales en la música iberoamericana”). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 11-16.
- Ordóñez, Pedro. “Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), p. 95-114.
- Ordóñez, Pedro. *Apología de lo impuro. Contramemoria y f(r)icción en el flamenco contemporáneo*. Madrid: Fundación CIOFF-INAEM, 2020 (en prensa).
- Pedro, Josep, Ruth Piquer Sanclemente y Fernán del Val Ripollés. “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12 (2018)

- <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-esenas-josep-ruth-fernan_1.pdf> [consulta: 8/02/2020].
- Pérez Custodio, Diana. *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2005.
- Pinch, Trevor y Karin Bijsterveld, eds. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Regev, Motti. "Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music". *American Behavioral Scientist*, 55/5 (2011), pp. 558-573.
- _____. *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity, 2013.
- Rioja Vázquez, Eusebio. "Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y Evolución". En *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, editado por Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002, pp. 75-117.
- Robertson, Roland. "Globalisation or Glocalisation?". *Journal of International Communication*, 1/1 (1994), pp. 33-52.
- Sedeño Valdellós, Ana María. "Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco". Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2003 <<http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16698496.pdf>> [consulta 10/02/2020].
- Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- Steingress, Gerhard. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)". *Trans: Revista Transcultural de Música*, 8 (2004), <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>> [consulta: 9/10/2019].
- Suárez Japón, Juan Manuel. "Geografía del flamenco, flamenco y geografía". *Revista La Nueva Alboreá*, 12 <<https://flun.cica.es/revista-alborea/n012/salida07.html>> [consulta: 10/02/2020].
- _____. "Geografía del flamenco; flamenco y geografía". *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, editado por Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Tartessos, (2002), pp. 9-31.
- Tagg, Philip. *Everyday tonality. Towards a tonal theory of what most people hear*. New York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.
- _____. *Network for the Inclusion of Music in Music Studies*, 2015 <<https://nimims.net/>> [consulta: 8/02/2020].
- Temperley, David. "The melodic-harmonic 'divorce' in rock". *Popular Music*, 26/2 (2007), pp. 323-342.
- Torres Cortés, Norberto. "La guitarra flamenca contemporánea". En *Enciclopedia del Flamenco: Siglo XXI*, editado por Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002, pp. 191-215.
- Valenzuela Lavado, Salvador. "Armonía modal, modo de MI y flamenco: Aproximación al 'Modo de MI Armónico' como Sistema Musical de Tradición Hispana". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2016.
- Viñuela, Eduardo. "Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación". *Revista Internacional de Educación Musical*, 6 (2018), pp. 3-12.
- Washabaugh, William. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford y Washington: Berg, 1996.
- Wise, Timothy. "How the yodel became a joke: the vicissitudes of a musical sign". *Popular Music*, 31/3 (2012), pp. 461-479.
- Zafra, Julián. *Ingeniería de sonido: conceptos, fundamentos y casos prácticos*. Madrid: Ra-Ma, 2018, pp. 267-277.
- Zagalaz, Juan. "El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969-1977)". *Revista de Musicología*, 40/2 (2017), pp. 565-592.
- Zagorski-Thomas, Simon y Frith Simon, eds. *The Art of Record Production: An Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Zagorski-Thomas, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Recibido: 19.02.2020
Aceptado: 15.12.2020

