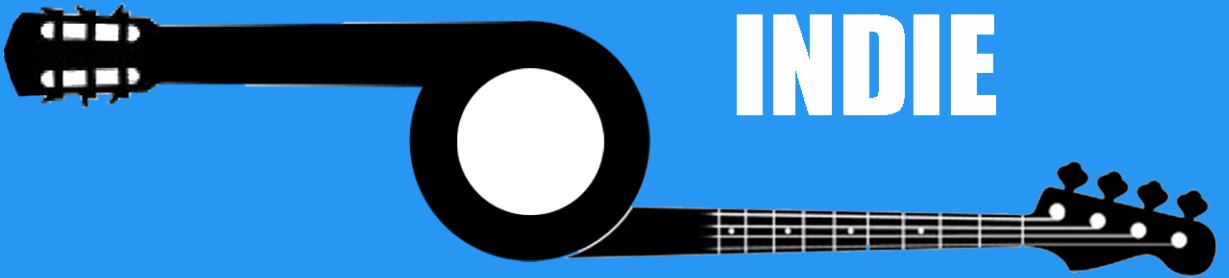




TESIS DOCTORAL

HIBRIDACIÓN, GLOBALIZACIÓN Y TECNOLOGÍA:

FLAMENCO Y MÚSICA INDIE



EN ANDALUCÍA

[1977-2012].

FERNANDO MANUEL BARRERA RAMÍREZ

TESIS DIRIGIDA POR:

DR. D. FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ

DEPARTAMENTO DE HISTORIA
Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
-UNIVERSIDAD DE GRANADA.-

2014

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Fernando Manuel Barrera Ramírez
D.L.: GR 2120-2014
ISBN: 978-84-9083-142-7

TESIS DOCTORAL

**HIBRIDACIÓN, GLOBALIZACIÓN Y
TECNOLOGÍA: FLAMENCO Y MÚSICA INDIE
EN ANDALUCÍA (1977-2012).**

FERNANDO MANUEL BARRERA RAMÍREZ

D. FERNANDO MANUEL
BARRERA RAMÍREZ

DOCTORANDO

Dr. FRANCISCO JOSÉ
GIMÉNEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR

Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música *indie* en Andalucía (1977-2012).

Fernando Manuel Barrera Ramírez.

Ilustración y diseño de portada: Dionisio Leva

Impreso en Granada, 2014.

El doctorando Fernando Barrera Ramírez y el director de la tesis Francisco J. Giménez Rodríguez garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 26 de mayo de 2014.

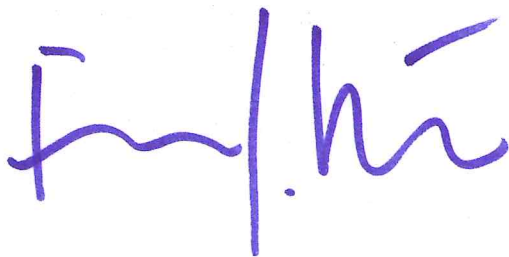
Francisco J. Giménez Rodríguez

Fernando M. Barrera Ramírez

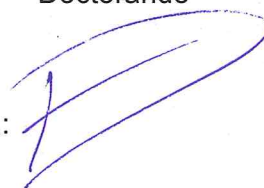
Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:



Fdo.:



A mis padres, mi hermana y Eva,
las personas que más quiero.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, gracias a Francisco J. Giménez, director de esta Tesis y tutor único (más allá del ámbito académico); también a todos los compañeros del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, en especial al profesor Martín Moreno por brindarme la posibilidad de acceder a una beca de investigación en la que crecer profesionalmente y realizar esta Tesis; gracias a mi jefe joven, Joaquín López y a Victoriano J. Pérez por su inestimable ayuda.

Gracias a mis padres y mi hermana por su apoyo incondicional. Aunque es una meta inalcanzable, intento parecerme a ellos un poquito más cada día. Gracias a Eva, mi compañera y amiga durante este arduo camino; y a mi gran familia, los Barrera y los Ramírez, por animarme cada día. Por último quiero dar las gracias a mis amigos. Aunque no son familiares legalmente, tras más de veinte años de relación...

Un especial agradecimiento a los que me ayudaron cuando estaba lejos de mi tierra: a Bob Davis y Philip Tagg en Huddersfield; Steve Parker en Leeds; Luca Ludovico, Adriano Barate, Davide Mauro, Marisa y el Prof. Haus en Milán.

Finalmente, muchísimas gracias a todas las personas que han participado en esta Tesis: a la familia Morente, en especial a Estrella y Aurora Carbonell, a «Kiko Veneno», Ricardo Pachón, Antonio Arias, Juan Rodríguez «J», Santi Cotes, Julio Ruiz, Laura García-Lorca, Antonio G. Olmedo, Paco Manzano, Juanmi Giménez, Rodrigo Elgueta, Cristina Vela,

Pablo Peña, Carlos Mariño, Luis Calvo, Nacho Córdoba, Javier Liñán y a Dionisio Leva por el fantástico diseño de la portada de este trabajo.

Gracias a todos.

RESUMEN

Esta Tesis pretende estudiar y valorar las hibridaciones musicales entre géneros populares vividas en Andalucía durante los últimos treinta y cinco años. Fusiones entre músicas urbanas como el *rock*, el *pop* o el *indie*, y el flamenco, asociado al folclore del sur de España. Para ello se han analizado algunos de los discos más representativos de esta tendencia, caso de *La leyenda del tiempo* del cantaor José Monge «Camaron», *Veneno* de VENENO, *Omega* de Enrique Morente y LAGARTIJA NICK o *La leyenda del espacio* de la banda granadina de *indie* LOS PLANETAS, estudiando el origen y evolución de los parámetros formales, estéticos, sociales y comerciales de estas producciones.

Fruto de este análisis, hemos podido constatar que, en general, existe una gran confusión en torno a estas músicas populares urbanas y su categorización, debido a la falta de estudios realizados desde el ámbito de la Musicología. Por ello, otros objetivos perseguidos en esta Tesis han sido definir y categorizar los géneros y subgéneros asociados a estas músicas urbanas, es decir, el *indie*, el *rock* andaluz, el *rock* gitano y el *gipsy rock*, y establecer una línea temporal que ayude a comprender el desarrollo histórico de este tipo de hibridaciones.

ABSTRACT

This Thesis aims to analyse and consider the hybridisations of popular music genres emerged in Andalusia, Spain, during the last thirty-five years. Fusions between urban music such as rock, pop and indie, and the folk music typical from the South of Spain: flamenco. For these purposes, a few of the most important albums of this trend have been analysed, as *La leyenda del tiempo* by the flamenco singer José Monge, also known as «Camarón», *Veneno* by VENENO, *OMEGA* by Enrique Morente and LAGARTIJA NICK and *La leyenda del espacio* by the Spanish indie band from the city of Granada LOS PLANETAS: origin and evolution of formal, aesthetic, social and commercial parameters of these albums.

The results have allowed us to propose different definitions for the genres label Spanish indie, rock andaluz, rock gitano and gipsy rock, defining their perimeters, differentiating them and enumerating the main features of each of them.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las últimas tres décadas, las formas de consumo y producción musical han experimentado profundas transformaciones, causadas en su mayoría por la aparición de nuevos formatos y vías de difusión digitales. Estos avances permiten el intercambio de música sin necesidad de un soporte físico, es decir, los productos se vuelven intangibles y su circulación se realiza de manera instantánea entre usuarios situados en cualquier parte del mundo, en muchos casos, de manera gratuita¹. Ya no es necesario que un gran sello discográfico produzca y distribuya los trabajos de un determinado artista o que una editorial imprima las partituras o escritos de otro autor. Se han roto los roles en los que una serie de multinacionales generaban materiales (partituras, discos, libros, etc.) y el grueso de consumidores los adquirirían. La red se convierte en un medio de intercambio de contenidos con mayores posibilidades de expansión que cualquier editorial, discográfica o empresa de difusión tradicional².

Asimismo, estas transformaciones han provocado la convergencia de cada una de las distintas escenas musicales existentes a nivel local hacia una escena musical que conecta todo el planeta, el nacimiento de una identidad «inter-local». De esta forma, el intercambio de música se desplaza de centros neurálgicos urbanos, como tiendas de discos, salas de conciertos o cafés

¹ STYVÉN, Maria Ek, «The intangibility of music in the Internet age», *Popular music and society*, n.º 30, Londres, Routledge, 2007, págs. 53-74.

² YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, págs. 50-53.

hacia la red. En ella, los usuarios interactúan a través de chats y foros de discusión sobre música, páginas dedicadas a artistas de diversa índole, como *Lastfm*, o webs con reproductores de música *online* con material en *streaming* similares a *Grooveshark*³.

Según Connell y Gibson esta migración musical hacia la red tiene aspectos positivos. La capacidad de difusión que ofrece Internet propicia el flujo de determinados tipos de música (*underground* en su caso de estudio) cuyo progreso y difusión a nivel local es bastante complicado por el escaso número de seguidores que poseen. Esto quiere decir que Internet permite que los usuarios se agrupen *online* por afinidad musical, logrando unir a un mayor número de aficionados a un mismo género, llegando incluso a subvertir el significado de determinados conceptos, como el *underground*, que deja de ser algo publicado fuera de lo establecido y de vanguardia para convertirse en algo que circula por la red con un número de usuarios significativo. Este caso contribuye a desvincular la noción de «escena» del concepto «local», consiguiendo distintos puntos de encuentro en todo el planeta⁴. De la misma manera, la aparición una escena «inter-local», no solo facilita la reunión de seguidores de un género, sino que también permite el encuentro y colaboración entre músicos situados en cualquier parte del planeta, lo que ha propiciado un notable crecimiento en el

³ *Lastfm*, es un catálogo musical *online* que incluye una estación de radio *online* gratuita, vídeos y fotos de artistas musicales, estadísticas de ventas, escuchas de discos, etc., en: <http://lastfm.com>, [Consultado el 27-01-2012]; *Grooveshark* es una página web similar a Lastfm. Posee una radio *online* gratuita (aunque este servicio próximamente pasará a ser de pago según las últimas noticias aparecidas en prensa) y permite al usuario contactar con otros usuarios y artistas, en: <http://grooveshark.com>, [Consultado el 15-01-2012]; La tecnología streaming permite reproducir a través de Internet y con la ayuda de un ordenador personal o un smartphone audio o vídeo en tiempo real. Con ayuda de un reproductor, se muestran los contenidos a la vez que se descargan, en: AGUIAR PERERA, María Victoria, *Sociedad de la información y cultura mediática*, La Coruña, Netbiblo, 2003, pág. 158.

⁴ CONNELL, John y GIBSON, Chris, *Soundtracks: popular music, identity and place*, Londres, Routledge 2002, pág. 107.

número de casos de interrelación musical. En la actualidad, existen colaboraciones entre artistas asociados a cualquier géneros y ubicados en cualquier lugar, que trabajan de manera conjunta a nivel global, fusionando sus creaciones⁵.

No obstante, asistimos a una de las consecuencias más sorprendidas de la migración musical a la red: el influjo digital también potencia la aparición de casos de transferencia por contigüidad en el siglo XXI, hibridaciones musicales entre géneros cuyos intérpretes y creadores cohabitan físicamente en una determinada región, un efecto contrario al que cabría esperar en esta circunstancias. A diferencia de lo defendido por Connell y Gibson, el intercambio en la red hace que perdure una escena local y además experimenta un proceso de transculturación entre los distintos estilos y géneros musicales que cohabitan en una región, permitiendo así su desarrollo y posterior difusión a nivel global. Esta no es, en sentido estricto, una tendencia contraria a la interrelación musical a gran escala descrita anteriormente, sino que la complementa, puesto que para transmitir estos nuevos géneros y estilos nacidos de la fusión local, se utiliza la red. Se conforma así un concepto global construido a partir de culturas locales, lo plural formado desde lo particular, una realidad heterogénea frente a la idea generalizada de homogeneización⁶.

El estudio de estas interrelaciones musicales a nivel local a través de un caso concreto, la música *indie* en Andalucía y su acercamiento al flamenco, conforma el objetivo central de esta Tesis. Es decir, el acercamiento a estas hibridaciones musicales entre géneros que cohabitan en

⁵ MERCIER, Lina, «Music, art and technology. A critical Approach», *Computer Music Journal*, vol. 25, n.º 4, Cambridge Mass., MIT Press Journal, 2001, pág. 92.

⁶ HANNERZ, Ulf, «Cosmopolitans and locals in world culture», en FEATHERSTONE, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*, Londres, SAGE, 1991, págs. 237-252; ROBERTSON, Roland, «Glocalization time-space and homogeneity-heterogeneity», *Global Modernities*, Londres, SAGE, 1995, págs. 25-44.

una determinada región como excepción a la regla general, la tendencia a la globalización condicionada por el influjo de Internet. Hay que señalar que en Andalucía existen multitud de producciones anteriores a la aparición de Internet y los soportes digitales en los que se unen las músicas urbanas y el flamenco. Sin embargo, se aprecian numerosas diferencias entre estas amalgamas locales realizadas durante la segunda mitad del siglo XX y las fusiones creadas bajo el influjo digital. Las posibilidades de producción y, en especial, de distribución actuales, permiten a un producto local, difundido tradicionalmente a pequeña escala, expandirse por todo el planeta y llegar a una audiencia inimaginable hace menos de treinta años. También puede observarse una evolución en la manera de abordar dichas hibridaciones. La proliferación de nuevas tendencias musicales, por ejemplo el *mash-up*, añaden ciertos matices que distinguen estos nuevos casos locales de otros productos «fronterizos» anteriores a la década de los 80 del pasado siglo⁷. Concretando, a lo largo de esta Tesis se estudiará el *indie* en Andalucía y su relación con el flamenco, así como de los precedentes en este tipo de fusiones, para determinar qué elementos pertenecen o son consecuencia del influjo digital y qué elementos se podrían asociar a una evolución propia de los subgéneros creados en Andalucía a finales de los 60.

Las hipótesis iniciales que barajamos en esta Tesis son:

1- La definición de género musical usada de manera habitual en el ámbito de la musicología debe ser revisada y adaptada para su aplicación en

⁷ *Mash-up*: Una canción creada a partir de la unión de dos pistas (canciones pertenecientes a otros autores) que funcionen juntas musicalmente. Los derechos de la nueva canción pertenecen al autor que las fusionó y no a los creadores originales (The art is to succeed in finding two tracks that fit together musically, resulting in successful songs in their own right), en BRØVIG-HANSEN, Ragnhild, «Contextual incongruity and musical congruity: the aesthetics and humour of mashups», *Popular Music*, 31, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, págs. 87-104.

entornos diferentes a los de la música culta occidental, teniendo en cuenta para ello las aportaciones de musicólogos como Franco Fabbri y Philip Tagg.

2- Aunque la música de artistas y bandas de los 70 que unían géneros urbanos y flamenco, caso de VENENO, TRIANA y LOS CHICHOS, poseen rasgos comunes, es necesario diferenciarlos, ya que pertenecen a tres subcategorías distintas, el *rock* gitano, el *rock* andaluz y el *gipsy rock*, respectivamente.

3- El término *indie* en España necesita ser redefinido, ya que presenta múltiples significados que el público, los músicos y la prensa confunden de manera habitual. Desde su aparición en nuestro país, en torno a 1992, hasta hoy, ha sido usado para referirse a cuestiones solo musicales (forma, armonía, timbre, etc.); factores comerciales relacionados con los sellos discográficos de determinados artistas; y elementos de comportamiento, caso de la manida idea de actitud «independiente» o libre (en lo creativo), como argumento del género musical *indie*. En consecuencia, de esto se desprende uno de los objetivos de esta Tesis: rebatir principios ampliamente asumidos por periodistas y público, como la generalización del calificativo *indie*.

Una última hipótesis, que a su vez justifica el tema elegido, tiene su base en la escasez de estudios científicos que analicen las músicas populares urbanas. Esta carencia se debe en parte, como afirma Julio Arce, a que

aún persisten ciertas reticencias a investigar músicas consideradas no artísticas e irrelevantes [...] hoy en día, en el ámbito universitario la investigación de la música histórica goza de una mayor respetabilidad que otros ámbitos como las músicas populares, comerciales o vinculadas a los medios de comunicación⁸.

⁸ ARCE, Julio, «La música en el cine mudo: mitos y realidades», en ALONSO, Celsa y Suárez, Javier (Coords.), *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pág. 560.

No obstante, aunque las músicas populares ocupan una zona marginal en el ámbito de la musicología española, es necesario valorar una idea expuesta por Tagg: Los avances en el campo de la tecnología musical a lo largo de los últimos treinta años han propiciado que el consumo de música se haya disparado y diversificado hasta el extremo, regularizándose su uso en comercios, medios de transporte o televisión. Además, la proliferación de dispositivos móviles, que permiten a cualquier persona, sin importar su edad o estatus, escuchar música en cualquier momento y lugar, ha acrecentado este efecto⁹. Obviando los posibles problemas derivados de este abuso musical, resulta paradójico que, a pesar de la falta de consideración a la que aludía Arce, estas músicas populares, consideradas «no artísticas e irrelevantes», representan casi la totalidad de la música escuchada diariamente en nuestro planeta.

Dicha categoría, «música popular», utilizada de manera habitual en el ámbito de la Musicología para designar indistintamente a géneros tan dispares como el *rock* o el corrido mejicano, resulta demasiado ambigua y no hace justicia a las variedad que circunscribe. Por ello, es necesario la realización de trabajos de investigación que, en palabras del musicólogo Philip Tagg, puedan «explicar la naturaleza, cualidades y usos de estas músicas omnipresentes», tarea que a veces requiere la colaboración de la Musicología con otras disciplinas como la Sociología o la Antropología¹⁰. Por tanto, un objetivo añadido de esta Tesis y que justifica la elección del tema, radica en la necesidad de ayudar a comprender y aceptar estas músicas

⁹ TAGG, Philip, «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica*, n.º 66, 1987, págs. 279-298, citado en: <http://www.tagg.org/articles/semiotica.html#f111>, [Consultado el 02-2-2014].

¹⁰ «Explaining the nature, qualities and uses of this omnipresent music is a interdisciplinary task, involving everything [...] not to mention sociology, anthropology, psychology and musicology», en TAGG, Philip, «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica*, n.º 66, 1987, págs. 279-298, citado en: <http://www.tagg.org/articles/semiotica.html#f111>, [Consultado el 02-2-2014], traducción propia.

dentro del ámbito de la musicología, facilitando su categorización y búsqueda de definiciones a través del análisis de los aspectos sociales, económicos y políticos que condicionan algunos de estos géneros aglutinados bajo la etiqueta «popular».

Para la elaboración de esta Tesis, dada la carencia de estudios dedicados a las músicas populares urbanas y las Nuevas Tecnologías, impulsados desde el ámbito de la Musicología española, ha sido preciso recurrir a centros internacionales especializados en esas materias. Se han realizado tres estancias en universidades extranjeras:

La primera de ellas se desarrolló en el LIM (Laboratorio di Informatica Musicale) de la Università degli Studi di Milano, Italia, en 2012. Bajo la supervisión de los doctores Goffredo Haus y Luca A. Ludovico, expertos en informática musical, se determinaron qué factores relacionados con las Nuevas Tecnologías condicionan actualmente el hecho musical. Asimismo, el doctorando participó en las pruebas de calidad del proyecto IEEE 1599-2008, que desarrolla un nuevo formato digital basado en XML cuya finalidad es aunar el audio, la partitura, el vídeo, el texto e información de una obra en un mismo archivo¹¹.

La segunda estancia de investigación tuvo lugar en el Department of Music and Music Technology de la University of Huddersfield, Reino Unido, en el año 2013, bajo la supervisión de los doctores Philip Tagg y Robert Davis. Estos profesores son especialistas en músicas populares y han realizado numerosas publicaciones dedicadas al análisis de estos géneros y su definición, como *Music's meanings, a modern musicology for non-musos*, de

¹¹ IEEE 1599-2008, LIM, Università degli Studi di Milano, en: <http://www.mx.dico.unimi.it/>, [Consultado el 10-2-2014]

Tagg¹². Durante este periodo se recopiló y analizó bibliografía relacionada con las músicas urbanas.

La tercera y última estancia, en 2014, tuvo lugar en el Department of Music, Sound & Performance de la Leeds Metropolitan University, Reino Unido, bajo la supervisión de los doctores Robert Davis, con el que el doctorando ya había trabajado en Huddersfield, y el profesor Steve Parker, productor/ingeniero de sonido de grupos como THE ROLLING STONES. El objetivo de esta fase fue conocer de manera directa un nuevo tipo de musicología, que estudia el proceso de producción, creación, interpretación y recepción de la música desde una perspectiva tecnológica. Dado que en sus investigaciones, en numerosas ocasiones, la partitura no interviene en todo el proceso, resulta interesante su redefinición de la metodología de estudio de las músicas populares urbanas como «the musicology of sound». También en esta estancia se profundizó en la definición de *indie* a nivel internacional, para comprender el proceso de «españolización» que ha sufrido en los últimos diez años dentro de nuestras fronteras.

Durante la realización de estas estancias y bajo la supervisión del director de Tesis, Francisco J. Giménez, se determinó cuáles eran las herramientas idóneas para afrontar una investigación de este tipo: una metodología interdisciplinar que permitiera al doctorando analizar, desde múltiples perspectivas, los diversos géneros populares abordados a lo largo de esta investigación. Aunque en principio se contempló la posibilidad de enfocar la Tesis desde un punto de vista estrictamente musicológico, con análisis formales de la discografía trabajada, se concluyó que era necesario una investigación que abarcara, no solo el análisis musical, sino también todos los aspectos que circundan estos géneros: contexto político en el que se

¹² TAGG, Philip, *Music's meanings, a modern musicology for non-musos*, NY, MMMSP, 2012.

producen, variables económicas que los condicionan y el *feedback* establecido con la sociedad. La necesidad de este cambio quedó de manifiesto al entrar en contacto con las fuentes. El estudio de trabajos centrados de manera exclusiva en el análisis formal de la música investigada, aunque de gran valor, resultan incompletos. Por ello, se optó por seguir la definición de género musical de Franco Fabbri, quien también considera de suma importancia el análisis formal en el estudio de la música, pero añade otros factores como el contexto en el que se produce (esta definición aparece en el primer capítulo). En la misma línea, se aceptó la premisa defendida por el musicólogo Philip Tagg, quien afirma que la Musicología históricamente «ha tenido considerables dificultades para ampliar el abanico de herramientas metodológicas [...] para enfrentarse a otras músicas»¹³. El investigador inglés sostiene que los musicólogos se centran demasiado en aspectos formales y deben conectar estos trabajos con el resto de la actividad humana que los rodea. Por ello, y basándonos en las palabras de Tagg, fue necesario plantear una metodología holística que permitiese

una aproximación interdisciplinaria para el análisis de la música popular, basada en un estudio profundo de las relaciones dialécticas entre la estructura musical, su concepción, producción, transmisión, recepción, así como su significado social, usos y funciones¹⁴.

¹³ «...this discipline has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools (chiefly developed as a conceptual system for demonstrating the aesthetic superiority and mythologically supra-social, 'eternal' or 'absolute' quality of Central European art music styles) to deal with other music», en TAGG, Philip, «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica*, n.º 66, 1987, págs. 279-298, citado en: <http://www.tagg.org/articles/semiotica.html#f111>, [Consultado el 09-2-2014], traducción propia.

¹⁴ «...a holistic, interdisciplinary approach to the analysis of popular music, an approach based on a thorough study of dialectical relations between the musical structure, its conception, production, transmission, reception and its social meaning, uses and functions», en TAGG, Philip, «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica*, n.º 66, 1987, págs. 279-298, citado en: <http://www.tagg.org/articles/semiotica.html#f111>, [Consultado el 09-2-2014], traducción propia.

De todo lo expuesto con anterioridad se desprende el título de esta Tesis: *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)*. Un enunciado que contempla las hibridaciones entre las músicas urbanas y el flamenco en Andalucía desde la segunda mitad del XX hasta nuestros días, así como los factores sociales, tecnológicos y económicos que las condicionan.

Debido al gran número de artistas, agrupaciones y discos con nombres similares citados a lo largo de esta investigación, se ha optado por seguir el siguiente criterio tipográfico para discernirlos: Los nombres de agrupaciones musicales se escribirán en versalitas; los pseudónimos irán entrecomillados; los nombres de discos, películas o libros en cursiva; los títulos de canciones o secciones dentro de una obra, entrecomillados; finalmente, los nombres y apellidos llevarán la primera letra en mayúscula. De esta forma, será fácil diferenciar al artista «Veneno» de la banda que formó con Raimundo y Rafael Amador, VENENO, y su disco homónimo, *Veneno*; o el disco *Omega* de la canción «Omega».

Estado de la cuestión y fuentes

Como se desprende del epígrafe anterior, una de las grandes dificultades que presenta el estudio de las músicas populares, especialmente en España, se encuentra en la escasez y heterogeneidad de las fuentes dedicadas a estos géneros. Esta carencia obliga al musicólogo a buscar un método analítico, holístico pero riguroso, que permita alcanzar unas conclusiones; un método en el que tienen cabida trabajos realizados desde otras disciplinas como la Antropología, publicaciones divulgativas en prensa, y el estudio directo de estas músicas mediante la realización de entrevistas a sus protagonistas y su posterior transcripción.

De hecho, a colación de lo anteriormente expuesto, resulta paradójico que en la actualidad están comenzando a publicarse trabajos de investigación que versan sobre las fusiones entre el flamenco y las músicas populares urbanas en España, pero que en su mayoría están siendo realizados desde otros ámbitos distintos a la Musicología, sobre todo la Antropología y la Sociología. Pertenecerían a este grupo *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* o *Sobre flamenco y flamencología*, ambos del sociólogo Gerhard Steingress¹⁵. El primero ofrece una selección de ensayos de distintos autores como Enrique Cámara o Josep Martí, en los que se analiza la hibridación de músicas folclóricas con músicas populares urbanas y la relación de estos subproductos con la industria discográfica. El segundo de estos libros, *Sobre flamenco y flamencología*, busca ofrecer una perspectiva renovada del flamenco y todo lo que rodea al mismo, analizar estos nuevos subgéneros, estudiar su evolución y la

¹⁵ STEINGRESS, Gerhard, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Hamburgo, LIT Verlag, 2002; STEINGRESS, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Madrid, Signatura ediciones, 1998.

problemática que presentan. Entre los trabajos consultados realizados por antropólogos sobresale *Flamenco: pasión, política y cultura popular* de Washabaugh, un estudio que analiza diversas cuestiones extramusicales como la política o etnicidad en relación al flamenco¹⁶.

También es posible encontrar artículos y capítulos de libro similares a «Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas», de Francisco Cruces; o «El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el ‘nuevo flamenco’ y la negación del padre jondo», de la antropóloga Cristina Cruces. El primero, aparecido en la revista *Trans*, reflexiona sobre el concepto «música popular», acotándolo para lograr una definición del mismo y enumerando las dificultades que presenta su estudio¹⁷. El segundo es un ensayo publicado en *Comunicación y música II* que analiza la fusión del flamenco con las músicas urbanas, motivos por los que se producen estos acercamientos, influencias, problemas de identidad derivados de la fusión, etc.

De igual forma hemos encontrado investigaciones realizadas por musicólogos, aunque en su mayoría se centran en géneros internacionales como el *rock* o las músicas populares en general y el análisis de problemas que conlleva su estudio. De los consultados para la realización de esta Tesis destacan los trabajos del italiano Franco Fabbri y de los ingleses Philip Tagg y Simon Frith, que aportan una definición de géneros a la vez que una metodología de análisis de las músicas urbanas¹⁸. En España se han realizado

¹⁶ WASHABAUGH, William, *Flamenco: pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

¹⁷ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el ‘nuevo flamenco’ y la negación del padre jondo», en AGUILERA, Miguel/ ADELL, Joan/ SEDEÑO, Ana (eds.), *Comunicación y música*, n.º 2, Barcelona, UOC, 2008, págs. 167-210.

CRUCES, Francisco, «música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas», *Trans*, n.º 8, 2004, en: <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>, [Consultado el 30-09-2011].

¹⁸ Entre los escritos de Franco Fabbri destacan sus publicaciones dedicadas a la definición del concepto «género musical», caso del artículo «A theory of musical genres. two applications», aparecido en *Popular music perspectives* (1982). Por otra parte, Tagg ha

algunas investigaciones sobre géneros urbanos, con autores como Silvia Martínez, Juan Pedro Escudero o Diego García¹⁹. La mayoría de ellas se centran en en el plano ideológico, el estudio de la recepción, y queda aún pendiente realizar un análisis de las músicas urbanas en España y más concretamente en Andalucía.

Completan estos trabajos publicaciones divulgativas, caso de los monográficos dedicados al cantaor Enrique Morente en la revista *Boronía*, u *Omega*, *historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*, de Bruno Galindo, en el que se desgrana una colección de entrevistas organizadas por capítulos que describen las actuaciones que propiciaron la publicación de *Omega*²⁰. Este tipo de aportaciones son muy importantes, puesto que transcriben las opiniones y confesiones de estos artistas populares, protagonistas de las músicas urbanas y folclórica de Andalucía: son fuentes primarias. Sin embargo, a pesar de la importancia de todas estas contribuciones, en general sólo se está ofreciendo una visión sesgada de los acontecimientos, una perspectiva que analiza la tendencia del flamenco a la fusión con las músicas populares urbanas, y no viceversa. Además, en estos libros los materiales

dedicado gran parte de su carrera como musicólogo a la elaboración de distintas propuestas metodológicas para abordar el estudio de las músicas populares. Sobresalen sus libros *Music's Meanings* (2012) y *Everyday Tonality* (2009). Finalmente, Simon Frith tiene importantes contribuciones dedicadas a géneros urbanos, como *La otra historia del rock* (2006).

¹⁹ MARTÍNEZ, Silvia, «Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido», *Nassarre*, n.º 21, Zaragoza, Fundación Pública de la Excm. Diputación de Zaragoza, 2005, págs. 31-46; ESCUDERO, Juan Pedro, «Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie 'Rito y geografía del cante'», *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3, Barcelona, SIBE, 2013, págs. 29-49; GARCÍA PEINAZO, Diego, «El Ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza», *Musiker. Cuadernos de música*, n.º 20, Donostia, Sociedad de Estudios Vasco-Eusko Ikaskuntza, 2013, págs. 299-325.

²⁰ NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Libro de Morente*, n.º.1, Córdoba, Boronía, 2011; NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Libro de Morente*, n.º. 2, Córdoba, Boronía, 2012; GALINDO, Bruno, *Omega, historia del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*, Madrid, Lengua de trapo, 2001.

recabados no son tratados con el rigor científico necesario para que este tipo de escritos trasciendan más allá de lo meramente divulgativo y, en ocasiones, anecdótico. Esto pone de manifiesto la necesidad de publicar trabajos de investigación dedicados a las músicas populares en el territorio nacional, que analicen estas músicas de manera metódica, dentro de un marco teórico y con un punto de vista reflexivo y musicológico.

Por otra parte, para el estudio del contexto digital observable en la actualidad, se han analizado distintas monografías y artículos. Dos buenos ejemplos son *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital* y *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*²¹.

La juventud de muchos de los subgéneros musicales aparecidos en esta Tesis, así como la escasez de publicaciones que abordan de manera rigurosa la interrelación musical en Andalucía, han hecho imprescindible acudir a la sección de revistas de músicas populares de la hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y a hemerotecas digitales *online*. Así, *Rockdelux*, *Mondosonoro* o *Rolling Stone* y otras publicaciones periódicas divulgativas han sido consideradas una herramienta fundamental para esta investigación, al incluir en muchos de sus números entrevistas y críticas de discos como *La leyenda del tiempo* o *La leyenda del espacio*, producciones tratadas de manera amplia en esta Tesis. También, *ABC* o *El País*, prensa no especializadas en música, pero con una sección cultural considerable completan las fuentes documentales consultadas. Además, durante las estancias se procedió al vaciado de bibliografía disponible en las bibliotecas de los centros visitados, siendo muy relevante el material disponible en las universidades de Leeds y Huddersfield.

²¹ VVAA, *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*, Sevilla, Arte/facto, 2005; FEATHERSTONE, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*, Londres, SAGE, 1991, págs. 237-252.

El estudio de estas músicas en fase de cambio continuo requiere un contacto directo con las fuentes primarias, las opiniones de los artífices y consumidores de estos proyectos de transculturación musical en Andalucía. Por tanto, como complemento, han sido realizadas entrevistas a compositores, intérpretes y productores de géneros musicales fusionados, además de a periodistas y empresarios de la industria derivada de la interrelación musical en Andalucía. De la misma manera se han analizado las entrevistas aparecidas en documentales como *Dame veneno* o *Independientes*²². También se ha realizado un estudio de opinión sobre un público heterogéneo para conocer la repercusión de estos nuevos géneros musicales.

Para terminar, en relación a las fuentes, hay que subrayar la importancia de la discografía analizada. Una cuidada selección que contiene discos de diversos géneros como el *indie*, el *rock*, el *pop* o el flamenco, y subgéneros, caso del *shoegaze*, *rock* gitano y *rock* andaluz²³. Entre todos los trabajos que aparecen a lo largo de esta Tesis, sobresalen *Rock encounter*, de Joe Beck y «Sabicás», por servir de inspiración a las producciones andaluzas de la década de los 70, *La leyenda del tiempo* de «Camarón», *Veneno* de VENENO y los discos de PATA NEGRA, máximos exponentes del *rock* gitano y *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS, trabajo con el que se originó la nueva ola de hibridaciones entre las populares folclóricas y urbanas en Andalucía durante el siglo XXI²⁴. También el disco *Omega* de Morente y la

²² BARBADILLO, Pedro, *Dame Veneno*, [Grabación audiovisual], Madrid, Cameo, 2009; RUEDA, José Antonio, *Independientes* [Grabación audiovisual], Almería, La Fabriquilla de Producción Audiovisual, 2012.

²³ La definición de estos géneros y subgéneros puede ser consultada en el capítulo 1 de esta tesis.

²⁴ BECK, Joe y «SABICÁS», *Rock Encounter*, [Grabación sonora], U. K., Polydor, 1973; MONGE «CAMARÓN», José, *La leyenda del tiempo*, [Grabación sonora], Madrid, Philips-Polygram, 1979; VENENO, *Veneno*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1977; LOS PLANETAS, *La leyenda del espacio*, [Grabación sonora], Madrid, Sony-BMG 2007.

banda granadina LAGARTIJA NICK que reactivaron el género en la transición entre el *rock* gitano y el *indie* fusionado con flamenco²⁵.

²⁵ MORENTE, Enrique y LAGARTIJA NICK, *Omega*, [Grabación sonora], Madrid, El Europeo, 1996.

INTRODUCTION

Over the past three decades, the forms of musical consumption and production have undergone profound changes, largely caused by the emergence of new formats and channels of digital diffusion. These advances allow the exchange of music without a physical medium. That is to say, the products become intangible and are circulated instantly between users located anywhere in the world, in many cases, for free²⁶. It is no longer necessary that a major label produces and distributes the work of a particular artist nor a publishing house prints the sheet music or writings of another author. The traditional roles of multinationals generating materials (sheet music, records, books, etc.) and consumers buying them, have been broken. The Internet becomes a means of sharing content with greater expansion possibilities than any publishing house, record label or traditional distribution company²⁷.

Moreover, these changes have caused the convergence of each of the distinct music scenes existing at a local level towards a music scene connecting the entire planet, the birth of an «inter-local» identity. Thus, music sharing moves from urban hubs like record stores, concert halls and cafes to the web. There, users interact through chats and discussion forums about music, web pages like *Lastfm* dedicated to artists of different natures,

²⁶ STYVÉN, Maria Ek, «The Intangibility of Music in the Internet Age», *Popular Music and Society*, n. 30, London, Routledge, 2007, pags. 53-74.

²⁷ YÚDICE, George. *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, pags. 50-53.

or websites that have online music players with streaming material, similar to *Grooveshark*²⁸.

According to Connell and Gibson this musical migration towards the web has positive aspects. The diffusion capacity of the web facilitates the flow of certain types of music (*underground* in this case study) whose progress and diffusion at a local level is quite complicated by the small number of followers they have. This means that the web allows online users to form groups based on musical affinity, which in turn unites a greater number of fans of the same genre, to the extent of subverting the meaning of certain concepts, such as *underground*, which is no longer something published outside of the mainstream and vanguard, but becomes something circulating on the Internet with a significant number of users. This case contributes to decouple the notion of «scene» from the «local» concept, generating different meeting points around the globe²⁹. Similarly, the appearance of an «inter-local» scene, not only facilitates the meeting of followers of a genre, but also allows the meeting and collaboration between musicians located anywhere in the world, which has led to a remarkable growth in the number of cases of musical interrelationship. Currently, there

²⁸ *Lastfm*, is an online music catalog that includes a free online radio station, videos and photos of artists, sales, statistics, album samples, etc., at: <http://lastfm.com>, [Accessed 27-01-2012]; *Grooveshark* is a website similar to Lastfm. It has free online radio (though there is soon to be a charge for this service according to the latest press reports) and allows the user to contact other users and artists, at: <http://grooveshark.com>, [Accessed 15-01-2012]; The streaming technology allows you to play audio or video over the Internet in real time with the help of a personal computer or a smartphone. The contents are shown with the help of a player, once they are downloaded. AGUIAR PERERA, Maria Victoria, *Sociedad de la Información y Cultura mediática*, La Coruña, Netbiblo, 2003, pag.158.

²⁹ CONNELL, John & GIBSON, Chris, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London, Routledge, 2002, pag. 107.

are collaborations between artists associated with different genres and in different locations, working together globally, fusing their creations³⁰.

However, we are witnessing one of the most surprising consequences of the musical migration to the web: the digital influence also powers the occurrence of cases of transfer by contiguity in the 21st century; musical hybrids between genres whose performers and creators physically coexist in a given region, the opposite effect that would be expected in these circumstances. Contrary to what was stated by Connell and Gibson, exchanging on the web creates a local scene that endures over time and also provokes a process of acculturation between different musical styles and genres that coexist in a region, allowing its development and subsequent diffusion at a global level. This is not, strictly speaking, an opposite trend to the large-scale musical interplay described above, but a complementary one, since in order to transmit these new genres and styles sprang from local fusion, the web is used. Thus, a global concept built from local cultures is formed, the plural from the individual, a heterogeneous reality rather than the widespread idea of homogenization³¹.

Studying these musical interrelationships at a local level through a specific case, indie music in Andalusia and its approach to flamenco, forms the central objective of this thesis. That is, the approach to these musical hybridizations between genres cohabiting in a specified region as an exception to the general rule, the trend towards globalization conditioned by the influence of the Internet. It should be noted that in Andalusia there were many productions prior to the appearance of the Internet and digital mediums

³⁰ MERCIER, Lina, «Music, Art and Technology. A Critical Approach», *Computer Music Journal*, vol. 25, n. 4, Cambridge Mass., MIT Press Journal, 2001, pag. 92.

³¹ HANNERZ, Ulf, «Cosmopolitans and Locals in World Culture», in FEATHERSTONE, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London, SAGE, 1991, pags. 237-252; ROBERTSON, Roland, «Glocalization Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity», *Global Modernities*, London, SAGE, 1995, pags. 25-44.

in which urban and flamenco music were merged. However, many differences can be perceived between the local fusions made during the second half of the twentieth century and those created under the digital influence. The possibilities of actual production, and in particular distribution, allow a local product, traditionally diffused on a small scale, to spread throughout the world and reach an audience unimaginable less than thirty years ago. Also, an evolution in how to address these hybridizations, can be observed. The proliferation of new musical trends, such as *mash-up*, add some nuances that distinguish these new local forms from «frontier» products prior to the 80s of last century³². More specifically, this thesis will analyze indie music in Andalusia and its relationship with flamenco, as well as the predecessors of this type of fusion, in order to determine which aspects intertwine with or are the result of digital influence and which could be associated with an evolution of subgenres created in Andalusia in the late 60s.

The initial hypotheses considered in this thesis are:

1- The definition of music genre commonly used in the field of musicology should be reviewed and adapted for its application in contexts outside Western art music, taking into account the contributions of musicologists as Franco Fabbri and Philip Tagg.

2- Although the music of artists and bands of the 70s, who merged urban genres and flamenco, such as VENENO, TRIANA and LOS CHICHOS, possesses common features, it is necessary to distinguish them since they

³² *Mash-up*: A song created from the union of two songs (belonging to other authors) that work together musically. The rights of the new song belong to the author that fused the two tracks and not to the original one, in BROVIG-HANSEN, Ragnhild, «Contextual Incongruity and Musical Congruity: The Aesthetics and Humor of Mashups», *Popular Music*, 31, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pags. 87-104.

belong to three different subcategories, *rock gitano*, *rock andaluz* and *gipsy rock*, respectively.

3- The term *indie* in Spain needs to be redefined, having multiple meanings that the audience, the musicians and the press commonly confuse. Since its first appearance in our country, around 1992, until today, the word has been used to refer only to musical matters (form, harmony, timbre, etc.); commercial factors associated with the record labels of certain artists; and behavioral elements, as in the case of the stale idea of an «independent» or free (creatively speaking) attitude as an argument for the indie genre.

A final hypothesis, which in turn justifies the subject chosen for this thesis, is based on the scarcity of scientific studies analyzing urban popular music. This deficiency, as stated by Julio Arce, is in part due to the fact that

there is still some reluctance to investigate music considered non-artistic and irrelevant [...] nowadays, in the university realm, the research of historical music enjoys a respectability greater than other areas such as popular or commercial music or music connected to other medias³³.

However, it is necessary to acknowledge that the advances in the field of music technology over the last thirty years have meant that music consumption has skyrocketed and diversified to the extreme, its use in shops, in transport or on television, becoming routine. In addition, the proliferation of mobile devices, which allow anyone, regardless of age or status, to listen to music anytime, anywhere, has increased this effect³⁴. Ignoring the potential problems arising from this musical abuse, it is paradoxical that,

³³ ARCE, Julio, «La Música en el Cine Mudo: Mitos y Realidades», in ALONSO, Celsa & Suárez, Javier (Coords.), *Delantera de Paraíso: Estudios en Homenaje a Louis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pag. 560.

³⁴ TAGG, Philip, «Musicology and the Semiotics of Popular Music», *Semiotica*, n. 66, 1987, pags. 279-298, cited at: <http://www.tagg.org/articles/semiota.html#f111>, [Accessed 02-2-2014].

despite the lack of consideration alluded to by Arce, these popular types of music, considered «non-artistic and irrelevant», account for nearly all of the music listened to daily on our planet.

This category, «popular music», used commonly in the field of musicology to indistinctly denote genres as diverse as rock or Mexican *corrido*, is too vague and does not do justice to the variety that it circumscribes. For this purpose, it is necessary to conduct research that, in the words of musicologist Philip Tagg, can explain «the nature, qualities and uses of this omnipresent music», a task that sometimes requires the collaboration of musicology with other disciplines such as sociology or anthropology³⁵. Therefore, an added objective of this thesis and justification of the choice of topic, is the need to help understand and accept these types of music within the field of musicology, facilitating their categorization and search for definitions through the analysis of social, economic and political aspects that condition some of these genres that are put together under the «popular» label.

In preparing this thesis, given the lack of studies on urban popular music and new technologies centered around Spanish musicology, it was necessary to resort to international centers specialized in these areas. Three studies were conducted at foreign universities.

The first one was conducted at the Laboratorio di Informatica Musicale (LIM) at the Università degli Studi di Milano, Italy in 2012. Under the supervision of Goffredo Haus, Ph. D., and Luca A. Ludovico, Ph. D., experts in music computing, it was determined which factors related to new

³⁵ «Explaining the nature, qualities and uses of this omnipresent music is an interdisciplinary task, involving everything [...] not to mention sociology, anthropology, psychology and musicology», in TAGG, Philip, «Musicology and the Semiotics of Popular Music», *Semiotica*, n. 66, 1987, pags. 279-298, cited at: <http://www.tagg.org/articles/semiota.html#f111>, [Accessed 02-2-2014].

technologies now determine the music. Additionally, the doctoral student participated in the quality testing of project IEEE 1599-2008 which develops a new digital format based on XML aimed to combine audio, sheet music, video, text and information of a work on the same file³⁶.

The second investigation took place at the Department of Music and Music Technology at the University of Huddersfield in the United Kingdom in 2013, under the supervision of Philip Tagg, Ph. D., and Robert Davis, Ph.D. These professors are specialists in popular music and have published numerous works dedicated to the definition and analysis of these genres such as *Music's Meanings, A Modern Musicology for Non-Musos*, by Tagg³⁷. During this period, a bibliography related to urban music was compiled and analyzed.

The third and final study took place in 2014 at the Department of Music, Sound & Performance at Leeds Metropolitan University in the United Kingdom under the supervision of Robert Davis, Ph. D., with whom the doctoral student had worked in Huddersfield, and Professor Steve Parker, producer/sound engineer for bands like THE ROLLING STONES. The objective of this phase was to directly determine a new kind of musicology that studies the production, creation, performance and reception of music from a technological perspective. Since in his research, on numerous occasions, the sheet music is not involved in the whole process, his redefinition of the methodology of studies in urban popular music as «the musicology of sound» is interesting. Also during this stay the definition of *indie* at an international level, was expanded to include the process of *españolización* which it has suffered in the last ten years within our borders.

³⁶ IEEE 1599-2008, LIM, Università degli Studi di Milano in: <http://www.mx.dico.unimi.it/>, [Accessed 10/02/2014].

³⁷ TAGG, Philip, *Music's Meanings, A Modern Musicology for Non-Musos*, NY, MMMSP, 2012.

While performing these studies and under the supervision of the thesis director, Francisco J. Giménez, the best tool to deal with this type of investigation was determined: an interdisciplinary methodology that would permit the doctoral student to analyze from multiple perspectives the various popular genres covered throughout this investigation. Although, at the beginning, the possibility was contemplated of focusing the thesis from a strictly musicological point of view, with a formal analysis of the discography that was the object of the study, it was concluded that an investigation was needed that would cover not only the musical analysis, but also all aspects surrounding these genres: the political context in which they occur, the economic variables that condition them and the feedback exchanged with society. The need for this change was apparent on contact with sources. The study of works centered exclusively on the formal analysis of music, although valuable, is incomplete. Therefore, it was opted to follow the definition of a music genre by Franco Fabbri, who also considers important the formal analysis of the study of music, but adds other factors such as the context in which it occurs (this definition appears in the first chapter). Also accepted was the premise defended by musicologist Philip Tagg, who says that historically musicology «has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools [...] to deal with other music»³⁸. The English researcher argues that musicologists are too focused on formal aspects and should connect these works with the rest of human activity around them. Therefore, and based on the words of Tagg, it was necessary to adopt a holistic methodology that would allow an

³⁸ «...this discipline has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools (chiefly developed as a conceptual system for demonstrating the aesthetic superiority and mythologically supra-social, 'eternal' or 'absolute' quality of Central European art music styles) to deal with other music», in TAGG, Philip, «Musicology and the Semiotics of Popular Music», *Semiotica*, n. 66, 1987, págs. 279-298, cited at: <http://www.tagg.org/articles/semiota.html#f111>, [Accessed 09-2-2014].

interdisciplinary approach to the analysis of popular music, an approach based on a thorough study of the dialectical relations between the musical structure, its conception, production, transmission, reception, and its social meaning, uses and functions³⁹.

For all the above said, comes the title of this thesis: *Hybridization, Globalization and Technology: Indie Music and Flamenco in Andalusia (1977-2012)*. A statement which contemplates hybridizations between urban music and flamenco in Andalusia from the second half of the twentieth century to the present day, as well as the social, technological and economic factors that influence them.

Due to the large number of artists, bands and records with similar names cited throughout this study, the following typographical criteria will be used to discern them: the names of musical bands will be written in all capital letters; pseudonyms will be in quotation marks; the names of albums, movies or books, in italics; song titles or headings within a work, in quotation marks; finally, the names and surnames will be written with the first letter capitalized. This way, it will be easy to distinguish the artist «Veneno» from the band he formed with Raimundo and Rafael Amador, VENENO, and their eponymous debut album, *Veneno*; or the disc *Omega* from the song «Omega».

³⁹ «...a holistic, interdisciplinary approach to the analysis of popular music, an approach based on a thorough study of dialectical relations between the musical structure, its conception, production, transmission, reception and its social meaning, uses and functions», in TAGG, Philip, «Musicology and the Semiotics of Popular Music», *Semiotica*, n. 66, 1987, pags. 279-298, cited at: <http://www.tagg.org/articles/semiota.html#f111>, [Accessed 09-2-2014].

The State of the Issue and Sources

Although with some delay, investigative works which address the fusions between flamenco and urban popular music in Spain are beginning to be published. Many of them have been approached from areas other than musicology, especially anthropology, as for the publications of Washabaugh or Cristina Cruces. Belonging to this first group are *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* and *Sobre Flamenco y Flamencología*, both by sociologist Gerhard Steingress⁴⁰. The first offers a selection of essays by various authors such as Henry House or Josep Martí, in which the hybridization of urban folk music with popular music and the relationship of these products with the record industry is analyzed. The second of these books, *Sobre Flamenco y Flamencología*, aims to offer a fresh perspective on flamenco and all that surrounds it, to analyze these new subgenres and to study their evolution and the problems they present. Among the Washabaugh works consulted stands out *Flamenco: Pasión, Política y Cultura Popular*, a study analyzing various extra-musical issues like politics and ethnicity in relation to flamenco⁴¹.

One can also find similar articles and book chapters, «Música y Ciudad: Definiciones, Procesos y Prospetivas» by Francisco Cruces; or «El Aplauso Difícil. Sobre la Autenticidad, el «Nuevo Flamenco» y la Negación del Padre Jondo», by the anthropologist Cristina Cruces. The first, appeared in the magazine *Trans*, reflects on the concept of «popular music» determining parameters to achieve its definition and listing the difficulties

⁴⁰ STEINGRESS, Gerhard, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Hamburgo, LIT Verlag, 2002; STEINGRESS, Gerhard, *Sobre Flamenco y Flamencología*, Madrid, Signatura Ediciones, 1998.

⁴¹ WASHABAUGH, William, *Pasión, Política y Cultura Popular*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

present in its study⁴². The second is an essay published in *Comunicación y Música II* which analyzes the fusion of flamenco and urban music, the reasons why they are drawn together, influences, identity problems arising from the fusion, etc.

We have also found studies by musicologists, although most of them were intended for the study of international genres like rock or popular music in general and the analysis of problems associated with their study. The studies of the Italian Franco Fabbri and the English Philip Tagg and Simon Frith stand out among the works that were consulted for this thesis⁴³.

Completing this work are informative publications, including monographs dedicated to the flamenco singer Enrique Morente in the magazine *Boronia*, or *Omega*, *Historia Oral del Álbum que Unió a Enrique Morente*, *Lagartija Nick*, *Leonard Cohen y Federico García Lorca*, by Bruno Galindo, containing a collection of interviews organized by chapters describing the circumstances that led to the publication of *Omega*⁴⁴. Such contributions are very important, since they transcribe the views and beliefs of these popular artists involved in urban and folk music in Andalusia: they are primary sources. However, despite the importance of these contributions, they only offer a biased view of events, a perspective that analyzes the

⁴² CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El Aplauso Dificil. Sobre la Autenticidad, el 'Nuevo Flamenco' y la Negación del Padre Jondo» in AGUILERA, Miguel & ADELL, Joan & SEDEÑO, Ana (eds.), *Comunicación y Música* n. 2, Barcelona, UOC, 2008, pags.167-210. CRUCES, Francisco, «Música y Ciudad: Definiciones, Procesos y Prospetivas», *Trans*, n. 8, 2004, at: <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>, [Accessed 30-09-2011].

⁴³ Among the writings of Franco Fabbri the publications that stand out are the ones dedicated to the definition of the concept 'music genre', like the article «A Theory of Musical Genres. Two Applications», appeared in *Popular Music Perspectives* (1982). Moreover, Tagg has devoted much of his career as a musicologist to the development of different methodological approaches for the study of popular music. The most notable are his books *Music's Meanings* (2012) and *Everyday Tonality* (2009). Finally, Simon Frith has important contributions dedicated to urban genres such as *The Other History of Rock* (2006).

⁴⁴ NUÑEZ, Gabriel (ed.), «Libro de Morente», n. 1, Córdoba, Boronia, 2011; NUÑEZ, Gabriel (ed.), «Libro de Morente», n. 2 Cordoba, Boronia, 2012.

tendency of flamenco to fuse with urban popular music, not vice versa. Moreover, in these books the collected materials are not treated with the necessary scientific rigor that would allow these types of writings to transcend beyond the merely informative and, on some occasions, anecdotal. This illustrates the need to publish research focused on popular music in Spain, which would analyze this music methodically, in a theoretical framework and with a thoughtful and musicological point of view.

On the other hand, different monographs and articles were analyzed for a view of the digital context nowadays. Two good examples are *Intersecciones: La Música en la Cultura Electro-digital* and *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*⁴⁵.

The infancy of many musical subgenres which appear in this thesis as well as the scarcity of publications that rigorously address the musical interrelationship in Andalusia, have made it necessary to consult the archives of the popular music magazine section at the University of Granada School of Arts and the digital archives available online. Therefore, *Rockdelux*, *Mondosonoro*, *Rolling Stone* and other informative periodicals have been fundamental tools for this study, since they include in many issues interviews and reviews of albums like *La Leyenda del Tiempo* and *La Leyenda del Espacio*, works widely analysed in this thesis. Also, *ABC* and *El País*, newspapers not specialized in music, but with a considerable cultural section, complete the consulted documentary sources. In addition, during the periods of study abroad, the bibliographies available in the libraries of the centers visited were carefully consulted, and the material available at the universities of Leeds and Huddersfield was very relevant.

⁴⁵ VVAA, *Intersecciones: La Música en la Cultura Electro-digital*, Sevilla, Arte/facto, 2005; FEATHERSTONE, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London, SAGE, 1991, pags. 237-252.

The study of such music in a phase of continuous change requires direct contact with the primary sources: the opinions of the authors and consumers of these musical transculturation projects in Andalusia. Therefore, as a complement, interviews have been conducted with composers, performers and producers of fused music genres in addition to journalists and entrepreneurs working in the industry derived from the musical interplay in Andalusia. Likewise interviews were analyzed from documentaries as *Dame Veneno* and *Independientes*⁴⁶. Also, a survey was conducted among a heterogeneous audience to understand the impact of these new music genres.

Finally, in relation to the sources, the importance of the discography analyzed must be highlighted. It is a careful selection that contains records of various genres such as indie, rock, pop and flamenco, and subgenres like shoegaze, *rock gitano* and *rock andaluz*⁴⁷. Among all the works which appear throughout this thesis, the most notable ones are *Rock Encounter*, by Joe Beck and «Sabicas», as it serves as inspiration for the Andalusian productions of the 70s; *La Leyenda del Tiempo* by «Camarón», *Veneno* by VENENO and the albums by PATA NEGRA, maximum exponents of *rock gitano*; and *La Leyenda del Espacio* by LOS PLANETAS, work that inspired the new wave of hybridization between urban and popular folklore in Andalusia during the 21st century. Also the album *Omega*, by Morente and the Granadian band LAGARTIJA NICK gave new life to the genre during the transition between the *rock gitano* and indie fused with flamenco⁴⁸.

⁴⁶ BARBADILLO, Pedro, *Dame Veneno*, [audiovisual recording], Madrid, Cameo, 2009; RUEDA, José Antonio, *Independientes*, [audiovisual recording], Almería, La Fabriquilla Audiovisual Production, 2012.

⁴⁷ BECK, Joe and «Sabicas», *Rock Encounter* [Sound Recording], UK, Polydor, 1973; MONGE «Camarón», José, *La Leyenda del Tiempo*, [Sound Recording], Madrid, Philips-Polygram, 1979; VENENO, *Veneno*, [Sound Recording], Madrid, CBS, 1977; LOS PLANETAS, *La Leyenda del Espacio*, [Sound Recording], Madrid, Sony-BMG 2007.

⁴⁸ MORENTE, Enrique y LAGARTIJA NICK, *Omega*, [Sound Recording], Madrid, El Europeo, 1996.

I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA

Los géneros englobados bajo el concepto «músicas populares», se caracterizan por una enorme diversidad y una capacidad de transformación muy rápida. Esta potencialidad viene dada, especialmente en el caso de las músicas populares urbanas, por su estrecho vínculo con la sociedad y su evolución. Todas las tendencias apreciables en la población, aunque sean minoritarias, presentan una réplica en los géneros musicales populares; y querencias relacionadas con la música, por ejemplo, los sombreros utilizados y los bailes interpretados por el cantante norteamericano Pharrell Williams, una de las cien personas más influyentes de 2014 según la revista *Time*, son utilizados y reproducidos poco después por la población en una suerte de simbiosis cultural⁴⁹. Además, el auge en el uso de las Nuevas Tecnologías, sobre todo Internet, ha provocado que estos cambios se sucedan cada vez más deprisa, apareciendo nuevos géneros y términos cada día.

La falta de trabajos de investigación dedicados al estudio de estas músicas, realizados desde el ámbito de la Musicología, ha dejado un vacío teórico importante a la hora de abordar estos géneros, por lo que será necesario la revisión y definición justificada de los términos en torno a los cuales girará esta Tesis. Conceptos como hibridación, música popular, géneros urbanos y folclóricos, *indie*, *rock* gitano y *rock* andaluz.

⁴⁹ VVAA, «The 2014 Time 100», *Times*, N. Y., Tim inc., en: <http://time.com/time100-2014/>, [Consultado el 25-04-2014].

1. 1. Globalización, glocalización e hibridación

Vivimos un momento marcado por fuertes intercambios culturales a nivel global, propiciados, entre otras cosas, por la aparición de Internet a lo largo del último cuarto del siglo XX y el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales dedicadas a la producción, almacenamiento y difusión de la información. Transformaciones que están favoreciendo el nacimiento de una cultura universal, formada por la unión de elementos provenientes de distintas regiones, sobre todo occidentales. Estos procesos de unificación cultural son categorizados de manera habitual bajo el término globalización, es decir, la pérdida de elementos locales o regionales, en favor de una cultura global, un proceso de homogeneización, en resumen. El uso de este concepto, globalización, que nació para definir determinados fenómenos relacionados con el mundo de la economía, se ha diversificado, convirtiéndose en una palabra empleada para referirse indistintamente a ámbitos tan dispares como la gastronomía y la moda, por citar un par de ejemplos⁵⁰.

No obstante, a pesar del uso habitual del término en cualquier contexto, y aunque esta tendencia unificadora es evidente, no es menos cierto que necesita ser matizada para ofrecer una perspectiva veraz de la situación actual, una ampliación del término globalización que incluya todos los procesos de intercambio culturales que se dan de manera simultánea en el planeta, dado que no en todos los escenarios se podría hablar de homogeneización.

Nuestro caso de estudio, el *indie* en Andalucía y su fusión con el flamenco desde principios del siglo XXI, sería una de estas excepciones, un

⁵⁰ RAE, «Globalización», *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia de la Lengua, 2014, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=globalizaci%C3%B3n>, [Consultado el 12-02-2013].

proceso cultural a nivel local pero que posteriormente forma parte de la aldea global. Es por ello preciso recurrir a la idea de glocalización, lo plural formado desde lo particular, «heterogeneización» como sustituto de la tendencia generalizada de homogeneización⁵¹. El término glocalización, al igual que globalización, nació en los 80, dentro del ámbito empresarial para explicar el funcionamiento del *micromarketing*⁵². Curiosidades aparte, lo que está claro es que, debido a estos constantes «acuerdos interculturales», en la actualidad no es posible hablar de hermetismo, de pureza en el siglo XXI, puesto que, como afirma Burke, «todas las tradiciones culturales de hoy están en contacto, en menor o mayor medida, con tradiciones alternativas»⁵³.

Una vez descrita la tendencia actual, es preciso matizar qué término se utilizará por defecto en esta Tesis para definir los procesos culturales que permiten la existencia de esa querencia global, formada por la suma de distintas culturas locales. Esto no es fácil puesto que, como afirma Peter Burke en relación a la categorización de estos intercambios entre culturas, «vivimos en una jungla terminológica en la que los conceptos luchan entre sí por su supervivencia». De esta forma, es fácil encontrar multitud de términos asociados a estos procesos de unificación: hibridismo cultural, crisol, traducción, etc. Estos conceptos son adoptados o se basan en ideas procedentes de diversos ámbitos, algunos tan dispares como la Economía o la

⁵¹ Glocalización: Término que fusiona lo local con lo global, obteniendo un localismo globalizado o un globalismo localizado, para denotar la fusión actual de ambas dimensiones, en BARAÑO, Ascensión, *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pág. 108; HANNERZ, Ulf, «Cosmopolitans and locals in world culture», *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*, Londres, SAGE, 1991, págs. 237-252; ROBERTSON, Roland, «Glocalization time-space and homogeneity-heterogeneity», *Global Modernities*, Londres, SAGE, 1995, págs. 25-44.

⁵² ROBERTSON, Roland, «Globalisation or glocalisation?», *Journal of International Communication*, Londres, Routledge, n.º 1, 1994, págs. 33-52, en: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13216597.1994.9751780>, [Consultado el 15-01-2014].

⁵³ BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2013, pág. 141.

Zoología⁵⁴. A lo largo de esta Tesis, aunque se asume que existe una tendencia a la globalización, basada en muchos casos en la unión de culturas locales (glocalización), dado que todos estos conceptos no terminan de explicar los casos analizados, se utilizará la palabra «hibridación» que según Steingress:

no es un fenómeno exclusivo de la globalización, sino la expresión de la dinámica de la cultura misma [...] su carácter propio consiste en destruir y reorganizar de manera simbólica los distintos tipos de «otredad», excluidos por parte de la cultura establecida, una recreación que tiene lugar en los nuevos espacios multiculturales y sus peculiares situaciones de contacto⁵⁵.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág 89.

⁵⁵ STEINGRESS, Gerhard, «La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)», *Trans*, n.º 17, 2013, pág. 8, en: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-08.pdf>, [Consultado el 10-10-2013].

1.2. Género musical

Desde la Antigüedad, en Occidente se ha intentado clasificar o categorizar el arte de manera habitual. La principal razón parece obvia: «para hacer más accesible su conocimiento»⁵⁶. Esta tendencia puede extrapolarse a la música gracias al concepto «género musical», utilizado para diferenciar una obra basándose en determinados aspectos como su plantilla de instrumentos, el texto utilizado en la partitura, la forma de la composición o la ejecución de la misma; es decir, atendiendo de manera exclusiva a características formales e intrínsecas de la obra. Este tipo de clasificación conduce a pensar que cada género es un concepto hermético y homogéneo. Por tanto, la obra de arte se convierte en un acto relativamente determinado: solo así se puede clasificar con facilidad⁵⁷.

Este uso habitual del concepto «género musical», aplicado de manera regular con buenos resultados por lo específico del mismo para la categorización de la música culta occidental, resulta impreciso al ser empleado para la clasificación de músicas populares, debido a su enorme diversidad y complejidad. Esta diversificación queda de manifiesto en una serie de diferencias fácilmente reconocibles: Para la música culta occidental la partitura es el centro de estudio y, en consecuencia, el uso tradicional del concepto «género musical» funciona bien. Pero muchas de las músicas englobadas bajo el término popular, ni siquiera necesitan partituras para ser ejecutadas. Además, una misma obra, dependiendo del intérprete o su ejecución, podría considerarse dentro de un género u otro e, incluso, de varios géneros de manera simultánea, algo inconcebible en el ámbito culto.

⁵⁶ SAMSON, Jim, «Genre», *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusicoline.com:80/subscriber/article/grove/music/40599>, [Consultado el 03-02-2013].

⁵⁷ *Ibid.*

Por tanto, esta variabilidad requiere definiciones alternativas o revisiones del concepto tradicional de «género musical».

Con el fin de organizar los contenidos musicales tratados de la manera más precisa posible, para esta Tesis se evitará el restrictivo uso habitual del concepto «género» y se empleará la definición ofrecida por Fabbri en 1981: «Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas»⁵⁸. El musicólogo italiano completa esta definición con un conjunto de reglas. Su propuesta permite comprender el género musical como un concepto en el que concurren, además de elementos musicales, factores sociales, económicos y políticos. Sus planteamientos se resumen en la siguiente tabla:

Tabla 1. Reglas propuestas por Franco Fabbri.

CONJUNTO DE REGLAS	
1	Formales y técnicas
2	Semióticas
3	De comportamiento
4	Económicas y jurídicas
5	Sociales o ideológicas

La necesidad de esta definición alternativa de género musical y sus complementos, destinados a ofrecer una visión *folk* o popular de la música, se explica, según Fabbri, haciendo uso de un ejemplo de Umberto Eco:

⁵⁸ FABBRI, Franco, «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», Franco Fabbri, en: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf, [Consultado el 09-01-2013].

I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA

No se trata de discutir los taxa de las ciencias naturales, según los cuales la clase de los artrópodos comprende la de los insectos y la de los arácnidos, y por lo tanto las arañas son arácnidos y no insectos; sino las categorías *folk*, las categorías populares del sentido común, según las cuales un insecto es un ser pequeño y molesto que puede picar, y como esto se aplica también a la araña, entonces se puede llamar insecto a una araña. Son las comunidades musicales las que «deciden» (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre⁵⁹.

Por tanto, a pesar de los problemas que pueda plantear esta definición ampliada de género, prevalece la necesidad de comprender la música dentro de un contexto social, como algo vivo y cambiante, que permita suplir las limitaciones que ofrece un análisis estrictamente formal de una obra.

Asimismo, la utilidad de cada una de las reglas propuestas por Fabbri se resume a continuación:

·1· Reglas formales y técnicas:

El primero de estos conjuntos de pautadas utilizadas por Fabbri para delimitar su definición de género musical es el denominado «reglas formales y técnicas». Este grupo alude a la idea de género musical usada de manera recurrente por los musicólogos para el análisis de la música culta occidental, en la que priman los aspectos formales de la obra para su definición genérica.

No obstante, si atendemos de manera exclusiva a este conjunto de reglas para categorizar un género, muchas de las músicas englobadas en el

⁵⁹ ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, citado en FABBRI, Franco, «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», *Francofabbri.net*, en: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf, [Consultado el 09-01-2013].

ámbito popular, sobre todo en el mundo de las populares urbanas, presentarían patrones demasiado parecidos para que fueran diferenciadas y valoradas. La mayoría de los éxitos de música *pop*, por ejemplo, utilizan armonías y melodías sencillas para que la música sea más vendible, más fácil de asimilar por el público en general. Otros géneros como el *punk*, a pesar de su sonido, mucho más agresivo que el del *pop*, también se caracteriza por su economía de recursos formales. Un buen ejemplo sería el grupo LOS RAMONES y su canción «Judy is a Punk», en la que de manera encadenada se limita a repetir dos *riffs* de guitarra formados por la combinación de tres acordes: mi b Mayor, la b Mayor y si b Mayor⁶⁰.

Asimismo, en general, las formaciones instrumentales de músicas como el *rock* se reducen a batería, bajo, guitarras eléctricas y voz, a veces teclado; las letras de muchos de estos géneros se centran en temas relacionados con la juventud, por ejemplo las drogas o el amor; y las formas utilizadas, en la mayoría de los casos, se basan en la alternancia estrofa-estribillo, ofreciendo, de manera consecuente, una estructura básica: ABAB. Por tanto, basándonos de manera exclusiva en las reglas formales, muchos de los géneros aglutinados bajo el concepto música popular serían similares y por tanto no necesitarían ser diferenciados.

Llegados a este punto es valorable señalar que también existen categorías como el *rock* progresivo, mucho más complejas que lo anteriormente descrito, caracterizadas por poseer estructuras variadas, armonías complejas, utilización de instrumentos importados de otras culturas y letras que evitan la banalidad destilada por otros géneros, caso del *pop*. No obstante, dado que este tipo de categorías más complejas, dentro de las músicas populares urbanas, se acercan más a la excepción que a la regla, para

⁶⁰ RAMONES, *Ramones*, [Grabación sonora], N. Y., Sire Records, Inc., 1976, pista n.º 3.

clasificar estas músicas de la manera más fiable posible, Fabbri subraya la importancia de aportar más matices a esta idea, basada en el concepto tradicional de género. El musicólogo italiano afirma que: «indudablemente cada género tiene sus formas características [...] pero la forma no es suficiente para definir el género musical»⁶¹.

·2· Reglas semióticas

El segundo grupo de reglas propuesto por Fabbri se denomina «semióticas». Con estas pautas, el musicólogo italiano pretende valorar «los códigos gracias a los cuales se puede crear una relación entre un evento musical y su contenido»⁶². Estos códigos son variables y no solo se asocian al texto de una canción, muchas veces pueden estar determinados por otros aspectos de la música como el lugar en el que se producen. Según esto, cada género posee una significación propia, una serie de elementos que lo caracterizan en relación a los individuos de la comunidad en la que se desarrolla. Una pieza puede considerarse bailable, triste, alegre, anglosajona, *indie*, romántica, fiestera, la canción favorita de mi pareja, etc.

En relación a este conjunto de reglas, resulta interesante observar la evolución progresiva producida entre la idea inicial del creador y la recepción posterior que experimentan los distintos grupos sociales de una determinada pieza. Estas transformaciones de significado podrían ejemplificarse con el fandango de Enrique Morente aparecido en el disco *Esencias Flamencas* y

⁶¹ «Undoubtedly each genre has its typical forms, [...] that a form is not sufficient to define a genre», en FABBRI, Franco, «A theory of...», pág. 3, traducción propia.

⁶² «Of course all the rules of genre are semiotic, since they are codes which create a relation between the expression of a musical event and its content», en FABBRI, Franco, «A theory of...», pág. 4, traducción propia.

que será analizado posteriormente en relación al *indie*⁶³. Si nos ceñimos de manera exclusiva a la letra de la canción, un hispanohablante comprendería uno de los significados que el cantaor granadino atribuyó a esta pieza, transmitir su pesar por la ruptura con un ser amado. Esto se desprende de la segunda estrofa «Ya no me asomo a la reja/que me solía asomar/Me asomo a la ventana/que cae a la soledad». También, probablemente comprendería que el fracaso de esa relación amorosa se debe a un error cometido por la persona que canta, basándose en el último verso de la primera estrofa «soy más malo que el veneno».

Sin embargo, para una persona que desconozca el idioma, el significado de esta canción se basaría más en aspectos musicales que en el texto, confiriendo a esta pieza una intencionalidad diferente a la buscada por el cantaor. Este nuevo significado dependería de sensaciones subjetivas provocadas por algunas secuencias de acordes mayores, que aparecen de manera regular en los fandangos, y la melodía de la canción. Consecuentemente, lo que un hispanohablante etiquetaría como triste o atormentado, para una persona no familiarizada con el idioma podría significar alegría o tranquilidad. De igual forma también podría poseer otros significados, por ejemplo, español, andaluz, flamenco o exótico. Todos estos aspectos son ampliados en otros de los conjuntos de reglas expuestas por Fabbri, caso de las «reglas sociales», que analizaremos posteriormente.

·3· Reglas de comportamiento

⁶³ MORENTE, Enrique, *Esencias flamencas*, [Grabación sonora], Barcelona, Auvidis, 1988, pista n.º 3.

Fabrizi continúa su ampliación del concepto tradicional de género con un tercer grupo de reglas, las denominadas «de comportamiento». En ellas analiza la importancia de la actitud del músico ante la audiencia y viceversa. Además, hace hincapié en que «cada género está caracterizado por una serie de reglas de conversación [...] que crean un círculo exclusivo y [...] permiten detectar a una persona que no tiene conocimientos sobre el mismo»⁶⁴.

Este conjunto de reglas resulta especialmente interesante para el estudio de las músicas urbanas, dado que muchos géneros se definen en gran medida por la actitud de sus intérpretes y seguidores. Esto podría ejemplificarse observando el comportamiento de músicos asociados a determinadas subcategorías del *rock*, como el *grunge*. Algunos intérpretes, caso de Kurt Cobain, líder de la celeberrima banda de Seattle NIRVANA, o Mike McCready, de PEARL JAM, solían destruir en la década de los 90 sus guitarras en el escenario, lanzarse al público y escupir durante los conciertos. Los músicos de este género también se caracterizaban por su espíritu autodestructivo. En ese momento era habitual encontrar en los medios, fotografías y vídeos en los que los *rockeros* portaban armas o hablaban de la muerte, de hecho, muchos de estos intérpretes se suicidaron antes de que acabara la década, caso de Cobain o Staley, de ALICE IN CHAINS.

El *punk* también podría definirse en gran medida por parámetros actitudinales. El público asistente a conciertos de *punk* durante la década de los 70 se caracterizó por practicar un baile llamado *pogo*, que consistía en moverse sin control, saltando y chocando contra otras personas⁶⁵.

⁶⁴ «...each genre is characterised by rules of conversation, smaller and larger rituals which more than any other rule help to make an exclusive circle of a genre and to quickly show up any intruder who is not well informed» en FABRIZI, Franco, «A theory of...», pág. 5, traducción propia.

⁶⁵ SUTTON, Julia, «Dance». *Grove Music Online*. Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45795>, [Consultado el 10-02-2014].

En relación a esta Tesis, esta regla resulta especialmente interesante porque uno de los géneros en los que se basa esta investigación es el *indie* que, en sus incios, se caracterizó porque muchos de sus intérpretes actuaban de espaldas al público o mirando hacia el suelo y no a la audiencia. Para ejemplificar estos parámetros actitudinales podemos retrotraernos a los orígenes de la banda *indie* española LOS PLANETAS, cuya primera bajista, May Oliver, actuaba de espaldas al público.

·4· Reglas económicas y jurídicas

El cuarto conjunto de reglas que expone Fabbri se denomina «económicas y jurídicas»⁶⁶. Esta acotación ofrece la posibilidad de clasificar una pieza o artista dentro de un género dependiendo de aspectos relacionados con los medios de producción de dicha música (grabación, compañías discográficas, etc.), así como de condicionamientos políticos y jurídicos⁶⁷. De esta manera, una grabación se puede considerar «libre» si no está asociada a ningún tipo de restricción legal. Además, en relación a cuestiones jurídicas, muchos creadores incluso permiten que sus grabaciones se modifiquen libremente por otros intérpretes y creadores, y que la nueva creación pase a ser propiedad del que la reutiliza.

Este conjunto de reglas define a uno de los géneros musicales que más se han trabajado a lo largo de esta Tesis, el *indie*. Esta categoría musical surge para definir a grupos que funcionan al margen de grandes compañías

⁶⁶ Según Fabbri, el cuarto conjunto de reglas es el denominado «sociales o ideológicas». Las reglas «económicas y jurídicas» son enumeradas por el musicólogo italiano en quinto lugar, pero en esta Tesis se han permutado de manera deliberada para facilitar la lectura en relación a los contenidos del epígrafe siguiente.

⁶⁷ FABBRI, Franco, «A theory of...», págs. 5-6.

discográficas. Muchas de las grabaciones de música *indie* son autoeditadas y comercializadas a pequeña escala. Podemos utilizar como ejemplo a la banda sevillana PONY BRAVO. Graban sus discos en un *home-studio*, los miembros del grupo han creado su propio sello discográfico y compañía de *management* para distribuir su música y organizar sus conciertos, y suelen tocar en locales con pequeño aforo. Asimismo, sus creaciones también pueden considerarse música libre, puesto que se ofrecen de manera gratuita en su página web para que cualquier persona pueda descargarla y reproducirla cuando quiera, en el lugar que prefiera y de la manera que elija.

·5· Reglas sociales o ideológicas

El quinto y último grupo de reglas establecido por Fabbri se denomina «sociales o ideológicas». En ellas se explica que «cada género está definido por una comunidad que acepta una serie de premisas y cuyos miembros participan de diferentes formas durante el transcurso de un evento musical»⁶⁸.

Esta idea es defendida e incluso ampliada por otros musicólogos como Charles Hamm, quien asegura que el género depende de la percepción que tenga el público de un determinado tipo de música⁶⁹. Esto añade una nueva dimensión al concepto «género musical». Basándonos en las ideas de Fabbri y Hamm podríamos decir que, si un determinado grupo social clasifica a un artista dentro de una categoría concreta, ese artista, consecuentemente, pertenecerá a dicho género.

⁶⁸ «Every genre is defined by a community of varying structure which accepts the rules and whose members participate in various forms during the course of a musical event» en FABBRI, Franco, «A theory of...», pág. 5, traducción propia.

⁶⁹ HAMM, Charles, «The early songs of Irving Berlin», *Popular Music*, n.º 13, vol. 2, 1994, pág. 149.

No obstante, hay que aceptar este conjunto de reglas con precaución, asumiendo ciertas consideraciones previas. Aunque como dice Fabbri, según Eco, resulta valorable apoyarse en «las categorías *folk*, las categorías populares del sentido común», de ellas se desprende uno de los problemas más importantes y difíciles de salvar de esta propuesta de género: el desconocimiento musical de determinados oyentes podría conducir al error durante un proceso de categorización⁷⁰. Consideramos que esta desventaja puede paliarse acotando el perfil de los grupos sociales que definen cada género y apoyándose en los otros conjuntos de reglas. Grupos definidos y homogéneos pueden ayudar a conseguir respuestas más fiables.

⁷⁰ ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, citado en FABBRI, Franco, «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», *Francofabbri.net*, pág. 2, en: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf, [Consultado el 09-01-2013].

I. 2. 1. Definición social de los géneros musicales analizados

Debido a la importancia que Fabbri concede a aspectos sociales a la hora de definir un género musical, y siendo conscientes de los problemas que conlleva categorizar música atendiendo a la opinión subjetiva del público, para determinar de manera social los géneros musicales analizados en esta Tesis, se realizó un estudio de opinión entre enero y marzo de 2013⁷¹. Los participantes se dividieron en tres grupos distintos: el primero de ellos estaba formado por musicólogos españoles y alumnado del Grado en Historia y Ciencias de la Música. Con este grupo se perseguía obtener información de individuos con un elevado nivel de formación musical y familiarizados con la música en España; el segundo grupo lo componían miembros de la prensa y aficionados a la música *indie* de España. A pesar de que el nivel de formación musical de este grupo era heterogéneo e inferior en líneas generales al del grupo de musicólogos, su estrecha vinculación con las músicas urbanas podrían aportar un punto de vista distinto al sugerido por los profesionales, menos científico pero más social, como sugería Eco; por último, el tercer grupo estaba formado por musicólogos extranjeros de distintas nacionalidades, vinculados a la Universidad de Huddersfield (Reino Unido). Este conjunto poseía un alto nivel de formación, al igual que el primero, pero presentaban dos diferencias importantes: la primera es que no eran españoles, con lo que se podría contrastar cómo cambia el significado de determinados términos al traducirlos y al estudiarlos en otras comunidades. La segunda es que, aunque en ambos casos participaban musicólogos, el nivel de estudio de las músicas populares urbanas es superior en otros países, caso del Reino Unido.

⁷¹ Ver los resultados en el anexo 6.

En función de los términos a estudiar (*indie*, flamenco, *rock* gitano y *rock* andaluz), en dicho estudio de opinión los participantes debían describir, con un máximo de tres palabras, diez audiciones citadas a lo largo de este trabajo de investigación. En concreto, seis de estas audiciones pertenecerían, según prensa musical divulgativa, al género *indie*. Las cuatro audiciones restantes se dividirían entre *rock* gitano, *rock* andaluz y dos pertenecientes al género flamenco. Todas las muestras se presentaron sin título ni artista para evitar cualquier tipo de condicionamiento sobre los participantes. Asimismo, se rogaba a los voluntarios que no utilizaran aplicaciones móviles de reconocimiento musical como *Shazam* o *SoundHound*, para evitar cualquier tipo de ayuda externa.

Tabla 2. Audiciones utilizadas para el estudio de opinión.

	INTÉRPRETE	CANCIÓN	APARECIDA EN PRENSA COMO...
1	LOS PLANETAS	«Si estaba loco por ti»	<i>Indie</i> de raíces andaluces
2	PIXIES	«Allison»	<i>Indie rock</i>
3	SONIC YOUTH	«Theresa' sound World»	<i>Indie rock</i>
4	SR. CHINARRO	«Quiromántico»	<i>Indie</i> español
5	LOS PLANETAS	«Mi hermana pequeña»	<i>Indie</i> español
6	SR. CHINARRO	«La plaga»	<i>Indie</i> de raíces andaluces
7	VENENO	«San José de Arimatea»	<i>Rock</i> gitano
8	«Fosforito»	«Si estaba Loco por ti»	Flamenco (reinterpretado posteriormente por LOS PLANETAS)
9	Enrique Morente	«Después de haberme...»	Flamenco (reinterpretado posteriormente por LOS PLANETAS)
10	MEDINA AZAHARA	«Paseando por la Mezquita»	<i>Rock</i> andaluz

I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA

Los resultados finales obtenidos concuerdan con los esperados y podrían resumirse de la siguiente manera: en general, el *indie* español no es apreciado como tal fuera de nuestras fronteras, pero sí entre los participantes españoles. Por tanto, podrían denominarse *indie* español, al menos en España, la música de bandas similares a LOS PLANETAS o SR. CHINARRO. Este género a nivel internacional, representado a través de las audiciones de las bandas norteamericanas PIXIES y SONIC YOUTH, fue considerado como *indie/shoegaze* de manera unilateral. Por tanto, se percibe la existencia de un género musical independiente internacional, sin diferencias entre los sujetos españoles y de otras nacionalidades.

Por otra parte, para describir el flamenco fuera de nuestras fronteras se utilizan los términos música española o latina. Los participantes de España se refirieron a este género utilizando las etiquetas flamenco y andaluz.

Finalmente, los subgéneros *rock* andaluz y *rock* gitano fueron confundidos de manera habitual, utilizando de manera aleatoria sendas etiquetas con las dos audiciones. Por tanto, tal y como afirma el productor musical Ricardo Pachón, estas categorías necesitan ser definidas y diferenciadas al tratarse de dos subgéneros del *rock* con características diferentes⁷².

⁷² Entrevista concedida por Ricardo Pachón, productor de discos como *La leyenda del tiempo* o *Veneno* en Sevilla, el 8 de enero de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

1. 3. Música popular

La mayor parte de géneros y subgéneros aparecidos a lo largo de esta investigación pertenecen al ámbito de las «músicas populares». Definir esta categoría, como se anticipaba en la introducción de la Tesis, es un trabajo complicado que requiere un acercamiento interdisciplinar, en el que se contemplen aspectos musicales, caso de la dinámica, el timbre, la armonía o la melodía, pero también aspectos sociales, psicológicos, históricos, técnicos, lingüísticos, gestuales, actitudinales o económicos⁷³.

Tradicionalmente la música popular se ha definido por oposición a la música «cultura» o «seria», considerándose de menor valor en el ámbito de la Musicología por poseer, en general, características formales sencillas⁷⁴. No obstante, un acercamiento holístico a esta categoría permite comprender la riqueza que alberga dicha denominación. El concepto «popular» delimita un espacio musical en el que conviven innumerables géneros y estilos con características particulares que permiten diferenciarlos entre sí, y que les confieren la capacidad de establecer fuertes vínculos con determinados tipos de audiencia⁷⁵. Es un universo vivo, siempre en construcción, en el que coexisten géneros tan dispares como el *rock*, el flamenco y la música celta, por citar tres ejemplos⁷⁶.

⁷³ TAGG, Philip, «Analysing popular music: theory, method and practice», *Popular Music*, n.º 2, 1982, págs. 37-65, en: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>, [Consultado el 15-2-2014].

⁷⁴ MIDDLETON, Richard y MANUEL, Peter, «Popular music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>, [Consultado el 14-02-2013].

⁷⁵ GAMMOND, Peter y GLOAG, Kenneth, «Popular Music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5287>, [Consultado el 12-02-2013].

⁷⁶ *Ibíd.*

Esta multiplicidad hace casi imposible definir las fronteras de esta categoría en la que puede insertarse casi cualquier tipo de música no occidental. No obstante, existen algunas características comunes a todos estos géneros. Una de las más llamativas reside en que estas músicas tradicionalmente no han necesitado partitura para su difusión, extendiéndose de manera oral. Gracias a los medios de grabación nacidos a finales del XIX, la oralidad dio paso a los distintos soportes de audio entre los que se encontraban los rollos de cera, discos de pizarra, vinilos, casetes, CD y archivos digitales como el mp3.

Asimismo, otra de las características más sobresalientes que diferencian los géneros populares de los cultos, se observa en el desplazamiento de la figura del compositor, que cede su rol predominante a la propia composición y la imagen de sus intérpretes, que ganan protagonismo. Esta traslación de la figura del compositor puede observarse analizando un par de ejemplos. El primero de ellos es «Thriller» de Michael Jackson, uno de los mayores éxitos de la historia de la música *pop*⁷⁷. Mientras que Jackson ha sido considerado uno de los más importantes intérpretes de la historia de la música popular y «Thriller» una de sus canciones más vendidas, su compositor, Rod Temperton, así como los músicos que la interpretaron han sido históricamente obviados⁷⁸. Incluso el productor de este disco, Quincy Jones, obtuvo mayor reconocimiento que el compositor y los propios intérpretes, exceptuando al propio Jackson, por supuesto.

Otro ejemplo aún más claro se aprecia en la banda de *pop-rock* THE

⁷⁷ ROBERTS, Tamara, «Michael Jackson's Kingdom: Music, Race, and the Sound of the Mainstream», *Journal of Popular Music Studies*, n.º 23, vol. 1, pag. 19, en: <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1111/j.1533-1598.2010.01262.x/asset/j.1533-1598.2010.01262.x.pdf?v=1&t=hrsw90b&s=b3aad846444a21a4e53f2f04d3c256e30f1c4e60>, [Consultado el 18-02-2013].

⁷⁸ JACKSON, Michael, *Thriller*, [Grabación sonora], N. Y., Epic, 1982, pista n.º 4.

MONKEES, de finales de los 60. Esta agrupación, formada para una serie de televisión homónima, estaba integrada por actores que no tocaban música, hacían *playback*. Sus canciones llegaron al número uno de las listas de éxitos en distintos países en numerosas ocasiones. Mientras que los compositores e intérpretes reales de estas canciones no trascendieron, THE MONKEES se convirtieron en un símbolo de la juventud del momento y algunas de sus canciones, como «I'm a believer» o «Last train to Clarksville», se han convertido en clásicos de la música popular, apareciendo de manera recurrente en radio y TV desde entonces⁷⁹.

En resumen, el concepto música popular alude a un conjunto de géneros caracterizados por su fragmentación y constante diversificación, fruto de su vínculo con las distintas tendencias sociales y culturales⁸⁰. En general, las composiciones agrupadas bajo la etiqueta «popular», utilizan formas sencillas, lo que permite su rápida aceptación por el público. En estas músicas la partitura y su compositor son eclipsados por las creaciones y sus intérpretes principales, e incluso por la imagen de los mismos. La evolución de la música popular está íntimamente unida al desarrollo de los sistemas de grabación, reproducción y difusión, observándose un gran aumento en el consumo de estos géneros de manera paralela al desarrollo de la radio y la televisión. En la mayoría de los casos, en especial de los géneros populares no tradicionales o urbanos, las melodías son sencillas y su uso está asociado al entretenimiento de la juventud.

A lo largo de esta Tesis se hablará de manera amplia de dos subcategorías de la música popular: Por una parte, las músicas populares

⁷⁹ TILL, Rupert, *Pop cult. Religion and popular music*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2010, pág. 98.

⁸⁰ GAMMOND, Peter y GLOAG, Kenneth, «Popular Music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5287>, [Consultado el 12-02-2013].

I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA

urbanas, en la que se enmarcarían géneros como el *rock* o el *pop*. Por otra, las músicas folclóricas o populares folclóricas, de carácter mucho más localista, basadas en la tradición de un determinado lugar, por ejemplo, el flamenco.

I. 3. 1. Músicas populares urbanas

Aunque es habitual encontrar el término música popular asociado exclusivamente a géneros urbanos como el *pop* o el *rock*, distinguiéndolo de la música folclórica, caso del artículo de José Peñín «Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana», para este trabajo se aceptará el concepto popular como contenedor de lo urbano y lo folclórico, al considerar que ambas categorías son populares⁸¹. Esta idea se deduce de la definición de Middleton y Manuel, en la que lo popular se forma por oposición a lo comúnmente denominado «culto» o «clásico»⁸². A esto habría que añadir que en español, el término folclórico, por definición, alude a canciones, bailes e intérpretes de «carácter tradicional y popular»⁸³.

Aclarados los límites del concepto «música popular» aceptados para esta Tesis, resulta preciso diferenciar, dentro de la amplitud y ambigüedad de este término, las categorías «urbana» y «folclórica», dado que contienen matices que las diferencian entre ellas. Esas variaciones pueden depender de la región en la que se realicen los géneros musicales, del público al que estén dirigidos, de la instrumentación utilizada para su interpretación, etc.

Definir el concepto «música popular urbana» y qué elementos lo forman, tal y como afirma Francisco Cruces, es complicado, puesto que se trata de «un auténtico cajón de sastre» donde conviven todo tipo géneros y

⁸¹ PEÑÍN, José, «Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana», *Latin American Music Review*, n.º 24, vol. 1, 2003, págs. 62-94, en: http://muse.jhu.edu.ezproxy.leedsmet.ac.uk/journals/latin_american_music_review/v024/24.1penin.html, [Consultado el 21-02-2014].

⁸² MIDDLETON, Richard y MANUEL, Peter, «Popular music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>, [Consultado el 14-02-2014].

⁸³ Folclórico/a: Dicho de costumbres, canciones, bailes, etc., y de sus intérpretes: De carácter tradicional y popular, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española en: <http://lema.rae.es/drae/?val=folcl%C3%B3rica>, [Consultado el 18-02-2014].

estilos musicales, «una totalidad por definición plural»⁸⁴. Dentro de las músicas populares, las urbanas se podrían definir por oposición a lo tradicional, como no folclóricas. En esta categoría conviven ciertos géneros consumidos de manera habitual entre la juventud y que se practican en la ciudad, caso del *pop*, el *rock* o el *hip-hop*, por citar algunos ejemplos. La mayor parte de estas músicas tienen su origen en países de habla inglesa, concretamente en Reino Unido y Estados Unidos, donde se han gestado muchas de las categorías más importantes, caso del *rock*. Consecuentemente, se enmarcarán dentro de las músicas populares urbanas géneros como el *indie*, el *rock* gitano y el *rock* andaluz, músicas analizadas a lo largo de este trabajo.

⁸⁴ CRUCES, Francisco, «música y ciudad...».

I. 3. 2. Músicas folclóricas

La categoría música popular folclórica o simplemente música folclórica, dado que lo folclórico alude por defecto a lo popular, engloba a innumerables géneros. Resulta preciso señalar que aunque estas músicas no se circunscriban dentro del ámbito de las populares urbanas no implica que se practiquen fuera de la ciudad. No obstante, poseen determinadas características que diferencian los géneros asociados a estas categorías. La música folclórica está ligada a los conceptos tradicional y regional. La evolución de los distintos géneros circunscritos en el ámbito folclórico se transmiten de forma oral, de generación en generación. También es habitual encontrar estas músicas delimitadas geográficamente, asociadas a una determinada región⁸⁵.

Por defecto, la música popular folclórica se ha asociado con el campo y la vida rural⁸⁶. Algunas de estas relaciones de significado aportan connotaciones despectivas al concepto, al vincularlo con músicos no profesionales, sin estudios. No obstante, a lo largo de la historia han existido innumerables casos en los que la difusión de estas músicas no se ha realizado de manera oral, sino a través de notación occidental, por lo que es necesario precisar que no siempre se ha tratado de una música ejecutada y difundida por personas sin formación⁸⁷.

Aunque esta Tesis no se centra en el análisis de géneros folclóricos en

⁸⁵ KENNEDY, Michael y KENNEDY, Joyce, «Folk music», en: RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2012, en: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-3474>, [Consultado el 18-02-2014].

⁸⁶ MYERS, Helen y WILTON, Peter, «Folk music», *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2609>, [Consultado el 12-02-2014].

⁸⁷ *Ibíd.*

sí mismos, sí estudia músicas relacionadas con ellos, concretamente en nuestro caso con el folclore de Andalucía. Por tanto, es necesario concretar que, a lo largo de esta investigación, se aceptará como integrante de la música folclórica de Andalucía el género flamenco, que en sus múltiples variantes «responde junto con ciertas manifestaciones culturales tradicionales a las necesidades identitarias de la sociedad andaluza moderna»⁸⁸. De igual forma, en el artículo 68 la reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, publicado en el *BOE*, n.º 68, del día 20 de marzo de 2007, se especifica que:

Corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de cultura, que comprende las actividades artísticas y culturales que se lleven a cabo en Andalucía, así como el fomento de la cultura, en relación con el cual se incluye el fomento y la difusión de la creación y la producción teatrales, musicales, de la industria cinematográfica y audiovisual, literarias, de danza, y de artes combinadas llevadas a cabo en Andalucía; la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía, y la proyección internacional de la cultura andaluza. Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz⁸⁹.

Este fragmento del *Boletín oficial del Estado* es la prueba inequívoca de que, incluso en los textos legales, se refleja la singularidad del flamenco como integrante del patrimonio cultural de Andalucía, más allá de lo

⁸⁸ STEINGRESS, Gerhard, «La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos», *Trans*, n.º 8, 2004, en: <http://www.sibetrans.com/trans/a198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>, [Consultado el 12-12-2011].

⁸⁹ *Boletín Oficial del Estado*, n.º 68, 20 de marzo de 2007, pág. 11885, en: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/03/20/pdfs/A11871-11909.pdf>, [Consultado el 19-02-2014].

estrictamente musical.

I. 3. 3. Dos géneros fronterizos: el *rock* andaluz y el *rock* gitano

Acotar y diferenciar las subcategorías *rock* gitano y *rock* andaluz requiere una definición previa del género. Para ello hay que recurrir de nuevo y extrapolar una de las premisas que planteaba Cruces en su intento de definición de las músicas urbanas: el *rock* es un «cajón de sastre». Además, según Frith, musicólogo y crítico especializado en géneros urbanos, *rock* es un término «vago hasta la frustración», usado para denominar a artistas tan dispares como Bob Dylan o AC/DC⁹⁰. Siendo conscientes de la envergadura de esta categoría, para esta Tesis se considerará *rock* un género musical nacido en la primera mitad de los años 50 en Norteamérica y relacionado de manera habitual con audiencias jóvenes. Dada la amplitud del concepto y basándonos en palabras del musicólogo Philip Tagg, es posible que sus únicas características significativas se encuentren en su modo de escucha amplificada y la utilización de instrumentos tonales electrificados⁹¹. A esto se podría añadir que normalmente posee un ritmo marcado y entre sus intérpretes y seguidores existe una búsqueda constante de una autenticidad, cuyos orígenes podrían estar relacionados con el folclore estadounidense. Se diferencia de otros géneros relacionados con las músicas populares urbanas por poseer un carácter reflexivo, expresado a través de sus letras, menos banales que las interpretadas en otros productos más comerciales, caso del *pop*⁹². El *rock* presenta innumerables variantes: el *heavy metal*, el *grunge*, el *rock* progresivo, el *hard-rock*, el *trash metal*, etc. También serían subcategorías de este género el *rock* gitano y el *rock* andaluz de los que

⁹⁰ FRITH, Simon, *La otra historia del rock*, Barcelona, Robinbook, 2006, pág. 155.

⁹¹ TAGG, Philip, *Everyday Tonality*, N. Y., MMMSP, pág. 287.

⁹² MIDDLETON, Richard, «Rock», *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusicoline.com:80/subscriber/article/grove/music/49135> [Consultado el 03-02-2013].

Ricardo Pachón, productor de discos como *La leyenda del tiempo* o *Veneno*, subraya la necesidad de diferenciarlos:

El *rock* flamenco, el *rock* gitano es «Camarón», es PATA NEGRA, VENENO, Diego Carrasco, Tomasito. Y el *rock* andaluz es una cosa que no tiene nada que ver y mucha gente tiende a mezclarlo. El *rock* andaluz es de rostros pálidos y el *rock* flamenco, gitano, es de gitanos. Aunque haya muchos músicos como Benavent, que han tocado para gitanos⁹³.

Es decir, Ricardo Pachón diferencia *rock* gitano de *rock* andaluz en principio por la etnicidad de los intérpretes, aunque a esta diferencia hay que añadir otras características musicales. Nacidos entre los años 60 y 70 del siglo XX, estos subgéneros se han confundido de manera habitual por ser coetáneos y poseer rasgos comunes: ambos pertenecen al ámbito del *rock* y se realizan en Andalucía, buscando una sonoridad que aluda a su folclore.

No obstante, se trata de dos subcategorías diferentes. Por una parte, el *rock* gitano o flamenco nace en Andalucía, entre finales de la década de los 60 y principio de los 70, bajo el influjo de obras como *Rock encounter* de «Sabicas» y Joe Beck⁹⁴. Entre sus formaciones se mantienen plantillas instrumentales similares a las utilizadas por otros subgéneros del *rock*, caso del andaluz. Sin embargo, este subgénero posee una serie de elementos que lo diferencia de otras subcategorías del *rock*, como del uso de guitarras españolas, palmas, zapateados y cantaores asociados a la tradición flamenca⁹⁵. La característica más reseñable viene dada por un fuerte componente étnico. Aunque a veces existen colaboraciones de músicos de

⁹³ Entrevista concedida por Ricardo Pachón, productor de discos como *La leyenda del tiempo* o *Veneno* en Sevilla, el 8 de enero de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ BARBADILLO, Pedro, *Dame veneno*, [Grabación audiovisual], Madrid, Cameo, 2009.

otras etnias, las bandas de *rock* gitano o flamenco están formadas en su mayoría por personas de esa casta, que fusionan de manera natural, casi innata, la música popular folclórica interpretada en sus hogares con las influencias de músicas populares urbanas que llegan a España durante las décadas de los 60 y 70⁹⁶. Esta fusión se aprecia por ejemplo en los discos de PATA NEGRA o trabajos como *Veneno*, de la banda VENENO.

Por otra parte, el *rock* andaluz nace en la década de los 70 bajo la influencia de los subgéneros progresivo y sinfónico aparecidos a finales de los 60 en Reino Unido y Norteamérica. La plantilla instrumental mantiene el esquema fundamental del *rock*, con guitarra eléctrica, bajo y batería. A estos se añade el uso de instrumentos como el sintetizador o el *mellotron*. Estructuralmente se caracteriza por evitar la forma ABAB, utilizada de manera profusa en las músicas populares urbanas, dando lugar a canciones con multitud de secciones mucho más complejas que las del género *rock*, plagadas de largos pasajes instrumentales. En los discos existe un desarrollo temático y los cortes se articulan formando movimientos, es decir, cada una de las coplas no es una creación aislada, sino que está concebida como parte de un todo: álbumes conceptuales que giran alrededor de una idea o una temática, que aparece desgranada en sus letras, con textos que evitan lo banal, a diferencia de lo demostrado en las letras del *pop*, por ejemplo⁹⁷.

En conclusión, las bandas de *rock* andaluz siguieron los conceptos desarrollados en el *rock* progresivo, pero introduciendo en sus melodías y armonías ciertos componentes arabistas que dotaban a esta variante de una sonoridad propia, una sonoridad que por momentos evocaba al folclore andaluz y su exotismo. Valga como ejemplo la secuencia de acordes del *riff* u

⁹⁶ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», págs. 177-182.

⁹⁷ ANDERTON, Chris, «A manyheaded beast: progressive rock as European metagenre», *Popular Music*, 29, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, págs. 417-435.

ostinato de la guitarra acompañante con la que comienza el primer tema del álbum *Medina Azahara* de MEDINA AZAHARA, «Paseando por la Mezquita»⁹⁸.



Ilustración 1. *Riff* de guitarra inicial de «PASEANDO POR LA MEZQUITA» de MEDINA AZAHARA, 00:00-00:07 (transcripción propia).

En relación a este ejemplo, es valorable matizar que, aunque la sonoridad andaluza se ha asociado de manera habitual al modo frigio, este también ha sido utilizado como sinónimo de lo español. Esta intertextualidad queda patente comparando el fragmento de MEDINA AZAHARA y el conocidísimo pasodoble «Suspiros de España», de Antonio Álvarez. La similitud que existe entre ambos ejemplos, nos lleva a reflexionar sobre los elementos musicales utilizados para construir el discurso del *rock* andaluz. Cuando se quiere lograr un significado propio, se recurre a un pasodoble de temática nacional, tamizado por las guitarras eléctricas y la alteración de su sonoridad, que pasa a ser más modal, como queda patente en esta apropiación musical de una idea que forma parte del imaginario colectivo español.

⁹⁸ MEDINA AZAHARA, *Medina Azahara*, [Grabación sonora], Madrid, Sony, 1979, pista n.º 1.

I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA



Ilustración 2. Primeros compases de «Suspiros de España» de Antonio Álvarez⁹⁹.

Una reducción acórdica de estos primeros compases de «Suspiros de España» permite comprobar con más claridad la similitud que existe entre la obra de Antonio Álvarez y el *riff* inicial de la canción «Paseando por la Mezquita» de MEDINA AZAHARA y, consecuentemente, entre lo considerado andaluz y la sonoridad asociada a lo español.

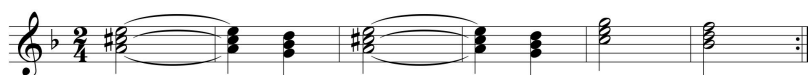


Ilustración 3. Reducción acórdica de los primeros compases de «Suspiros de España» de Antonio Álvarez.



Ilustración 4. Acordes de «PASEANDO POR LA MEZQUITA» de MEDINA AZAHARA, 00:00-00:07 (transcripción propia).

⁹⁹ ÁLVAREZ, Antonio, *Suspiros de España*, Madrid, SAE, 1906, pág. 1, disponible en la Biblioteca Nacional de España, en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066452&page=1>, [Consultado el 27-02-2014].

Obviando cuestiones como esta y aceptando la denominación *rock andaluz*, ciertos recursos utilizados, caso de esta secuencia de acordes de MEDINA AZAHARA, inspirada en la cadencia andaluza, o el uso en contadas ocasiones de guitarras españolas en algunas bandas como TRIANA, son los componentes musicales más cercanos al género flamenco utilizados por dicha subcategoría *rock*. Estos elementos distan mucho de conseguir la sonoridad ofrecida por los grupos de *rock gitano*. Las diferencias entre ambos géneros se resumen en la siguiente tabla:

Tabla 3. Comparativa de los subgéneros *rock gitano* y *andaluz*.

	ROCK GITANO	ROCK ANDALUZ
INTÉRPRETES	En su mayoría son músicos de etnia gitana.	No es relevante.
INSTRUMENTOS	Instrumentos de una banda de <i>rock</i> , a los que se suman guitarras españolas, palmas, zapateados, cantaores flamencos, cajón, etc.	Timbre de una banda de <i>rock</i> , con guitarra eléctrica, batería, bajo y el uso en contadas ocasiones de una guitarra española.
LETRAS	Fundamentalmente presentan dos orígenes: creaciones propias, de espíritu transgresor, y letras basadas en poemas de autores como García Lorca.	En muchos casos las letras persiguen dar unidad temática al disco.
GÉNERO EN LOS QUE SE BASAN	<i>Rock/blues</i>	<i>Rock progresivo</i>
SONORIDAD	Alude al flamenco.	Arabizante/andaluza.
PÚBLICO	Público flamenco y juventud relacionada con las músicas populares urbanas.	Juventud, asociada a las músicas populares urbanas.

I. 3. 4. El *indie*

La categoría *indie* o independiente es una de las más difíciles de definir dentro de las músicas urbanas, sobre todo porque en sentido estricto no debería considerarse un género musical. En un principio se trataba de un descriptor aplicado a determinadas categorías musicales; de esta forma, el *rock* o el *pop* podrían ser *indies*. No obstante, su uso habitual ha propiciado que el calificativo sea aceptado como género musical y, consecuentemente, que hayan aparecido subgéneros circunscritos al mismo, caso del *indie rock*, el *indie pop*, etc.

Este término fue utilizado en inicio para referirse a sellos discográficos que funcionaban al margen de las tendencias de la industria, en torno a la década de los 50. Más tarde, en los 70, se usó para categorizar determinados movimientos asociados a una estética e ideas *punk*. Finalmente se aceptó como género musical durante la década de los 80 para referirse a una serie de bandas norteamericanas entre las que se encontraban SONIC YOUTH y DINOSAUR JR., y también a otras formaciones asociadas a las escena de Manchester, Reino Unido, caso de NEW ORDER¹⁰⁰.

Por definición, el término música independiente o *indie* engloba a una serie de artistas asociados al ámbito de las músicas populares urbanas, cuyos trabajos no se asocian con la «música comercial», entendiéndose como tal las producciones distribuidas por las grandes compañías discográficas. Por tanto se valora más la expresión artística que el valor económico potencial de la creación¹⁰¹. Asimismo, su sonido se distinguía por basarse «en densos

¹⁰⁰ GLOAG, Kenneth. «indie», *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>, [Consultado el 05-02-2014].

¹⁰¹ SHUKER, Roy, *Popular Music, the key concepts*, Londres, Routledge, 1998, pág. 171.

acordes de guitarra en lugar de *riffs*»¹⁰². Esto quiere decir que en las composiciones primaban las armonías y el tratamiento de las texturas por encima de la creación melódica, algo impensable en las músicas comerciales. Por lo tanto, en este género convergían aspectos actitudinales (que a su vez condicionaban los comerciales) y ciertos patrones musicales. No obstante, estas premisas básicas, que podrían aplicarse a la mayoría de artistas pertenecientes a dicho género a nivel internacional, no abarca por completo al *indie* en España, que se presenta como algo mucho más complejo que lo descrito con anterioridad.

El término comenzó a utilizarse en nuestro país a principios de los 90, para designar a un conjunto de bandas jóvenes sin sello discográfico que autoproducían su música. Lo introdujo por primera vez en los medios españoles Julio Ruiz, periodista de Radio Nacional de España 3, en el concurso de maquetas del programa *Disco Grande*¹⁰³. No obstante, aunque en sus orígenes el término se aplicó a grupos sin contrato discográfico, ciñéndose a la definición internacional, actualmente dicho género y su uso se ha diversificado tanto en España que para acotarlo serían necesarias algunas matizaciones sobre la idea inicial. De hecho, la mayoría de grupos calificados en principio como *indie* en el concurso de maquetas de *Disco Grande* de 1992 por no tener contrato con compañías de discos, se encuentran en la actualidad trabajando en sellos multinacionales, por lo que en estos casos

¹⁰² «...relies on dense, overdriven guitar chords rather than riffs», en MOORE, Allan, «indie music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46251?q=indie&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014], traducción propia.

¹⁰³ RUEDA, José Antonio, *Independientes* [Grabación audiovisual], Almería, La Fabriquilla de Producción Audiovisual, 2012.

dicha definición carecería de sentido¹⁰⁴.

Para completarla, de manera provisional, se considerarán bandas de música *indie* españolas todas aquellas formaciones pertenecientes a géneros populares urbanos que, al menos en un principio, funcionaron sin contrato en grandes discográficas y que, aunque hoy en día formen parte de compañías multinacionales, han seguido creando música al margen de las tendencias más comerciales. Estas bandas cantan mayoritariamente en castellano y poseen formaciones instrumentales similares a las presentadas en otros subgéneros del *rock* o el *pop*, con guitarras, bajo eléctrico, batería y teclado. De igual forma, usan coros en contadas ocasiones y no poseen pasajes instrumentales virtuosísticos, otorgando el peso melódico a la voz principal. Mientras, la banda centra sus esfuerzos en aportar un soporte rítmico y armónico para dicha melodía.

Por último, aunque en un principio la sonoridad de estas agrupaciones se asemejaba a la de otras bandas de música *indie* internacionales, con baterías pesadas y muros sonoros levantados con guitarras distorsionadas, en la actualidad se ha diversificado. Es fácil encontrar matices de otros subgéneros en grupos como PONY BRAVO o SR. CHINARRO, cuyos sonidos se asemejan por momentos a la psicodelia y *folk* respectivamente. En la actualidad, la tendencia más interesante desarrollada por las bandas consideradas *indie* en España ha sido hacia el flamenco, puede que en busca de una sonoridad singular que diferencie el género independiente a nivel internacional del subgénero español. En resumen y basándonos en estas acotaciones, a lo largo de esta investigación se considerarán bandas de música *indie* españolas agrupaciones como LOS PLANETAS, SR. CHINARRO, LA BIEN QUERIDA o PONY BRAVO. Esta definición será revisada, basándonos

¹⁰⁴ *Disco Grande*, Madrid, Radio Nacional de España, en: <http://blog.rtve.es/discogrande/>, [Consultado el 10-02-2011].

en el análisis de los trabajos de estos artistas, en el capítulo dedicado a la música *indie* y en las conclusiones de la Tesis.

I. 3. 5. Nuevos subgéneros nacidos de la unión del flamenco y las músicas populares urbanas

El flamenco y músicas urbanas como el *rock* comparten una visión histórica bastante restrictiva. En general, ambos géneros han luchado contra el mestizaje y la evolución musical en favor de una búsqueda constante de «lo auténtico», de una identidad propia. Sin embargo, un gran número de compositores e intérpretes han encontrado una vía transversal a las estandarizadas en estos géneros, es decir, la asimilación de las músicas urbanas por parte de artistas flamencos y viceversa. Esa irregularidad, que permite al *rock* utilizar determinados elementos folclóricos en sus creaciones, dotándolo de un significado particular, y al flamenco llegar a un público mucho más extenso, ha propiciado buenos resultados musicales y gran repercusión social y económica, permitiendo a estas hibridaciones difundirse incluso fuera de nuestras fronteras, donde el flamenco y sus distintas variantes son muy demandadas.

Lamentablemente, a pesar del interés «intermusical» suscitado y su repercusión fuera de España, esta tendencia al hibridismo no siempre ha sido positiva. Es cierto que, en la mayoría de los casos, estas fusiones han disparado el consumo y la difusión de música de Andalucía fuera de la Comunidad Autónoma, fomentando por tanto la pervivencia de una escena local. Pero muchas de estas interrelaciones se han realizado de manera exclusiva para satisfacer la demanda de flamenco que existe a nivel mundial, descuidando el plano artístico y centrándose en el producto comercial, puesto que, como señala Roland Robertson, «la diversidad vende»¹⁰⁵. Incluso los intérpretes tienen claro que en muchas ocasiones esta transgresión de los usos

¹⁰⁵ ROBERTSON, Roland, «Glocalization time-space and homogeneity-heterogeneity», *Global Modernities*, Londres, SAGE, 1995, pág. 29.

estandarizados del flamenco reporta beneficios meramente económicos. Como afirmaba el guitarrista Luis Habichuela en relación con la comercialización y banalización del flamenco, refiriéndose a KETAMA, agrupación de flamenco-fusión formada por miembros de su propia familia: «se tiraron a la música moderna porque era donde estaba la manteca»¹⁰⁶.

Puede observarse que este tipo de apropiación o proceso de transculturación con fines exclusivamente lucrativos no es el más adecuado. Un informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la Unesco advierte sobre los peligros de este tipo de tendencias, enfocadas a:

generar una industria de servicios degradante, de imágenes superficiales y ostentadoras del pasado, la explotación y mercantilización del patrimonio, y, lo que tal vez sea lo peor de todo, el rechazo a dejar acceder a su pasado legítimo, como corresponde, a la sociedad (a la cual pertenece dicho patrimonio)¹⁰⁷.

Por lo tanto, es relevante no confundir bajo una misma etiqueta las hibridaciones asociadas a la música comercial, al *pop*, con otras incursiones de músicas urbanas, caso del *rock*, en el mundo del flamenco y viceversa. Las primeras son creadas para salas de fiesta y satisfacer la demanda comercial de flamenco, mientras que las segundas poseen un espíritu experimental y se caracterizan por moverse al margen de la industria del disco. En géneros como el *indie*, analizado en profundidad a lo largo de esta Tesis, «el factor comercial es una variable independiente a la creación musical»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», pág. 168.

¹⁰⁷ UNESCO, *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*, Madrid, Unesco-Fundación Santa María, citado en MORENO, Isidoro, «La cultura andaluza en el comienzo del tercer milenio: balance y perspectivas», *Revista de Estudios Regionales*, n.º 63, Universidades de Andalucía, 2002, pág. 138.

¹⁰⁸ STEINGRESS, Gerhard, «La hibridación transcultural como...».

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA EN TORNO A 1975: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Los movimientos culturales ocurridos durante la transición y primeros años de la democracia, han sido reducidos de manera habitual a una idea, la movida, «presentada como una escena musical coherente y homogénea, caracterizada como frívola y apolítica»¹⁰⁹. Bien es cierto que la alta tasa de paro que vivía España en aquel momento (la más elevada de Europa en 1980) y el desencanto producido por la «ausencia» de cambios drásticos durante la transición, provocó que muchos jóvenes españoles vivieran ajenos a los acontecimientos que se sucedían a su alrededor, apareciendo el término «pasota» para definir su conducta¹¹⁰. No obstante, entre la juventud española de la época hubo algo más que pasotas y la movida «no fue el único movimiento musical de la transición, ni el más numeroso»¹¹¹. Existió «una juventud que trabajó en la modernización cultural de España, y que lo hizo sin unos referentes ideológicos claros, improvisando, mezclando, probando»¹¹².

La atmósfera novedosa, democrática y participativa (al menos en potencia) que vivía el país, y la apertura cultural a todo tipo de corrientes que

¹⁰⁹ DEL VAL, Fernán, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española», *Revista de estudios de juventud*, n.º 95, 2011, pág. 75, en: http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf, [Consultado el 02-03-2014].

¹¹⁰ PUJOL, Cristina, *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011, pág. 77; LECHADO, Manuel, *La movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba ediciones 2005, pág. 109.

¹¹¹ DEL VAL, Fernán, «Pasotismo...», pág. 75.

¹¹² *Ibid*, pág. 89.

llegaban del extranjero, propició que la sociedad crease una nueva identidad propia, al margen de lo que había impuesto el franquismo; una nueva cultura inspirada por las tendencias que entraban en España desde otros países, sobre todo Estados Unidos e Inglaterra, pero que no perdía de vista algunos elementos localistas.

De esta forma, al margen de La Movida aparecen multitud de movimientos musicales como el *rock* catalán, que introducen en géneros importados determinados matices propios de las culturas locales. También prolifera la canción protesta, encabezada por cantautores como Paco Ibáñez¹¹³. En la mayoría de estos casos se trataba de música reivindicativa, lejos del estereotipo extendido de los pasotas. El anteriormente citado *rock* catalán, por ejemplo, se revelaba contra la opresión cultural que habían sufrido algunas lenguas en territorio nacional durante la dictadura, y algunos grupos, caso de JARCHA, alcanzaban los primeros puestos de las listas de éxito con canciones como «Libertad sin ira», que hablan del dolor de la guerra y la necesidad del cambio social que se estaba viviendo en España¹¹⁴. De esta forma demostraban la existencia de una conciencia política, cultural y social.

Asimismo, durante este periodo en Andalucía, multitud de artistas y bandas como «Camarón de la Isla», que ya era un cantaor con una gran reputación en aquel momento, o TRIANA, experimentaron combinando el flamenco y el folclore de la Comunidad con géneros urbanos, dando origen a subgéneros como el *rock* gitano y el *rock* andaluz¹¹⁵. Lamentablemente esta escena, a diferencia de las aparecidas en aquel momento en otros puntos del

¹¹³ FOUCE, Héctor, *‘El futuro ya está aquí’, música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral dirigida por Cristina Peñamarín Beristain, 2002, pág. 47.

¹¹⁴ JARCHA, *Libertad sin ira*, [Grabación sonora], Madrid, Novola, 1976, pista n.º 1.

¹¹⁵ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», págs. 177-182.

país, no tuvo una buena recepción por parte del público, sobre todo en el caso del *rock* gitano; la presencia del flamenco hacía que los oyentes *rockeros* no se interesasen por ella, y la hibridación del folclore con el *rock* que provocaba que los flamencos la descalificasen. De hecho, el público de los setenta, poco acostumbrado a los nuevos derroteros por los que evolucionaba el género folclórico, devolvía a las tiendas de discos trabajos como *La leyenda del tiempo* alegando que buscaban un disco de flamenco: «devuélvame usted el dinero que esto no es Camarón»¹¹⁶. Por tanto, exceptuando contadas excepciones, caso de LOLE Y MANUEL y algunos nombres asociados al *rock* andaluz, todas las bandas urbanas circunscritas al mundo del flamenco durante la transición y consideradas hoy en día referentes absolutos de la historia de la música de nuestro país, han ganado popularidad solo con carácter retroactivo, coincidiendo con el auge de discos posteriores como *Omega*, de Morente y LAGARTIJA NICK, publicado en 1996¹¹⁷.

En este capítulo se analizan, contextualizan y valoran algunos de las bandas de músicas urbanas y artistas andaluces más importantes de la transición, en especial las de *rock* gitano, por introducir el flamenco de una forma mucho más evidente. El objetivo por tanto es conocer en profundidad casos previos de hibridación entre músicas populares en Andalucía para comprender por qué se dan las fusiones actuales en esta Comunidad e intentar determinar hacia dónde se dirigen.

¹¹⁶ SÁNCHEZ MONTES, José, *Tiempo de leyenda*, [Grabación audiovisual], TVE, 2009, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/tiempo-leyenda-documental-sobre-revolucion-flamenca-camaron-isla/629733/> [Consultado el 21-03-2012].

¹¹⁷ VENENO, Veneno...; «CAMARÓN», *La leyenda del tiempo*, [Grabación sonora], Madrid, Philips-Polygram, 1979.

II. 1. El nacimiento de una escena *rock* andaluza

A partir de la década de los 60 comienza a florecer en Andalucía, especialmente en las provincias de Córdoba, Cádiz y Sevilla, un nutrido número de bandas que intentan fusionar músicas populares urbanas con flamenco. Estas agrupaciones, que fluctuaban entre el *rock* gitano y el *rock* andaluz, introdujeron en el género, que llegaba de Reino Unido y Norteamérica, elementos característicos del folclore de Andalucía: transformaron así un fenómeno que se daba en todo el mundo en una tendencia local. Estos subgéneros gozarían de gran popularidad en las décadas de los 70 y 80¹¹⁸.

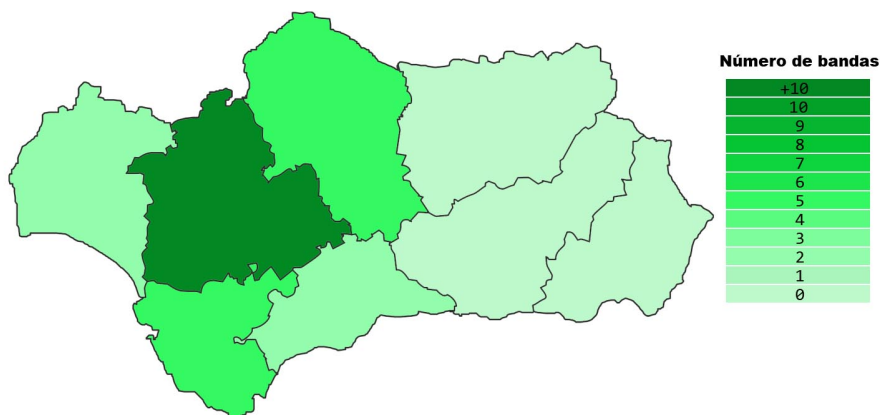


Ilustración 5. *Rock* andaluz y *rock* gitano en Andalucía entre los años 1960 y 1989 (elaboración propia)¹¹⁹.

¹¹⁸ MÉNDEZ, Antonio, *Guía del pop y el rock, años 70: Aloha Pop Rock*, Madrid, Editorial Visión Libros, 2007, pág. 337.

¹¹⁹ Ver anexo 7.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Bandas como GONG o SMASH, formadas en Sevilla entre finales de los 60 y principios de los 70 fueron, ciñéndose a las fechas de publicación de sus álbumes, las primeras formaciones que intentaron unir *rock* y flamenco en Andalucía. Es valorable mencionar que estos trabajos no fueron pioneros en la idea de interrelacionar el folclore de Andalucía y las músicas urbanas. Mucho antes, entre los 50 y los 70, se publicaron discos que fusionaban *jazz*, *rock* y flamenco. En este grupo primigenio internacional se encontrarían trabajos como *Sketches of Spain* de Miles Davis, *Jazz flamenco* de Lionel Hampton o el disco de «Sabicás» con el guitarrista norteamericano Joe Beck, *Rock Encounter*¹²⁰. Sin embargo, estos intentos iniciales fueron casos aislados y no llegaron a formar una escena propia, similar a la aparecida en Andalucía, especialmente en la región occidental de la Comunidad, entre los 70 y 80.

Además, en relación a la escena andaluza, es necesario matizar que, en origen, las alusiones al flamenco en estas producciones eran casi anecdóticas¹²¹. Más tarde, en bandas como CAI, la sonoridad andaluza sería mucho más clara, llegando a introducir ritmos de palos flamencos en sus canciones. Además, en muchas portadas, caso del LP *Más allá de nuestras mentes diminutas*, de la anteriormente citada banda gaditana, publicado en el año 1978, aparecía el lema «Sonido andaluz», lo que evidenciaba la búsqueda de una sonoridad propia dentro de la escena¹²². También, la introducción de cantaores e instrumentos asociados al flamenco, en el caso del *rock* gitano, hizo aún más patente esta tendencia de las músicas urbanas al flamenco.

¹²⁰ BECK, Joe y «SABICAS», *Rock Encounter*, [Grabación sonora], U. K., Polydor, 1973.

¹²¹ MOLERO, Julián, «Tiempo muerto», *La Fonoteca*, en: <http://lafonoteca.net/discos/tiempo-muerto>, [Consultado el 16-02-2012].

¹²² CAI, *Más allá de nuestras mentes diminutas*, [Grabación sonora], Trova, 1978.

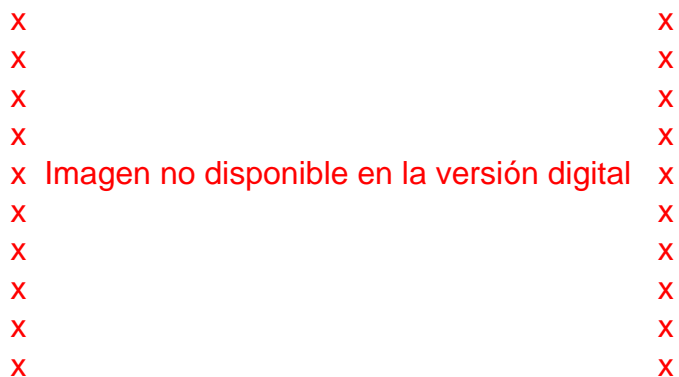


Ilustración 6. Detalle de la portada del disco *Más allá de nuestras mentes diminutas* de la banda gaditana CAI.

II. 2. SMASH, LOLE Y MANUEL: Los inicios del *rock* gitano

Fundada por Silvio Fernández y Gualberto García, SMASH fue, de todas las bandas primigenias que unían flamenco y *rock* en Andalucía durante los 70, una de las que obtuvo mayor reconocimiento por parte del público y la prensa¹²³. Este caso resulta especialmente interesante porque la agrupación alternó a lo largo de su producción elementos distintivos de los subgéneros *rock* progresivo, *rock* andaluz y *rock* gitano, a partes iguales. De hecho, en su primer LP, *Glorieta de los lotos* (1970), el sonido estaba influido de manera casi exclusiva por géneros musicales producidos fuera de España: el *rock* progresivo, la psicodelia y el country, provenientes de Norteamérica e Inglaterra¹²⁴. La presencia «andaluza» resulta mucho más clara en uno de sus singles posteriores, «El garrotín», producido por Ricardo Pachón en 1971 y publicado en el 78 en el LP *Vanguardia y Pureza del flamenco*¹²⁵. Esta canción para conjunto instrumental y voz, primera del disco, muestra ideas pioneras en la asimilación del flamenco por las músicas urbanas, que fueron reproducidas con posterioridad en trabajos como *La leyenda del tiempo* o *Veneno*.

Aunque sigue un esquema bastante convencional ABABABABA', en «El garrotín» se aprecian elementos armónicos, melódicos y rítmicos extraídos del palo flamenco del mismo nombre, utilizado para impregnar de un aire andaluz a la canción.

¹²³ MÉNDEZ, Antonio, *Guía del pop y...*, pág. 25.

¹²⁴ SMASH, *Glorieta de los lotos*, [Grabación sonora], Madrid, Polygram Ibérica, 1970.

¹²⁵ SMASH, *Vanguardia y pureza del flamenco*, [Grabación sonora], Sevilla, Chapa/BMG, 1978, pista n.º 1.



Ilustración 7. Fragmento de la melodía vocal interpretada por Manuel Molina en «El garrotín», *Vanguardia y Pureza del flamenco*, 1:13-1:17 (transcripción propia).

En la letra también se encuentra un recurso propio del garrotín, como es el empleo de la glosolalia «Al garrotín, al garrotán a la vera, vera, vera de San Juan», habitualmente utilizada por cantaores e interpretada en este caso por Manuel Molina, líder flamenco de SMASH. Asimismo, llama la atención la alternancia de inglés y español en un mismo corte: «Silent day, silent nights. I don't want to remember that time [...] Y con mi guitarra en mis manos yo soy capaz de demostrar ¡Ay! que nací muy gitano y nací cerca del mar»¹²⁶.

Finalmente, el timbre de la pieza presenta como novedad la introducción de un cantaor en los estribillos, sustituyendo al prototípico cantante de *rock*, además del uso de la guitarra flamenca en una formación de músicas urbanas, que en general está compuesta por batería, guitarras eléctricas, bajo y voz. Por tanto mantenía muchos elementos del *rock* andaluz, pero comenzaba a definirse subgénero *rock* gitano.

La unión de SMASH y Manuel Molina no duró, y el cantaor dejó la banda para formar dúo con Lole Montoya, naciendo la formación LOLE Y MANUEL, dos cantaores que introdujeron en sus creaciones flamencas elementos importados de las músicas urbanas. De esta forma se producía un acercamiento al *rock* desde el flamenco, *rock* gitano. Sus dos primeros trabajos, *Nuevo día* (1975) y *Pasaje del agua* (1976), producidos por Ricardo

¹²⁶ «Días tristes, noches tristes. No quiero recordar ese momento», traducción propia.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Pachón, consiguieron una tremenda popularidad¹²⁷. Las claves de su éxito radicaron en que en este proyecto se unían las letras de Lole Montoya, especialmente atractivas para la juventud por su temática, con una marcada sonoridad arabizante y ciertos elementos importados de las músicas urbanas, como el uso de sintetizadores o baterías, aunque siempre utilizados de manera puntual; a diferencia del *rock* gitano de VENENO o CAMARÓN, el de LOLE Y MANUEL era menos experimental, la presencia de las músicas urbanas no era tan clara y por eso el público lo aceptó¹²⁸. El disco *Pasaje del Agua*, por ejemplo, tiene muchas canciones de flamenco sin añadidos urbanos, en las que solo aparecen voces, guitarra y palmas, caso de los cortes «Dime», «Giralda» o «Alegrías de la Lole»¹²⁹. Únicamente, en los cortes «Tu mirá» y «Taranto del hombre» de este disco introducen algunos timbres importados de las músicas urbanas¹³⁰.

Comentar la influencia de Manuel Molina en SMASH y su paso al dúo LOLE Y MANUEL tiene una doble finalidad. Sirve para comprender cómo se forma el *rock* gitano y convive con el *rock* andaluz en los 70, y además nos permite demostrar la revalorización que estas fusiones musicales están sufriendo en la actualidad. En el caso de LOLE Y MANUEL, a pesar de que la formación vivió su etapa de mayor popularidad en las décadas de los 70 y 80, recientemente ha visto cómo su música volvía a ser valorada a raíz de la inclusión de su bulería «Tu mirá», del disco *Pasaje del agua* de 1976, en la banda sonora de la película *Kill Bill: vol. 2*, del director norteamericano

¹²⁷ LOLE Y MANUEL, *Nuevo Día*, [Grabación sonora], Madrid, Movieplay/Dro East West, 1975; LOLE Y MANUEL, *Pasaje del agua*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1976.

¹²⁸ COOPER, David y DAWE, Kevin, *The Mediterranean in music: critical perspectives, common concerns, cultural differences*, Oxford, Scarecrow Press, 2005, pág. 148.

¹²⁹ LOLE Y MANUEL, *Pasaje del agua*..., pistas n.º 2, 4 y 5.

¹³⁰ LOLE Y MANUEL, *Pasaje del agua*..., pistas n.º 1 y 8.

Quentin Tarantino¹³¹. Esta canción se escucha en la primera escena del último capítulo del largometraje, «Face to face», de manera extradiegética, es decir, que la música aparece «de fondo» y no forma parte de la acción¹³². En dicha escena, la actriz Uma Thurman conduce un coche a través de una selva hacia una mancebía en Méjico. A primera vista, la unión del paraje mejicano con la música andaluza invita a pensar que la elección de esta pieza tiene su origen en un error cometido de manera habitual en el cine producido en Hollywood, confundir lo español con lo sudamericano, en este caso lo mejicano. No obstante, la minuciosa elaboración de las bandas sonoras de Tarantino exige una segunda revisión: la canción de LOLE Y MANUEL dice «y tu mirá se me clava en los ojos como una espá» y las espadas de Hattori Hanzō son un elemento recurrente en la película, por lo que también podría haber una búsqueda de asimilación semántica entre la letra de la canción y el tema de la película¹³³.

¹³¹ TARANTINO, Quentin, *Kill Bill: vol. 2*, [Grabación audiovisual], USA, Miramax Films, 2004.

¹³² COOKE, Mervyn, «Film music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09647> [Consultado el 28-12-2013].

¹³³ LOLE Y MANUEL, *Pasaje del agua*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1976, pista n.º 1.

II. 3. *Veneno* de VENENO (1977), el primer disco íntegro de *rock gitano*

José María López Sanfeliu, conocido artísticamente como «Kiko Veneno», nació en Cataluña, pasó gran parte de su infancia en Cádiz y empezó a despuntar en el ámbito musical en Sevilla. Su colaboración junto a los hermanos Amador y bajo la supervisión del productor Ricardo Pachón, desembocó en la publicación de *Veneno*¹³⁴. El que debía ser un disco dirigido al «gran público juvenil», con un sonido cercano al de géneros popularizados en países anglosajones como el *rock* o el *pop*, acabó siendo una producción que mestizaba las músicas urbanas y el flamenco: un disco de *rock gitano*.

Desgraciadamente, al igual que ocurriría con *La leyenda del tiempo* y otros discos similares, no conectó con el público y, por tanto, no obtuvo buenos resultados económicos¹³⁵. *Veneno* era algo nuevo, opuesto a la idea de flamenco puro que defendían los amantes del género, casi estandarizado desde el siglo XIX. Además, resultaba demasiado marginal, excesivamente folclórico para los potenciales seguidores de géneros urbanos como el *rock*, era poco castizo en ambos casos. El disco se mantuvo en un segundo plano más de dos décadas para obtener el reconocimiento de crítica y público con carácter retroactivo: durante los primeros años del siglo XXI *Veneno* ha sido elegido mejor disco de *pop* español según *EfeEme* y mejor disco español de *rock* del siglo XX según *Rockdelux*¹³⁶. Por su parte, «Kiko Veneno» ha sido galardonado con el Premio Nacional de Músicas actuales 2012, por:

¹³⁴ VENENO, *Veneno*...

¹³⁵ BARBADILLO, Pedro, *Dame veneno*...

¹³⁶ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «*Veneno*, el mejor disco *pop* español según *EfeEme*», *El País*, 2003, en: http://elpais.com/diario/2003/08/15/revistaverano/1060898403_850215.html, [Consultado el 22-03-2012].

Rockdelux, en: <http://www.rockdelux.com/>, [Consultado el 22-03-2012].

su contribución decisiva durante más de tres décadas y media a la integración de tradiciones musicales internacionales e hispanas [...], difundir el compás, enriqueciendo con ingenio y calidad poética el formato de la canción popular [...] y por su labor germinal que ha influido en dos generaciones de artistas¹³⁷.

En *Veneno*, a diferencia de otros discos anteriores como *Pasaje del agua* de LOLE Y MANUEL o la canción «El garrotín» de SMASH, los extremos se acercan más que nunca, convirtiéndolo en un trabajo indispensable para el estudio de la interrelación musical en Andalucía durante el último cuarto del siglo XX. Basta un somero análisis para apreciar que, en líneas generales, las canciones de *Veneno* presentan un esquema formal bastante fracturado, difícil de sistematizar o encasillar en las estructuras habituales de géneros urbanos, caso del *rock* o el *pop*. Es posible encontrar estribillos en canciones como «Los delincuentes» y «La muchachita», pero la tendencia habitual de la grabación muestra composiciones en las que los versos se suceden repitiendo un ostinato armónico-rítmico que sólo varía durante los interludios instrumentales. En ellos, los hermanos Amador juegan con las guitarras alternando voces, creando secciones que funcionan a modo de puente para el cierre de algunas estrofas.

Todas las canciones de *Veneno* están escritas usando compases de 4 tiempos, a la manera tradicional de la mayoría de músicas urbanas y la rumba, que se fusionan a la perfección en este esquema, impregnando de vitalidad rítmica el trabajo. A pesar de contar con un bajo eléctrico, que aparece de manera esporádica en distintas canciones, el peso armónico de este trabajo recae sobre las guitarras, que sustentan las melodías vocales,

¹³⁷ EFE, «Kiko Veneno, Premio Nacional de Músicas Actuales 2012», *ABC*, en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20121128/abci-kiko-veneno-premio-nacional-201211281542.html>, [Consultado el 01-04-2013].

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

usando recurrentemente acordes de séptima que conceden a las piezas una cierta sonoridad *blues*.

Asimismo, a lo largo de todo el disco resulta llamativa la sonoridad derivada de la fusión del toque flamenco en las guitarras con los distintos motivos melódicos importados del *rock* y el *blues* que interpretan los Amador. Estas melodías se mueven de manera paralela, manteniendo intervalos de tercera o quinta entre las voces, un recurso muy utilizado en grupos asociados a las músicas populares urbanas del momento, como por ejemplo CAPTAIN BEYOND o BLACK SABBATH.

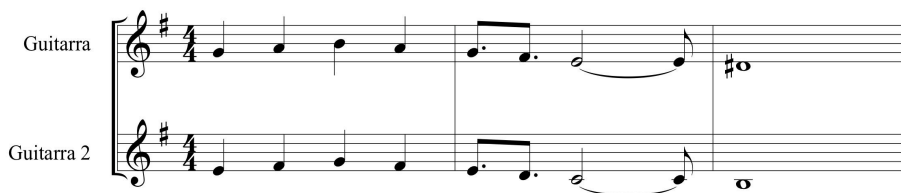


Ilustración 8. Motivo por terceras paralelas interpretado por las guitarras en «Indiopole», de VENENO, 0:46 - 0:49 (transcripción propia)¹³⁸.

Por otra parte, el disco posee una dinámica muy característica. Exceptuando «La muchachita», todas las canciones aumentan en intensidad paulatinamente durante su interpretación, por adición de nuevas voces. Sobre el conjunto básico, formado por dos guitarras españolas, voz y, en contadas ocasiones, pequeña percusión, se superponen la batería, interpretada por Antonio Moreno «Tacita» y, en última instancia, el bajo eléctrico.

También, aunque en este disco se utiliza el prototipo de formación asociada al *pop* o el *rock*, la inserción de ciertos elementos del folclore son fácilmente reconocibles. A la mencionada sustitución de las guitarras

¹³⁸ VENENO, *Veneno...*

eléctricas por guitarras flamencas y acústicas se añaden palmas, interpretadas en su mayoría por Juan «El Camas», quien también trabajaba como cocinero y «gurú espiritual» de la banda durante la grabación del disco¹³⁹. A esto se suma uno de los elementos más sobresalientes de la producción de *Veneno*, la introducción de un bailar, Rafael García «El bizco eléctrico», que grabó unos zapateados a modo de percusión, audibles en el tema «Indiopole». Otro recurso que podría relacionarse con el timbre se encuentra en el toque de la rumba, con su característico golpeo recurrente de la caja de la guitarra. También sobresale la introducción de instrumentos étnicos asociados al sonido latino, por ejemplo, güiros, cabasas, bongós, palos de agua o cascabeles. Para finalizar, como elemento importado por «Kiko Veneno» de su paso por Cádiz, se aprecia el uso del pito gaditano, empleado por las chirigotas de la ciudad en los carnavales.

Las letras del disco, a excepción de «No pido mucho» y la «Canción antinacionalista zamorana», son obra de «Kiko Veneno». En ellas se describe de manera transgresora, especialmente por la época en la que se publicó el disco, durante la transición, lo cotidiano del mundo que rodeaba al artista, con letras que hablan de sexo, que asocian personajes bíblicos al mundo de las drogas, etc. A esto hay que sumar otro factor al margen de lo musical, irreverente y cargado de significado, la tableta de hachís sobre papel «de plata» que aparece en la portada del disco, a modo de juego semántico con el título del trabajo y el apellido artístico del intérprete. Quizá esta propuesta musical también era considerada por sus creadores como «nociva para la salud».

¹³⁹ BARBADILLO, Pedro, *Dame veneno...*

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA



Ilustración 9. Portada original de *Veneno* de VENENO¹⁴⁰.

En resumen, se pueden identificar todos estos elementos en la canción «San José de Arimatea». Esta composición presenta un esquema poco definido (AABCAB), a diferencia de las estructuras recurrentes usadas por el *pop* o el *rock* de la época (ABABAB). Utilizando un compás de 4/4 y el ritmo característico de la rumba, la banda repite una idea armónica a modo de ostinato, sobre la que «Veneno» interpreta una melodía repetitiva usada en los distintos versos de la canción. Esta estructura rítmico-armónica solo varía durante los interludios instrumentales, en los que los hermanos Amador juegan con las guitarras alternando las voces, usados como puentes entre las distintas secciones.

En la melodía interpretada por «Kiko Veneno» durante las estrofas, se aprecia uno de los elementos más curiosos y esclarecedores de este disco, una

¹⁴⁰ VENENO, *Veneno...*

idea que demuestra el nivel de interrelación entre músicas populares que esta obra posee, géneros urbanos que se insertan perfectamente en el sonido folclórico de la banda. Así «Veneno» utiliza un conocido préstamo de la celeberrima «Fatti mandare dalla Mamma» del cantante de *pop* italiano Gianni Morandi, en 1963¹⁴¹.



Ilustración 10. Melodía vocal de «San José de Arimatea», de VENENO, 00:16-00:22 (transcripción propia).



Ilustración 11. Fragmento de la melodía de la canción «Fatti mandare dalla Mamma», de Gianni Morandi, 00:17-00:23 (transcripción propia).

Esta canción, escrita en la tonalidad de re Mayor, fluctúa armónicamente entre el primer y quinto grado. Aparece de manera repetitiva la secuencia de acordes re Mayor, si b Mayor y la Mayor, para simular una cadencia flamenca. En el ritmo, se mantiene el aire flamenco que impregna el disco con el uso de la rumba, interpretada por las guitarras. A esto se añade que algunos ritmos de batería intentan asemejarse a palos flamencos.

Finalmente, el texto de «San José de Arimatea» es de «Kiko Veneno», quien afirma que los dos primeros versos tienen su origen en un libro de religión de bachillerato. Uno de sus textos comenzaba con «A la caída de la

¹⁴¹ MORANDI, Gianni, *Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte/Meglio il madison*, [Grabación sonora], Roma, RCA italiana, 1962, pista n.º 1.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

tarde, San José de Arimatea», que su compañero de pupitre solía tararear acompañado de la melodía de Morandi¹⁴². El resto de la canción está cargado de imágenes bíblicas, que sitúan a San José en un universo cargado de drogas, dudas filosóficas y alusiones a la Semana Santa de Sevilla, transgrediendo así los usos estandarizados de las letras de la época¹⁴³.

Tabla 4. Fragmento de la letra de «San José de Arimatea», de VENENO.

«SAN JOSÉ DE ARIMATEA» DE VENENO
Esta vez lo vio y lo invitó a fumar[...] San José que era muy viejo y se lo hacía de incógnito levantó su cara al cielo y lo abrazó con los ojos Guardó la piedra en la bolsa y se fue a descansar.

El disco *Veneno* se ha convertido con el paso de los años en una obra imprescindible, adelantada a su tiempo, nacida tras una dictadura en un contexto conflictivo, en el Polígono sur de Sevilla, y que no obtuvo en su momento el reconocimiento merecido.

¹⁴² MARCOS, Carlos, «169. San José de Arimatea - Veneno, 1977», *Rolling Stone*, 2012, en: <http://rollingstone.es/specials/view/169-san-jose-de-arimatea-veneno-1977>, [Consultado el 20-03-2012].

¹⁴³ Entrevista concedida por «Kiko Veneno», líder de VENENO, en Valecina de la Concepción, Sevilla, Julio de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

II. 4. *La leyenda del tiempo de «Camarón» (1979)*

El décimo disco de estudio de José Monge «Camarón», *La leyenda del tiempo*, fue publicado en el año 1979. Durante la década de los 60, el célebre maestro Antonio «Mairena» había comercializado y dirigido la *Antología del cante flamenco y el cante gitano* y *Gran historia del cante gitano andaluz*, sendos discos recopilatorios de cantes tradicionales andaluces con los que, aparentemente, establecía los cimientos del correcto e inamovible flamenco¹⁴⁴. A pesar de ello, guiados por la osadía de la juventud, artistas como Paco «de Lucía», Enrique Morente o «Camarón», músicos que habían bebido de la tradición andaluza, deciden experimentar para que el flamenco no se estanque o incluso muera. Se posicionan por tanto en el centro de la eterna polémica sobre el origen del género y su evolución, cuyo debate enfrentaba a los que defendían que el folclore tradicional debía seguir los modelos estandarizados y recopilados por «Mairena» y a los que insistían en que el género debía fusionarse con otras músicas para evitar el anquilosamiento del mismo.

Este grupo de jóvenes, de alguna manera, era consciente de que, como señala Julián Ruesga, la «antigüedad no debe conducir a errores históricos», puesto que el origen del flamenco fue «producto de una serie de intersecciones culturales» en el siglo XIX¹⁴⁵. De hecho, según Steingress, es probable que sus orígenes estén más relacionados con canciones populares andaluzas adaptadas a los gustos del público romántico que con la música interpretada por los gitanos, nómada y dotada de un sonido muy particular con reminiscencias del norte de África y el sur de Asia, como aseguran

¹⁴⁴ LEFRANC, Pierre, *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiiriyas, soleares*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 199-201.

¹⁴⁵ RUESGA BONO, Julián, «Intersecciones, híbridos y deriva(dos) la música en la cultura electro-digital», en [s. n.], *Intersecciones. La música en...*, págs. 5-16.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

algunos puristas¹⁴⁶. Steingress afirma que los primeros intérpretes del flamenco comprendieron la importancia de presentar un producto hecho a la medida de los oyentes, para que resultase rentable y se pudiese vender, naciendo por tanto de «una serie de fusiones en la música romántica» entre las que participaba la imagen idealizada de la música de los gitanos de Andalucía¹⁴⁷.

Obviando la polémica y retomando el espíritu olvidado de los que dieron forma al género en el XIX, «Camarón», quien paradójicamente había recibido un galardón de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces de Jerez de la Frontera por perpetuar la tradición del cante, aunó esfuerzos con el productor Ricardo Pachón para producir *La leyenda del tiempo*¹⁴⁸. La carta de presentación de Pachón era *Veneno* de VENENO, uno de los trabajos más transgresores de la historia de las músicas urbanas en España (sobre todo por lo arriesgado de sus letras).

¹⁴⁶ STEINGRESS, Gerhard, ... *Y Carmen se fue a París*, Córdoba, Almuzara, 2006, págs. 13-14.

¹⁴⁷ STEINGRESS, Gerhard, «La hibridación transcultural como...».

¹⁴⁸ D'AVERC, Álex, «Camarón, 'La leyenda del tiempo'», *Rockdelux*, n.º 223, Noviembre 2004, en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/camaron-la-leyenda-del-tiempo.html>, [Consultado el 23-01-2012].



Ilustración 12. «Camarón», por Paco Manzano.

Esta influencia de Pachón se tradujo en una serie de parámetros observables en el nuevo trabajo del cantaor de San Fernando¹⁴⁹. Basta una escucha del primer corte homónimo de la grabación para descubrir de qué forma el flamenco de los discos anteriores de «Camarón» había sufrido un proceso de asimilación, de transculturación con otras músicas como el *rock*,

¹⁴⁹ SÁNCHEZ MONTES, José, *Tiempo de leyenda...*

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

ofreciendo algo totalmente nuevo para el público aficionado al flamenco clásico que, en general, no aceptó este cambio estilístico.

En «La leyenda del tiempo», primera canción del disco, para voz, guitarra flamenca, bajo eléctrico, piano eléctrico, sintetizador, percusión y batería, dentro de un compás de 4/4, se aprecian 2 secciones claramente diferenciadas: Una primera sección (A), donde se desarrollan la mayoría de las estrofas; y una segunda (B), que funciona a modo de estribillo, contrastante con la primera y con la que da forma al esquema ABAA'BAA'BAA'. Las secciones A' siguen con la progresión de acordes de A, a modo de ostinato, pero funcionando como interludios instrumentales para la sección B. Asimismo, estas secciones A' son diferentes entre sí. En la primera se concede un papel protagonista a la guitarra flamenca que se eleva sobre piano eléctrico, bajo eléctrico, palmas y batería. La segunda sección A' permite disfrutar de un maravilloso solo del piano eléctrico, Fender Rhodes, muy usado durante la década de los 70 y 80 en España. La tercera sección A' es para un solo de sintetizador interpretado por el teclista Manolo Marinelli, miembro de otras agrupaciones de *rock* andaluz como ALAMEDA.

Melódicamente, «La leyenda del tiempo» se mueve a través de dos ideas muy claras. Por una parte, el motivo usado en los estribillos por «Camarón», inspirado en una melodía popular transcrita por Lorca para la obra de teatro *La zapatera prodigiosa*, que se repite en la sección A a lo largo de toda la canción. A continuación pueden compararse dos fragmentos melódicos pertenecientes a «La leyenda del tiempo» de «Camarón» y «La señora zapatera» de Lorca:



Ilustración 13. Motivo que repite «Camarón» en la sección A de la canción «La leyenda del tiempo», 00:25-00:33¹⁵⁰.



Ilustración 14. Melodía de «La señora zapatera», aparecida en *La zapatera prodigiosa* de García Lorca¹⁵¹.

Este motivo aparece doblado por una segunda voz, femenina, que se mueve en paralelo con la melodía de «Camarón», una octava superior. Además, siempre presente, sustentando la melodía interpretada por el cantaor gaditano, aparece el inconfundible motivo en el bajo eléctrico.



Ilustración 15. Bajo de la sección A de «La leyenda del tiempo», 00:19-00:25 (transcripción propia).

¹⁵⁰ CASTRO, Guillermo, «Del canto de columpio andaluz a ‘La Leyenda del tiempo’ de Camarón de la Isla», *Sinfonía virtual*, pág. 14, en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/canto_columpio_leyenda_tiempo.pdf, [Consultado el 15-07-2012].

¹⁵¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obra completa V*, Madrid, Akal, 1992, pág. 417.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Por otra parte, una segunda melodía da forma a la sección B, también inspirada en una transcripción de Lorca adaptada para teatro, en este caso para la obra *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.



Ilustración 16. Motivo que repite «Camarón» en la sección B de la canción «La leyenda del tiempo», 00:44-00:51¹⁵².



Ilustración 17. Melodía de «Por las orillas del río se está la noche mojan-do», aparecida en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca¹⁵³.

El ritmo de la canción no es uno de los aspectos más interesantes de «La leyenda del tiempo» porque, aunque está interpretado o adaptado por una batería, tiene un origen importado de la tradición muy claro: unos jaleos tocados muy rápidos o unas bulerías. Por el contrario, la textura es uno de los elementos más trabajados de esta pieza. Una gran cantidad de voces funcionan de manera simultánea, creando una polifonía rica, cargada de elementos absorbidos de las músicas urbanas y elementos propios del folclore de Andalucía. Se observan melodías independientes para cada instrumento, muchas de ellas dobladas en otras voces. A esto se suma una variedad de timbres al unísono poco usual. Por una parte, se aprecian

¹⁵² CASTRO, Guillermo, «Del canto de columpio...», pág. 14.

¹⁵³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obra completa...*, pág. 423.

instrumentos importados de las músicas populares urbanas, como el sintetizador, el piano, la guitarra eléctrica, el bajo o la batería. En contraste con estos sonidos, hay otros más castizos, por ejemplo, el de las guitarras flamencas, las palmas o el inconfundible timbre de la voz de «Camarón». También, al igual que se hizo en *Veneno*, se introduce el uso de zapateados a modo de percusión en algunas canciones, por ejemplo «Mi niña se fue a la mar». Asimismo, en otras composiciones del disco como «Nana del caballo grande», pueden escucharse instrumentos asiáticos. Así, por ejemplo, el sitar, añade un cierto aire exótico y podría ser asociado por la cultura popular de la época con la psicodelia, de moda durante la década de los 70. Resulta llamativo que esta plantilla instrumental, sobre todo el uso de la batería, el sintetizador y el bajo eléctrico, haya sido reutilizada en un gran número de trabajos posteriores del considerado «nuevo flamenco» como formación habitual, casi estandarizada desde entonces.

Para finalizar es valorable analizar la letra de esta canción. El texto de «La leyenda del tiempo» está extraído del poema homónimo de Federico García Lorca, que pertenece a su obra teatral *Así que pasen cinco años*, de 1931¹⁵⁴. «Camarón» emplea este préstamo de una manera muy personal, ya que no se limita a interpretar literalmente la versión de Lorca, sino que la modifica sustituyendo algunos versos del poema original por la primera estrofa del poema, que utiliza a modo de estribillo en la sección A: «El sueño va sobre el tiempo/flotando como un velero/Nadie puede abrir semillas/en el corazón del sueño». La sección B, contrastante con A, es utilizada por «Camarón» para interpretar el resto de las estrofas del poema que, aunque en la versión original de Lorca poseen la misma importancia que la primera

¹⁵⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, nº. 2, México, Aguilar, 1991, págs. 560-561.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

estrofa, quedan relegadas a un segundo plano ante la omnipresencia de la sección A.

Tabla 5. Comparativa de «La leyenda del tiempo» de «Camarón» y el poema original de Lorca.

«CAMARÓN», «LA LEYENDA DEL TIEMPO»	LORCA, EXTRACTO DE <i>LA LEYENDA DEL TIEMPO</i>
<p>El sueño va sobre el tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño. El tiempo va sobre el sueño hundido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo. El sueño va sobre el tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño. Sobre la misma columna abrazados sueño y tiempo, cruza el gemido del niño la lengua rota del viejo. El sueño va sobre el tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño. Y si el sueño finge muros en la llanura del tiempo el tiempo le hace creer que nace en aquel momento. El sueño va sobre el tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño¹⁵⁵.</p>	<p>El Sueño va sobre el Tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del Sueño. ¡Ay, cómo canta el alba! ¡Cómo canta! ¡Qué témpanos de hielo azul levanta! El Tiempo va sobre el Sueño hundido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo. Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta! ¡Qué espesura de anémonas levanta! Sobre la misma columna, abrazados Sueño y Tiempo, cruza el gemido del niño, la lengua rota del viejo. ¡Ay cómo canta el alba! ¡Cómo canta! ¡Qué espesura de anémonas levanta! Y si el Sueño finge muros en la llanura del Tiempo, el Tiempo le hace creer que nace en aquel momento. ¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta! ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!¹⁵⁶</p>

«Camarón» no llevó bien la poca aceptación de este trabajo y, a pesar de haber creado uno de los discos más importantes de la historia del

¹⁵⁵ «CAMARÓN», *La leyenda del tiempo*, [Grabación sonora], Madrid, Philips-Polygram, 1979, pista n.º 1.

¹⁵⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas...*, págs. 560-561.

flamenco, dijo a Pachón, su productor, que el siguiente disco debía volver a ser de flamenco tradicional, con guitarra flamenca, voz y palmas¹⁵⁷. *La leyenda del tiempo* solo vendió unas siete mil copias en sus primeros quince años de vida: el trabajo confeccionado por músicos de la talla de «Tomatito», Raimundo Amador, Manolo Marinelli o Manuel Rosa sufrió el «exilio» de un país de puristas durante más de veinte años¹⁵⁸.

¹⁵⁷ SÁNCHEZ MONTES, José, *Tiempo de leyenda...*

¹⁵⁸ D'AVERC, Álex, «Camarón, 'La leyenda del...».

II. 5. PATA NEGRA, la continuación de VENENO

Tras la publicación de *Veneno* de VENENO y *La leyenda del tiempo* de «Camarón», comienzan a comercializarse los discos de la banda sevillana PATA NEGRA, liderada por Raimundo y Rafael Amador. Esta formación, que mantenía muchos de los rasgos apreciables en otras de las bandas de *rock* gitano producidas por Pachón, evolucionó dentro del subgénero ofreciendo un nuevo aire al mismo. Su estilo, autodenominado «bluslería», es decir, bulería y *blues*, era más comercial, mucho menos folclórico que el de *La leyenda del tiempo*, lo que propició un éxito muy superior al cosechado por la mayoría de trabajos de flamenco-*rock* de los 70.

Sirva como ejemplo de esta nueva sonoridad una de las canciones más conocidas de la banda, «Pasa la vida», perteneciente al disco *Blues de la frontera* (1987)¹⁵⁹. Creada para conjunto instrumental y voz, presenta una estructura muy sencilla (AA'AA'). La sección A se va repitiendo a lo largo de toda la canción con pequeñas modificaciones en acordes de paso, un *fluir* que solo se ve interrumpido por sendos solos de saxo y guitarra acústica (A').

La melodía vocal se mueve por grados conjuntos y se asemeja a la de muchas sevillanas. Este aire andaluz de la voz contrasta con la plantilla instrumental, los arreglos de guitarra y los elaborados ritmos de batería que, a diferencia de los interpretados en otras producciones de la época, no se basan en palos flamencos, sino que buscan una sonoridad cercana al *jazz*. Dicha plantilla instrumental está compuesta por dos guitarras, batería, bajo y saxo, y su función es dar soporte armónico y rítmico a la melodía vocal, exceptuando pequeños interludios instrumentales.

Finalmente, el texto de «Pasa la vida» se centra en una temática mucho más sosegada que las que usaba «Kiko Veneno» para las letras de

¹⁵⁹ PATA NEGRA, *Blues de la frontera*, [Grabación sonora], Nuevos Medios, 1987, pista n.º 3.

VENENO. En este caso, como su título indica, Rafael Amador reflexiona sobre el paso de la vida y lo efímero de la gloria con sencillez, frescura y una alegre intrascendencia.

Tabla 6. Fragmento de la letra de la canción «Pasa la vida» de PATA NEGRA (transcripción propia).

«PASA LA VIDA» DE PATA NEGRA
No has notado que has vivido cuando pasa la vida. Tus ilusiones y tus bellos sueños, todo se olvida. Pasa la vida, igual que pasa la corriente cuando el río busca el mar. Yo camino indiferente por donde me quieran llevar.

La banda de *rock* gitano PATA NEGRA publicó seis trabajos de estudio entre los 80 y la primera mitad de los 90, así como dos discos en directo y varios recopilatorios. Muchos de sus temas se convirtieron en auténticos himnos populares, caso de «Camarón», «Pata Palo», «Yo me quedo en Sevilla» o «Todo lo que me gusta es ilegal». Tras la disolución de la banda, los hermanos Amador continuaron sus carreras en solitario embarcándose en diversos proyectos, en su mayoría relacionados con las músicas urbanas.

II. 6. Flamenco y música comercial durante el último cuarto del XX

De manera paralela a la creación de los géneros *rock* gitano y *rock* andaluz, durante la década de los 70 se publicaron otros trabajos de flamenco fusionado con urbanas fuera de Andalucía, discos de artistas folclóricos como «Peret» o «El Fary». Si bien es cierto que estos dos ejemplos siempre han sido asociados a la rumba y la copla respectivamente, también se formaron en esta época otras agrupaciones como LOS CHICHOS o LAS GRECAS, que la prensa ha denominado *gipsy-rock* de manera habitual¹⁶⁰. Aunque entre el *rock* gitano realizado en Andalucía y el *gipsy-rock* hecho fuera de esta Comunidad existen similitudes, como la utilización de guitarras y voces flamencas combinadas con instrumentos importados de las músicas urbanas, existen ciertos matices que los diferencian. Las grabaciones de LAS GRECAS, LOS CHICOS y otros artistas del denominado movimiento *gipsy-rock*, poseen un espíritu menos experimental que el demostrado por grupos como VENENO y en origen estaban enfocados a un público más amplio¹⁶¹. En las producciones de los grupos aglutinados bajo el subgénero *gipsy rock* se trataba de hacer música bailable con un toque español.

Una de las diferencias más importantes y que denotan este cambio de actitud entre lo que sucedía en Andalucía y el *gipsy rock* se aprecia en el contraste del número de voces; mientras que para *La leyenda del tiempo* o *Vanguardia y pureza del flamenco* se daba prioridad a la voz de un cantaor flamenco sobre el resto de instrumentos, en muchos casos como en LAS

¹⁶⁰ GALINDO, Carlos, «Las Grecas, revelación», *ABC*, 1974, en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/11/12/103.html> [Consultado el 22-01-2014].

¹⁶¹ El primer disco de LAS GRECAS se titula *Gipsy rock* (1974). Esto invita a pensar que la primera utilización del término *gipsy rock* surge de forma fortuita, inspirada por el título de dicho trabajo discográfico y posteriormente se extiende su uso, denominando al subgénero musical.

GRECAS o LOS CHICHOS prima la interpretación coral sobre la individual, potenciando así la exaltación de la masa, el enaltecimiento del colectivo.

También a diferencia del *rock* gitano, además de mezclar elementos propios del flamenco con matices propios del género *rock*, en el *gipsy rock* se introducían elementos de la música *disco* y *funky*, imperante a nivel internacional a lo largo de la década, como la utilización de ritmos latinos o arreglos instrumentales realizados con cuerdas y vientos. Esto puede apreciarse en el primer *hit* de LAS GRECAS, «Te estoy amando locamente», aparecido en su disco *Gipsy-rock* (1974)¹⁶². En esta canción se utiliza el ritmo de la rumba, elemento repetido a lo largo de todo el disco, pero sobre ella, durante las estrofas, unos cencerros interpretan un ritmo de salsa. Ese tipo de arreglos pueden apreciarse en otros *hits* asociados a la música disco del momento, como «Shake your booty» (1976) o «Get down tonight» (1975) de K. C. AND THE SUNSHINE BAND, «More, more, more» (1975) de Andrea «True» o «Can't get enough of your love, babe» (1974) de Barry Carter, más conocido como Barry «White»¹⁶³.

El sonido *funky* de los 70 se aprecia en la utilización de instrumentos de viento metal para los interludios instrumentales o el uso de efectos, caso del *wah-wah*, formando parte de los arreglos de muchas de estas canciones, por ejemplo, «Ni más ni menos» o «Libre quiero ser», de LOS CHICHOS. Este tipo de recursos eran fácilmente reconocibles en otras producciones internacionales de la segunda mitad de los 70, por ejemplo, «YMCA» de

¹⁶² LAS GRECAS, *Gipsy rock*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1974, pista n.º 1.

¹⁶³ K. C. AND THE SUNSHINE BAND, *K.C. & The sunshine band (part 3)*, [Grabación sonora], Hialeah, T. K. Productions Inc., 1976, pista n.º 4; K. C. AND THE SUNSHINE BAND, *K.C. & The sunshine band*, [Grabación sonora], Hialeah, T. K. Productions Inc., 1975, pista n.º 3; «TRUE», Andrea, *More, more, more*, [Grabación sonora], N. Y., Buddah Records Inc., 1976, pista n.º 3; «WHITE», Barry, *Can't get enough*, [Grabación sonora], Los Ángeles, 20th Century records, 1974, pista n.º 4.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

VILLAGE PEOPLE o «Blame It on the Boogie», de THE JACKSONS, publicados en el 78¹⁶⁴.

Otra diferencia se puede apreciar en las letras utilizadas por estas agrupaciones, que no eran tan elaboradas como las escritas por «Veneno» o las que se emplearon en el disco de «Camarón» *La leyenda del tiempo*. Las agrupaciones nacidas fuera de Andalucía hacían canciones fácilmente asimilables por el gran público, en muchos casos dirigidas de manera exclusiva a la clase obrera, con letras que hablaban sobre la cárcel, las drogas e incluso héroes de la calle, como el «Quiero ser libre»¹⁶⁵.

Para finalizar, a todo esto hay que añadir una estudiada puesta en escena, con coreografías durante sus actuaciones y una estética muy en boga en los 70, con tejidos de raso y cuellos de pico. Esta imagen, similar a la popularizada por John Travolta en la película *Saturday night fever* (1977), del director John Badham, puede observarse en el siguiente ejemplo, el videoclip de la canción «Ni más ni menos», de LOS CHICHOS¹⁶⁶.

¹⁶⁴ VILLAGE PEOPLE, *Cruisin'*, [Grabación sonora], Quebec, 1978, pista n.º 1; THE JACKSONS, *Destiny*, [Grabación sonora], CBS, Los Ángeles, 1978, pista n.º 1.

¹⁶⁵ LOS CHICHOS, *Ni más ni menos*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1974, pista n.º 12.

¹⁶⁶ BADHAM, John, *Saturday night fever*, [Grabación audiovisual], Londres, RSO, 1977.



Ilustración 18. Captura del vídeo de la canción «Ni más ni menos» de LOS CHICHOS, extraído del archivo de RTVE¹⁶⁷.

También hubo excepciones dentro del *gipsy rock*. En discos como *El sonido caño roto* (1975) de LOS CHORBOS, las diferencias con el *rock* gitano y el andaluz no estaban tan claras. Esta formación, aunque mantenía algunas similitudes con LAS GRECAS, sobre todo en la utilización de varios cantantes de manera simultánea en algunas canciones y una estética *disco*, su estilo se asemejaba mucho más al de bandas como MEDINA AZAHARA. Poseían un sonido mucho más *rockero*, menos *disco* en resumen. Estos elementos en común con el *rock* andaluz y gitano se aprecian en algunas de sus creaciones, por ejemplo, «Sones del Chicharro», corte instrumental con múltiples secciones en las que se introducen guitarras distorsionadas que se alternan interpretando sendos solos cargados de virtuosismo¹⁶⁸.

¹⁶⁷ LOS CHICHOS, «Ni más ni menos», [Grabación audiovisual], RTVE, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-tu-cachito-entero-musica-gasolinera-ganador/2110642/> [Consultado el 26-01-2014].

¹⁶⁸ LOS CHORBOS, *El sonido caño roto*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1975, pista n.º 3.

II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XX: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Asimismo, se aprecian muchos elementos propios de la música *soul* norteamericana, desarrollada durante la segunda mitad de los 60 y asociada a sellos discográficos como Stax, por ejemplo, en la utilización del órgano Hammond en canciones como «Vuelvo a Casa»¹⁶⁹. Finalmente, otros cortes del disco, caso de «Dentro de mis pensamientos», están producidos en la línea del *rock* latino de Santana: guitarras saturadas que interpretan melodías en los interludios vocales, uso de piano Fender Rhodes, etc¹⁷⁰.

¹⁶⁹ LOS CHORBOS, *El sonido caño roto...*, pista n.º 1.

¹⁷⁰ LOS CHORBOS, *El sonido caño roto...*, pista n.º 4.

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE FLAMENCO Y *ROCK* EN EL SIGLO XX

Casi veinte años después de la publicación de *La leyenda del tiempo* de «Camarón» y *Veneno* de VENENO, y pasada más de una década de trabajos como *Blues de la frontera* de PATA NEGRA, u otros híbridos poco definidos entre el flamenco y las músicas urbanas, caso de *Soleil y Locura* de Cathy Claret (cuyo «Bolleré» obtuvo un éxito de ventas rotundo), sale a la venta *Omega*, del cantaor Enrique Morente y la banda de *rock indie* LAGARTIJA NICK.

Considerado el mejor trabajo discográfico español del año 1996 y una de las mejores grabaciones nacionales de músicas urbanas y folclóricas del siglo XX, según prensa especializada, *Omega* podría titularse, en palabras de J. Bianciotto, como «El cénit de la interrelación musical en España»¹⁷¹. Y es que en este trabajo se entremezclan, dando vida a los versos de *Poeta en Nueva York* de Lorca, la enigmática figura de Cohen, representado a través de sus canciones «First we take Manhattan», «Take this waltz», «Priest» y «Hallelujah», la genialidad del cantaor Morente y el abrigo instrumental de la banda de *rock* LAGARTIJA NICK. También hay que subrayar la colaboración

¹⁷¹ BIANCIOTTO, Jordi, «Morente & Lagartija Nick. Omega», *Rockdelux*, n.º 139, Marzo 1997, en: <http://www.morenteomega.com/RDLmorenteMejorDisco.pdf>; BIANCIOTTO, Jordi, «Enrique Morente & Lagartija Nick, 'Omega'», en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/enrique-morente-lagartija-nick-omega.html>, [Consultados el 22-11-2012].

de grandes nombres del mundo de la guitarra, como «Tomatito» o Vicente Amigo y la participación de Estrella Morente.

Omega ha logrado un triunfo: la prueba inequívoca de que el flamenco está vivo y puede evolucionar. Al igual que ocurrió con *La leyenda del tiempo*, a pesar de un recibimiento inicial poco prometedor, ha sido aceptado por el sector más conservador del flamenco, aunque en este caso, con mucha más celeridad que sus predecesores. Es posible que esta rápida aceptación se debiera a que *Omega*, a pesar de transgredir los usos habituales del folclore andaluz, como ocurría en *Veneno* o el disco de «Camarón», subraya la idea de pervivencia de la tradición y rinde homenaje a los grandes nombres del folclore andaluz, introduciendo fragmentos originales de cantaores como Chacón o «La niña de los peines» en la canción «Omega (Poema para los muertos)», primera pista del LP.

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

III. 1. *Omega* busca el equilibrio entre las urbanas y el flamenco

Para analizar *Omega* y comprender de qué forma se unen el flamenco y el *rock* en esta producción, y por tanto, qué factores han convertido este trabajo en un referente absoluto de la historia de la música de Andalucía es necesario detenerse en la canción homónima que abre el disco, «Omega».

Como afirmaba Antonio Arias, líder de la banda de *rock* granadina LAGARTIJA NICK, este corte es la pieza clave de esta producción, la que diferencia este trabajo de las grabaciones realizadas en la región occidental de Andalucía durante la década de los 70, la que «daba sentido a esta obra»¹⁷². La canción «Omega (poema para los muertos)» (y réquiem fortuito por la muerte de Enrique Morente) es el núcleo del disco *Omega*, un corte de diez minutos y cuarenta y ocho segundos para formación instrumental y voz en el que confluyen una serie de elementos casi imposibles de encontrar reunidos en cualquier otra obra musical, agrupados mediante un esquema nacido de la unión de las músicas urbanas y la tradición flamenca. Según Arias, estos elementos conforman la diferencia fundamental entre esta canción y otras como «La leyenda del tiempo» de «Camarón» y las producciones de Ricardo Pachón en general: la grabación granadina no posee elementos comerciales como las realizadas en Sevilla¹⁷³.

¹⁷² Entrevista concedida por Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK en Granada el 10 de noviembre de 2011. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

¹⁷³ *Ibid.*



Ilustración 19. Portada de *Omega* de Enrique Morente y LAGARTIJA NICK.

El material se presenta estructurado mediante una forma que parece clara ABABCDB', tal y como se detalla en la siguiente tabla:

Tabla 7. Análisis de la estructura de «Omega».

SECC.	TIEMPO	ACCIONES
A	00:00-02:33	Un coro funciona como soporte rítmico para la voz principal. Distorsiones de guitarra y grabaciones de antiguos cantaores realizan una función textural.
B	02:34-04:12	Entran baterías y guitarras flamencas. El coro recupera su función natural y sirven de apoyo a la voz de Morente.
A'	04:13-07:11	Vuelve el clima de recogimiento que envuelve la sección A. Batería y voz, simulando aparentemente una saeta. Se cierra la sección con la introducción de los cortes extraídos de las grabaciones históricas de cantaores.
B'	07:12-	La sección B funciona como puente. Un coro se eleva para introducir la sección C.

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

	07:31	
C	07:32- 09:21	Sección contrastante con el resto de la canción. Ritmo muy marcado con guitarras distorsionadas, batería y palmas.
D	09:22- 10:04	Introducción de la famosa copla «Tú vienes vendiendo flores», interpretada por Enrique Morente en trabajos anteriores.
B''	10:05- 10:48	El tema se cierra con una reexposición modificada de B', esta vez interpretada por Enrique Morente en solitario.

El anterior esquema, que a simple vista podría resultar sencillo, está cargado de pequeñas variaciones, apreciables durante el transcurso de la canción, que dotan a este corte de una vida interna compleja, difícil de resumir en una estructura como la anteriormente citada o recurriendo a un palo flamenco. Por ejemplo, la melodía por grados conjuntos sobre la tonalidad de mi Mayor interpretada por Enrique Morente está cargada de melismas, lo que provoca que cada reexposición realizada por el cantaor sea diferente a la anterior:



Ilustración 20. Fragmento de la melodía que interpreta Morente en «Omega», 01:00-01:06 (transcripción propia).

Abramos un paréntesis para señalar que esta riqueza no se da en todos los cortes del disco, ya que en otras canciones de *Omega*, caso de «Manhattan» o «Aleluya», versiones de piezas homónimas de Leonard Cohen, a pesar de que se mantiene el inconfundible sello del cantaor, las melodías son adaptadas a partir de las originales, omitiéndose algunas de las características importadas del flamenco presentes en «Omega». Por otra parte, las melodías también son utilizadas durante la grabación para añadir

ciertos matices cargados de significado a las canciones. Un ejemplo podría ser la búsqueda de una sonoridad exótica, que evocase los tiempos de la ocupación musulmana de Granada, en la guitarra eléctrica que abre el tema «Ciudad sin sueño».



Ilustración 21. Fragmento de «Ciudad sin sueño», desplazamiento rítmico, intervalo de octava y floreio de segunda menor, 00:00-00:04 (transcripción propia)¹⁷⁴.

Volviendo a «Omega», la canción posee una vitalidad rítmica variable, imprevisible, con cambios recurrentes. Llama la atención el uso del compás de 3/4, en general poco utilizado en la música *pop* o *rock*. Aunque por momentos se aprecia la utilización de palos flamencos, como la bulería o la saeta, relacionar cualquiera de sus diferentes secciones con uno de estos ritmos flamencos en concreto resulta arriesgado, puesto que los propios creadores de la obra no son capaces de decidir qué palo se utilizó en cada sección. Según Antonio Arias, en algunos fragmentos se aprecia el ritmo de una saeta, por ejemplo, en la batería, mientras que en otros la melodía vocal interpreta una seguriya. En cualquier caso y siguiendo las propias declaraciones del líder de LAGARTIJA NICK, «Morente podía transportar cualquier letra a cualquier palo y lo hacía muy a menudo»; además, «el disco

¹⁷⁴ MORENTE, Enrique y LAGARTIJA NICK, *Omega*, [Grabación sonora], Madrid, El Europeo, 1996, pista n.º 13.

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

no tiene tantos palos flamencos, está más basado en canciones, las de Cohen y las nuestras»¹⁷⁵.

El corte «Omega» posee una variedad de timbres y texturas difícil de encontrar en grabaciones de músicas populares, con decenas de voces sonando de manera simultánea. En primer lugar, la voz principal, interpretada de manera magistral por Enrique Morente. El cantaor granadino utiliza todos los recursos vocales a su alcance, muchos de ellos importados de la tradición flamenca: quejíos, fuertes cambios de dinámica, etc. Además, durante la sección A de la canción, el cantaor emplea su propia voz como base rítmica sobre la que interpretar los primeros versos de la composición. A esta primera línea se suman un gran número de voces que otorgan una insondable riqueza coral a esta grabación, con melodías dobladas por el propio Morente, fragmentos históricos de cantaores como «Caracol» (que funcionan de manera independiente) y un coro con voces masculinas y femeninas que se mueven a distancia de terceras, quintas y octavas.

Dentro de este maremágnum, es necesario subrayar la colaboración de una jovencísima Estrella Morente. Además, los miembros del coro funcionan como palmeros introduciendo otro timbre más que engrosa la lista de elementos característicos importados del flamenco en este trabajo.

¹⁷⁵ Entrevista concedida por Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK en Granada el 10 de noviembre de 2011. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.



Ilustración 22. Enrique Morente junto a LAGARTIJA NICK, por Paco Manzano.

A todo esto se suman las guitarras, que juegan un papel primordial, un puente entre los mundos flamenco y urbano. El contraste del sonido tradicional de las flamencas, que en la mayoría de los casos se utilizan para interpretar melodías, con las guitarras eléctricas, cuya distorsión resuena a lo largo de todo «Omega», ejerciendo junto al bajo una labor de soporte armónico, es uno de los elementos más interesantes de esta canción. También, a medio camino entre lo urbano y lo folclórico, se encuentra la batería, interpretada por «Eric» Jiménez, que alterna ritmos provenientes del flamenco, interpretando, por ejemplo, el compás de una bulería, con compases de *rock*, similares a los de otros trabajos anteriores de LAGARTIJA NICK. De igual forma, en algunos casos resulta llamativo el uso de la guitarra flamenca como si de una guitarra eléctrica más se tratase. Esta tendencia se aprecia en «Manhattan», por ejemplo, en contraste con otras piezas mucho más cercanas al flamenco, caso de la versión «Monjes».

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

Durante la fase de producción de *Omega* se utilizaron todos los instrumentos grabados para alterar dinámicamente las canciones, mediante la adición o sustracción de voces. Estos cambios de dinámica se aprecian en «Omega» comparando la sección A' (04:13-07:11) y C (07:32-09:21); en A', batería y voz cobran un papel protagonista y se elevan sobre un muro textural muy sutil, formado a partir de la distorsión de las guitarras eléctricas y fragmentos de grabaciones históricas de otros cantaores. La sección C, por el contrario, tiene mucha fuerza y en ella la voz da paso a dos guitarras que despliegan una secuencia de acordes tenidos a modo de ostinato (mi Mayor, fa Mayor, mi b Mayor) y se apoyan en la línea del bajo, la batería y un conjunto de palmeros.

Por último, el texto de «Omega» está extraído de poemas de García Lorca y canciones populares granadinas. Los cuatro primeros versos, interpretados en la sección A, pertenecen a «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)» de Lorca¹⁷⁶. El orden de dichos versos está alterado siguiendo el criterio de Morente.

Tabla 8. Análisis comparativo de la letra de «Omega (Poema para los muertos)» y el poema «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)» de García Lorca.

«OMEGA» DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK	ORIGINAL DE LORCA
Si cada aldea tuviera una sirena mi corazón tendría la forma de un zapato. Como la noche es interminable cuando se apoyaban en los enfermos y hay barcos que buscan ser mirados para poder irse, para poder hundirse tranquilos.	Mi corazón tendría la forma de un zapato si cada aldea tuviera una sirena. Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos y barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos.

¹⁷⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Antología poética*, Madrid, Edaf, 2007, pág. 176.

Los versos interpretados en la sección B pertenecen a «Omega (Poema para los muertos)» de Lorca¹⁷⁷. Al igual que con la letra de la sección A, Morente reordena aquí los distintos versos a su antojo, formando un «collage» con el poema del escritor de Fuente Vaqueros.

Tabla 9. Análisis comparativo de la letra de «Omega (Poema para los muertos)» y el poema «Omega (Poema para los muertos)» de García Lorca.

«OMEGA» DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK	ORIGINAL DE LORCA
Y las hierbas, espera. No solloces. Silencio, que no nos sientan. Tengo un guante de mercurio y otro de seda. Se cayeron las estatuas al abrirse la gran puerta Yo me cortaré la mano derecha. Tengo un guante de mercurio y otro de seda. Se cayeron las estatuas al abrirse la gran puerta.	Las hierbas. Yo me cortaré la mano derecha. Espera. Las hierbas. Tengo un guante de mercurio y otro de seda. Espera. ¡Las hierbas! No solloces. Silencio, que no nos sientan. Espera. ¡Las hierbas! Se cayeron las estatuas al abrirse la gran puerta. ¡¡Las hierbaaas!!

Una tercera parte de la letra pertenece a la canción «Tú vienes vendiendo flores», que Morente ya utilizó en conciertos y discos anteriores como *Despegando*, de 1977: «Tú vienes vendiendo flores, las tuyas son amarillas las mías de to's colores»¹⁷⁸. Asimismo, aunque no forme parte de la letra de la canción «Omega», cabe mencionar la sección que Antonio Arias, de LAGARTIJA NICK, llama «de los muertos», formada por fragmentos de

¹⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras II*, Madrid, Akal, 1998, pág. 330.

¹⁷⁸ MORENTE, Enrique, *Despegando*, [Grabación sonora], Madrid, CBS/Sony, 1977, pista n.º 5.

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

grabaciones de cantaores ya fallecidos. Para su composición, Morente sugirió al *rockero* que realizara una ardua labor de investigación, curioso encargo más propio de un flamencólogo que de un músico urbano. Cuando el uso de Internet comenzaba a establecerse en España y las líneas de conexión aún eran demasiado lentas para localizar materiales *online* con celeridad, Morente pidió al *rockero* que encontrara una lista de seguiriyas en la tonalidad de «Omega», mi Mayor, interpretadas por los grandes cantaores de la historia del flamenco¹⁷⁹. Los resultados de dicha búsqueda serían posteriormente introducidos en el disco durante la fase de mezclas en Madrid. Antonio Arias recopiló grabaciones de artistas como Manuel Vallejo, Chacón, Manuel Torres o Manolo «Caracol»; todos los que Morente le había sugerido a excepción de una seguiriya de «Marchena», cantaor que no era del gusto del líder de LAGARTIJA NICK y cuya ausencia provocó un anecdótico desacuerdo entre los líderes de *Omega*¹⁸⁰.

De igual forma, otro buen ejemplo para analizar la hibridación entre músicas populares en *Omega* es la canción «Manhattan», versión de «First we take Manhattan» del cantautor canadiense Leonard Cohen, es decir, una adaptación del sonido *pop* de la década de los 80 al de una formación de *indie-rock* con un cantaor flamenco¹⁸¹.

«Manhattan» es, sin lugar a dudas, una de las canciones con más fuerza del disco *Omega*. Posee una estructura sencilla, ABABA', en la que se alternan estrofas y estribillos. Cada sección A está formada por dos estrofas y sendos pasajes instrumentales que funcionan a modo de puente entre las

¹⁷⁹ Entrevista concedida por Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK en Granada el 10 de noviembre de 2011. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el capítulo «Los anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ COHEN, Leonard, *I'm your man*, [Grabación sonora], Ontario, Columbia, 1988.

distintas secciones, mientras que A' es la repetición inacabada de A. Los estribillos de la canción se localizan en la sección B.

La melodía de «Manhattan» ha sido bastante cuidada y está adaptada de la versión de la canción de Cohen, incluyendo las partes que interpretaba la vocalista Anjani Thomas, segunda voz de «First we take Manhattan». Como se aprecia en el próximo ejemplo, la melodía solo varía por el cambio en las figuras musicales utilizadas, cosa que se debe a la diferente silabación del español y el inglés original.

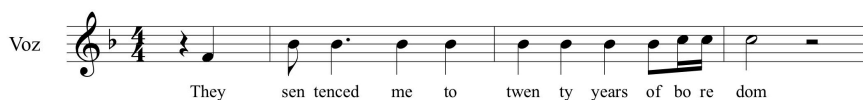


Ilustración 23. Fragmento de la melodía vocal de «First we take Manhattan», de Leonard Cohen, 00:36-00:40 (transcripción propia).



Ilustración 24. Fragmento de la melodía vocal de «Manhattan», de Morente, 00:35-00:39 (transcripción propia).

Tanto la versión original de Cohen como la adaptación de Morente y LAGARTIJA NICK utilizan un compás de 4/4, en la línea habitual de las canciones de *pop* y *rock*. Por el contrario, el timbre de «Manhattan» es uno de los aspectos que más se han transformado respecto a la versión original, alejándose de los estándares de músicas urbanas. Cohen da paso a Morente, del *pop* al flamenco, y los sintetizadores, utilizados a lo largo de todo el corte «First we take Manhattan», ceden su sitio a las guitarras eléctricas y baterías

III. EL *OMEGA* DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE EL FLAMENCO Y EL *ROCK* EN EL SIGLO XX

de LAGARTIJA NICK. De igual forma, las guitarras flamencas son utilizadas con fines melódicos como si de una eléctrica más se tratase. A pesar de todos estos cambios en la formación instrumental, resulta curioso que se persiga mantener un paralelismo en la utilización de una voz femenina en la sección B, que podría haber interpretado el propio Morente. Sin embargo, Estrella, hija del cantaor, se encarga de sustituir a Anjani Thomas, ejecutante original.

Finalmente, el texto de «Manhattan» no es más que la traducción al español de la canción de Cohen, a excepción de las estrofas «I don't like your fashion business mister [...] I don't like what happened to my sister» y «And I thank you for those items that you sent me [...] I practiced every night, now I'm ready», que Morente elimina para su versión. Como se aprecia en la siguiente tabla, se trata de una adaptación bastante fiel.

Tabla 10. Fragmentos de las letras de «Manhattan», de Morente y «First we take Manhattan» de Cohen.

«MANHATTAN», DE MORENTE	«FIRST WE TAKE MANHATTAN», DE COHEN
<p>Me condenaron a veinte años de hastío por intentar cambiar el sistema desde dentro. Ahora vengo a desquitarme, primero conquistaremos Manhattan, después conquistaremos Berlín.</p> <p>Me guía una señal en los cielos, me guía una marca de mi piel, me guía la belleza en nuestras armas, primero conquistaremos Manhattan, después conquistaremos Berlín.</p>	<p>They sentenced me to twenty years of boredom For trying to change the system from within. I'm coming now, I'm coming to reward them First we take Manhattan, then we take Berlin</p> <p>I'm guided by a signal in the heavens I'm guided by this birthmark on my skin I'm guided by the beauty of our weapons First we take Manhattan, then we take Berlin.</p>

Enrique Morente solía decir que uno de sus sueños habituales sería convertirse en cantante de *rock* y se hizo realidad con *Omega*¹⁸². Antonio Arias comenta que, sin duda, Morente era un gran *frontman*. Poseía características innatas de una estrella de *rock*, lo que provocó el desplazamiento de público proveniente de otras músicas hacia el folclore de Andalucía, hacia «el conocimiento de su propia cultura», porque Morente «creaba afición [...] metía el virus del flamenco»¹⁸³. Y no solo funcionaba sobre las tendencias urbanas, sino que el influjo de Morente y *Omega* también se apreció en el lado contrario, ofreciendo al flamenco «la juventud», porque como afirma Antonio Arias, «el flamenco se abre desde dentro y la juventud está esperando en la puerta»¹⁸⁴. Nunca antes el flamenco se había extendido entre un público tan extenso y variado como con *Omega* y sus predecesores.

¹⁸² CASTILLA, Amelia, «Morente cuelga *Omega* en la red...».

¹⁸³ Entrevista concedida por Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK en Granada el 10 de noviembre de 2011. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

¹⁸⁴ *Ibíd.*

III. 2. Hibridación musical en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XX: *Omega*, el punto de inflexión

Salvo en contados casos, las producciones nacidas de la hibridación del flamenco y las músicas populares urbanas en Andalucía entre 1975 y 1979 no tuvieron buena aceptación. Discos como *Veneno* de VENENO, publicado en 1977, o *La leyenda del tiempo* de «Camarón», de 1979, no lograron conectar con el público de su generación y a penas se vendieron¹⁸⁵. Tuvieron algo más de éxito otros artistas, caso de LOLE Y MANUEL, que conectaron con un amplio grupo de seguidores y las bandas asociadas al subgénero *rock* andaluz, que aunque no tuvieron en ningún momento el apoyo del público asociado al flamenco, sí obtuvieron respaldo por parte de la juventud, relacionada con las músicas populares urbanas.

Esta aceptación parcial de los subproductos nacidos de la hibridación del flamenco y el *rock* cambiaría a raíz de la publicación en 1996 del disco *Omega* de LAGARTIJA NICK y Enrique Morente. A pesar de que, como afirman Antonio Arias y Estrella Morente, las primeras actuaciones no tuvieron la aceptación esperada, sobre todo por parte del mundo del flamenco, la recepción del disco evolucionó y gran parte del público y la crítica comenzó a interesarse profusamente por la transculturación del flamenco y las músicas populares urbanas en Andalucía; sobre todo a partir de 1998, tras una actuación en el festival Espárrago Rock, cuya edición tomó como lema «En memoria de Federico», homenajeando a García Lorca¹⁸⁶. La expectación generada por el concierto en Granada, ciudad natal de Morente y

¹⁸⁵ Entrevista concedida por «Kiko Veneno», líder de VENENO en Valencina de la Concepción, Sevilla, en julio de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

¹⁸⁶ Entrevista concedida por Estrella Morente, en octubre de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

LAGARTIJA NICK, y la relación de su trabajo en común con el poeta de Fuente Vaqueros, disparó el número de ventas, más de cincuenta mil discos en diez años, y condicionó la aparición de críticas que elogiaban la puesta en escena del arriesgado proyecto del cantaor¹⁸⁷. De esta forma, *Omega* se convertiría en el primer trabajo de flamenco fusionado con *rock* que lograría la aceptación por parte de público y crítica de manera unánime y relativamente temprana, poco después de su publicación.

La buena aceptación de este disco normalizó la situación de las hibridaciones entre músicas folclóricas y urbanas en Andalucía, provocando la revalorización de productos anteriores como *La leyenda del tiempo* de «Camarón». Asimismo, el éxito cosechado por este trabajo, en el que participó una banda de *rock* asociada a la escena *indie* andaluza, ha permitido que muchas bandas relacionadas con este género se hayan interesado por este tipo de transculturaciones. Consecuentemente, en la actualidad es habitual encontrar bandas de músicas urbanas como LOS PLANETAS o PONY BRAVO, asociadas al género *indie*, que introducen ciertos elementos propios del flamenco en las músicas populares urbanas.

Por tanto y a modo de conclusión, *Omega* posee una importancia capital, al funcionar como «puente» entre la escena musical andaluza de los 70, la que unió flamenco y urbanas por primera vez en Andalucía, y la escena *indie* actual observable en esta comunidad.

¹⁸⁷ CASTILLA, Amelia, «Morente cuelga 'Omega' en la Red», *El País*, 2008, en: http://elpais.com/diario/2008/04/21/cultura/1208728801_850215.html, [Consultado el 12-01-2012].

IV. INDIE Y FLAMENCO

El término *indie*, usado como denominador de un género musical, aparece en España a principios de la década de los 90. Julio Ruiz, periodista de RNE, comienza a utilizarlo para designar a una serie de bandas noveles que participaron en el concurso de maquetas del programa de radio *Discogrande*¹⁸⁸. En origen, estas bandas españolas, a diferencia de las aglutinadas bajo este género en otros países, no poseían un sonido característico, una actitud definida o pertenecían a una región determinada, solo tenían en común la premisa de ser grupos sin contrato discográfico¹⁸⁹.

No obstante, y a pesar de lo restrictiva que resultaba la idea difundida por Julio Ruiz a principios de los 90, desde su aparición en España, el uso del denominador *indie* ha evolucionado, se ha diversificado y ha crecido enormemente el número de bandas y seguidores asociados al mismo. De esta forma, en la actualidad, los artistas circunscritos bajo el término *indie*, marginales hace más de veinte años, ocupan las portadas de las revistas de tendencias, su música es utilizada de manera habitual en radio y televisión y sus canciones son demandadas por el gran público.

Aunque esta Tesis pretende definir el género en España en la actualidad, debido al enorme cambio a nivel de recepción sufrido por el *indie*

¹⁸⁸ BARBADILLO, Pedro, *Dame Veneno*, [Grabación audiovisual], Madrid, Cameo, 2009; RUEDA, José Antonio, *Independientes*, [Grabación audiovisual], Almería, La Fabriquilla de Producción Audiovisual, 2012.

¹⁸⁹ Ver la transcripción de la entrevista concedida por el periodista Julio Ruiz, primera persona que utilizó el término *indie* en España, en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

en nuestro país desde su aparición, resulta necesario realizar una retrospectiva que nos ayude a entender cómo se ha logrado alcanzar este estatus. Asimismo, es importante extrapolar las características que presenta el género actualmente para establecer relaciones con otras categorías musicales anteriores.

IV. 1. *Indie* en España, 1992-2014

Con la intención de ofrecer una panorámica que ayude a entender la evolución del género *indie* en España, retrotrayéndonos en el tiempo, se podrían establecer tres periodos definidos dentro de la evolución de dicha categoría en nuestro país: una primera fase *amateur*, en la que comienza a utilizarse el término en nuestro país, en torno al año 90; una segunda fase en la que el género y las bandas asociadas al mismo se afianzan como escena musical independiente; y una tercera fase de evolución, en la que el género de origen anglosajón se nacionaliza a través del flamenco y llega a alcanzar los primeros puestos de las listas de venta nacionales.

Cabe mencionar que, al igual que ocurre a nivel internacional, aunque no aparece reflejado en esta panorámica, hubo una escena musical independiente en España antes de los 90. Multitud de revistas como *Rockdelux* y sellos pequeños como DRO, que ofrecían una alternativa a las *majors*, ya funcionaban durante la década de los 80¹⁹⁰. No obstante, muchos de estos medios (y algunas de las bandas asociadas a los mismos) no comenzarían a denominarse *indies* o asociarse a dicho género hasta la década posterior.

Durante la primera fase del *indie* español comienza a utilizarse el término en referencia a una serie de bandas musicales sin contrato discográfico. Este uso del concepto *indie* anglosajón asociado a formaciones noveles se promueve desde la prensa. Julio Ruiz difunde su uso a través de la radio y nacen multitud de *fanzines*, como *Mondosonoro* (1994), muchos de ellos gratuitos, especializados en la tendencia extranjera desarrollada en

¹⁹⁰ VIÑUELA, Eduardo, «Industria musical, televisión y producción audiovisual. Veinte años de interacción mediática en el mercado musical español (1980 – 2000)», *Global Media Journal México*, vol. 4, n.º 7, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, págs. 101-111.

España¹⁹¹. Además, debido a las reducidas necesidades de producción y difusión de esta música, comienza a aparecer un gran número de pequeños sellos independientes, por ejemplo, Elefant o Green Ufos. Durante este primer y breve estadio son consideradas bandas *indie* formaciones como LOS PLANETAS, LOS HERMANOS DALTON, ILUMINADOS o ALIAS GALOR.

En apenas dos años, el género toma fuerza y aglutina a un considerable número de seguidores, evolucionando hacia una segunda fase de desarrollo. Surgen multitud de festivales, caso del FIB (Festival Internacional de Benicassim) en 1995, promovido entre otros por Luis Calvo, creador de la discográfica *indie* Elefant, y muchos de los sellos *amateur*, caso de Green Ufos, por ejemplo, se profesionalizan y empiezan a programar conciertos regularmente, viven de la industria¹⁹².

Aunque durante esta segunda fase el *indie* no puede considerarse todavía una tendencia comercial, grandes compañías discográficas, caso de RCA o Universal, comienzan a interesarse por las bandas aglutinadas bajo este género y contratan a formaciones como LOS PLANETAS, que al igual que lo sellos *indies* también se profesionalizan. De esta forma se cumple la idea expuesta por Ryan Moore, según la cual el *indie* funciona de manera similar a un campo de cultivo que los cazatalentos sondean para encontrar nuevos artistas. Así, la música marginal o alternativa se acerca a las corrientes comerciales, su sonido se estandariza y gana importancia en el ámbito de las músicas populares urbanas¹⁹³.

Finalmente, una tercera y última fase muestra la evolución del género

¹⁹¹ *Mondosonoro*, en: <http://www.mondosonoro.com/Inicio/Contacto.aspx>, [Consultado el 01-03-2014].

¹⁹² JÁTIVA, Juan Manuel, «Benicàssim, capital del pop alternativo», *El País*, 1995, en: http://elpais.com/diario/1995/08/04/cultura/807487201_850215.html, [Consultado el 01-03-2014].

¹⁹³ MOORE, Ryan, «Indie rock», *Grove Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531>, [Consultado el 12-02-2014].

anglosajón en nuestro país, la realización de un *indie* español y un intento de nacionalización de su sonido a través del flamenco. Tras el éxito conseguido por el *Omega* de Morente y LAGARTIJA NICK, en 1996, y *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS, en 2007, y la revalorización de trabajos como *La leyenda del tiempo* de «Camarón», todos discos experimentales, un nutrido grupo de artistas han optado por seguir esta tendencia musical que la crítica ha recibido bien y el público ha respaldado.

Dentro de esta querencia hacia el flamenco podemos distinguir distintos niveles de interrelación. Por una parte, algunos artistas no se han centrado en hacer música *indie* fusionada con el género folclórico de manera exclusiva. Estas bandas y solistas introducen algunas canciones de marcado carácter andaluz en producciones de música independiente, como por ejemplo «Ninja de fuego» de la banda sevillana PONY BRAVO, inspirada en la canción homónima interpretada por Manolo «Caracol». También pertenecería a este grupo, aunque introduciendo el flamenco de una manera mucho más clara que PONY BRAVO, SR. CHINARRO, banda liderada por Antonio Luque. Dicha formación cuenta con la colaboración de Enrique Morente en su disco *El fuego amigo* (2005) y ha utilizado ritmos y armonías importadas del flamenco en canciones como «Del montón», «Gitana» o sus sevillanas *indie*, «La plaga», primer corte del disco *¡Menos samba!* (2012)¹⁹⁴. Finalmente, estas hibridaciones alcanzan sus cotas más elevadas en bandas como LOS PLANETAS y su disco *Una ópera egipcia* (2010), consecuencia lógica de *La leyenda del espacio* (2007), o LOS EVANGELISTAS, banda formada por integrantes de LAGARTIJA NICK y LOS PLANETAS¹⁹⁵.

¹⁹⁴ SR. CHINARRO, *El fuego amigo*, [Grabación sonora], Granada, El ejército rojo/RCA/BMG, 2005; SR. CHINARRO, *El mundo según*, [Grabación sonora], Madrid, Mushroom Pillow, 2006, pistas n.º 3 y 7; SR. CHINARRO, *¡Menos Samba!*, [Grabación sonora], Madrid, Mushroom Pillow, 2012, pista n.º 1.

¹⁹⁵ LOS PLANETAS, *Una ópera egipcia*, [Grabación sonora], Madrid, Sony-BMG, 2010.

Esta tendencia observable en el género musical independiente, se ha manifestado en otras formas de expresión artística asociadas al concepto *indie*. Algunos artistas como LA BIEN QUERIDA están absorbiendo elementos propios de la estética flamenca. Por tanto, en este caso ya no se trata de hacer música con reminiscencias del flamenco o un cierto sabor andaluz, sino que el músico se viste de flamenco.

De igual forma, se aprecia una réplica del movimiento musical en el mundo de la novela gráfica. En los últimos años, se han publicado un gran número de historias relacionadas con el flamenco, como *Buscavidas* (2011), de origen francés e inspirada en un cantaor aficionado de la localidad sevillana de Utrera; *Flamenco y cómic* (2013), realizada por varios autores, en la que se pueden leer pequeñas biografías de personajes del mundo del flamenco; o *Flamenco!*, del ilustrador chileno Rodrigo Elgueta¹⁹⁶.

Centrándonos en lo estrictamente musical, para estudiar cómo se produce esta hibridación entre el *indie* y el flamenco a continuación se estudian una serie de discos cuya elección no ha sido arbitraria. Se ha realizado un vaciado de las revistas de tendencias musicales *Rockdelux*, *Mondosonoro* y *Rolling Stone*, así como de las hemerotecas digitales de algunos de los diarios nacionales más importantes, caso por ejemplo de *El País* o *ABC*, con el fin de localizar el mayor número de discos realizados entre los años 1995 y 2012 asociados a las etiquetas flamenco e *indie*. Esta búsqueda nos ha descubierto un enorme abanico de bandas y artistas asociados al denominador independiente pero que están introduciendo elementos propios del flamenco en su música: LOS PLANETAS, SR. CHINARRO, PONY BRAVO, LA BIEN QUERIDA, LOS EVANGELISTAS, GRUPO DE

¹⁹⁶ DABITCH, C. Y FLAO, B., *Buscavidas*, Barcelona, Norma Editorial, 2011; VVAA, *Flamenco y cómic*, Sevilla?, Asociación Juvenil RC Viñetas, 2013 (inédito); ELGUETA, Rodrigo, *¡Flamenco!*, Santiago de Chile, Platino cómic, 2009.

EXPERTOS SOL Y NIEVE, GAGGIA, TRÉPAT, etc. Todos ellos han sido estudiados para esta Tesis.

IV. 2. LOS PLANETAS

LOS PLANETAS es considerada la banda de música *indie* más importante de España y con mayor proyección fuera de nuestras fronteras, como atestiguan sus múltiples galardones nacionales, caso del premio a la mejor banda de *rock* alternativo de España en los Premios de la Música 2011, y sus continuas referencias en medios especializados, como la revista *Rockdelux* o *Rolling Stone*.

Esta formación nace en torno al año 1990 autodenominándose LOS SUBTERRÁNEOS. Sin embargo, dado que en ese momento existía otra banda en España llamada CRISTINA Y LOS SUBTERRÁNEOS, liderada por la cantante Christina Rosenvinge, los granadinos se vieron obligados a buscar un nombre alternativo, decantándose a la postre por LOS PLANETAS¹⁹⁷. Del cuarteto inicial, formado por Juan Rodríguez Cervilla «J», «Florent», May Oliver y Paco Rodríguez, en la actualidad solo continúan los dos primeros, a los que se han unido músicos como «Eric» Jiménez, ex baterista de LAGARTIJA NICK o el teclista Esteban Fraile «Banin», miembro de LOS PILOTOS.

Las primeras canciones de la banda se popularizaron rápidamente gracias al concursos de maquetas del programa *Discogrande* de Radio Nacional de España 3, presentado por el periodista Julio Ruiz. El locutor madrileño, comenzó a reproducir de manera habitual cortes de agrupaciones noveles sin contrato discográfico a las que denominó *indie*, introduciendo en España el término anglosajón que se estaba utilizando desde los 80 para definir a formaciones de Estados Unidos e Inglaterra como SONIC YOUTH.

¹⁹⁷ Anécdota narrada en la lista «La diez mejores canciones del indie español de los 90», *Rolling Stones*, en: <http://rollingstone.es/noticias/view/las-diez-mejores-canciones-del-indie-espanol-de-los-90>, [Consultado el 15-02-2014].

De todas estas agrupaciones noveles presentadas en el programa de radio, los granadinos fueron los grandes triunfadores, con los que el público se volcó, lo que situó a la banda en el punto de mira de muchos sellos. Esto se tradujo en dos contratos discográficos en muy poco tiempo, el primero con la compañía *indie* Elefant, dirigida por Luis Calvo, con la que solo sacaron un EP titulado *Medusa*, en 1993. El segundo poco después con RCA-BMG, en 1994, que finalmente desembocaría en su contrato con la multinacional Sony Music.

A lo largo de su dilatada carrera, casi veinticinco años, LOS PLANETAS han publicado ocho discos de estudios y tres recopilatorios. En ellos, su sonido se ha visto modificado por el influjo del folclore andaluz. Aunque en sus orígenes se asemejaban a bandas de *indie* internacionales, como MY BLOODY VALENTINE, especialmente a partir de 2007, con su disco *La leyenda del tiempo*, comenzaron a introducir ciertos elementos importados del flamenco, lo que permitió la evolución de un género internacional a través de una cultura local.

IV. 2. 1. LOS PLANETAS evolucionan a través del flamenco: *La leyenda del espacio* (2007)

Elegido en 2007 y 2009 mejor disco español del año y de la década respectivamente por la revista *Rockdelux*, y en 2008 mejor disco nacional de *rock* alternativo por la Academia de las Artes y las Ciencias Española, *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS consiguió normalizar la situación de muchos artistas y proyectos que fusionaban las músicas populares en Andalucía, en este caso el *indie* y el flamenco¹⁹⁸. De hecho, en origen, producir este trabajo fue una apuesta arriesgada que ponía en peligro casi veinte años de carrera asociada al sonido *shoegaze* para crear, bajo la influencia de Enrique Morente, nuevas armonías y melodías inspiradas o basadas en el flamenco¹⁹⁹.

El resultado es difícil de describir genéricamente, puesto que «no es un disco de flamenco, pero tampoco es un disco de *rock*, ni mucho menos de *rock* flamenco»²⁰⁰. Por tanto cabe preguntarse, ¿qué género o géneros se interpretan en este disco? Y, aún más importante, ¿qué factores hacen que *La leyenda del espacio*, séptimo álbum de estudio de la banda de música independiente LOS PLANETAS, posea una sonoridad cargada de

¹⁹⁸ *Rockdelux* es una de las publicaciones de música independiente más importantes y con mayor trayectoria a nivel nacional. *Rockdelux*, en: <http://www.rockdelux.com/>, [Consultado el 02-02-2012].

Premios de la música de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música, en: http://www.premiosdelamusica.com/dyn/historia/lista_ganadores.php?id_seccion=2&id_edicion=12&id_categoria=8#cat_8, [Consultado el 23-01-2012].

¹⁹⁹ *Shoegaze* es el término con el que se denomina a un movimiento musical surgido durante la década de los 80 en Reino Unido, encabezado por bandas como MY BLOODY VALENTINE. El *shoegazing*, dotado inicialmente de un significado despectivo, proviene de la postura con la que solían tocar los músicos de este tipo de bandas, *Shoe* (zapatos) *gaze* (contemplar o mirar fijamente), mirándose los zapatos. HEATLY, Michael, *Rock & Pop*, la historia completa, Barcelona, Robinbook, 2007, pág. 476.

²⁰⁰ DANIEL, L. S. «'La leyenda del espacio' de Los Planetas», *La Fonoteca*, en: <http://lafonoteca.net/discos/la-leyenda-del-espacio> [Consultado el 10-11-2011].

reminiscencias andaluzas? Y en consecuencia, ¿cómo pervive el folclore musical andaluz en la era digital, en el siglo XXI?

En *La leyenda del espacio*, Los PLANETAS eluden la tendencia apreciable en discos como *Omega* o *Veneno* en los que colaboraron guitarristas flamencos, palmeros, etc. Ellos funcionan con dos o tres guitarras eléctricas que se apoyan en una batería pesada (contundente a la manera del *rock*) y un bajo eléctrico. Un teclado aporta densidad a la textura y realiza, de manera eventual, pequeños motivos melódicos a los que se suma la voz, formando un muro de sonido compacto, similar al de bandas de *shoegaze* o *indie rock* como MY BLOODY VALENTINE, en el que es complicado discernir mediante una simple escucha los instrumentos que lo configuran. Cabe mencionar una excepción en la canción «Tendrá que haber un camino», interpretada por Enrique Morente, donde se concede prioridad a la voz del cantaor sobre la instrumentación: una voz que posee una sonoridad evidentemente andaluza. Asimismo, podría considerarse un recurso tímbrico cercano al flamenco el uso por primera vez en este disco del habla «andaluza». Esta evolución en el habla se aprecia en el fandango «Ya no me asomo a la reja», cuando al pronunciar palabras como «soledad», interpreta «soledá»; o en la canción «Negras las intenciones», transformando «vendido» en «vendío». Por tanto, a excepción del habla y la colaboración de Morente en una canción, se mantiene la configuración tímbrica prototípica de cualquier banda de *rock*.



Ilustración 25. El líder de LOS PLANETAS, «J», junto al cantautor Enrique Morente en Granada, por Antonio G. Olmedo.

De igual forma, basta comparar las canciones de *La leyenda del espacio* y algunos de los *singles* publicados con anterioridad por LOS PLANETAS para observar que, formalmente, el disco de 2007 no tiene cambios reseñables respecto a otros trabajos anteriores de la banda granadina. En líneas generales se mantiene un esquema básico, utilizado de manera habitual en músicas urbanas como el *pop* o el *rock*, formado por dos secciones que se alternan (ABAB), una asociada a las estrofas y otra para estribillos. Estas secciones son reexpuestas con modificaciones de manera regular por LOS PLANETAS y se presentan mediante una progresión armónica, un ostinato instrumental que funciona a modo de prelude, A', cuya variación, al introducir la melodía vocal sobre la que se apoyan una o dos estrofas, da forma a la sección A. Sucede a dichas secciones un segundo motivo B, utilizado generalmente a modo de estribillo, que puede repetirse entre dos y tres veces en cada canción. Una reexposición del motivo usado

como preludio, A', funciona a modo de interludio instrumental o sección puente entre B y A. Para finalizar, estas canciones terminan en multitud de ocasiones con una nueva variación del motivo inicial, cerrando la pieza con el esquema A'AABA'AABA'.

Dicha estructura, apreciable en multitud de canciones anteriores a la publicación de *La leyenda del espacio*, como «Segundo premio» o «Pesadilla en el parque de atracciones», se mantiene en el séptimo álbum de la banda granadina con pequeños cambios. Estas alteraciones no modifican la esencia estructural de la banda, observable en cortes como «Reunión en la cumbre», «Deseando una cosa» o «El canto del Bute», por lo que no se cumple la idea de evolución estructural aparecida en algunas reseñas publicadas en revistas de divulgación musical, por ejemplo: «inyectar el alma jonda del flamenco en su sonido sin modificar nada más allá de la estructura y el ritmo»²⁰¹. Según «J», líder de LOS PLANETAS, ahí radica la «magia» y el reto de *La leyenda del espacio*, en encajar el flamenco en sus esquemas habituales, sin variarlos²⁰².

Dejando a un lado aspectos estructurales y centrándonos en lo melódico, *La leyenda del espacio* presenta innovaciones respecto a trabajos anteriores de la banda granadina. De hecho, estos avances dan forma a uno de los elementos más atractivos para el estudio de la interrelación entre músicas urbanas y folclórica en este disco. Para comprender el grado de unión que se da en muchas de las melodías del trabajo, basta analizar el motivo con el que comienza «La verdulera», que es un guiño a la canción «She said» de THE BEATLES, interpretada con un sintetizador medio tono abajo.

²⁰¹ DEL ÁGUILA, Guillermo, «Los Planetas 'La leyenda del espacio'», *Rockdelux*, n.º 251, Mayo 2007, en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/los-planetas-la-leyenda-del-espacio.html>, [Consultado el 10-11-2011].

²⁰² Entrevista concedida por Juan Rodríguez Cervilla, disponible en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.



Ilustración 26. Preludio instrumental aparecido en la canción «She said» de THE BEATLES, 00:00-00:03 (transcripción propia).



Ilustración 27. Preludio interpretado por el teclado en «La verdulera» de LOS PLANETAS, 00:03-00:06 (transcripción propia).

En contraste con este motivo, es posible encontrar melodías que podrían encajar perfectamente en el repertorio de cualquier cantautor, con descensos por grados conjuntos sobre una misma sílaba. Como muestra, a continuación recogemos tres fragmentos pertenecientes a «La verdulera» y «Deseando una cosa».

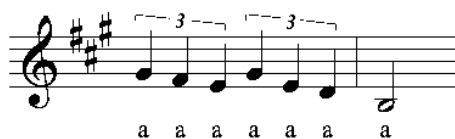


Ilustración 28. Fragmento de la melodía vocal de la canción «La verdulera», 00:53-00:57 (transcripción propia).



Ilustración 29. Fragmento de la melodía vocal de la canción «La verdulera», 01:13-01:15 (transcripción propia).



Ilustración 30. Fragmento de la melodía vocal de la canción «Deseando una cosa», 01:16-01:18 (transcripción propia).

Otro buen ejemplo de estas melodías de inspiración flamenca se aprecia en la canción «Entre las flores del campo». LOS PLANETAS confeccionan una línea vocal similar a la de las cantiñas de Córdoba, cuya seña de identidad, a pesar de su carácter alegre o festivo, con melodías por grados conjuntos desarrolladas en modo mayor, reside en una breve modulación a modo menor. Este acercamiento de la banda granadina a este palo puede apreciarse en el siguiente ejemplo.



Ilustración 31. Fragmento de la melodía vocal de la canción «Entre las flores del campo», 00:54-01:04 (transcripción propia)²⁰³.

Estas melodías, interpretadas generalmente por el vocalista, bastante ricas y que se asemejan en muchos casos a otras utilizadas con anterioridad por cantaores flamencos como Morente, chocan con la sencillez de las líneas instrumentales. Como se aprecia en el siguiente fragmento, la guitarra, el bajo

²⁰³ Transcripción completa de la melodía vocal en el anexo 3.

y la batería interpretan distintos ostinatos que se corresponden con las distintas secciones de la canción. Estas células básicas, que se repiten a lo largo de toda la pieza, ofrecen un sonido compacto, uniforme, en el que por momentos resulta difícil diferenciar los instrumentos.

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (G.), Bass (B.), and Drums (Bat.). The score covers measures 13 to 18. The guitar part is written in treble clef and features a G chord above each measure, with a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part is written in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The drum part is written in common time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is labeled '13' at the beginning of each line.

Ilustración 32. Guitarra, bajo y batería de la canción «Entre las flores del campo», compases 13-18 (transcripción propia)²⁰⁴.

No obstante y a pesar de su sencillez, el conjunto instrumental refuerza la idea de una búsqueda de lo andaluz, de una sonoridad flamenca en cada una de estas creaciones, siendo el ritmo y la armonía dos de los elementos más sobresalientes en la relación con el folclore de esta producción. El batería, «Eric» Jiménez, quien había trabajado con LAGARTIJA NICK en *Omega*, busca emular constantemente ritmos importados de distintos palos, adaptándolos a las estructuras habituales de LOS PLANETAS. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el ritmo de «Ya no me asomo a la reja», inspirado en el «Fandango» interpretado por Morente en su disco *Esencias flamencas*; también las armonías del *La leyenda del espacio* persiguen una sonoridad flamenca o andaluza. «La verdulera», que versiona un mirabrás, es

²⁰⁴ Transcripción completa de las líneas instrumentales en el anexo 3.

Por último, sobresale el procedimiento utilizado para la creación de los textos del disco *La leyenda del espacio*. En sus letras se mantiene la tendencia lírica habitual del «nuevo flamenco» que, como señala Cristina Cruces, consiste en usar a conveniencia letras tradicionales, uniéndolas libremente, jugando con modelos microcompositivos de coplas sueltas flamencas, combinándolas en un disco con canciones o temas musicales propios del autor²⁰⁷. En *La leyenda del espacio* encontramos multitud de ejemplos en los que las letras están compuestas a partir de distintas coplas extraídas del cancionero popular usado habitualmente por cantaores flamencos como Antonio «Mairena», Manolo «Caracol», «Camarón», Enrique Morente o José Menese²⁰⁸. Valgan de muestra los versos «Y a mí que me importa que un rey me culpe/si el pueblo es grande y me adora» que aparece en «La verdulera», interpretada con anterioridad por cantaores como «Mairena», «El niño Almadén» o «Pericón de Cádiz»; o «que vaya acelerando/que la que yo más quiero/me está esperando», pertenecientes a la canción «Deseando una cosa», que ya emplearon en sendas cantiñas los maestros «Onofre de Córdoba» y «Fosforito». De igual forma, encontramos canciones cuyas letras están extraídas íntegramente de adaptaciones de coplas realizadas por otros intérpretes, como «Si estaba Loco por ti», del cantaor «Fosforito»; o el fandango «Ya no me asomo a la reja», que pertenece al disco *Esencias flamencas*, de Enrique Morente. En este último ejemplo, aunque la letra está basada en la versión del cantaor granadino, muchos de

²⁰⁷ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», pág. 184.

²⁰⁸ LLANOS, Héctor, «El flamenco renueva el sonido de Planetas en ‘La leyenda del espacio’», *El Confidencial*, 12 de abril de 2007, en: http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia_23014.asp, [Consultado el 12-11-2011].

sus versos han sido interpretados por otros intérpretes, como «El Niño Almadén» o «Cobitos»²⁰⁹.

Tabla 11. Origen de la letra de «Ya no me asomo a la reja» de LOS PLANETAS.

YA NO ME ASOMO A LA REJA (Fandangos)	FRAGMENTOS DE OTROS CANTAORES
Como moro soy más moro. Como cristiano, cristiano. Como bueno soy más bueno. Como malo soy más malo. Soy más malo que el veneno.	«Como moro soy más moro y como cristiano soy más cristiano. Como bueno soy más bueno y como malo soy más malo. Soy más malo que el veneno» ²¹⁰ .
Después de haberme llevado toda la noche de jarana. Después de haberme llevado me vengo a purificar debajo de tu ventana como si fuera un altar.	«Después de haberme llevado toda una noche de jarana me vengo a purificar debajo de tu ventana como si fuera un altar» ²¹¹ .
Ya no me asomo a la reja que me solía asomar. Ya no me asomo a la reja, me asomo a la ventana que cae a la soledad. No sé si me iré a Ubrique o me iré a Grazalema. No sé si me iré a Ubrique o a Alcalá de los Gazules, o al Adorno que es mi tierra. No se si me iré a Ubrique. De oro barcelonés un anillo te prometo. De oro barcelonés si dices por la mañana ese que canta quién es por la noche en tu ventana.	«Ya no me asomo a la reja que me solía asomar. Que me asomo a la ventana que cae a la soledad. De orillo barcelonés un anillo te prometo si dices por la mañana ese que canta quién es de noche en tu ventana. Después de haberme llevado toda la noche de jarana me vengo a purificar debajo de tu ventana como si fuera a un altar. No me vaya a Grazalema. No sé si me vaya a Ubrique o me vaya a Grazalema.

²⁰⁹ El análisis comparativo completo de las letras de *La leyenda del espacio* y sus referentes flamencos puede consultarse en el anexo 1 de esta Tesis.

²¹⁰ Fragmento de la malagueña «Soy más cristiano que moro» atribuida al cantaor «Enrique Mellizo», posteriormente utilizada por otros cantaores como Manuel «Cobitos», en COBOS «COBITOS», Manuel, *EP Belter 51.204 - Malagueña del Mellizo*, [Grabación sonora], Barcelona, Belter, 1965, pista n.º 1.

²¹¹ GALLEGO «NIÑO ALMADÉN», Jacinto, «Navegando me perdí», en VEGA, José, *Magna antología del cante flamenco, vol. 7*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1982, pista n.º 1.

<p>Ya no me asomo a la reja que me solía asomar. Ya no me asomo a la reja, me asomo a la ventana que cae a la soledad.</p>	<p>A Alcalá de los Gazules o al Adorno que es mi tierra, o si me vaya a Ubrique»²¹².</p>
--	---

²¹² MORENTE, Enrique, «Fandangos», *Esencias flamencas...*

IV. 2. 2. *Una ópera Egipcia* (2010), LOS PLANETAS desarrollan su propuesta

En 2010 LOS PLANETAS publicaban su octavo disco de estudio, *Una ópera egipcia*, catorce canciones que confirmaban lo que la banda ya había anticipado en su anterior trabajo, *La leyenda del espacio* (2007): una nueva forma de afrontar la creación por una agrupación *indie*, introduciendo en un género extranjero, importado de Reino Unido y Estados Unidos, elementos de su propia cultura, del flamenco²¹³. Las buenas críticas cosechadas por su anterior disco convertían este trabajo en una apuesta segura. No obstante, y a pesar de continuar una línea clara respecto a su trabajo anterior, LOS PLANETAS recuperaron muchos elementos de sus primeros discos e introdujeron detalles de otras producciones como *Omega*, consiguiendo un disco cargado de pequeños detalles, un testigo de su longeva carrera. Este revisión de su anterior experimento condujo al disco *Una ópera egipcia* hasta el número dos de las listas de éxito en su primera semana en el mercado, toda una hazaña para una banda de música *indie*²¹⁴.

Para esta grabación, al igual que ocurrió en *La leyenda del espacio*, la banda granadina no introdujo en su plantilla guitarristas flamencos o zapateados. Utilizaron su formación estandarizada, con guitarras y bajo eléctrico, batería y teclado. En general, la función de la banda es dar soporte armónico y rítmico a la voz, a excepción de los teclados, sobre todo sintetizadores, que añaden matices melódicos a lo largo del disco. También hay que subrayar la importancia de la guitarra eléctrica en «La llave de oro», que ejecuta la melodía principal. Sí incorporan como novedad respecto a otros trabajos las colaboraciones de Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK

²¹³ LOS PLANETAS, *Una ópera Egipcia*, [Grabación sonora], Madrid, Sony-BMG, 2010.

²¹⁴ Resumen de las novedades aparecidas en las listas de éxito españolas, según *Los40.com*, en: <http://www.los40.com/actualidad/noticias/viva-la-vida-de-coldplay-es-el-disco-mas-vendido-de-la-semana/nota/1296548.aspx>, [Consultado el 20-01-2014].

y miembro de LOS EVANGELISTAS, bajista en las canciones «Siete faroles» y «La pastora divina», y la voz de Ana Fernández, más conocida como LA BIEN QUERIDA en «La veleta» y «No sé cómo te atreves». Un elemento flamenco distintivo a resaltar dentro de la plantilla es la colaboración del cantaor Enrique Morente, que participa en las canciones «Que me van aniquilando» y «La pastora divina».

Otro de los elementos innovadores en la producción de *Una ópera egipcia* es la recuperación de un recurso empleado en el disco *Omega* (1996), la introducción de fragmentos de grabaciones de otros cantaores utilizada como un elemento tímbrico más. Esto se aprecia en la canción «Romance de Juan de Osuna», donde se emplea el «Romance de Juan de Osuna» de Manolo «Caracol», compuesta por el trío formado por Quintero, León y Quiroga²¹⁵. También la utilización de coros en canciones como «La veleta», un complemento casi inédito a lo largo de la carrera de LOS PLANETAS

Además de la continuidad apreciable en la elección de la plantilla instrumental para *Una ópera egipcia*, se mantienen las estructuras utilizadas por LOS PLANETAS de manera habitual, es decir, una modificación de la clásica forma (ABAB), forma ampliamente utilizada en las músicas urbanas, con una sección asociada a las estrofas y otra para estribillos. Esta modificación presenta un prelude instrumental, que da paso a la sección A, en la que se interpretan las estrofas. Un segundo motivo B es utilizado de manera general a modo de estribillo.

Este esquema modificado puede observarse en la canción «Una corona de estrellas», por ejemplo. Este corte comienza con un breve prelude, en el que la guitarra ejecuta un acorde de la Mayor de cuatro compases de duración y que da paso a la sección A. Esta segunda sección está formada por

²¹⁵ RODÓ SELLES, Ramón, *Pepe Marchena: el arte de transgredir cantando*, Sevilla, Signatura ediciones, 2006, pág. 36.

dos subsecciones diferenciadas (A y A') en las que se interpretan dos estrofas. Posteriormente aparece la sección B, contrastante con las dos anteriores y que se utiliza a modo de estribillo, para volver a la sección A. Esta canción presenta una pequeña peculiaridad respecto a otras de la banda granadina, la introducción de una tercera sección C, que funciona como puente para el último estribillo B. De esta forma, la canción «Una corona de estrellas» presentaría la estructura AA'BAA'CB. Por tanto, las estructuras de LOS PLANETAS en el disco *Una ópera egipcia* no se han visto alteradas por la influencia del flamenco.

Continuando con la búsqueda de elementos que aluden al folclore de Andalucía en este disco, es importante prestar atención a sus melodías, puesto que muchas de ellas son extraídas de grabaciones anteriores de cantaores flamencos. Es el caso de la línea vocal de la canción «Virgen de la Soledad», basada en la copla «Eres Virgen más bonita», interpretada previamente por «Fosforito» y Paco «de Lucía» en el disco *Selección antológica del cante flamenco, vol. 3*²¹⁶. La correspondencia entra ambas melodías puede observarse en los siguientes ejemplos:



Ilustración 35. Fragmento de «Eres Virgen más bonita» de «Fosforito» (transcripción propia).

²¹⁶ «FOSFORITO» FERNÁNDEZ, Antonio, *Selección antológica del cante flamenco, vol. 3*, [Grabación sonora], Barcelona, Divucsa, 2005, pista n.º 12.

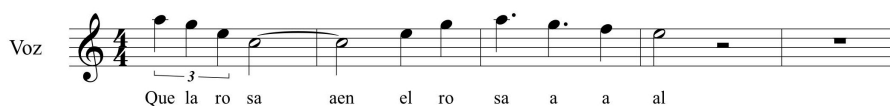


Ilustración 36. Fragmento de «Virgen de la Soledad» de LOS PLANETAS (transcripción propia).

Sobre estas líneas, en la ilustración puede observarse que LOS PLANETAS ralentizan la versión de «Fosforito». Asimismo sustituyen los trinos del cantaor sobre la nota fa por la relación descendente de la cadencia andaluza la-sol-fa-mi. Este recurso ornamental permite simplificar la melodía del cantaor y a su vez añadir un elemento más a su búsqueda de una sonoridad flamenca. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, mantienen muchas de las señas de identidad de la versión original. En relación a la letra, por ejemplo, se mantiene el mismo verso que interpreta «Fosforito» y «J», como procedimiento, une algunas sílabas, emulando el habla andaluza y alarga otras sobre más de una nota, algo ampliamente utilizado en el mundo del flamenco.

El ritmo de *Una ópera egipcia* es uno de los aspectos más trabajados para conferir a este disco los matices flamencos que la banda perseguía. Como ya hiciera en *La leyenda del espacio* y *Omega*, el batería «Eric» Jiménez, introduce patrones rítmicos importados del folclore andaluz. Esto puede escucharse en las canciones «La pastora divina», en la que se aprecia el ritmo de una seguiriya o «Que me van aniquilando». También las armonías de *Una ópera egipcia* están impregnadas de esa sonoridad andaluza. Por ejemplo, la armonía de «Soy un pobre granaíno», así como su melodía y parte de la letra están extraídas de la «Colombiana» de Enrique Morente aparecida en el disco *Esencias flamencas*, aunque en este caso transpuestas

un tono arriba, en la Mayor²¹⁷. La canción «Fandango», del mismo disco de Morente, también fue utilizada con este propósito en el trabajo anterior de la banda granadina.

Otro aspecto reseñable en la búsqueda de LOS PLANETAS de una sonoridad flamenca se encuentra en las letras del disco. Al igual que ocurría en *La leyenda del espacio* (2007), en este trabajo se han reutilizado coplas populares interpretadas previamente por otros cantaores como material para las canciones. Esto quiere decir que, una vez más, LOS PLANETAS recurren al modelo microcompositivo de coplas sueltas que proponía Cristina Cruces²¹⁸. Esto puede observarse en cortes como «Atravesando los montes», para la que se utilizaron algunos versos de «Creí morirme de pena», de «Fosforito»²¹⁹.

Tabla 12. Fragmentos de las letras de «Creí morirme de pena», de «Fosforito» y «Atravesando los montes», de LOS PLANETAS.

«CREÍ MORIRME DE PENA», DE «FOSFORITO»	«ATRAVESANDO LOS MONTES», DE LOS PLANETAS
Creí morirme de pena cuando yo deje de verte creí morirme de pena comprendí como tu eres bendigo mi buena suerte de no encontrarme a tu vera.	Creí morirme de pena cuando no querías verme. Creí morirme de pena y ahora bendigo mi suerte de no tenerte a mi vera.

Estos préstamos también se aprecian en otras canciones como «Virgen de la Soledad», cuya letra fue interpretada por «Fosforito» en su saeta «Eres Virgen más bonita», a excepción de la última estrofa «De noche y

²¹⁷ MORENTE, Enrique, *Esencias flamencas*, [Grabación sonora], Madrid, Auvidis, 1988, pista n.º 4.

²¹⁸ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», pág. 184.

²¹⁹ «FOSFORITO» FERNÁNDEZ, Antonio, *Tarantos de Almería, javera, fandangos, ritmos de Huelva*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1959, pista n.º 2.

de día...»²²⁰. «Fosforito» es, junto a Enrique Morente, el cantaor más utilizado por LOS PLANETAS en sus acercamientos al flamenco.

Tabla 13. Fragmentos de las letras de las canciones «Creí morirme de pena», de «Fosforito» y «Atravesando los montes», de LOS PLANETAS.

«ÉRES VIRGEN MÁS BONITA», DE «FOSFORITO»	«VIRGEN DE LA SOLEDAD», DE LOS PLANETAS
<p>Eres Virgen mas bonita que la nieve en el barranco que la rosa en el rosal que el lirio blanco en el campo Virgen de la Soledad</p> <p>En el patio de Caifa canto el gallo y dijo Pedro yo no conozco a este hombre ni tanpoco es mi maestro</p>	<p>Eres Virgen mas bonita que la nieve en el barranco que la rosa en el rosal que el lirio blanco en el campo Virgen de la Soledad</p> <p>En el patio de Caifa canto el gallo y dijo Pedro yo no conozco a este hombre yo no conozco a este hombre nunca ha sido mi maestro</p>

También resulta llamativa la versión que Morente hace de su canción «Que me van aniquilando», aparecida en el disco *Despegando* (1977)²²¹. El cantaor utiliza la misma letra, aunque reordena las estrofas y elimina la estrofa «Como yo era escribano...».

Tabla 14. Fragmentos de las letras de las canciones «Que me van aniquilando» (1977), de Morente y «Que me van aniquilando» (2010), de LOS PLANETAS y Morente.

«QUE ME VAN ANIQUILANDO», DE MORENTE	«QUE ME VAN ANIQUILANDO», DE LOS PLANETAS
<p>Como yo no era escribano ni yo sabía lo que pasaba dijeron que hacían justicia</p>	<p>Lo de ayer ya se pasó y lo de hoy se va pasando. mañana nadie lo ha visto;</p>

²²⁰ «FOSFORITO» FERNÁNDEZ, Antonio, *Selección antológica del cante flamenco*, vol. 3, [Grabación sonora], Barcelona, Divucsa, 2005, pista n.º 12.

²²¹ MORENTE, Enrique, *Despegando*, [Grabación sonora], Madrid, CBS/Sony, 1977, pista n.º 9.

<p>viendo yo que nos maraban.</p> <p>Que me van aniquilando la gente anda diciendo y sigo por mi camino, que las nubes las destruye el viento.</p> <p>Eres tú como la caña, la caña criada en Umbría, que a todos los aires les hace, les hace su cortesía.</p> <p>Lo de ayer ya se pasó y lo de hoy va pasando. mañana, nadie lo ha visto, mundillo vamos andando.</p>	<p>mundillo vamos andando.</p> <p>Que me van aniquilando la gente anda diciendo y sigo por mi camino, que las nubes las destruye el viento.</p> <p>Eres tú como la caña, la caña criada en Umbría, que a todos los aires les hace, les hace su cortesía, mare.</p> <p>Que me van aniquilando la gente anda diciendo y sigo por mi camino, que las nubes las destruye el viento.</p>
---	---

En este disco, Los PLANETAS utilizan por primera vez coplas popularizadas por una cantaora. La letra de «La Veleta», interpretada por LA BIEN QUERIDA en *Una ópera egipcia*, es una adaptación *sui generis* de unas sevillanas boleras de «La niña de los peines» conocidas como «Por lo mudable»²²².

Tabla 15. Fragmentos de las letras de las canciones «Por lo mudable», de «La niña de los peines» y «La veleta», de LOS PLANETAS.

«POR LO MUDABLE», DE «LA NIÑA DE LOS PEINES»	«LA VELETA», DE LOS PLANETAS
<p>Por lo mudable, mare, por lo mudable me llamaste veleta, mi arma, por lo mudable. Si yo soy la veleta, mi arma, tú eres el aire. Que la veleta, si el aire no la mueve, mare, que la veleta, si no la mueven, mi arma,</p>	<p>Por lo mudable, si yo soy la veleta, por lo mudable, si yo soy la veleta, tú eres el aire.</p> <p>pintor de loza, mi amante es cartujano, pintor de loza, me pinta palanganas color de rosa.</p>

²²² «LA NIÑA DE LOS PEINES», *Obra completa*, vol. 10, [Grabación sonora], Sevilla, Fonotrón, 2004, pista n.º 10.

<p>siempre está quieta</p> <p>Pintor de loza, mi arma, pintor de loza, mi amante es cartujano, mi arma, pintor de loza, que pinta palanganas, mare, color de rosa, que pinta palanganas ,mi arma color de rosa.</p> <p>Así lo quiero que pinte palanganas, mare, así lo quiero, que pinte palanganas, mi arma, color de cielo.</p>	<p>Así lo quiero, que pinte palanganas y así lo quiero, que pinte palanganas color de cielo.</p>
---	--

Finalmente, el último elemento reseñable en relación con la letra y el timbre de esta producción, hay que subrayar la utilización del habla «andaluza» por parte de «J», vocalista de la banda. Este recurso que ya utilizó en *La leyenda del espacio*, reaparece en canciones como «Soy un pobre granaíno», donde dice «granaíno» en lugar de «granadino». También en ese corte, puede escucharse el empleo de la glosolalia, «leré leré» en la última estrofa. Este tipo de recursos se utilizan habitualmente en el flamenco y ya se escuchó en grabaciones previas de músicas urbanas, caso de «El garrotín» de SMASH.

En resumen, LOS PLANETAS continúan su proceso de nacionalización del *indie* con *Una ópera egipcia*. Este trabajo renueva la propuesta de *La leyenda del espacio*, aunque su sonido es un poco más *indie*, con un sonido más *shoegaze* que el de su predecesor. Vuelven así a retomar algunas prácticas de sus primeros discos, pero sin perder de vista en ningún momento el flamenco, el nuevo eje sobre el que gira su música.

IV. 3. PONY BRAVO: *indie* y folclore en Andalucía Occidental

El *indie* en la zona occidental de Andalucía tiene uno de sus mayores referentes en la banda sevillana PONY BRAVO, formada por el vocalista y teclista Daniel Alonso, líder de la banda, y tres músicos de la extinta agrupación RENOCHILD, Pablo Peña, Darío del Moral y Javier Rivera²²³. Los orígenes de la banda se remontan al año 2006. Desde entonces estos cuatro sevillanos han publicado tres discos entre 2007 y 2013: *Si bajo de espaldas no me da miedo y otras historias...* (2007), *Un gramo de fé* (2010) y *De palmas y cacería* (2013), todos producidos por Raúl Pérez en los estudios La Mina (Sevilla) y distribuidos a través de su propio sello, El Rancho Casa de Discos²²⁴.

A lo largo de su corta trayectoria, esta joven formación ha logrado el reconocimiento de público y prensa como demuestran sus múltiples premios. Su último trabajo hasta la fecha, *De palmas y cacería*, ha sido elegido mejor disco nacional por muchas de las revistas divulgativas sobre música independiente más importantes de España, como *Mondosonoro*²²⁵. Asimismo, en la actualidad participan de manera regular en algunos de los festivales *indies* más importantes del país, por ejemplo el Primavera Sound, de Barcelona.

²²³ RENOCHILD fue una formación sevillana activa entre 2000 y 2005 que llegó a editar varios *singles* y un LP, titulado *Shuttle*; RENOCHILD, *Shuttle*, [Grabación sonora], Murcia, Pulpo Negro Records, 2004.

²²⁴ PONY BRAVO, *Si bajo de espaldas no me da miedo y otras historias...*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2007; PONY BRAVO, *Un gramo de fé*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2010; PONY BRAVO, *De palmas y cacería*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2013.

²²⁵ VVAA, «Los mejores discos nacionales 2013», *Mondosonoro*, n.º 213, 2014, pág. 18.



Ilustración 37. Portada del disco *De palmas y cacería*²²⁶.

PONY BRAVO presenta una formación bastante convencional, con batería, bajo, guitarra eléctrica, teclado y voz, aunque sobresale el empleo que hacen de la misma; la economía de recursos demostrada en sus canciones se ha convertido en una de sus señas de identidad. En muchas canciones, como «Mi DNI» o «Super-Broker», prescinden de algunos instrumentos durante buena parte de la canción utilizándolos en estribillos y puentes entre secciones.

La banda posee un sonido muy particular, en el que confluyen distintas tradiciones musicales. Esta concurrencia, según Pablo Peña, bajista de la banda, se da porque la música

está llena de significados [...] puedes encontrar conexiones entre todas ellas. Es una maravilla darte cuenta de que el sentir del cante flamenco de un gitano de las Tres Mil Viviendas está humanamente unido al de un *bluesman*

²²⁶ PONY BRAVO, *De palmas y...*

del delta del Mississippi. En uno es un quejío y el otro es un lamento sacados ambos del mismo rincón de las tripas que todos tenemos²²⁷.

De igual forma, en relación a grupos como VENENO y las fusiones entre las urbanas y el flamenco, el bajista reconoce que les «interesa mucho seguir trabajando las líneas de investigación que creemos que estos grupos iniciaron en su día» y que son andaluces y no es necesario ocultarlo²²⁸.

Sus letras, cargadas de humor e ironía, versan sobre temas espinosos, como la política o la religión, tratados con absoluta naturalidad, sin caer en manidos clichés, analizando de una forma muy personal la actualidad del mundo que les rodea. Valgan como ejemplo sus canciones «El político neoliberal», «La rave de Dios» y «Eurovegas». También desgranán los entresijos de la industria musical, desproveyéndola de cualquier significado subjetivo, narrando de manera detallada una noche de concierto en un camerino con un miembro de la escena *indie*, en «Mi DNI».

Probablemente, uno de los aspectos más innovadores y por tanto valorables de PONY BRAVO radica en su forma de entender la creación artística como una acción global en la que la música es importante, pero también todo los aspectos que rodean a la misma: producción musical, financiación, difusión, etc. A diferencia de otras bandas, centradas en la composición e interpretación, incluso en lo segundo de manera exclusiva, PONY BRAVO posee su propio sello discográfico, distribuye su música, realiza sus propios anuncios en formato audiovisual, edita sus videoclips y diseña su cartelería. Por tanto, su creatividad se manifiesta a distintos niveles, tanto musicales como extramusicales. De esta forma, la libertad que desgranán en

²²⁷ Entrevista concedida por Pablo Peña, bajista de PONY BRAVO, en octubre de 2013. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

²²⁸ *Ibid.*

su composiciones, en las que confluyen influencias tan dispares como el flamenco, la psicodelia norteamericana y el *reggae*, también se aprecia en la política comercial de la banda y las formas de difusión utilizadas.

Para ejemplificar estos paralelismos entre lo musical y lo extramusical, podemos comentar brevemente uno de sus carteles, diseñados en su mayoría por Daniel Alonso, cantante y teclista de la banda.



Ilustración 38. Cartel de un concierto de PONY BRAVO en el Auditorio de la Cartuja de Sevilla²²⁹.

²²⁹ Los carteles normalmente son diseñados por Daniel Alonso, cantante de la banda.

Los carteles están formados a modo de *collage*, fusionando elementos dispares que, de alguna forma, poseen relación con la banda. Por lo general, Alonso introduce distintos componentes que aluden a la cultura Andaluza, en especial a la imagen que proyecta la ciudad de Sevilla hacia el exterior, como mujeres vestidas de mantilla o personajes populares caso del humorista Chiquito de la Calzada o el empresario Manuel Ruiz de Lopera, antiguo presidente del Real Betis Balompié, equipo de fútbol sevillano, combinándolos con iconos mundiales, como Michael Jackson o George W. Bush.

En el ejemplo mostrado sobre estas líneas, se aprecia una Sevilla inundada por el cambio climático, en la que el arco de la Macarena se encuentra junto a la Giralda, dos monumentos religiosos situados a 2,5 kilómetros de distancia. En primer plano procesiona una cofradía sobre una góndola, en la que la imagen de la Virgen ha sido sustituida por El Curro, mascota de la Exposición Universal de Sevilla 92, y el personaje japonés de ficción Ultraman. Esta superposición de elementos transpuestos en el espacio y el tiempo está directamente relacionada con la tendencia *mash-up* descrita con anterioridad en esta Tesis: la unión de elementos aparentemente dispares para crear una nueva obra, apreciable en sus carteles, portadas de discos y, como se analizará a continuación, su música. La elección de estos símbolos no es arbitraria, ya que todos están íntimamente relacionados con la vida de los intérpretes; son iconos que aparecen de manera recurrente en su día a día en Sevilla, con los que rememoran su infancia, asociados a su equipo de fútbol, etc.

La actitud con la que afrontan sus creaciones también se aprecia en su manera de entender el funcionamiento de la industria musical. PONY BRAVO ha apostado por la creación de su propio sello, El Rancho Casa de Discos, en el que poder manejar sus proyectos artísticos con libertad. Igualmente, su

música se distribuye de manera gratuita con licencias Creative Commons, lejos de las restricciones impuestas por las grandes multinacionales.

IV. 3. 1. PONY BRAVO y su relación con el flamenco: «La ninja de fuego»

El acercamiento de PONY BRAVO al flamenco no resulta tan evidente como en el caso de LOS PLANETAS. Más que adaptar el flamenco al *indie*, a diferencia de los granadinos, la banda sevillana introduce pequeños matices puntuales que aportan un cierto sabor folclórico a sus creaciones, aunque es valorable señalar que estos recursos son cada vez más frecuentes en su música.

Para entender de qué forma aparece el flamenco en las producciones de la banda sevillana es preciso analizar brevemente algunas de sus canciones, como «El baile», «Zambra de Guantánamo» o «La niña de fuego». En la melodía de la primera, por ejemplo, publicada en su primer disco *Si bajo de espaldas no me da miedo y otras historias...* (2007), se aprecia el uso de la escala frigia mayorizada, utilizada de manera recurrente en el flamenco. Esta escala es similar a la frigia pero con el tercer grado aumentado medio tono²³⁰.



Ilustración 39. Fragmento de «El baile» de PONY BRAVO, 00:06-00:10, (transcripción propia)²³¹.

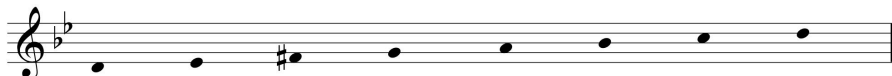


Ilustración 40. Escala frigia mayorizada en re.

²³⁰ FERNÁNDEZ, Lola, *Teoría Musical del Flamenco*, Madrid, Acordes Concert, 2004, pág. 62.

²³¹ PONY BRAVO, *Si bajo de espaldas...*, pista n.º 7.

Como se aprecia en las ilustraciones, la melodía de la guitarra interpretada por PONY BRAVO se mueve por grados conjuntos, entre el cuarto y el primero de la escala frigia mayorizada. Esto otorga a su canción una sonoridad andaluza/orientalizante bastante clara.

De igual forma, en la «Zambra de Guantánamo» pueden escucharse ciertos elementos armónicos, como la utilización una vez más del medio tono entre el primer y segundo grado, característico de la escala frigia y frigia mayorizada, o el uso de la glosolalia «tiri iri irirí», recurso propio del garrotín, palo ya empleado por bandas como SMASH durante los 70. No obstante, a pesar de utilizar estos elementos propios del flamenco, esta canción presenta algunos recursos característicos de otros géneros andalucistas no flamencos, por ejemplo, el uso del sintetizador que interpreta una melodía cargada de exotismo, de marcada inspiración arabista, elemento propio del *gipsy rock* desarrollado por LOS CHICHOS o LAS GRECAS.

Por otra parte, al igual que ocurre con LOS PLANETAS, PONY BRAVO basa fragmentos de la letra de la canción en coplas populares flamencas; los versos «¿Qué quieres de mí?/si hasta el agua que bebo/te la tengo que pedir» ya fueron utilizados con anterioridad por el dúo de cantaoras FERNANDA Y BERNARDA DE UTRERA, en unas bulerías, o más recientemente por Estrella Morente en la zambra aparecida en su disco *Mujeres*, en 2006, por citar un par de ejemplos²³². No obstante, a diferencia de las versiones anteriores, la banda sevillana introduce delante de los versos las siglas CIA, transgrediendo el uso habitual de la letra y dando sentido al añadido del título «de Guantánamo».

²³² FERNANDA Y BERNARDA DE UTRERA, *Cultura jonda 7, Fernanda y Bernarda de Utrera*, [Grabación sonora], Sevilla, Fonomusic, 1997, pista n.º 4; MORENTE, Estrella, *Mujeres*, [Grabación sonora], Madrid, EMI, 2006, pista n.º 3.

Finalmente, la mejor canción para estudiar cómo adapta PONY BRAVO el folclore andaluz a su sonido es «Ninja de fuego», versión de la obra «La niña de fuego» compuesta y escrita por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga. Aunque, este trío creó para el cine innumerables canciones folclóricas de inspiración española, sobre todo andaluza, la versión original de esta pieza fue concebida para el espectáculo *Zambra*²³³. No obstante, y a pesar de que existen distintas versiones, como la interpretada por «La Paquera de Jerez» o Juanito Varea, con acompañamiento de Manolo «de Badajoz» a la guitarra, los arreglos y la letra utilizados por PONY BRAVO conducen a pensar que su canción está basada en la versión de Manolo «Caracol», aparecida en la película *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma, protagonizada por «Lola» Flores y el propio «Caracol»²³⁴.

La lu na te be sa tus lá gri mas pu ras

Piano

Ilustración 41. Fragmento de «La niña de fuego» de Quiroga²³⁵.

La adaptación de PONY BRAVO presenta numerosas similitudes respecto a la composición de León, Quintero y Quiroga interpretada por

²³³ LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno, 2009, pág. 118; QUIROGA, Manuel, *Grandes creaciones de Manolo Caracol*, Madrid, Ediciones Quiroga, 2005, pág. 62.

²³⁴ VAREA, Juan, «La niña de fuego», [Grabación sonora], Barcelona, Odeón, 1944, pista n.º 1; SERRANO, Carlos, *Embrujo*, [Grabación audiovisual], Madrid?, Producciones Boga, 1947.

²³⁵ LÓPEZ-QUIROGA, Manuel, *Grandes creaciones...*, págs. 63-64.

«Caracol». La melodía y armonía son equivalentes a la original, compuesta por Quiroga, pero interpretada medio tono arriba por la banda sevillana. Asimismo, PONY BRAVO reutiliza la letra original de la canción, aunque eliminando algunos versos y alterando el orden de otros. Como se aprecia en la siguiente tabla, se trata de una versión *sui géneris*.

Tabla 16. Comparativa de las letras de las canciones «La niña de fuego», de León, Quintero y Quiroga, y «Ninja de fuego» de PONY BRAVO.

«LA NIÑA DE FUEGO» DE LEÓN, QUINTERO Y QUIROGA	«NINJA DE FUEGO» DE PONY BRAVO
<p>La rosa de fuego de tu caballera me ha dejao siego. Con su primavera me huele a jazmines tu piel de aceituna, me saben tus besos a nardo y limón. ¡Ay, niña de fuego!</p> <p>Mujer que llora y padece, te ofresco la sarvasión, te ofresco la sarvasión. El cariño es siego... Soy un hombre bueno que te compadece... ¡Ay, niña de fuego!</p> <p>La luna te besa tus lágrimas puras Como una promesa de buenaventura. La niña de fuego te llama la gente Y te están dejando que muera de sé. ¡Ay, niña de fuego! Dentro de mi alma yo tengo una fuente Para que tu curpa se incline a bebé. ¡Ay, niña de fuego!</p> <p>¡Ay... ay! ¡Anda, vente! ¡Ay...! ¡Ay, niña de fuego²³⁶!</p>	<p>La luna te besa tus lágrimas puras como una promesa de buena ventura. La niña de fuego te llama la gente y te están dejando que muera de sed. Ay niña de fuego, niña de fuego.</p> <p>Dentro de mi alma yo tengo una fuente para que tu culpa se incline a beber. Ay niña de fuego, niña de fuego.</p> <p>Mujer que llora y padece te ofrezco la salvación, te ofrezco la salvación.</p> <p>Y si el cariño es ciego yo soy un hombre bueno que te compadece. Anda y vente conmigo niña de fuego, niña de fuego. Yo soy un hombre bueno, yo soy un hombre bueno.</p>

²³⁶ LÓPEZ-QUIROGA, Manuel, *Grandes creaciones...*, págs. 62.

No obstante, a diferencia de los aspectos anteriormente citados, la banda sevillana innova en la utilización del timbre, la forma y el ritmo de la canción. Mientras que las versiones original de León, Quintero y Quiroga y la interpretada por «Caracol» en la película *Embrujo* «la niña de fuego» están escritas para piano y voz y banda de música y voz, respectivamente, PONY BRAVO utiliza en su adaptación guitarra, bajo, batería, trompeta, clarinete, teclado y voz.

Además, otra de las diferencias más importantes de la versión de la banda de música urbana y por la que su canción se llama «Ninja de fuego», en lugar de «La niña de fuego», se observa en el ritmo. PONY BRAVO, alterna el acompañamiento original de Quiroga con un ostinato rítmico importado de una pieza escrita por el compositor japonés Masaru Satoh para los títulos de la película *Yojimbo*, de Akira Kurosawa²³⁷.

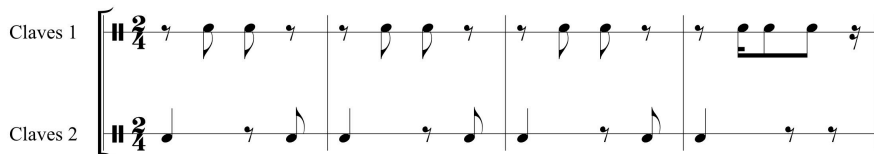


Ilustración 42. Fragmento de «Title» de Masaru Satoh, 00:44-00:49, (transcripción propia)²³⁸.

De esta forma, la versión final de PONY BRAVO alterna los fragmentos de Satoh y los de Quiroga en compases alternos.

²³⁷ Ver entrevista concedida por Pablo Peña, bajista de PONY BRAVO, en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

²³⁸ SATOH, Masaru, *Yojimbo*, [Grabación sonora], Tokio, Toho Music Corporation, 2002, pista n.º 1.



Ilustración 43. Fragmento de «Ninja de fuego» de PONY BRAVO, 03:23-03:27, (transcripción propia)²³⁹.

La unión de estas ideas, inspiradas por géneros musicales folclóricos de España y Japón, refuerza lo expuesto por Peña en su entrevista: aunque dos culturas estén alejadas físicamente, existen múltiples paralelismos musicales a nivel global, una musicalidad colectiva que permite unir en un mismo plano el quejío de un cantaor flamenco con el sentir de un *bluesman* norteamericano, en este caso, con el imaginario de un compositor japonés.

En conclusión, a pesar de que LOS PLANETAS y PONY BRAVO son dos de las bandas asociadas al *indie* más importantes de España, y de que ambas están introduciendo elementos propios del folclore andaluz en su música, su forma de abordar dicha hibridación y el sonido resultante, así como su generación y enfoques comerciales son totalmente distintos, por lo que habría que plantearse la existencia de distintos tipos de *indie* o si todas las bandas y artistas aglutinados por la sociedad bajo la etiqueta «*indie*» lo son.

²³⁹ PONY BRAVO, *Un gramo de...*, pista n.º 4.

IV. 4. Elementos propios del flamenco en SR. CHINARRO

Dentro de la compleja categoría *indie* en España, SR. CHINARRO es una de las bandas más difíciles de clasificar, sobre todo porque no queda claro si realmente se trata de una banda o si «Sr. Chinarro» es el seudónimo del cantante Antonio Luque²⁴⁰. Es valorable señalar que este proyecto se origina como una banda, y en sus conciertos siempre aparece en escena una agrupación, pero lo cierto es que el único integrante que no cambia nunca en estas múltiples formaciones presentadas bajo el nombre SR. CHINARRO es Antonio Luque, el cantante, de ahí la recurrente confusión²⁴¹.

SR. CHINARRO nace en Sevilla y publica su primera grabación en 1993, *Pequeño circo*, con el sello independiente Acuarela²⁴². Desde entonces la banda ha lanzado catorce discos, tres de los cuales han sido publicados de manera correlativa entre 2011 y 2013. La intención de Antonio Luque, líder de la banda, es componer trabajos de manera regular y relacionados entre sí, como si fueran capítulos de una gran obra. Durante estos más de veinte años, SR. CHINARRO ha aparecido de manera recurrente en las principales publicaciones divulgativas especializadas en *indie* de España, caso de *Rockdelux*, *Mondosonoro* o *RollingStone*.

A pesar de desarrollar una carrera artística regular, con un sonido definido cercano al *folk* estadounidense y haciendo de sus letras uno de los aspectos más interesantes, desde 2005, Antonio Luque y su banda comenzaron a transformar su música introduciendo elementos propios del flamenco en sus composiciones. Esta tendencia hacia el folclore andaluz es,

²⁴⁰ Puesto que el propio Luque defiende en su web que se trata de una banda, para esta Tesis se aceptará que se trata de una formación y se escribirá SR. CHINARRO en lugar de «Sr. Chinarro».

²⁴¹ LUQUE, Antonio, «Biografía-II», *Srchinarro.com*, en: <http://www.srchinarro.com>, [Consultado el 04-04-2014].

²⁴² SR. CHINARRO, *Pequeño circo*, [Grabación sonora], Madrid, Acuarela, 1993.

según el propio Luque, una consecuencia lógica, algo similar a lo que ocurre en otros países como Estados Unidos. Luque dice que: «si Bill Callahan hace canciones *country* y no pasa nada, son sus raíces, ¿por qué no puedo hacer yo lo mismo con mi folclore?»²⁴³. De esta premisa nace lo que la prensa ha denominado o categorizado como costumbrismo *pop*²⁴⁴.

El primer intento de hibridación entre el *indie* y el flamenco en SR. CHINARRO data del año 2005, en el disco *El fuego amigo*²⁴⁵. Luque introduce la colaboración de un cantaor, Enrique Morente, dos años antes de que lo hicieran LOS PLANETAS en *La leyenda del espacio*. Abrimos un paréntesis para comentar que este dato podría restar credibilidad a la propuesta de la banda granadina, de no ser porque el productor de ese disco de SR. CHINARRO fue Juan Rodríguez Cervilla, «J», líder de LOS PLANETAS, que ya estaba meditando cómo introducir este tipo de elementos en sus grabaciones. Además, el disco se publicó con El ejército Rojo, sello independiente granadino fundado por el propio «J», que cuenta con otras referencias de *indie* español asociado al flamenco como GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE o LOS EVANGELISTAS.

Volviendo a SR. CHINARRO, este primer acercamiento de la formación sevillana al flamenco fue meramente anecdótico. Se redujo a la colaboración de Morente, que realizó los coros de la canción «El rito» y la introducción de palmas durante los estribillos de dicho corte como parte del acompañamiento.

La hibridación en SR. CHINARRO sería mucho más clara en discos posteriores, especialmente en *El mundo según* (2006) y sobre todo *¡Menos*

²⁴³ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Leyendo la cara B de Sr. Chinarro», *El País*, 2012, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/07/actualidad/1333811339_470822.html, [Consultado el 14-03-2014].

²⁴⁴ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Leyendo la cara B de Sr. Chinarro», *El País*, 2012, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/07/actualidad/1333811339_470822.html, [Consultado el 14-03-2014].

²⁴⁵ SR. CHINARRO, *El fuego amigo*, [grabación sonora], Madrid, El Ejército Rojo, 2005.

samba!, publicado en 2012. En «Del montón», por ejemplo, canción del disco *El mundo según*, la banda sevillana prescinde de la batería. En su lugar introduce unas palmas que ejecutan el ritmo de unos tangos.



Ilustración 44. Ejemplo de un patrón rítmico usado en los tangos²⁴⁶.

En «Gitana», otra de las canciones del disco *El mundo según*, SR. CHINARRO introduce elementos armónicos y rítmicos propios del flamenco. La guitarra, alterna continuamente los acordes de mi Mayor y fa Mayor, que aluden a la cadencia flamenca. Además, el acorde de mi Mayor, presenta el sol sostenido, característico de la escala frigia mayorizada.



Ilustración 45. Secuencia de acordes de la canción «Gitana», 00:00-00:12, (transcripción propia)²⁴⁷.

Otro de los aspectos más interesantes de esta canción, es el uso del habla andaluza, apreciable en la utilización de expresiones como «'amoh allá». Además, la letra habla sobre el poder de una gitana, de una bailaora.

²⁴⁶ FERNÁNDEZ, Lola, *Teoría Musical...*, pág. 49.

²⁴⁷ SR. CHINARRO, *El mundo según*, [grabación sonora], Madrid, Mushroom Pillow, 2006, pista n.º 7.

No obstante, la canción en la que se aprecia de manera más evidente el acercamiento de SR. CHINARRO al folclore de Andalucía es «La plaga», del disco *¡Menos samba!* (2013). En este caso, Antonio Luque interpreta unas sevillanas en do menor. Exceptuando el timbre y la letra de esta canción, la adaptación que la banda hace de este género es casi literal. De esta forma se pueden encontrar paralelismos entre la celeberrima sevillana «El adiós», de AMIGOS DE GINES, por ejemplo, y la canción de SR. CHINARRO.

Tanto la sevillana de la agrupación folclórica como la de la banda liderada por Antonio Luque se mueven recurrentemente entre los grados primero y quinto. Este juego de acordes son utilizados de manera habitual en las sevillanas²⁴⁸.

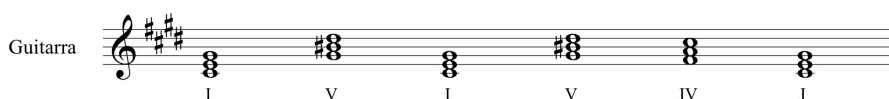


Ilustración 46. Secuencia de acordes utilizada por AMIGOS DE GINES en «El adiós» (transcripción propia)²⁴⁹.

La única diferencia patente entre las secuencias de acordes utilizadas por SR. CHINARRO y AMIGOS DE GINES es que los primeros utilizan el segundo grado como paso previo antes del cierre, y los segundos fluctúan entre el cuarto y el primer grado.

²⁴⁸ FERNÁNDEZ, Lola, *Teoría Musical...*, pág. 123.

²⁴⁹ AMIGOS DE GINES, *El adiós*, [grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1975, pista n.º 1.

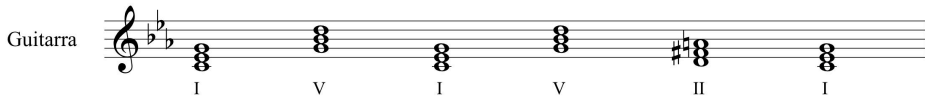


Ilustración 47. Secuencia de acordes utilizada por SR. CHINARRO en «La plaga» (transcripción propia)²⁵⁰.

Asimismo, la curvatura de la melodía de SR. CHINARRO se asemeja a la utilizada por AMIGOS DE GINES en «El adiós». Las diferencias se encuentran en el ritmo. La formación de músicas urbanas utiliza un compás de 4/4, y la folclórica un 3/4, además la banda *indie* modifica la duración de las figuras utilizadas por AMIGOS DE GINES para adaptarla a la letra.



Ilustración 48. Línea melódica de «El adiós», 00:37-00:41 (transcripción propia).



Ilustración 49. Melodía interpretada por SR. CHINARRO en «La plaga», 00:08-00:12 (transcripción propia).

Igualmente, Antonio Luque y su banda usan el esquema habitual de las sevillanas para encorsetar su canción. De esta forma se aprecian cuatro secciones diferenciadas, formadas por una introducción, una salida y tres coplas cada una²⁵¹. Por último, aunque como ocurre con LOS PLANETAS o

²⁵⁰ SR. CHINARRO, *¡Menos Samba!*, [grabación sonora], Madrid, Mushroom Pillow, 2012, pista n.º 1.

²⁵¹ FERNÁNDEZ, Lola, *Teoría Musical...*, pág. 123.

PONY BRAVO, la banda SR. CHINARRO presenta una formación habitual propia de las músicas urbanas, con guitarra, bajo, batería y voz, introduce una novedad, una flauta travesera que inserta pequeños detalles melódicos de marcado carácter andaluz en la canción.

IV. 5. LOS EVANGELISTAS y su *Homenaje a Enrique Morente* (2012)

La banda granadina LOS EVANGELISTAS se consolida en torno al año 2012. Aunque su formación es anterior a esta fecha, la agrupación toma fuerza a raíz de la muerte del cantaor Enrique Morente para rendirle homenaje.



Ilustración 50. LOS EVANGELISTAS, por Paco Manzano.

Antonio Arias y tres de los miembros de LOS PLANETAS, «J», «Eric» y «Florent», junto con otros artistas como Soleá Morente, hija del fallecido cantaor o Carmen Linares, versionaron y grabaron algunas de las canciones más significativas del artista granadino. El resultado ha sido el disco

Homenaje a Enrique Morente, publicado a principios de 2012 y cuya portada es una pintura de la viuda de este cantaor, Aurora Carbonell²⁵².

Comenta Antonio Arias que el grupo se bautizó como LOS EVANGELISTAS por diversas razones: porque Morente era un evangelista del flamenco; porque ahora ellos son evangelistas de lo que les enseñó Morente; e incluso, aludiendo un poco a la religión que profesan la mayoría de los gitanos²⁵³.

Como consecuencia de la unión de miembros de LOS PLANETAS y LAGARTIJA NICK, en *Homenaje a Enrique Morente* se encuentran muchos de los elementos descritos en los análisis de *Omega* y *La leyenda del espacio*²⁵⁴. Compuesto para una formación instrumental estándar de *rock*, todas las voces colaboran para levantar un muro sonoro al estilo del *shoegaze*, aunque nunca de manera tan evidente como en el caso de LOS PLANETAS. Esta instrumentación está formada por dos guitarras eléctricas, batería, bajo eléctrico y voz. Tampoco se utilizan, al igual que en *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS, instrumentos folclóricos y recursos propios del flamenco, como el cajón, la guitarra española o la introducción de zapateados en la grabación. Se mantienen las estructuras de las músicas urbanas en las que se introducen los distintos parámetros flamencos, permitiendo que la obra sea más asequible para cualquier tipo de consumidor, aumentando así de manera exponencial la capacidad de difusión del flamenco.

²⁵² LÓPEZ PALACIOS, Iñigo, «Escucha el 'Homenaje a Morente' de Los Evangelistas», *El País*, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329145311_330589.html, [Consultado el 01-02-2012].

²⁵³ Entrevista concedida por Antonio Arias, líder de LAGARTIJA NICK en Granada el 10 de noviembre de 2011. La transcripción íntegra de la entrevista puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

²⁵⁴ LOS EVANGELISTAS, *Homenaje a Enrique Morente*, [Grabación sonora], Granada, El ejército Rojo, 2012.

La banda de *rock* versiona las melodías de las canciones de Morente. Muchas de ellas pertenecen a discos de lo que es considerado flamenco «puro» de manera tradicional. También, otro de los aspectos más trabajados para conseguir una sonoridad cercana al folclore andaluz es el ritmo de la batería. Dado que el intérprete de LOS EVANGELISTAS es «Eric» Jiménez, baterista de LOS PLANETAS y LAGARTIJA NICK, se mantienen las pautas de los trabajos anteriores de ambas bandas. Además, al igual que ocurría en el disco *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS, las armonías buscan asemejarse a las flamencas utilizando determinadas secuencias de acordes, como la relación descendente de la cadencia andaluza.

Por último, los textos de *Homenaje a Enrique Morente* pertenecen al cantaor o fueron canciones populares interpretadas por él. En la próxima tabla se presentan las correspondencias entre el trabajo urbano y los referentes folclóricos:

Tabla 17. Temas de Morente versionados por LOS EVANGELISTAS.

LOS EVANGELISTAS	VERSIÓN ORIGINAL
«Gloria»	<i>Misa flamenca</i> (1991) ²⁵⁵ .
«Decadencia»	<i>Sacromonte</i> (1982) ²⁵⁶ .
«Serrana de P. de la ‘Matrona’»	<i>Morente flamenco (en directo)</i> (2009) ²⁵⁷ .
«En un sueño viniste»	<i>Aunque es de noche</i> (1984) ²⁵⁸ .
«Encima de las corrientes»	<i>Aunque es de noche</i> (1984) ²⁵⁹ .

²⁵⁵ MORENTE, Enrique, *Misa Flamenca*, [Grabación sonora], Madrid, Ariola, 1991, pista n.º 2.

²⁵⁶ MORENTE, Enrique, *Sacromonte*, [Grabación sonora], Madrid, Zafiro, 1986, pista n.º 10.

²⁵⁷ MORENTE, Enrique, *Morente flamenco (en directo)*, [Grabación sonora], Madrid, Universal, 2009, pista n.º 7.

²⁵⁸ MORENTE, Enrique, *Cruz y Luna*, [Grabación sonora], Madrid Zafiro, 1983, , pista n.º 8.

«Delante de mi madre»	<i>Despegando</i> (2000) ²⁶⁰ .
«Yo poeta decadente»	<i>Alegro Soleá y Fantasía del Cante Jondo</i> (1994) ²⁶¹ .
«La Estrella»	<i>Despegando</i> (1977) ²⁶² .
«Amante»	<i>Sacromonte</i> (1982) ²⁶³ .
«Alegrías de Enrique»	<i>Despegando</i> (1996) ²⁶⁴ .
«Donde pones el alma»	<i>Sacromonte</i> (1982) ²⁶⁵ .

Los procesos desarrollados por LOS EVANGELISTAS para convertir las canciones de Morente en cortes de músicas urbanas se resumen en los análisis del primer single del disco, «En un sueño viniste», interpretado por Antonio Arias y en el de la hermosa «Serrana de Pepe de la Matrona», cantada por «J», vocalista de LOS PLANETAS. La primera de estas canciones, compuesta para conjunto instrumental y voz, presenta una estructura muy sencilla (ABABA), con dos secciones que se alternan, funcionando la segunda (B) a modo de estribillo. LOS EVANGELISTAS han conservado las melodías originales, realizando pequeños cambios como la sustitución de los complicados arabescos que despliega Enrique Morente por la introducción de un efecto de *delay* en la voz y una guitarra de apoyo, para compensar la potencia del cantaor, apreciables en la primera estrofa de la sección B «Parecía que». Una primera escucha podría conducir a equívoco, si se

²⁵⁹ MORENTE, Enrique, *Cruz y Luna...*, pista n.º 2.

²⁶⁰ MORENTE, Enrique, *Despegando*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1977, pista n.º 2.

²⁶¹ MORENTE, Enrique, *Alegro Soleá y Fantasía del Cante Jondo*, [Grabación sonora], Granada, Discos Probéuticos, 1995, pista n.º 2.

²⁶² MORENTE, Enrique, *Despegando...*, pista n.º 1.

²⁶³ MORENTE, Enrique, *Sacromonte...*, pista n.º 6.

²⁶⁴ MORENTE, Enrique, *Despegando...*, pista n.º 7.

²⁶⁵ MORENTE, Enrique, «Donde pones el alma», *Sacromonte...*, pista n.º 5.

compara el ritmo de las dos versiones de la canción. La de LOS EVANGELISTAS es mucho más lenta y pesada que la grabada por Enrique Morente. No obstante, se mantiene el mismo patrón rítmico interpretado, eso sí, por otro instrumento. Aunque armónicamente las canciones son similares, la textura contrasta con la original y se mantiene una línea parecida a la de otros trabajos de LOS PLANETAS como *La leyenda del espacio*, aunque mucho más clara, menos distorsionada. Salvo pequeños motivos melódicos, toda la banda funciona para respaldar a la voz.

Posiblemente, el timbre ha sido el elemento más trabajado por la banda. La canción original, para voz, flauta travesera, laúd y bongós, deja paso a la versión eléctrica, interpretada por Antonio Arias. Esta revisión incluye una batería, guitarras eléctricas, guitarra acústica con delay y bajo eléctrico. Para la letra, LOS EVANGELISTAS interpretan el texto íntegro usado por Enrique Morente con pequeñas variaciones, basado sobre un poema de Muhammad ibn ‘Abbad al-Mu‘tamid, famoso poeta y rey del reino Taifa de Sevilla en el siglo XI.

Tabla 18. Letras de las versiones de «En un sueño viniste», de Morente y LOS EVANGELISTAS.

«EN UN SUEÑO VINISTE», LOS EVANGELISTAS	«EN UN SUEÑO VINISTE», E. MORENTE
<p>En un sueño viniste a mi cama. Parecía que tu suave brazo de almohada me sirvió. Parecía que me abrazabas que sufrimos del amor y el desvelo. Parecía que...</p> <p>Te besé en los labios, los ojos, las mejillas y las manos. Logré mi propósito. Por amor tuyo, si no me visitara tu imagen nocturna jamás podría conocer el sabor del sueño. Lo juro.</p>	<p>En un sueño viniste a mi cama de amor. Parecía que tu suave brazo de almohada me sirvió. Parecía que tu suave brazo de almohada me sirvió. Parecía que...</p> <p>Parecía que te besé los labios, los ojos, las mejillas y las manos. Que logré mi propósito. Por amor tuyo, si no me visitara tu imagen nocturna</p>

	<p>jamás podría conocer el sabor del sueño. Te juro por el amor tuyo²⁶⁶.</p>
--	---

En segundo lugar, la «Serrana de Pepe de la Matrona» es uno de los cortes más interesantes del disco *Homenaje a Enrique Morente* por su marcado carácter flamenco. Se trata de una versión de la canción de Morente «Serrana del maestro Matrona», aparecida en el disco *Morente flamenco (en directo)*, publicado en 2009²⁶⁷. Posee una estructura ABA'BAB'B'BA similar a las utilizadas de manera habitual por LOS PLANETAS, apreciables en su disco *La leyenda del espacio* (2007). LOS EVANGELISTAS combinan dos secciones que se alternan, A y B, funcionando la segunda a modo de estribillo. Asimismo, A y A' se utilizan para las estrofas, siendo A' más breve que A.

La canción presenta un compás de 2/4, poco habitual en las músicas urbanas. La batería juega un papel primordial, puesto que intenta emular, acentuando algunas partes del compás, un ritmo que por momentos se acerca a la serrana y la seguiriya, buscando una continuidad respecto a la versión de Morente. Por el contrario, la textura contrasta con la original y se mantiene una línea parecida a la de otros trabajos de LOS PLANETAS como *La leyenda del espacio*, con un pilar sonoro instrumental sobre el que se eleva la voz. Para la versión de Morente solo se utilizaron guitarra flamenca y voz.

Finalmente, el texto presenta una adaptación *sui géneris* de la versión de Enrique Morente. Los versos «A la orilla de un río yo me voy solo/y aumento la corriente con lo que lloro», utilizados por el cantaor granadino, dan paso a la reinterpretación de LOS EVANGELISTAS «Me voy llorando/a la

²⁶⁶ MORENTE, Enrique, «En un sueño viniste», *Cruz y Luna...*, pista n.º 8.

²⁶⁷ MORENTE, Enrique, *Morente flamenco (en directo)*..., pista n.º 7.

Sierra Morena/a consolar las penas que estoy pasando». Además, la banda de *indie* elimina los versos «Señor cirujanito/desengañeme usted/si esto terminó/Si se quedan sin su madre/lo quiero yo saber», utilizados en la versión de Morente e inspirados en la *seguriya* de Pepe «de la Matrona» «Señor cirujanito», aparecida en el disco *Magna antología del cante flamenco*, vol. 2²⁶⁸.

Tabla 19. Letras de la «Serrana del maestro Matrona» de Morente y la «Serra de Pepe de la Matrona» de LOS EVANGELISTAS.

«SERRANA DEL MAESTRO MATRONA», ENRIQUE MORENTE	«SERRANA DE PEPE DE LA MATRONA», LOS EVANGELISTAS
<p>A la orilla de un río yo me voy solo, y aumento la corriente con lo que lloro. Pasa diciendo, pasa diciendo, la nieve por tu cara pasa diciendo donde yo no hago falta no me detengo, no me entretengo. Porque la nieve, donde no hace falta no se entretiene. Señor cirujanito, desengañeme usted si esto terminó, si se quedan sin su madre, lo quiero yo saber²⁶⁹.</p>	<p>Me voy llorando, me voy llorando, a la Sierra Morena me voy llorando. Me voy llorando, me voy llorando a consolar las penas que estoy pasando. Pasa diciendo, pasa diciendo, la nieve por tu cara pasa diciendo donde yo no hago falta no me entretengo. Porque la nieve, porque la nieve donde no le hace falta no se entretiene.</p>

²⁶⁸ VVAA, «Señor cirujanito», *Magna antología del cante flamenco*, vol. 2, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1992, pista n.º 14.

²⁶⁹ MORENTE, Enrique, *Morente flamenco (en directo)*..., pista n.º 7.

IV. 6. Flamenco y culturas urbanas

La tendencia de artistas y bandas asociados al género *indie* en España hacia el flamenco y el folclore de Andalucía resulta cada vez más clara. A los casos anteriormente analizados (LAGARTIJA NICK, LOS PLANETAS, PONY BRAVO Y SR. CHINARRO) hay que añadir otros, como GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, Manu Ferrón o LA BIEN QUERIDA. También algunos proyectos internacionales, caso de *Allegria* (2010), disco realizado por el músico *indie-folk* norteamericano Howe Gelb y A BAND OF GYPSIES, formación en la que participó Raimundo Amador. Y por último, no hay que olvidar a bandas emergentes asociadas al *indie* que también están realizando distintas e interesantes propuestas relacionadas con el flamenco, caso de GAGGIA, TREPÀT u ORTHODOX, por citar tres ejemplos.

En general, estos intentos de hibridación se producen de diversas maneras y a distintos niveles. En algunas bandas como GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, el sonido no se asocia de manera exclusiva con el flamenco. Estas formaciones presentan rasgos del folclore de Andalucía en el sentido más amplio del término. Consecuentemente, es fácil escuchar de manera habitual el uso del habla andaluza en sus voces y comprobar que sus letras tratan sobre temas locales. Sin embargo, y aunque la presencia del flamenco no es tan evidente como en LOS PLANETAS, por ejemplo, en la mayoría de los casos se encuentran ciertas similitudes con las canciones de otras formaciones analizadas en esta Tesis. Volviendo al ejemplo de GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, esta formación usa palmas en su canción «Claro y Meridiano», o introducen el ritmo de unos tangos en el corte «Una muerte dolorosa», ambas de su disco *Alegato meridional* (2006). Es decir, introducen detalles puntuales relacionados con el flamenco en su música.

Otra variante en la hibridación del *indie* y el flamenco se aprecia en la joven formación sevillana ORTHODOX. Aunque esta banda posee un sonido cercano al del subgénero *doom metal*, con guitarras muy distorsionadas que ejecutan acordes de quinta, más conocidos en el mundo del *metal* como acordes «de poder» y baterías pesadas y contundentes, el público clasifica su propuesta como *indie*, por lo experimental de su música²⁷⁰. Al igual que GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, esta formación presenta rasgos propios del folclore local, aunque en este caso se centra en la Semana Santa de Sevilla, de hecho, su primera grabación se llama *Gran Poder*, igual que la famosa imagen procesional de «La madrugá» de la capital andaluza. Como parte de su particular acercamiento al folclore local, ORTHODOX también ha introducido elementos propios del flamenco, aunque de una manera diferente a lo analizado hasta ahora. La banda sevillana colabora con el bailar Israel Galván, poniendo en escena un arriesgado proyecto que combina el baile, el cante, interpretado por Fernando «Terremoto» y el abrigo instrumental de una banda de *doom metal*, ORTHODOX, seguida por público *indie*²⁷¹.

Asimismo, una de las tendencias más interesantes realizadas desde el *indie* hacia el flamenco se puede observar en LA BIEN QUERIDA²⁷². La banda liderada por Ana Fernández introduce en algunas de sus canciones elementos importados del flamenco. Dichos recursos se aprecian en el ritmo de «Siete medidas de seguridad» y la armonía de algunas canciones, caso de «El zoo absoluto»; también en el uso de recursos tímbricos como palmas de marcado

²⁷⁰ ORTHODOX, perfil de la banda en *Bandcamp*, en: <http://orthodoxband.bandcamp.com/>, [Consultado el 11-02-2014].

²⁷¹ CASTELLANO, Ángeles, «La consagración de Israel Galván», *El País*, 2008, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/25/actualidad/1222293608_850215.html, [Consultado el 06-04-2014].

²⁷² Al igual que ocurre con SR. CHINARRO, no queda claro si este nombre funciona como seudónimo de Ana Fernández, cantante, o es el nombre de una banda. Para evitar una posible confusión con el resto de la Tesis, se escribirá LA BIEN QUERIDA en lugar de «La Bien Querida».

sabor flamenco en la canción «De momento abril»²⁷³. No obstante, el aspecto más interesante en relación con el flamenco de LA BIEN QUERIDA reside en la forma de vestir de la líder de la formación, Ana Fernández. La artista bilbaína suele ir ataviada con una bata de cola durante sus actuaciones.



Ilustración 51. Portada del disco *Romancero* de LA BIEN QUERIDA²⁷⁴.

Finalmente, es necesario mencionar que la querencia de la música *indie* española hacia el flamenco encuentra su réplica en otras manifestaciones artísticas asociadas a esta misma etiqueta. En la actualidad

²⁷³ LA BIEN QUERIDA, *Romancero*, [Grabación sonora], Madrid, Elefant, 2008, pistas n.º 3, 7 y 8.

²⁷⁴ LA BIEN QUERIDA, *Romancero*, [Grabación sonora], Barcelona, Elefant Records, 2009.

muchos ilustradores y novelistas gráficos están publicando, en pequeñas editoriales, dibujos y cómics relacionados con el mundo del flamenco. Sobresalen los trabajos realizados fuera de España, caso de la genial novela gráfica *Buscavidas*, creada por Christophe Dabitch y Benjamin Flao e inspirada en un cantaor de Utrera, Sevilla. También son interesantes trabajos como *¡Flamenco!*, del chileno Rodrigo Elgueta o las ilustraciones de Emily Nudd y Dan Hallett.

Realizadas en España destacan las viñetas de Santos de Veracruz, ilustrador que acompaña habitualmente en directo a la banda de flamenco fusión MUCHACHITO BOMBO INFIERNO, realizando algunos dibujos sobre el mismo escenario que la Agrupación, o el trabajo colectivo *Flamenco y cómic*, biografías ilustradas de cantaores y tocaores en las que han participado dibujantes como Carlos Pacheco o Cristina Vela, aún no publicado.



Ilustración 52. Página extraída del cómic *¡Flamenco!*, de Rodrigo Elgueta²⁷⁵.

²⁷⁵ ELGUETA, Rodrigo, *¡Flamenco!*, Santiago de Chile, Platino cómic, 2009, pág. 1.

Sobre estas líneas, la primera página del cómic *¡Flamenco!*, del ilustrador chileno Rodrigo Elgueta. Esta publicación, inspirada por la obra *El amor brujo* de Manuel de Falla, resulta realmente interesante, en relación a la temática de esta Tesis, por dos motivos: En primer lugar, porque se trata de un cómic sobre flamenco, género musical popular folclórico asociado a Andalucía, realizado por un dibujante de Santiago de Chile. Esto refuerza la idea de hibridación en la actualidad, no solo entre culturas distantes, sino también entre disciplinas dispares. Además, es valorable señalar que, a pesar de esta distancia física entre el artista y el objeto en torno al cual gira su creación, Elgueta reproduce con habilidad el habla de la región occidental de Andalucía en sus viñetas.

En segundo lugar, *¡Flamenco!* es un cómic totalmente independiente, autoeditado por Elgueta a través de su propia empresa, Platino. Este tipo de acciones al margen de grandes compañías ha sido analizada con anterioridad en el caso de grupos andaluces de música *indie* como PONY BRAVO.

Bajo estas líneas puede consultarse la primera página del capítulo dedicado a Carmen Amaya aparecido en el libro *Flamenco y cómic*. Una vez más, al igual que con el creación de Elgueta, este libro inédito se ha realizado de manera independiente, aunque es posible que acabe siendo publicado por la Junta de Andalucía.

Las ilustraciones del capítulo del ejemplo han sido realizadas por la jienense Cristina Martos Vela, artísticamente conocida como Cristina Vela. En esta breve muestra se narra una pequeña parte de la biografía de Carmen Amaya, concretamente su paso por Nueva York, haciendo alusión a algunas anécdotas como sus famosas sardinas cocinadas en una barbacoa en la suite del célebre hotel Waldorf Astoria.

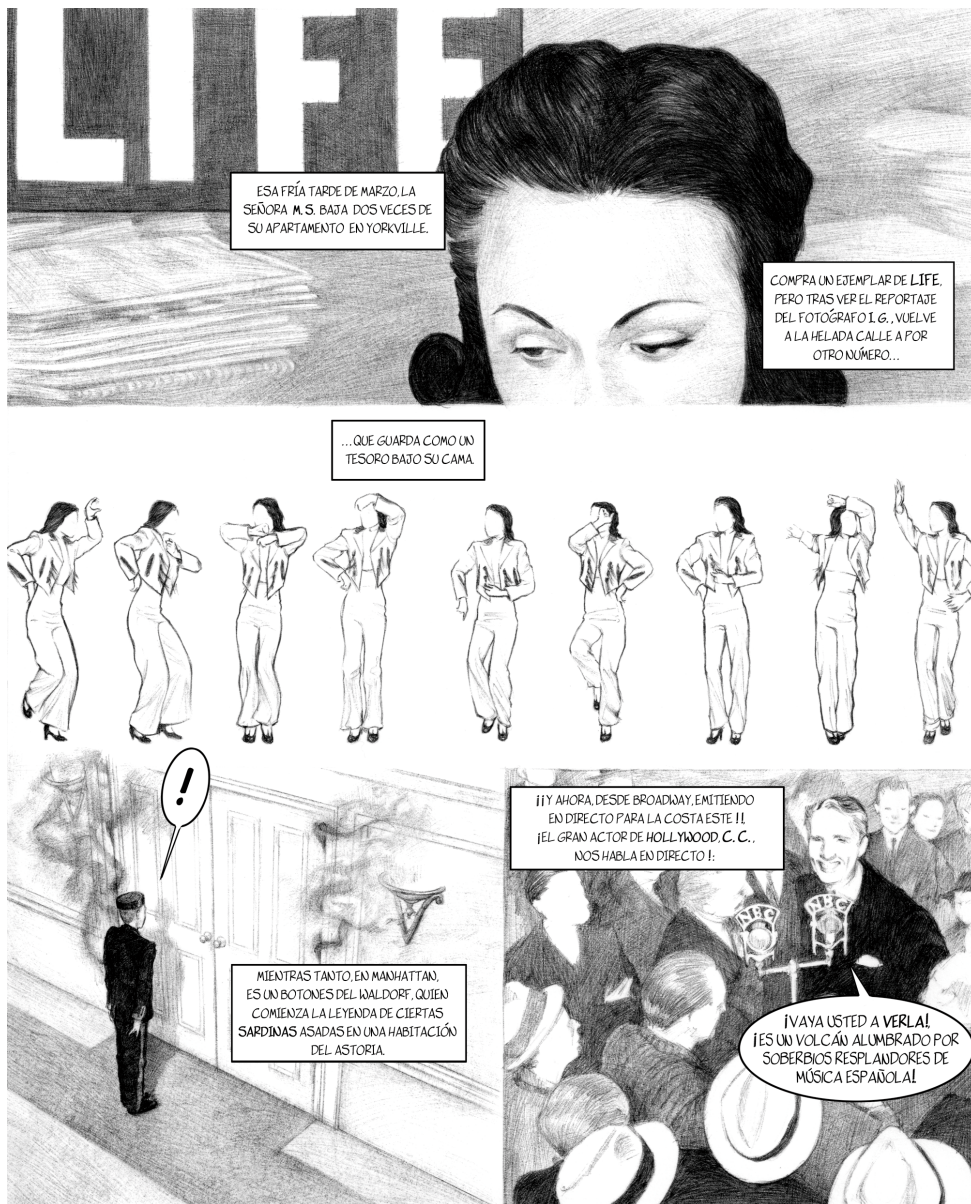


Ilustración 53. Página extraída de «Carmen Amaya», ilustrado por Cristina Vela²⁷⁶.

²⁷⁶ VVAA, *Flamenco y cómic*, Sevilla?, Asociación Juvenil RC Viñetas, 2013 (inédito), pág. 36.

IV. 6. 1. Flamenco y músicas populares urbanas: la normalización

Cada vez existe un mayor número de casos de hibridación entre las músicas populares urbanas y el flamenco. Una rápida mirada a las listas de ventas anuales ofrecidas por Promusicae (Productores Musicales de España) durante los últimos diez años permite comprobar que la tendencia demostrada por el *indie* no es exclusiva²⁷⁷.

Entre los más vendidos en nuestro país durante la última década aparecen trabajos de artistas asociados a la rumba de carretera, como EL BARRIO, ESTOPA o CAMELA. También algunos intérpretes, en origen asociados al flamenco, que han ido introduciendo matices de otras músicas en sus producciones, caso de Antonio Carmona o «Pitingo», que alcanzó los primeros puestos de las listas de ventas con su disco *Soulería*, publicado con Universal. Además, muchos artistas, habitualmente asociados a la etiqueta «flamenco puro», caso de Miguel Poveda, «El Cigala» o Paco «de Lucía», han formado parte de estas listas de éxitos publicadas por Promusicae. Por tanto, la presencia del flamenco en el ámbito comercial se aprecia con facilidad, y no solo en España. La cantaora Estrella Morente o Concha Buika han sido nominadas a los premios Grammy Latinos por producciones que, en mayor o menor medida, unían flamenco y músicas urbanas.

Todo esto choca de manera frontal con una de las premisas que defiende el *indie* español como argumento para justificar sus trabajos híbridos: la experimentación creativa. De hecho, Buika realizó una versión de «La niña de fuego» de Quiroga antes de que lo hiciera la banda *indie* PONY BRAVO, por ejemplo. A esto hay que añadir que la tendencia extramusical asociada a la moda, observable en LA BIEN QUERIDA, no es exclusiva del

²⁷⁷ Ver anexo 8: Datos de mercado facilitados por Promusicae.

género independiente. Artistas relacionados con otras categorías distintas al *indie* también están introduciendo elementos propios del flamenco como parte de su indumentaria habitual, caso de la cantante de FUEL FANDANGO Cristina Manjón, que viste vestidos con volantes, usa abanicos, lleva flores en el pelo, etc.

Finalmente, aunque no aparecen en las listas de ventas facilitadas por Promusicae, es necesario valorar que un gran número de artistas y bandas como «Kiko Veneno» o MIXTOLOBO siguen realizando producciones en la línea del *rock* gitano desarrollado por VENENO y «Camarón» en los 70.

IV. 7. El *indie*, un género polisémico

Tal y como adelantábamos en el capítulo uno de estas tesis, el género *indie* o independiente es uno de los más difíciles de definir dentro de las músicas urbanas, sobre todo porque de manera habitual ha sido utilizado a modo de descriptor aplicable a determinadas categorías; de esta forma, el *rock* o el *pop* podrían ser *indies* o independientes. En sus orígenes, el término fue utilizado para designar a sellos discográficos no comerciales, como Atlantic Records, que publicaron grabaciones de *rock* en torno a los años 50, cuando el género aún no se había consolidado²⁷⁸. No obstante, este uso del descriptor *indie* evolucionó y a partir de los 80 comenzó a aplicarse para categorizar genéricamente a algunas bandas norteamericanas, caso de SONIC YOUTH o DINOSAUR JR., y otras formaciones asociadas a las escena de Manchester similares a NEW ORDER²⁷⁹. Estas bandas, al igual que ocurría con algunos sellos en los 50, se definían por una cualidad propia de la industria discográfica, por cuestiones comerciales, pero también poseían características musicales definidas, un sonido propio que comenzó a llamarse música *indie*.

En principio, estas formaciones surgidas en los 80 se guiaban por dos premisas básicas: la adaptación de la consigna *punk* «do it yourself» o hazlo tú mismo, y la defensa de la música como expresión artística libre, no condicionada por el número de ventas y las restricciones impuestas por las

²⁷⁸ MOORE, Ryan, «indie rock», *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531?q=indie&search=quick&pos=4&start=1#firsthit>, [Consultado el 03-02-2014].

²⁷⁹ GLOAG, Kenneth. «indie», *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>, [Consultado el 05-02-2014].

grandes multinacionales²⁸⁰. Asimismo, su música se distinguía por basarte «en densos acordes de guitarra en lugar de *riffs*»²⁸¹. Esto quiere decir que en las composiciones primaban las armonías y el tratamiento de las texturas por encima de la creación melódica, algo impensable en las músicas comerciales. Por tanto, en este género convergían aspectos actitudinales, que a su vez condicionaban los comerciales, así como ciertos patrones musicales y de producción.

La aparición del término *indie* en España fue posterior a los 80. Comenzó a utilizarse a principios de los 90 para designar a un conjunto de bandas jóvenes sin sello discográfico que autoproducían sus grabaciones. Muchas de estas bandas desarrollaban una música similar a la realizada por sus predecesoras anglosajonas, caso de LOS PLANETAS, pero no todas las españolas adoptaron dicho sonido. Por tanto, y volviendo de nuevo a la premisa de Julio Ruiz, quien utilizó por primera vez el término en los medios españoles, en su origen en España estas bandas tenían en común: que no tenían sello discográfico, que demostraban una actitud libre a la hora de componer y que compartían generación²⁸².

No obstante, es probable que en los inicios del *indie* en España, el hecho de no tener sello se debiera a la juventud de estas formaciones, no a la

²⁸⁰ MOORE, Ryan, «indie rock», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531?q=indie&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014].

²⁸¹ «...relies on dense, overdriven guitar chords rather than riffs», en MOORE, Allan, «indie music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46251?q=indie&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014], traducción propia.

²⁸² «...los grupos que yo programaba más *indie* no podían ser, porque aún no tenían ni casa de discos [...] eran compañeros de pupitre de una nueva generación que pedía paso [...] vamos que a unos y otros les une la manida denominación de «actitud»». Entrevista concedida por Julio Ruiz, puede consultarse en el anexo 9: Los protagonistas en la actualidad.

persecución de unos ideales *punk*. De hecho, LOS PLANETAS, prototipo de banda *indie* española, según prensa especializada, tras un paso fugaz por la discográfica independiente Elefant, con la que publicaron un *single*, firmó por la multinacional RCA-BMG, en la actualidad Sony, profesionalizándose de manera consecuente. Esto choca con la idea defendida por Julio Ruiz en su entrevista, puesto que LOS PLANETAS deja de ser banda *amateur* en ese momento. Además, en la actualidad siguen apareciendo bandas que se asocian al *indie*, por lo que la premisa generacional que defendía el periodista, padre del término en España, queda también suprimida.

Por tanto, es valorable preguntarse qué es el *indie* español en la actualidad e incluso si existe un género independiente en nuestro país. El estudio de opinión en el que participaron musicólogos y melómanos a nivel nacional e internacional, así como las entrevistas realizadas para esta Tesis a productores, periodistas, músicos y empresarios asociados al *indie*, permiten comprobar que no hay unanimidad a la hora de definir socialmente el género. Algunos de los músicos entrevistados, caso de Pablo Peña, de PONY BRAVO, se ciñen a la idea de *indie* como música no comercial, creada al margen de la industria discográfica. Otros, caso de «J» de LOS PLANETAS o Julio Ruiz, periodista de Radio Nacional de España, hablan de actitud, de libertad creativa para definir dicho género. Igualmente, el estudio de opinión realizado sobre musicólogos españoles y extranjeros y melómanos, permiten comprobar que existe un sonido asociado a la etiqueta *indie*.

En relación a la primera idea expuesta por Peña es importante señalar que, aunque algunos grupos asociados a la etiqueta *indie* o independiente no trabajan con grandes discográficas multinacionales, como PONY BRAVO, otros muchos, caso de LOS PLANETAS, han desarrollado su carrera en BMG/Sony. Por tanto, no todos los grupos aglutinados por la sociedad bajo el denominador *indie* lo son en el sentido económico del término.

Por otra parte, formalmente, los artistas asociados al *indie* tampoco presentan características homogéneas. Las premisas descritas por Allan Moore en *Oxford Music Online*, por las que el *indie* se basa en «densos acordes de guitarra en lugar de *riffs*», primando cuestiones armónicas y texturales sobre aspectos melódicos, solo se observan en bandas como LOS PLANETAS²⁸³. Otras formaciones, caso de PONY BRAVO o SR. CHINARRO, se acercan más al sonido de formaciones *folk* y *funk*, respectivamente, que al género descrito por Moore.

Para finalizar, la idea que más se repite entre los entrevistados y los participantes en el estudio de opinión a la hora de definir a los artistas *indies* es su actitud, una forma de entender la creación musical de manera libre, al margen de modas y cuestiones comerciales y con escasos medios de producción.

En primer lugar, tras lo expuesto en este capítulo, resulta evidente que existe una tendencia que une a los artistas *indies* nacionales con el flamenco. A pesar de que la idea a simple vista puede parecer experimental, esta querencia en busca de una identidad propia, nacional, no es exclusiva de dicho género y se da en otras muchas categorías más comerciales como el *rock* o el *pop*. De hecho, según Promusicae, gran parte de los artistas aparecidos en las listas de los más vendidos de la última década en España fusionan, en mayor o menor medida, géneros urbanos y flamenco. Intérpretes como Antonio Carmona o «Pitingo» asociados a grandes multinacionales, por lo que la tendencia actual de las bandas de *indie* española que persigue un sonido urbano-folclórico en Andalucía no es exclusivo ni definitorio.

²⁸³ «...relies on dense, overdriven guitar chords rather than riffs», en MOORE, Allan, «indie music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46251?q=indie&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014], traducción propia.

Asimismo, otro dato a tener en cuenta es que el disco *Una ópera egipcia* de LOS PLANETAS ocupó el número dos de las listas de ventas españolas la semana de su publicación y *La leyenda del espacio* del mismo grupo el número tres. Estos datos chocan directamente con la idea de *indie* como independiente de la industria y por lo tanto no comercial.

Además, el propio «J», líder de LOS PLANETAS, prototipo de banda *indie* española que defiende una actitud libre a la hora de crear, afirmaba en una entrevista en relación a la multinacional con la que trabajaban: «hemos terminado contrato con Sony, así que ya no trabajamos por encargo [...] tienes la losa del contrato, de no puedo salirme de aquí hasta que acabe esto»²⁸⁴.

Por último, en relación a la industria musical, esta tendencia del *indie* hacia el flamenco resulta interesante porque el número de casos existentes y las características diversas que presentan estas formaciones invitan a establecer ciertos paralelismos con el *rock* gitano, el *rock* andaluz y el *gipsy rock* de los 70. Estas equivalencias se aprecian en muchas de las colaboraciones descritas en esta Tesis, por ejemplo, en la unión cantaores como Morente con LOS PLANETAS o LAGARTIJA NICK y la participación de «Camarón» en *La leyenda del tiempo*; también entre el sonido exótico andalucista de MEDINA AZAHARA y la canción «Zambra de Guantánamo», de PONY BRAVO; a esto hay que añadir las adaptaciones, caso del garrotín que hace SMASH en la década de los 70 y la sevillana «La plaga» adaptada por SR. CHINARRO en 2012. Los paralelismos apreciados entre estas dos escenas se asemejan a los ciclos de vida económicos descritos por investigadores como Gerhard Mensch, quien afirma que los productos comerciales, en general, tienen un ciclo de vida determinado, con pocas ventas iniciales, un momento

²⁸⁴ SAAVEDRA, David, «Los Planetas: entrevista en el fin del mundo», *Rockdelux*, 2012, en: <http://www.rockdelux.com/search/?s=chinarro;exact=true>, [Consultado el 03-02-2014].

de aceptación y una paulatina desaparición. Mensch asegura que es habitual que, pasado un tiempo, el mercado se sature de nuevo con un nuevo producto basado en lo anterior, pero que presenta innovaciones, lo que posibilita que la nueva creación se dispare comercialmente²⁸⁵.

Todo esto invita a reflexionar sobre algunas cuestiones: Si los productos de música *indie* relacionado con flamenco no se vendiesen, caso de *Omega* o *La leyenda del espacio*, por ejemplo ¿Habría en la actualidad tantas bandas «independientes»? Es decir, formaciones como LOS PLANETAS ¿habrían sido realmente libres para seguir creando su música, o por el contrario las discográficas habrían puesto condiciones a sus artistas *indies*? Y por último, ¿puede seguir siendo experimental algo que, en cierta medida, se ha estandarizado? Es decir, ¿en qué medida el *indie* sigue siendo independiente?

De lo expuesto con anterioridad y a colación de todas estas cuestiones se desprenden dos conclusiones:

Primero, que el término *indie* es polisémico. Por una parte alude a grupos independientes en el ámbito comercial, pero también define formalmente a una serie de artistas, cuyo sonido fue descrito por Allan Moore en *Oxford Music Online*. La peculiaridad del término reside en que, a pesar de poseer dos acepciones distintas, la sociedad las une indistintamente, lo cual provoca una cierta confusión al clasificar el género.

Por tanto, para los intérpretes del género y su público, el *indie* en España circunscribe a una serie de bandas y artistas que funcionan de manera independiente, en pequeñas discográficas, o que poseen un sonido determinado, caracterizado por dar mayor importancia a las armonías y el

²⁸⁵ MENSCH, Gerhard, *Stalemate in Technology Innovations Overcome the Depression*, Cambridge, Ballinger Publishing, 1979, citado en: GOLDSTEIN, Joshua, *Long Cycles: Prosperity and War in the Modern Age*, New Haven, Yale University Press, 1988, págs. 51-52.

tratamiento de las texturas que a la creación melódica, a diferencia de las músicas comerciales. Muchas de estas bandas buscan su identidad/autenticidad basándose en aspectos actitudinales, condicionados por el bajo presupuesto de sus producciones. En la actualidad existe una tendencia hacia el flamenco entre las bandas aglutinadas bajo dicho género en España.

Segundo, que la terrible confusión demostrada al definir el género *indie* por periodistas, músicos, productores y público sugiere que, aunque es importante valorar cómo define la sociedad una determinada categoría musical, como afirma Franco Fabbri, este aspecto no es suficiente para clasificar de manera genérica una audición. Las propuestas sociales deben tomarse con cautela, a modo de indicadores, no pueden ser usadas de manera exclusiva para definir un género musical.

IV. 8. De cantaor a *rockero*: una propuesta de periodización de las hibridaciones entre el flamenco y las músicas populares urbanas en Andalucía.

En esta Tesis se analiza las fusiones entre el flamenco y las músicas populares urbanas realizadas desde la década de los 50 del siglo pasado hasta la actualidad. Dicho estudio nos ha permitido describir una línea temporal específica para este tipo de hibridaciones en la que situar los hitos más importantes en relación a estas músicas. De esta forma, establecemos una cronología del flamenco fusión en Andalucía (aceptado como género de música popular folclórica, pero también urbana) como una de las aportaciones más importantes de esta Tesis.

La primera fase, en esta panorámica del flamenco fusionado con géneros urbanos, se puede acotar entre 1950 y 1970. Es valorable señalar que, aunque no hemos encontrado grabaciones anteriores a la década de los 50 es posible que hubiera fusiones durante la primera mitad del siglo XX. Prueba de ello son algunas grabaciones localizadas en la fonoteca privada de Ricardo Pachón que el productor sevillano fecha entre finales de los 40 y primera mitad de los años 50 y en las que se escuchan unos fandangos fusionados con *jazz*. Por tanto, puede que el aumento en el número de casos encontrados esté directamente relacionado con el crecimiento de la industria discográfica y no con un auge en esta tendencia hacia el flamenco.

Obviando esta cuestión, entre los 50 y los 70 aparecen numerosos discos producidos en su mayoría en el extranjero, en los que el flamenco se fusiona casi de manera exclusiva con *jazz*. Valgan como ejemplo *Jazz flamenco* (1957) de Lionel Hampton, *Sketches of Spain* (1959) de Miles Davis o *Swingin' Jazz* (1962) de Kurt Edelhagen, en el que aparece su interesante «Flamenco Boogie».

No obstante, hay excepciones en esta tendencia del flamenco-jazz, como por ejemplo la canción «flamenco-rock», perteneciente al disco *Milva* (1962) de Maria Ilva Biolcati, conocida artísticamente como «Milva» y asociada a la música *pop*. Otra excepción importante de este periodo es el disco *Rock encounter* (1966), del guitarrista navarro «Sabicás» y el intérprete de *rock* norteamericano Joe Beck. Esta fusión es mucho más clara que la de los discos anteriormente citados y en ella se aprecia un claro equilibrio entre el flamenco y el *rock*. Este trabajo posee un gran importancia puesto que Ricardo Pachón, productor de discos como *La leyenda del tiempo* (1979), afirma que sirvió de inspiración para grabaciones posteriores como *Veneno* de VENENO.

Se podría establecer una segunda fase de interrelación entre el flamenco y las músicas populares urbanas entre 1969 y 1996. A diferencia de la primera fase, en este caso, la mayoría de las producciones son realizadas en España y el flamenco se une con el *rock* y el *pop* principalmente. Aparecen tres géneros: *rock* andaluz, *rock* gitano y *gipsy rock*. Las producciones asociadas a los dos primeros se localizan casi de manera exclusiva en Andalucía, mientras que las relacionadas con el tercero se desarrollan en Madrid y Barcelona. Pertenerían a esta segunda fase canciones como «El garrotín» (1971) de SMASH y discos como *Pasaje del Agua* (1976) de LOLE Y MANUEL, *El sonido caño roto* (1975) de LOS CHORBOS, *Veneno* (1977) de VENENO, *Medina Azahara* (1979) de MEDINA AZAHARA o *Blues de la frontera* (1987) de PATA NEGRA.

En este período también aparece el género conocido como nuevo flamenco, que pretende desarrollar una variante más comercial del flamenco, alejada del estereotipo rumbero de LAS GRECAS. Se insertarían en esta categoría artistas como KETAMA que publican su primer disco en el año 1985.

Entre las producciones realizadas durante esta segunda fase sobresale

Omega (1996) de Enrique Morente y LARGARTIJA NICK. Aunque este disco aparece mucho más tarde que otros similares como *La leyenda del tiempo* (1979) de «Camarón» o los discos de PATA NEGRA, posee una importancia capital, puesto que es la llave que permite que el *indie* comience a fusionarse con el flamenco. Su éxito abre una vía para artistas posteriores como LOS PLANETAS o PONY BRAVO.

La tercera y última fase, desde el año 2000 hasta la actualidad, se caracteriza por la normalización del flamenco como género urbano. En las listas de ventas nacionales aparecen todo tipo de artistas asociados a diversos géneros, que interpretan flamenco o fusionan su música con flamenco. Destacan en número de ventas discos como *Lágrimas negras* (2003), del pianista cubano «Bebo» Valdés y el cantaor «El Cigala», *Niña de fuego* (2008) de BUIKA, *Artésano* (2012), del cantaor Miguel Poveda o *2.0.* (2011) del dúo de rumba-pop ESTOPA.

También se aprecia una clara tendencia de la música considerada «no comercial» hacia el flamenco. Multitud de bandas españolas asociadas al género *indie* comienzan a introducir en su música, de raíces anglosajonas, elementos propios del género andaluz. Aparecen así discos como *La leyenda del espacio* (2007) de LOS PLANETAS, *Romancero* (2009) de LA BIEN QUERIDA o *De palmas y cacería* (2013) de la banda sevillana PONY BRAVO.

Finalmente, al margen del flamenco y como anticipábamos en el primer apartado de este capítulo, también podríamos establecer una periodización del *indie* español, compuesta por tres fases: una primera fase *amateur*, en la que comienza a utilizarse el término en nuestro país, en torno al año 90. En este primer y breve periodo apenas hay discografía puesto que casi todas las bandas eran noveles; una segunda fase en la que el género y las bandas asociadas al mismo se afianzan como escena musical independiente.

Pertenecerían a este segundo periodo discos como *Una semana en el motor de un autobús* (1998) de LOS PLANETAS o *El por qué de mis peinados* (1997) de SR. CHINARRO; y una tercera fase de evolución, en la que el género de origen anglosajón se nacionaliza a través del flamenco y llega a alcanzar los primeros puestos de las listas de venta nacionales. Pertenecerían a esta fase discos como *La Plaga* (2012) de SR. CHINARRO, *Una ópera egipcia* (2010) de LOS PLANETAS o *Un gramo de fé* (2010) de PONY BRAVO.

Un esquema con información ampliada de esta cronología puede consultarse en los anexos²⁸⁶.

²⁸⁶ Ver anexo 4.

V. LOS PROTAGONISTAS EN LA ACTUALIDAD

Debido a la escasez de fuentes específicas que analicen de manera metódica las músicas populares urbanas en España, para la realización de esta Tesis ha sido necesario acudir a las fuentes primarias, para conocer y contrastar mediante entrevistas personales las impresiones de productores, intérpretes, compositores, críticos y miembros de la industria discográfica. Con esto se persigue obtener una idea global de la escena musical y los géneros estudiados, así como concretar ciertos detalles relacionados con los artistas analizados.

La importancia de realizar este tipo de entrevistas queda de manifiesto al consultar trabajos de investigación de especialistas en músicas populares, caso de Franco Fabbri, Philip Tagg, Simon Frith o Allan Moore, que apoyan sus estudios en aspectos sociales, semióticos y actitudinales para definir y abordar, de manera científica, estos géneros tradicionalmente obviados por la Musicología histórica.

Por todo ello, dado que a lo largo de esta investigación se han analizado categorías musicales como el *indie*, el *rock* andaluz y el *rock* gitano, resultó muy valorable entrevistar a Ricardo Pachón, productor de *La leyenda del tiempo* de «Camarón» o *Veneno* de VENENO, por ejemplo, y a Santiago Cotes, promotor del sello independiente andaluz Green Ufos. Estos encuentros perseguían ofrecer una perspectiva alternativa de los procesos que conducen a la publicación de un disco de músicas populares fusionadas. Asimismo, para obtener una idea de cómo el periodismo ha tratado y ve en la

actualidad estas interrelaciones entre el flamenco y músicas populares independientes, se entrevistó a Julio Ruiz, padrino del *indie* español y locutor de Radio Nacional de España, cuyo programa en RNE3, *Discogrande*, se emite desde hace más de cuarenta años.

Como colofón, se realizaron cinco entrevistas a los músicos que hicieron esta investigación posible: Estrella Morente, cantaora flamenca que participó en *Omega*; «Kiko Veneno», cantante y guitarrista de VENENO, cuya producción homónima e híbrida se ha convertido en una de las más importantes de la historia de la música española; Juan Rodríguez Cervilla «J», líder de la banda LOS PLANETAS, miembro de GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE y fundador junto a Arias de LOS EVANGELISTAS; al propio Antonio Arias, co-creador del disco *Omega* y líder de LAGARTIJA NICK; finalmente a Pablo Peña, bajista de PONY BRAVO, uno de los grupos de música *indie* con reminiscencias andaluzas más importantes del momento, según prensa especializada.

v. 1. Hibridación musical en Andalucía durante el último cuarto del siglo XX: definiciones y contexto.

Aunque esta Tesis presenta como objetivos principales definir el género *indie* en España y estudiar la tendencia actual de esta música, de origen extranjero, hacia el folclore andaluz, resulta imprescindible analizar los antecedentes que han propiciado este acercamiento «intergenérico». Dicha fusión entre categorías urbanas y el flamenco presenta dos predecesores claros: el *rock* andaluz y el *rock* gitano desarrollados entre la década de los 70 y la de los 80.

A pesar del lapso temporal que separa la música de bandas como VENENO de la realizada a partir de 2007 por SR. CHINARRO, LOS PLANETAS o PONY BRAVO, es decir, entre los géneros *rock* gitano y andaluz, nacidos durante la transición española, y la música *indie* en España, existen muchos paralelismos. Por ejemplo, en ambos casos se «nacionaliza» un género extranjero mediante su transculturación con el folclore local. Además, al igual que en los 70 la hibridación *indie* actual se aborda a dos niveles distintos, en unos casos mediante la introducción de cantaores e instrumentos propios del flamenco y en otros, utilizando determinados elementos melódicos y armónicos que evocan a una sonoridad árabe o andaluza, a veces incluso española.

Por todo esto, se han realizado sendas entrevistas a Ricardo Pachón y el cantante «Kiko Veneno», que desde la producción o la composición y la interpretación, respectivamente, impulsaron este tipo de hibridaciones. Ellos poseen el conocimiento y la sensibilidad necesaria para analizar con perspectiva, la evolución de esta tendencia musical.

En la transcripción de estas entrevistas se aporta información valiosa sobre trabajos como *Veneno* o *La leyenda del tiempo*. Testimonios que permiten comprender cómo se acordó la publicación de estos arriesgados

experimentos con empresas discográficas multinacionales, qué músicos se eligieron para las grabaciones y el motivo de dicha elección, qué acogida tuvieron entre el público del momento y su evolución hasta la actualidad, etc.

v. 1. 1. Ricardo Pachón

Pachón (Sevilla, 1937) es considerado uno de los productores de flamenco más importantes de la historia²⁸⁷. A lo largo de su dilatada carrera ha trabajado con artistas como SMASH, LOLE Y MANUEL o PATA NEGRA. Entre sus trabajos más importantes se encuentran *La leyenda del tiempo* de «Camarón», publicado en 1979, y *Veneno* de los hermanos Amador y «Kiko Veneno», en 1977; asimismo ha compuesto o colaborado en la creación de muchas de las canciones que aparecen en estos trabajos. Aunque la mayoría de sus discos podrían categorizarse con la etiqueta «flamenco puro», son sus producciones de flamenco fusionado con músicas populares urbanas las que le han brindado mayor reconocimiento. Como complemento a su actividad en el estudio de grabación, ha dirigido y escrito el guión de series documentales sobre flamenco, caso de *El ángel*, producida en 1984.

La entrevista transcrita en los anexos tuvo lugar el 8 de enero de 2013 en la residencia familiar de Pachón, ubicada en el barrio de Nervión de Sevilla. En ella el productor flamenco describe minuciosamente los procesos que condujeron a la grabación de canciones como «El Garrotín» de SMASH, una de las primeras piezas de *rock* gitano de la historia, o *La leyenda del tiempo* de «Camarón», uno de los discos más importantes asociados a este subgénero.

Pachón subraya que producir estas músicas no fue fácil por dos motivos: la incompatibilidad de algunos músicos, caso de la banda SMASH con el cantaor Manuel Molina; y por otra parte, el mal entendimiento que hubo con las discográficas, que no terminaban de confiar en estos discos, no

²⁸⁷ CASTILLA, Amelia, «La esencia del cante», *El País*, en: http://elpais.com/diario/2008/03/15/babelia/1205539584_850215.html [Consultado el 25-03-2013].

respaldaban estas inversiones, las cuales fueron tratadas como pruebas de mercado.

A esto hay que añadir que el público no recibió con agrado estos trabajos discográficos, lo que para algunos artistas, caso de «Camarón», supuso, en palabras de Pachón, «una ruina [...], un fracaso total». Por ello, el productor ironiza sobre la aceptación del subgénero *rock* gitano en la actualidad, haciendo referencia a publicaciones como *Rockdelux*. No entiende, por ejemplo, cómo *La leyenda del tiempo*, tan criticada hace treinta años se considera ahora uno de los mejores discos de la historia asociado a las músicas populares en España.

Además, el productor sevillano aporta información muy interesante para la categorización genérica de estas músicas al diferenciar, de manera clara, tres subgéneros del *rock* asociados al flamenco que se confunden de manera habitual: el *rock* gitano, el *rock* andaluz y el *gipsy rock*.

El *rock* flamenco, el *rock* gitano es «Camarón», es PATA NEGRA, VENENO, Diego Carrasco, y el *rock* andaluz es una cosa que no tiene nada que ver y mucha gente tiende a mezclarlo. El *rock* andaluz es de rostros pálidos y el *rock* flamenco gitano, es de gitanos [...] en grupos como TRIANA no hay gitanos, jamás, hay una divisoria. No hay que ser racistas, pero hay que ser un poquito consecuentes con los problemas que tiene [...] LAS GRECAS no era una fusión pura, no era la fusión de SMASH, por lo menos en SMASH lo intentábamos y estaba allí el gitano y estaban los *rockeros*. En el caso de LOS CHICHOS o LOS CHORBOS hubo, digamos, música urbana de Madrid, pero que no...para mí se desvía bastante de lo de Andalucía. Y luego ya surge lo que es el *rock* andaluz, TRIANA, ALAMEDA, que está un poquito inspirado en el flamenco y eso ya es la canción española, pero eso ya es más *light*²⁸⁸.

²⁸⁸ Ver anexo 9, Los protagonistas en la actualidad.

El primero de ellos, según el productor, es *rock* y *blues* interpretado en su mayoría por gitanos; el *rock* andaluz no debe relacionarse con personas de esta etnia ni con el género *blues*, se trata más bien de *rock* hecho a la manera de los 70; el *gipsy rock*, interpretado por bandas como LAS GRECAS, a pesar de su denominación, debe enmarcarse dentro del apartado música comercial, puesto que no se trata de una hibridación experimental, sino de un producto creado para satisfacer la demanda *massmediática* de música flamenca en salas de fiesta, con sabor andaluz y arreglos propios del *pop* del momento.

Finalmente, Pachón cierra su exposición con algunas afirmaciones polémicas. El productor sugiere que el flamenco es originario de la zona del Bajo Guadalquivir, puesto que «en Granada no ha cantado nadie por soleás, ni por bulerías en la vida». También muestra su disconformidad con el Artículo 68 del Estatuto de Autonomía de Andalucía, dedicado a la definición del flamenco como folclore de Andalucía, y con los movimientos que la Junta de Andalucía hace actualmente en relación al flamenco:

esta es la falacia grande que se está haciendo ahora mismo cuando la Junta de Andalucía en el artículo 68 del estatuto, se atribuye las competencias exclusivas sobre el flamenco. ¡Ole tus cojones! Pero no dicen lo qué es el flamenco. Y a raíz de este artículo 68, la Junta ya ha decidido que los trobos de las Alpujarras, las verdiales, las no sé qué, no se cuántos, todos son flamenco. Eso es una decisión política.

Pachón ofrece una información muy valiosa para esta Tesis. El productor posee una gran experiencia forjada en la práctica durante décadas de trabajo asociado a estos géneros y subgéneros como productor, intérprete, amante del flamenco y funcionario de cultura de La Junta de Andalucía.

v. 1. 2. «Kiko Veneno»

José María López Sanfeliu (Figueres, 1952), conocido artísticamente como «Kiko Veneno», nació en Cataluña, pero pasó gran parte de su infancia en Cádiz. Después se desplazó a Sevilla, donde fundó junto a Rafael y Raimundo Amador el grupo VENENO. El primer trabajo de la banda, *Veneno*, ha sido elegido mejor disco de *pop* español de la historia según *EfeEme* y mejor disco español de *rock* del siglo XX según *Rockdelux*²⁸⁹. Individualmente, «Kiko Veneno» ha sido galardonado con el Premio Nacional de Músicas actuales de 2012 por su carrera: una trayectoria plagada de éxitos, fruto de composiciones como la celeberrima canción «Volando voy», que escribió para el disco *La leyenda del tiempo* de «Camarón».

La entrevista transcrita en el anexo 9 de esta Tesis fue realizada en la Venta del Bobito, en Valencina de la Concepción, Sevilla, el 28 de julio de 2013. Las opiniones expresadas por José María López tienen muchos puntos en común con lo expuesto por Pachón, aunque también algunas diferencias. Por ejemplo, ambos separan el flamenco según la región de Andalucía, pero López, en adelante «Veneno», no descarta su existencia en las regiones orientales de dicha Comunidad, solo comenta que se aprecian diferencias dentro del género. El cantante dice que «la de aquí (en alusión a la región occidental de Andalucía) es más rítmica y la de allí, la oriental, más melódica» pero admite la existencia de flamenco en todo el territorio andaluz.

También coincide con el productor sevillano al señalar algunas de las dificultades que encontraron durante la producción de los trabajos de *rock* gitano durante la década de los 70. «Veneno» afirma que las discográficas se limitaron a experimentar con ellos y que los discos *La leyenda del tiempo* y

²⁸⁹ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «*Veneno*, el mejor disco...

Veneno no se vendieron. Además subraya un detalle importante: estos trabajos no se interpretaron en directo como otros discos, apenas un par de veces cada uno de ellos. La ausencia de conciertos evitó comprobar el alcance real de estas músicas.

Centrándose en el disco *Veneno*, de 1977, «Veneno» explica que Pachón fue fundamental durante el proceso de producción, puesto que hizo de vínculo entre la banda y el sello CBS, buscó a los músicos, ordenó el trabajo, etc. La banda compuso la música y las letras; textos, según el músico, cargados de significados relacionados con la vida en Sevilla, las costumbres de sus habitantes y sus creencias. El cantante de origen catalán también habla sobre sus compañeros de escena en aquel momento, los hermanos Amador. Los define como «flamencos que querían hacer *blues*», marcados por la música que llegaba de Estados Unidos y admiradores acérrimos de Hendrix. Además «Veneno» comenta con humor que los Amador valoraban mucho «tener una guitarra eléctrica para que cuando hubiera jaleo en una fiesta poder tocar». En referencia a su relación con los Amador, el cantante señala que el flamenco y el *rock* de los 70 y principios de los 80 eran dos «mundos diametralmente diferentes» que confluyeron en esos trabajos por una serie de conveniencias. Para finalizar, «Veneno» comenta que VENENO podría haber sido una banda que marcara una época. Ironiza afirmando que si hubieran tenido un buen mánager los GIPSY KINGS nunca habrían llegado a existir.

Por otra parte, el cantante valora la importancia de Lorca en los discos de *rock* fusionado con flamenco. LOLE Y MANUEL y «Camarón» durante los 70 en Sevilla o Morente, en su disco *Omega*, hicieron uso de los textos y las transcripciones musicales del poeta granadino para sus producciones híbridas. «Veneno» cita como ejemplo el préstamo que «Camarón» tomó de la música transcrita en *La zapatera prodigiosa*, una adaptación de una pieza

popular que Lorca escribió para esta obra teatro. Concluye esta idea afirmando que para él, el poeta fue un folclorista, «Lorca fue musicólogo. Recogía cosas de la música popular para que no se perdieran» y todos estos trabajos de *rock* gitano son «la expresión de la tradición flamenca de una forma contemporánea».

De la escena sevillana, alaba el trabajo de LOLE Y MANUEL, por el calado social que tuvieron, mucho más profundo que el que consiguió «Camarón» con *La leyenda del tiempo*, y que permitió la aceptación posterior del *rock* andaluz y bandas como TRIANA. Asimismo, diferencia, al igual que Pachón, el *rock* andaluz del *rock* gitano, y dentro del gitano, indica diferentes matices. Según «Veneno», LOLE Y MANUEL hacían flamenco, con palmas, guitarras y voces, y a eso le añadían algunos instrumentos *rockeros*. *La leyenda del tiempo* está concebido como un disco de *rock* interpretado por artistas gitanos. La música de TRIANA y otras bandas similares se resume en una idea: *rock* andaluz.

«Veneno» finaliza la entrevista con una reflexión sobre la necesidad de evolución del flamenco, sobre la importancia de personajes como Morente o «Camarón» que apostaron por la renovación del género. Según el cantante catalán, el flamenco

ahora mismo no late. Late en la guitarra y el baile, pero quién está cantando [...] no hay flamenco, por más que lo declare la Unesco Patrimonio de la Humanidad, esos son premios para los difuntos [...] Me haría daño que le pasara al flamenco como al tango argentino, que se estanque y se quede en folclórico.

Por lo tanto, «Veneno» defiende la evolución del género decimonónico, su desarrollo a través de otras músicas y, aunque no lo

considera la solución, defiende el acercamiento actual del *indie* al folclore como un camino para la salvación del flamenco.

Es muy interesante que PONY BRAVO haga «La niña de fuego», porque es culturalmente interesante y ellos no hacen daño a nadie, ellos no son los culpables de que el flamenco no se esté renovando. Ellos están incidiendo en dónde debería estar la renovación, el purista se queda fuera de juego.

A este efecto positivo sobre el flamenco añade que la unión de lo urbano y lo folclórico en Andalucía es positivo para el género urbano, puesto que «es una música que adolece de raíces y el *indie* español, cuando se agarra a las raíces, encuentran su identidad, coge más fuerza».

La entrevista concedida por «Kiko Veneno» permite imaginar la vida cultural que había en Sevilla durante la transición española, una escena en la que los gitanos de tradición flamenca escuchaban *rock*, había pasión por poetas como Lorca y todos trabajaban juntos en la descomposición de las fronteras entre lo folclórico y lo urbano. También ayuda a valorar la importancia del flamenco para el *indie* en la actualidad, una vía de apropiación de un género internacional, convertido en local, música hecha en Andalucía con un sonido distintivo. Finalmente, el cantante hace un llamamiento a los cantaores, para que busquen vías de renovación para el flamenco, para que el género no muera.

v. 2. El *indie* en España: intentos de definición

Como se anticipaba en la introducción y primer capítulo de esta Tesis, *indie* es un término ambiguo que ha sido utilizado para referirse, casi de manera aleatoria, a compañías discográficas, describir aspectos actitudinales de algunos intérpretes o circunscribir un sonido determinado. De hecho, este uso diverso ha provocado que en algunos casos, la categoría *indie*, apócope de independiente, se haya usado para categorizar productos comerciales o dependientes de la industria.

Mientras que agrupaciones como PONY BRAVO, cuyos integrantes autoproducen su música, han sido relacionadas con dicho género por aspectos comerciales, otras formaciones, como LOS PLANETAS, han sido relacionadas con el *indie* por su sonido, cercano al de otras bandas anglosajonas asociadas a la categoría en la década de los 80. Finalmente, todos coinciden en afirmar que poseen una actitud distintiva, que les lleva a crear al margen de tendencias comerciales e indicaciones de sus compañías.

Debido a la diversidad que presenta el término y una vez más, recurriendo a la propuesta de Fabbri para definir el concepto «género musical», fue necesario acudir a las opiniones de las personas que dieron forma al término en nuestro país y lo promueven en la actualidad. Para aclarar los motivos por los que un grupo se categoriza como *indie* se realizaron dos entrevistas: a Julio Ruiz, quien introdujo el término en España, y a Santiago Cotes, promotor de Green Ufos, uno de los sellos discográficos independientes más importantes de España.

v. 2. 1. Julio Ruiz

El periodista Julio Ruiz (Madrid, 1952) ha dirigido y presentado durante más de cuarenta años el programa *Discogrande*, de Radio Nacional 3. Asimismo ha trabajado en prensa escrita y televisión, ha colaborado en distintos libros y participado en charlas y conferencias en foros universitarios²⁹⁰. Su labor como difusor de músicas populares urbanas y descubridor de jóvenes talentos le ha propiciado una gran reputación entre la prensa divulgativa especializada.

La entrevista transcrita en el anexo nueve se realizó de manera *online* en marzo de 2013. En ella, el periodista aporta una información muy valiosa para esta Tesis en relación a la definición del género *indie* en España y su evolución. Ruiz dice que el término comienza a utilizarse en nuestro país entre los años 90 y 92 para categorizar a los participantes del concurso de maquetas del programa de radio *Discogrande*. Estas bandas, entre las que se encontraban LOS PLANETAS, LOS HERMANOS DALTON, ILUMINADOS o ALIAS GALOR, en aquel momento realizaban música sin sello discográfico. Según afirma el locutor,

no tenían en común nexo musical, ni lo que cantaban, en español o inglés, sino que eran compañeros de pupitre de una nueva generación que pedía paso [...], vamos que a unos y otros les une la manida denominación de «actitud».

Esto invita a considerar que la categoría *indie* es un género determinado por dos factores extramusicales: generación y actitud. Posteriormente, Ruiz cita en su entrevista a formaciones como PONY BRAVO,

²⁹⁰ RUIZ, Julio, *Discogrande*, Radio Nacional 3, en: <http://blog.rtve.es/discogrande/autor.html> [Consultado el 15-03-2013].

cuyo primer disco se lanza más de veinte años después del primer trabajo de LOS PLANETAS, por ejemplo. Esto simplifica la definición del periodista de Radio Nacional de España, ya que no existe la premisa generacional, el único factor que uniría estas bandas, según él, sería su actitud.

Ruiz continúa su entrevista con el análisis de la evolución del *indie* desde su nacimiento, en la década de los 90, hasta el año 2013, prestando gran atención a las bandas que están realizando fusiones entre el flamenco y géneros urbanos. El periodista considera que, aunque formaciones como SMASH fueron las primeras en realizar este tipo de aventuras musicales, la tendencia apreciable en el *indie* es heredera de Morente y su disco *Omega*. Esto choca con la apreciación que hacía en la primera entrevista el productor Ricardo Pachón, que restaba importancia a la aportación del disco de 1996.

Finalmente, Ruiz se aventura a afirmar que el flamenco y el *indie* no seguirán juntos por mucho tiempo, que se trata de una fase y no de una meta. El locutor piensa que «el ramalazo o piel flamenca no deja de ser algo puntual» y que la tendencia actual no está relacionada con cuestiones económicas, sino con «ajustes de cuentas involuntarios con la historia y los genes geográficos e históricos».

Las declaraciones de Julio Ruiz obligan a que nos preguntemos hasta qué punto es correcto utilizar el calificativo *indie* para definir a bandas tan dispares como PONY BRAVO o LA BIEN QUERIDA, casi sin un nexo musical. Habría que apoyarse en las reglas sociales y de comportamiento propuestas por Fabbri y descritas en el primer capítulo de esta Tesis para poder considerarlo un género homogéneo.

v. 2. 2. Santiago Cotes

Santiago (Vélez-Rubio, 1976) es el promotor del sello Green Ufos, una de las cinco distribuidoras más importantes de música independiente en nuestro país. Él y sus socios fueron pioneros en España por aplicar el modelo «360», es decir, «realizar todos los servicios que los artistas pueden esperar de un sello independiente»: Labores de promoción con el festival South Pop, distribución física y digital, *booking*, *publishing* y *management*²⁹¹.

Esta entrevista se realizó de manera *online* en marzo de 2013. En ella, Santiago Cotes nos muestra para esta Tesis una nueva visión del mundo *indie* en España, una perspectiva basada en la compleja distribución de este género musical. Cotes explica los procesos conducentes a la creación de un sello y la evolución posible para que dicha empresa sea sostenible.

Al igual que Julio Ruiz, el promotor musical trata de definir el género *indie*, aunque se topa con los mismos problemas que el locutor de radio. ¿Cómo definir un género tan diverso? Cotes, cuyo trabajo se basa en la convivencia diaria con artistas *indies* afirma: «nunca hemos tenido claro del todo que era esto del *indie*». A diferencia de Ruiz, que unificaba el género aludiendo a la actitud de los intérpretes, que demostraban una creatividad libre, sin ataduras, el promotor se aventura a definirlo por exclusión, describiéndolo como «lo no *mainstream*, entendiendo por *mainstream* lo que suena en emisoras convencionales». Cotes se centra más en factores comerciales que actitudinales, asegurando que el *indie* tiene

en común [...] trabajar fuera de los canales habituales, un poco en los márgenes. Sellos americanos como K Records, Merge o Kill Rock Stars, son el emblema del *indie* y lo son un poco porque son el reflejo de sus «dueños»,

²⁹¹ Información del sello Green Ufos aparecida en su web, en: <http://www.greenufos.es/index.php/sections/ver/info/> [Consultado el 17-03-2013].

que son personas muy alejadas del estándar de ejecutivo de cuentas de una multi.

Por tanto, Cotes incluso prescinde de los intérpretes para su definición de *indie*, asociándola de manera exclusiva a los sellos discográficos en lugar de a los artistas que interpretan dicha música. Esto pone de manifiesto una vez más la necesidad de replantear el uso de una categoría tan ambigua que solo aporta confusión en la categorización musical.

Finalmente, en relación a la fusión del flamenco y el *indie*, el promotor piensa que «se trata de una evolución natural», que un determinado género, interpretado fuera de su contexto, acabe recogiendo influencias de lugar en el que se desarrolla.

En conclusión, el promotor musical Santiago Cotes confirma una de las premisas planteadas en el apartado dedicado al *indie* del primer capítulo de esta Tesis: el *indie* es un género difícil de categorizar sobre todo porque, estrictamente, debería tratarse como un descriptor asociado a otros géneros.

v. 3. *Indie* y flamenco en Andalucía (1996-2012): de Morente a PONY BRAVO

v. 3. 1. Estrella Morente

Estrella Morente (Granada, 1980) es hija del cantaor Enrique Morente y la bailaora Aurora Carbonell. Estrella comenzó a cantar siendo muy joven, apareciendo en eventos públicos y colaborando en alguna de las grabaciones de su padre pero, sin duda, su participación en *Omega* supuso el punto de partida de su carrera. Desde entonces ha publicado varios discos, como *Mujeres* (2006), por el que fue galardonada con el Premio de la Música al mejor disco de flamenco en 2007, y nominada a los Grammy Latinos. De igual forma, ha participado en bandas sonoras de películas como *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar, o *Chico y Rita*, de Fernando Trueba y Javier Mariscal (2011). En 1996, Estrella Morente participó en la grabación del disco *Omega*.

A lo largo de esta entrevista, realizada de manera telefónica en octubre de 2013, la cantaora Estrella Morente va desgranando infinidad de detalles que permiten esbozar el carácter de Enrique Morente, tanto dentro como fuera de los escenarios, y su relación con otros personajes del mundo del flamenco, caso de Carmen Amaya. Aunque este diálogo no aporta excesivos detalles sobre la creación del disco *Omega* (1996) y la hibridación del flamenco y las músicas urbanas, ayuda a comprender cómo funciona la mente de uno de los mayores renovadores del flamenco y por qué se aventuraba a transgredir los usos estandarizados del cante.

Estrella Morente habla como hija del intérprete y amante del flamenco, describe la importancia que concedía el cantaor a la formación

musical de su progeñie, al conocimiento del lenguaje musical. Morente pretendía que sus hijos pudieran ser algo más que cantaores al uso; quería que realizasen música de un modo razonado, no solo por instinto. Estrella dice refiriéndose a su padre:

nos ha llevado a aprender un poco de piano, de guitarra, de solfeo y, aunque sea poquito, lo suficiente como para no presumir, es suficiente contacto para poder componer alguna pieza y ser consciente de la importancia que tiene tanto la música como el texto. Ahí estaba su escuela y su aprendizaje, todo eso era lo que nos enseñaba a mí y a mis hermanos, a valorar.

Las decisiones del intérprete granadino parecen que han dado sus frutos y Soléa, Enrique hijo y Estrella Morente están publicando trabajos discográficos de manera regular. Discos que van del flamenco tradicional al *indie* con influjo flamenco, caso de la colaboración de Soleá, la hija menor, con la banda LOS EVANGELISTAS, liderada por Antonio Arias, cantante de LAGARTIJA NICK y Juan Rodríguez, *frontman* de LOS PLANETAS.

Este encuentro también nos ayuda a comprender cómo abordaba Morente la creación artística y por qué decidió embarcarse en proyectos transgresores como *Omega*. Según Estrella Morente, su padre hacía estas fusiones por la universalidad del lenguaje musical, para fomentar el diálogo entre pueblos, pero siempre desde el respeto, con integridad. En relación al disco de 1996, la cantaora afirma que fue trascendental para toda una generación de artistas, que su publicación era

una puerta abierta muy importante. Simboliza un momento importante y crucial a la hora de obtener esa libertad y tranquilidad para crear sin pretensiones ni censura, es decir, la libertad en su plenitud, que era lo que representaba mi padre.

Estas opiniones vertidas por la cantaora coinciden con las expresadas por otros músicos y críticos, como Antonio Arias en la entrevista realizada para esta Tesis, cuando afirma que *Omega* «para nosotros abría las puertas», en alusión a los *rockeros* y la juventud.

Sin embargo, a pesar de esta opinión en común, la hija del cantaor explica, con un enfoque algo diferente al expresado por Antonio Arias en su entrevista, cómo fue recibido este disco en 1996 por el público, la falta de comprensión inicial que recibió desde algunos sectores. Estrella suaviza las palabras del músico urbano y se limita a decir que algunos no entendieron el disco *Omega* al principio.

Finalmente, la mayor de los hijos de Morente, habla del amor de su padre por la poesía y de cómo leer a personajes como Miguel Hernández, Machado o Lorca, de alguna forma, marcaron su carácter musical revolucionario. Asimismo, subraya cómo valoraba el cantaor la importancia de las letras en la música, cuando afirma que «él decía siempre que el cincuenta por ciento de una pieza era la letra, que el texto había que cuidarlo mucho».

En resumen, Estrella Morente aporta información sobre la figura del cantaor granadino y su concepción de la música. Una de las ideas más interesantes vertidas en esta entrevista por la cantaora versa sobre la relación de Morente con Lorca. Esta relación con la poesía del autor granadino resulta muy llamativa, sobre todo si se compara con los acercamientos de otros cantaores a este poeta, como «Camarón de la Isla» o el dúo LOLE Y MANUEL, que también valora «Veneno» en su entrevista.

v. 3. 2. Juan R. Rodríguez Cervilla, «J»

Juan Rodríguez (Granada, 1969) se dio a conocer como líder de la banda de *indie* española LOS PLANETAS, activa desde principios de los años 90. También es co-fundador de LOS EVANGELISTAS y GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE.

Actualmente, goza de gran reconocimiento por su impulso a las músicas populares urbanas fusionadas con flamenco. Esta interrelación con parte del folclore andaluz puede apreciarse en los discos *La leyenda del espacio* (2007) y *Una ópera egipcia* (2010), de LOS PLANETAS, o en *Homenaje a Enrique Morente* (2012), de LOS EVANGELISTAS.

La entrevista que aparece en el anexo nueve tuvo lugar el 17 de noviembre de 2011 en el café Casa Pasteles, ubicado en el barrio del Albaicín de Granada. En ella, Juan R. Rodríguez Cervilla, «J», aporta datos realmente relevantes para el estudio de la tendencia actual a la fusión entre el *indie* y el flamenco, y que pueden ayudar a determinar qué motivos están provocando esta tendencia o cómo enfocan las bandas urbanas este tipo de proyectos.

Según el cantante granadino, en el caso de LOS PLANETAS, su primer acercamiento del género urbano al flamenco estuvo condicionado por la vuelta de Morente a Granada. En estos primeros años el cantaor, que había pasado un largo periodo en Madrid, se reunía con miembros de LOS PLANETAS y sugería a los músicos urbanos la realización de determinadas audiciones, canciones que después comentaba con ellos; poco a poco, Morente fue aleccionándolos e introduciéndolos en el folclore de Andalucía. Según «J», el cantaor siempre le decía que primaba la difusión del flamenco sobre la «pureza» o la «autenticidad». De esta forma Morente inculcaba al músico urbano que el flamenco puro es bueno, pero también la innovación y que estas no son dos ideas opuestas, que ambas se pueden complementar.

De estas primeras lecciones, el cantante extrajo una idea que valoró mucho a la hora de recrear flamenco desde el *indie*, el hecho de que en el género foclórico

siempre se repiten las mismas canciones, veinte o treinta canciones como mucho, con las que se forman variaciones y son las que cantan todos los artistas en todos los discos [...] debían ser canciones buenísimas.

El líder de LOS PLANETAS decidió hacer sus propias variaciones de estas canciones populares, uniendo coplas interpretadas previamente por otros cantaores, sobre todo por Morente. «J» no olvida la aportación de la escena sevillana de los 70 a las hibridaciones actuales entre el *indie* y el flamenco. De hecho, el título del disco *La leyenda del espacio* es un homenaje a *La leyenda del tiempo* de «Camarón», porque, como afirma el cantante granadino, a pesar de la críticas rompió la barrera.

Respecto al *indie* y su futuro, «J» lo define aludiendo a una filosofía, el «yo lo hago así, a lo mejor lo hago muy soso o lo hago desafinado, pero yo lo hago así. La idea de la banda TELEVISION PERSONALITIES, que daba igual si le gustaba al resto, ellos lo hacían así». Sobre la dirección del género sugiere una idea que choca con lo expuesto por Julio Ruiz en su entrevista, en la que afirmaba que las fusiones entre el *indie* y el flamenco eran algo puntual y que no llegaría a existir un subgénero *indie*-flamenco. El cantante granadino dice por el contrario que espera «tener una influencia en el futuro, a largo plazo» que es importante «que los nuevos artistas se den cuenta de las posibilidades que hay». De esta forma, subraya la importancia de reivindicar la cultura andaluza, de potenciar la difusión del patrimonio local.

Finalmente, en relación a su forma de abordar el flamenco, el cantante afirma que su idea es mantener las estructuras habituales de LOS PLANETAS y en ellas «ajustar el sonido flamenco, los ritmos de la batería de «Eric»,

acordes de las canciones, letras», etc. Además concede mucha importancia a la improvisación.

Trabajamos en el estudio, vamos grabando las canciones conforme las vamos haciendo, es todo improvisado. Uno tiene una idea, se la explica a los demás y nos juntamos, la tocamos, la grabamos y vemos cómo suena.[...] la primera vez es raro que salga bien, pero cuando sale bien lo flipas, si es una idea sencilla que se coge a la primera y toca el grupo a la primera y está todo grabado. Lo normal es que salga una idea buena pero que luego haya que pulir [...] es muy importante recoger el momento.

El cantante urbano dice que ahí se encuentra otro de los lazos entre el flamenco y el *indie*, en la improvisación, para que no se pierda la espontaneidad propia del folclore de Andalucía.

En conclusión, «J» valora la importancia de difundir el patrimonio musical folclórico de Andalucía a través de las músicas urbanas, haciéndolo más asequible para grandes audiencias, aunque sin entrar por ello en conflicto con los puristas; el cantante granadino coincide con «Kiko Veneno» en ese aspecto. También, uno de los puntos más destacables de las palabras del músico urbano radica en su propuesta de continuidad de las fusiones entre el *indie* y el flamenco, algo que debe convertirse en una meta para el género español.

V. 3. 3. Antonio Arias

Arias (Granada, 1965) es un afamado músico granadino asociado a los géneros *rock* e *indie*. A lo largo de su carrera ha formado parte de agrupaciones como 091 o la recientemente formada banda-homenaje LOS EVANGELISTAS. Su etapa más importante tuvo lugar en la década de los 90, junto a su banda LAGARTIJA NICK, con la que ha publicado doce discos. De todos estos trabajos merece una mención especial, en relación a esta Tesis, su álbum *Omega* (1996), realizado junto al cantautor granadino Enrique Morente; una fusión *rock* flamenca con la que obtuvieron el reconocimiento de crítica y público. En esta producción se fusionan poemas de Lorca, canciones de Leonard Cohen, el flamenco de Enrique y Estrella Morente, y el *rock* de la banda granadina que lideraba Arias.

La entrevista transcrita en los anexos tuvo lugar el 10 de noviembre de 2011 en el Café Central, situado en la Calle Elvira de Granada. En ella Antonio Arias describe de manera minuciosa el complejo proceso de realización del disco *Omega*, relatando todos los acontecimientos ocurridos desde que surgió la idea, en torno al año 82, hasta los últimos conciertos en los que se interpretaron las canciones del disco junto a Morente, en torno al año 2008.

En primer lugar, como también explicaban en sus entrevistas «Kiko Veneno» y Ricardo Pachón, Arias describe las dificultades que encontraron al proponerle a las grandes multinacionales, Sony en el caso de *Omega*, la realización de una producción que fusionaba flamenco y *rock*. Arias dice que contactaron con su propio sello y el de Cohen, Sony, «pero a Sony le pareció una aberración, las cosas que pasan».

Asimismo, al igual que con discos como *La leyenda del tiempo*, tras la publicación de *Omega* encontraron poca aceptación por parte del público.

Arias dice que uno de los principales problemas era que los conciertos siempre se enfocaban para una audiencia *rock* o flamenca, ámbitos distantes, y *Omega* necesitaba su propio público.

Cuando dimos los primeros conciertos estábamos en nuestro ámbito o en el suyo, dos ámbitos un poco distantes. Al fin y al cabo, nuestra ámbito, nuestra compañía, era del movimiento *indie* y nadie prestaba atención a Enrique Morente y lo que estábamos haciendo. Pero sí que sorprendió mucho que se vendieron veinticinco mil copias del disco en el primer mes, pero donde íbamos no se llenaba, porque era nuestro sitio o el suyo.

El líder de LAGARTIJA NICK afirma que no entendían cómo era posible que, tras haber vendido veinticinco mil copias del disco en el primer mes no fuera nadie a los conciertos. Todo esto cambiaría el año 98, a raíz de una actuación en el festival Espárrago Rock en Granada, ciudad natal de la banda, Lorca y Morente.

El cantante considera que *Omega* es un disco fundamental para Andalucía, porque, de manera transversal acerca el mundo del flamenco al del *rock*. Afirma que los géneros urbanos aportan público a los conciertos flamencos y el flamenco muestra la cultura local a los oyentes aficionados a géneros como el *indie*.

Por otra parte, Arias habla repetidas veces de Morente, al que considera su mentor flamenco y un gran *rockero*. Arias afirma que al cantaor flamenco «tú no llegabas a hacerlo *rockero*, él ya decía que lo era y ahí lo tenías», y al igual que «J» de LOS PLANETAS, nombra a Morente como origen del *indie* flamenco. Data el acercamiento de LAGARTIJA NICK al flamenco en torno al año 94, con la vuelta de Enrique Morente, del que destaca su humanidad y capacidad de liderazgo. También valora las capacidades

pedagógicas del cantaor que, según el cantante urbano, «metía el virus del flamenco» a todos los que se acercaban a él.

Para finalizar, al igual que «Kiko Veneno» y Estrella Morente, Antonio Arias habla sobre García Lorca y la importancia que tuvo durante la realización de *Omega*. Según el cantante, «Lorca era siempre la inspiración [...] el tronco al que todos nos agarrábamos» y «su poesía posee música interna». Como «Veneno», Arias también habla de la faceta musical de Lorca. Por otra parte, también valora la importancia del cantautor canadiense Leonard Cohen en la creación de *Omega*. Arias aporta un dato curioso. El disco de 1996 estuvo a punto de llamarse *Leonard Cohen por Soleá*, pero finalmente todos acordaron dar mayor importancia a la figura de Lorca.

En conclusión, el líder de LAGARTIJA NICK describe *Omega* como un universo formado por la desintegración de dos mundos, el flamenco y el *indie*. Arias, al igual que «J», valora *La leyenda del tiempo* u *Omega* por permitir a los oyentes andaluces descubrir su propia cultura.

v. 3. 4. Pablo Peña

PONY BRAVO se ha convertido durante los últimos años en una de las bandas independientes más importantes de España. Así lo atestiguan sus continuas apariciones en diarios y revistas como *El País*, *RollingStone* o *Rockdelux*, de la que fueron portada en el número 316 de abril de 2013²⁹². Tienen su propio sello independiente que funciona con licencia Creative Commons, El Rancho Casa de Discos.

Pablo Peña (Sevilla, 1979) es el bajista y segunda voz de PONY BRAVO y quiso participar en esta Tesis concediendo una entrevista *online*, el 11 de octubre de 2013. Su transcripción permite descubrir a un grupo maduro en sus planteamientos creativos, a pesar de la juventud de sus miembros, que combina músicas de distintas partes del mundo con el folclore propio de su Comunidad. Los dos aspectos más interesantes abordados durante la entrevista son la definición de música *indie* que hace el bajista y la descripción que hace de los procesos realizados por su banda para afrontar la interrelación de las músicas urbanas con el folclore de Andalucía.

Peña aporta su personal visión del *indie* en España y los problemas de definición que existen en la actualidad. El bajista considera que en nuestro país se mezclan los términos «*indie*» como género musical, con unos aspectos formales definidos, con «independiente» en referencia a la producción discográfica, es decir, que se fusionan aspectos musical y comerciales.

creo que a veces se cae en el error de confundir el término *indie* como género musical con el otro que se refiere a la independencia de un grupo con respecto a algunos sectores de la industria [...] La única forma de ser

²⁹² Sección dedicada a PONY BRAVO en *Rockdelux*, en: <http://www.rockdelux.com/artistas/pony+bravo>, [Consultado el 10-02-2014].

totalmente independiente es que no te dediques a ello de forma profesional sino más como un *hobbie* y por tanto todo lo demás te la sude: que actúes cuando y donde quieras, que edites material si tienes algo ahorrado y te apetece, sin tener en cuenta como funciona la industria.

Peña, al igual que Santiago Cotes, define el indie atendiendo a factores comerciales. Además ironiza sobre todas las bandas que se consideran *indies* actualmente:

creo que existe un *indie* español del siglo XXI que es, lamentablemente para mi gusto, una continuación (de todo lo anterior) [...] hay muchos grupos en este país que siguen obsesionados con triunfar [...] la mierda capitalista que todos llevamos dentro grabado a fuego [...] persiguiendo ese sueño, se limitan a repetir lo que piensan que son fórmulas mágicas de composición musical para conseguir el *hit*, pero un *hit indie*, nada que ver con el *mainstream* que tanto repudian.

Peña, que en un principio diferencia lo comercial y lo musical, acaba aceptando el *indie* como un término definido por la concurrencia de aspectos actitudinales, musicales y comerciales. Afirma que en un principio, las bandas españolas consideradas *indies*, lo eran por lo musical y lo extramusical, pero que muchas de ellas han progresado fichando por multinacionales, lo cual no implica que hayan cambiado su música o su actitud.

Antes [...] (el *indie*) se refería a la independencia económica, de gestión, de forma de promocionar tu música y mover tu proyecto. Lo que pasa es que algunos grupos que empezaron así han ido creciendo y todo eso, como es lógico, ha quedado atrás y, aunque ya no funcionan de la misma manera, sí han seguido haciendo la música que hacían y han convertido el término, que antes era una definición de estatus, por decirlo de alguna forma, en un género musical.

Por tanto, con esta nueva aportación, Peña valora una vez más la idea de actitud para definir el *indie* español, un premisa defendida por Julio Ruiz o «J», es decir, *indie* como forma libre de abordar la composición.

Por otra parte, el bajista de PONY BRAVO explica la manera en la que su banda reinterpreta el folclore andaluz, introduciéndolo en su música. A Peña le resulta muy interesante las conexiones, los paralelismos, que existen entre las músicas de cualquier parte del mundo. Para él, «el sentir de un cante flamenco de un gitano de Las Tres Mil viviendas está humanamente unido al de un *bluesman* del delta del Mississippi». El bajista sevillano, al igual que el periodistas Julio Ruiz, cree que estas fusiones entre el flamenco y el *indie* son algo que debía ocurrir. Peña cree que no se produjeron antes por cuestiones políticas, porque la juventud andaluza, de alguna forma, asociaba el flamenco a la dictadura, pero que tras madurar, han descubierto que la música está por encima de ideologías. Además, afirma en relación a bandas como VENENO, que trazaron unas líneas de investigación musical muy interesantes y que ellos quieren continuar.

Sobre la adaptación del folclore andaluz a su música, Pablo Peña habla sobre la copla «La niña de fuego». El bajista de PONY BRAVO afirma que la melodía de su canción y la letra se basan en la versión de Manolo «Caracol». Pero no solo esta inspirada por el folclore andaluz, también introducen elementos de otras músicas, como el ritmo de una de las piezas de la banda sonora de *Yojimbo*, compuesta por Masaru Sato.

En resumen, Peña aglutina buena parte de las ideas vertidas por el periodista Julio Ruiz y los conceptos descritos por «Kiko Veneno» y «J». Una vez más, al igual que en el resto de entrevistas, el *indie* queda sin definición. Ninguno de los entrevistados en esta Tesis aporta ideas claras sobre el género en España. De hecho, muchos de ellos llegan a contradecirse entre sí e incluso a sí mismos en una misma entrevista.

VI. CONCLUSIONES

A lo largo de esta Tesis se han analizado un gran número de trabajos relacionados con el *indie*, el *rock* andaluz y el flamenco, géneros aparentemente dispares. Unas categorías que confluyeron en discos como *Pasaje del agua* de LOLE Y MANUEL, de 1976, *La leyenda del tiempo* de «Camarón», de 1979 u *Omega*, de Morente y LAGARTIJA NICK, de 1996; más recientemente en *El mundo según*, de SR. CHINARRO, en 2006, *La leyenda del espacio*, de la banda granadina LOS PLANETAS, publicado en 2007 o *Un gramo de fé* de PONY BRAVO, comercializado en 2010. Desde la aparición del primer trabajo asociado al subgénero *rock* gitano hasta hoy han pasado más de treinta años, un intervalo de tiempo considerable que ha permitido estudiar la evolución en los procesos de hibridación musical entre el flamenco y las músicas urbanas en Andalucía. Estas producciones, que empezaron siendo un experimento sin apenas repercusión, han dado forma a nuevos géneros consolidados, con características definidas que los diferencian entre sí y que actualmente cuentan con el respaldo de público y prensa. El análisis de estas músicas y su evolución han conformado el objetivo central de esta investigación.

No obstante, antes de comenzar con el resumen de los resultados obtenidos en este trabajo, debemos incidir en la necesidad actual de potenciar el estudio de las músicas populares en España, en especial las urbanas. El acercamiento a categorías como el *indie* o el *rock* andaluz nos ha permitido comprobar que existe un vacío importante de trabajos de investigación que

analicen estos géneros de manera metódica, dentro de un marco teórico y con un punto de vista reflexivo y musicológico. Aunque comienzan a aparecer investigaciones que versan sobre las fusiones del flamenco o los géneros urbanos en España, predominan las publicaciones de tipo divulgativo. Esta ausencia de fuentes implica que el investigador interesado en estudiar dichas categorías encuentre dificultades para abordarlas y se vea obligado a trabajar con prensa y entrevistas personales para completar la falta de materiales.

Además de la escasez de fuentes, hay que contemplar una dificultad añadida para el investigador: el estudio de músicas urbanas requiere un acercamiento interdisciplinar que ayude a comprender, no solo los conceptos musicales que rodean a estos géneros, sino también las circunstancias sociales, políticas y económicas que los condicionan, es decir, la unión de diferentes campos de estudio como la Antropología y la Musicología. Fruto de esta concurrencia de disciplinas es aconsejable plantear, de manera transversal, la necesidad de revisión de ciertos conceptos que, desde un punto de visto amplio, han quedado obsoletos, como por ejemplo la definición de «género musical». Dicho término, que de manera habitual se ha asociado a la categorización de una obra atendiendo de manera exclusiva a sus características formales, resulta impreciso al ser empleado para la clasificación de géneros populares, debido a su enorme diversidad. Esto resulta evidente al comprobar que su foco de acción es la partitura e innumerables músicas populares y/o no occidentales ni siquiera precisan de escritura para ser interpretadas.

Puesto que en esta Tesis se analizan discos asociados a categorías como el *indie*, el *rock* o el flamenco, decidimos buscar una definición diferente del concepto tradicional de «género musical». Para ello se estudiaron varias alternativas, siendo la propuesta del musicólogo italiano Franco Fabbri la que mejor se adecuaba a esta investigación. Como se

describe en el capítulo uno de este libro, según Fabbri, los aspectos formales de una obra son importantes, pero también los factores políticos o económicos que han propiciado su creación, la actitud que promueve entre sus oyentes o el significado que tiene para un determinado grupo social. En consecuencia, para analizar los géneros descritos en esta Tesis se han tenido en cuenta dichos factores (formales, económicos y políticos) y se realizó un estudio de opinión para determinar cómo interiorizaba el público este tipo de música, es decir, de qué forma la categorizaba. Dicho sondeo, en el que participaron sujetos de distintas nacionalidades y niveles culturales, consistía en clasificar con tres etiquetas o descriptores diez audiciones relacionadas con este trabajo.

Los resultados obtenidos nos han permitido comprobar que la definición de género que aporta Fabbri requiere algunas matizaciones sobre la propuesta original. Aunque las reglas económicas y formales descritas por el musicólogo italiano han sido de gran ayuda para la realización de esta Tesis, los aspectos sociales y semióticos deben ser tratados con suma precaución. No cabe duda de que el concepto que la sociedad tiene de un género musical es importante y valorable, pero debido a la heterogeneidad de los oyentes, que poseen un nivel de formación musical diverso y opiniones subjetivas, a diferencia de los expuesto por Fabbri, debe tomarse como algo orientativo y no definitorio.

Esta pluralidad semiótica y social quedó patente en los resultados obtenidos. El género *indie* a nivel internacional, representado en el estudio a través de las audiciones de las bandas norteamericanas PIXIES y SONIC YOUTH, fue considerado *indie/shoegaze* de manera unilateral por todos los participantes, por lo que se confirma la existencia de un género independiente o *indie* a nivel mundial. Sin embargo, el *indie* español no fue apreciado como tal fuera de nuestras fronteras pero, ya que los sujetos españoles lo

consideraron *indie*, basándonos en la definición de Fabbri este subgénero también podría llamarse *indie* español y, por lo tanto, en principio sería aplicable a algunas de las bandas aparecidas tanto en el sondeo como a lo largo de esta Tesis, caso de LOS PLANETAS y SR. CHINARRO.

Otro de los resultados obtenidos fue que el flamenco se recibe fuera de nuestras fronteras como música «española». Asimismo, los participantes españoles eligieron por unanimidad el descriptor «flamenco» para dicho género. Esto quiere decir que el folclore de Andalucía podría ser considerado flamenco dentro del país, pero también música española en el extranjero.

Además, los subgéneros *rock* andaluz, *rock* gitano y *gipsy rock*, como anticipaba Ricardo Pachón en la entrevista aparecida en el anexo nueve de esta Tesis, no fueron diferenciados entre sí. Por ello, han sido definidos y categorizados en esta investigación, para evitar la confusión habitual, cuyo origen se haya en la premisa básica de estos subgéneros: aplicar una «sonoridad andaluza» a las músicas populares urbanas. No obstante, a pesar de esta meta común, se diferencian por las subcategorías escogidas para su aplicación: el *rock* progresivo, utilizado como base del *rock* andaluz, y el *rock and roll* y el *blues*, en el caso del *rock* gitano. De igual forma, se aprecian otras diferencias, por ejemplo, la elección de instrumentos utilizados en estas producciones o la etnia de los intérpretes, siendo mayoritario el número de gitanos en el caso del *rock* gitano, de ahí su nombre. Por último, el denominador *gipsy rock*, a pesar de ser una traducción del género *rock* gitano es la categoría que más diferencias presenta de las tres. Sus características se acercan más a las de la rumba catalana y la música *disco*, popularizada en la década de los 70, que a las de un subgénero del *rock*. No cabe duda de que este denominador, *gipsy rock*, popularizado por la prensa para referirse a formaciones como LOS CHICHOS, conduce a equívocos.

Centrándonos en el análisis de estas primeras hibridaciones en sí mismas, en el capítulo dos de esta Tesis se estudian los primeros intentos de fusión entre el flamenco y las músicas populares urbanas en Andalucía; una serie de trabajos que fueron publicados entre finales de los 60 y los 80, como *Vanguardia y pureza del flamenco* (1971-78), de SMASH, *Pasaje del agua* (1976), de LOLE Y MANUEL, *Veneno* (1978), de VENENO, o *La leyenda del tiempo* (1979), de «Camarón». Los discos que se citan a lo largo de dicho capítulo fueron producidos en su mayoría por Ricardo Pachón y estuvieron claramente influidos por trabajos anteriores como *Sketches of Spain* (1960), del trompetista de jazz Miles Davis, pero sobre todo *Rock encounter* (1966), de los guitarristas Joe Beck y «Sabicas». No obstante, a diferencia de estas fusiones primigenias, en las producciones de Pachón comenzaron a apreciarse una serie de elementos recurrentes que fueron dando forma a un nuevo subgénero del *rock*: el *gitano*. Esto puede observarse en el uso de timbres asociados al folclore andaluz, como la voz de un cantaor, o la utilización de recursos característicos de distintos palos flamencos, caso del ritmo de la rumba (apreciable en el disco *Veneno*) o la utilización de la glosolalia (recurso en «El garrotín» de SMASH). De la misma forma, se mantuvieron otros muchos elementos propios del género *rock*, como el uso de formas sencillas, bandas formadas por guitarra eléctrica, batería y bajo, melodías importadas en muchos casos de las músicas populares urbanas y letras transgresoras, muchas de ellas adaptadas de poemas como «La leyenda del tiempo», de Lorca, y dirigidas en su mayoría a un público juvenil. Lamentablemente, a pesar de combinar todos estos elementos propios del *rock* y el flamenco, el hermetismo apreciable en muchos géneros populares provocó que estos discos no se vendieran y que, en consecuencia, la fusión de música folclórica y urbana fuera desapareciendo de manera paulatina.

El tercer capítulo de la Tesis analiza y contextualiza el disco *Omega* (1996), de Enrique Morente y la banda LAGARTIJA NICK. El cantaor granadino, que se había convertido en uno de los grandes impulsores de la renovación del flamenco durante la segunda mitad del XX (junto a otros artistas como Paco «de Lucía» o «Camarón») realiza en esta grabación un nuevo intento para fusionar el folclore y las músicas urbanas. Este nuevo proyecto, *Omega*, mantenía muchas de las características apreciables en trabajos anteriores como *La leyenda del tiempo* de «Camarón» (caso de la voz de un cantaor, el uso combinado de guitarras españolas y eléctricas o la adaptación de poemas de Lorca), pero presentaba tres grandes diferencias. La primera fue la introducción de versiones de alguno de los éxitos más importantes de Leonard Cohen, cantautor de talla internacional, como «Manhattan», «Monjes», «Pequeño vals vienés» y «Aleluya». La segunda diferencia es que, a pesar de que en las fusiones de los 70 ya participaban bandas de *rock*, ninguna aportaba a sus respectivas producciones la fuerza y presencia que demuestra LAGARTIJA NICK en *Omega*. Por último, la tercera disimilitud puede parecer baladí, el hecho de que el disco se realizara en Granada, pero esto hizo que la popularidad de este trabajo se disparase. Así, la concurrencia de elementos locales como los poemas de Lorca, la voz de Morente y el abrigo instrumental de LAGARTIJA NICK provocó que la ciudad se volcase con el proyecto. Antonio Arias afirma que esto quedó patente durante su puesta en escena en el festival Espárrago Rock del año 98, por el gran número de personas que asistieron al espectáculo. A diferencia de los primeros experimentos andaluces publicados en torno a los 70, *Omega* se vendió y logró el reconocimiento de público y crítica. Esta gran recepción provocó que muchas de las producciones de flamenco fusionado aparecidas en Andalucía durante los 70 se revalorizaran dos décadas más tarde. Además, el éxito de *Omega* ha permitido que diversos artistas hayan apostado por

volver a crear discos de fusión folclórica-urbana en Andalucía en el siglo XXI, sobre todo de *indie* y flamenco.

Esa nueva fase de hibridación de músicas populares en Andalucía a partir del año 2007 se analiza en el capítulo cuatro, ejemplificándola mediante el estudio de discos de bandas como LOS PLANETAS, PONY BRAVO, SR. CHINARRO o LOS EVANGELISTAS. Gracias a estas producciones ha sido fácil demostrar los cambios que ha sufrido el género *indie*, de origen anglosajón, en su proceso de adaptación a la cultura andaluza.

El *indie* fusionado con flamenco mantiene formaciones instrumentales similares a las de otros géneros urbanos como el *rock*, con guitarras eléctricas, batería, bajo eléctrico y voz. Este esquema solo se modifica de manera puntual para introducir algunos timbres asociados al flamenco, caso de la voz de un cantaor o el uso de la guitarra flamenca. De igual forma, se repiten formas sencillas prototípicas de los géneros urbanos como la ya clásica ABAB, en la que se alternan estrofas y estribillo, aunque muchas veces presentan pequeñas modificaciones. El uso de este tipo de estructuras hacen más asequible el flamenco para cualquier tipo de público, aumentando de manera exponencial la capacidad de difusión histórica del género folclórico convencional. A esto hay que sumar las posibilidades actuales de producción y de distribución, que permiten a un producto local, difundido habitualmente a pequeña escala, expandirse por todo el planeta y llegar a un número de seguidores inimaginables hace menos de treinta años.

Por el contrario, existen numerosos elementos importados del flamenco que diferencian estas producciones *indie* de otras del mismo género. Muchos de ellos ya fueron enumerados por la antropóloga Cristina Cruces en relación con el nuevo flamenco. Las melodías aparecidas en discos como *La leyenda del espacio* (2007) o *Una ópera egipcia* (2010), de LOS PLANETAS, son en su mayoría adaptaciones de grabaciones realizadas por

cantaos flamencos. En otros casos, las melodías se basan más en un palo que en un cantao concretamente, caso de la canción «La Plaga», de SR. CHINARRO. En la misma línea, muchos de los ritmos utilizados en estas grabaciones, emulan compases flamencos como el de las bulerías, las seguiriyas o los tientos.

Respecto a las armonías, cabe señalar que muchas de estas bandas insertan en sus producciones la cadencia andaluza o frigia y la alternancia de acordes importados de determinados palos del flamenco, sobre todo de las cantiñas, por su carácter festivo y fácilmente asimilable por el público.

Uno de los aspectos más interesantes de estas hibridaciones se encuentra al margen de lo musical. Muchos artistas están absorbiendo una estética asociada de manera tradicional al flamenco, fusionando prendas actuales con batas de cola, sombreros cordobeses, etc. De igual forma, se aprecian tendencias hacia el flamenco similares a la que sufre el género *indie* en otros ámbitos artísticos, caso del cómic o el cine.

Finalmente, este análisis del género *indie* en España ha puesto de manifiesto algunas contradicciones que rodean al denominador extranjero convertido en nacional a través del flamenco.

En primer lugar, el término *indie*, usado en un contexto musical, es polisémico. Alude tanto a aspectos formales como a elementos extramusicales, sobre todo relacionados con la industria. El problema surge cuando los oyentes y la prensa confunden ambos aspectos y unen bajo un mismo denominador a bandas como LOS PLANETAS, que poseen un sonido cercano al de bandas *indie* internacionales, con formaciones como PONY BRAVO, *indies* o independientes en sentido comercial.

El único denominador común entre todas las bandas asociadas a la etiqueta *indie* se localiza en la actitud de estos artistas, que promueven una creación libre de condicionantes comerciales. No obstante, la libertad y

espíritu experimental defendidos por estas formaciones queda en entredicho al encontrar algunos de sus trabajos, caso de *Una ópera egipcia* de LOS PLANETAS, en los primeros puestos de las listas de ventas. Asimismo, un repaso a las listas de éxito publicadas por Promusicae permite comprobar que muchos de los discos más vendidos en la última década pertenecen a géneros urbanos diferentes al *indie*, en su mayoría comerciales, fusionados con flamenco. Por tanto, las ideas experimentales desarrolladas por los artistas *indies*, en general, no son exclusivas de dicho género.

Todo esto permite comprobar la existencia de un género *indie* amplio, polisémico, en el que se entremezclan valores dispares definidos por prensa, oyentes y músicos. Aspectos que aluden a cuestiones musicales, caso del sonido de bandas como LOS PLANETAS y a características comerciales, caso de PONY BRAVO. Debido a esto, sería necesario plantearse si llamar *indie* a LOS PLANETAS y no comercial a PONY BRAVO, o por el contrario, llamar *indie* o independiente a un género por cuestiones comerciales, y definir la música de bandas similares a LOS PLANETAS como *rock* alternativo, por ejemplo.

A lo expuesto con anterioridad, en relación al análisis del *indie* español, cabe añadir otra conclusión más. En la actualidad se podrían trazar paralelismos entre el *rock* gitano y *rock* andaluz de los 70, y el *indie* desarrollado en Andalucía y fusionado con flamenco en la actualidad. Como afirma Mensch, existen ciclos comerciales que determinan las tendencias de la sociedad.

En esta Tesis se ha estudiado la fusión de la tradición andaluza y la modernidad internacional en muchas de las producciones discográficas actuales aglutinadas bajo el género *indie* en España, analizando desde el método científico, la forma en la que se materializa dicha fusión, el contexto en el que se produce y el impacto social que tiene. Por último, tanto en esta

Tesis como con el libro *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a 'Omega'(1996)*, hemos querido rendir homenaje a bandas y artistas transgresores, pioneros, a VENENO, LOLE Y MANUEL, «Camarón» o Enrique Morente, que consiguieron romper las fronteras de lo folclórico y lo urbano, y demostrar una vez más que, como afirma Peter Burke, en la actualidad no «existen culturas independientes».

En síntesis, en la introducción de esta Tesis se barajaron cuatro hipótesis principales:

- 1- La definición de género musical usada de manera recurrente en el ámbito de la musicología debe ser revisada y adaptada para el estudio de las músicas populares urbanas.
- 2- El *rock* andaluz, *rock* gitano y *gipsy rock* son denominaciones que se utilizan indistintamente, a pesar de tratarse de géneros con características diferentes.
- 3- La adopción del término *indie* en España resulta muy ambigua en los años 90 y continúa esa ambigüedad en su uso actual.
- 4- Existe una gran escasez de trabajos científicos realizados desde el ámbito de la Musicología que se centren en las músicas populares urbanas en España.

Por todo ello, los objetivos principales que esta Tesis perseguía se resumen en: estudiar y valorar las hibridaciones entre géneros populares (flamenco, *indie* y subgéneros del *rock*) vividas en Andalucía durante los últimos treinta y cinco años mediante el análisis de estas músicas. De esta forma se podrá concretar el origen de estas hibridaciones, así como la evolución de los parámetros formales, estéticos, sociales y comerciales de estas músicas.

El grado de consecución de los objetivos ha sido el esperado y las aportaciones originales de esta Tesis son las siguientes:

- 1- Se ha presentado una línea temporal en la que se establecen las distintas fases de evolución de la hibridación del flamenco con músicas populares durante los últimos treinta y cinco años, prestando especial atención a la evolución del género *indie* en España (90-2012).
- 2- Se han propuesto distintas definiciones para los géneros *indie* español, *rock* andaluz, *rock* gitano y *gipsy rock*, acotándolos, diferenciándolos y enumerando las principales características de cada uno de ellos.
- 3- A pesar de que el *indie* fusionado con el flamenco y géneros como el *rock* andaluz se produjeron con más de treinta años de diferencia, existen numerosos paralelismos entre estos movimientos musicales, lo que ha permitido certificar la existencia de ciclos de tendencia cultural en Andalucía.
- 4- Para definir y categorizar estas músicas ha sido necesario buscar alternativas a la definición tradicional de género musical, siendo la propuesta de Franco Fabbri la elegida para la realización de esta Tesis. No obstante, durante el transcurso de la investigación hemos podido certificar que, aunque esta variante funciona mucho mejor que la definición tradicional de género, necesita ciertas matizaciones para que su uso no conduzca a la obtención de resultados erróneos.
- 5- La búsqueda de materiales para la realización de esta Tesis ha puesto de manifiesto la situación de precariedad en la que se encuentra el estudio científico de las músicas populares urbanas

en España. Carecemos de una tradición de estudio científico de las músicas urbanas; en consecuencia, los estudios rigurosos son escasos. Las fuentes y la metodología difieren de la investigación musicológica tradicional, trasladándose el foco de atención de la partitura a la *performance*, lo que nos lleva a establecer la necesidad de una «musicología del sonido», es decir, cómo se crea, se interpreta y se escucha esta música.

VI. 1. Conclusions

Throughout this thesis a large number of works related to indie, *rock andaluz* and flamenco, genres seemingly disparate, were analyzed. Categories that converged on albums like *Pasaje del Agua* by LOLE Y MANUEL (1976), *La Leyenda del Tiempo* by «Camarón» (1979) or *Omega* by Morente and LAGARTIJA NICK (1996); more recently, on *El Mundo Según* by SR. CHINARRO in 2006, *La Leyenda del Espacio* by the Granadian band LOS PLANETAS, released in 2007 or *Un Gramo de Fé* by PONY BRAVO, from 2010. More than thirty years have passed since the appearance of the first work associated with the *rock gitano* subgenre, a considerable time interval which has allowed the study of the evolution of the processes of hybridization between flamenco music and urban music in Andalusia. These productions, which began as an experiment with little impact, have given form to new consolidated genres, with defined characteristics that differentiate them from each other and are now backed by the audience and the press. The analysis of this music and its evolution has shaped the focus of this study.

However, before starting with the summary of the results obtained in this study, we must emphasize the need to foster the study of popular music in Spain, especially urban music. Approaching categories like indie rock or *rock andaluz* has allowed us to see that there is a significant gap in studies which analyze these genres methodically within a theoretical framework and a reflective and musicological point of view. Although investigations are beginning to appear which deal with flamenco fusions or urban genres in Spain, informative publications predominate. This absence of sources implies that the researcher interested in studying these categories is met with

difficulties and is forced to work with newspapers and face-to-face interviews to compensate for the lack of materials.

In addition to the scarcity of sources, we have to consider an additional difficulty for the researcher: the study of urban music requires an interdisciplinary approach that helps to understand not only the musical concepts surrounding these genres, but also the social, political and economic circumstances which condition them, that is to say, the union of different fields of study such as anthropology and musicology. As a result of this concurrence of disciplines it is advisable to consider, transversely, the need for revision of certain concepts which from a broad point of view have become obsolete, for example, the definition of «musical genre». This term, which is usually associated with the categorization of a work exclusively considering its formal characteristics, proves to be imprecise when used for the classification of popular genres, due to their enormous diversity. This is evident upon testing that their nucleus is the score and countless popular and/or non-Western music does not even need to be written in order to be interpreted.

Since in this thesis albums associated with categories such as indie, rock and flamenco are analyzed, it was decided to find a definition different from the traditional concept of «music genre». In order to do so, various alternatives were considered, with the proposal of the Italian musicologist Franco Fabbri being the one best suited for this study. As described in chapter one of his book, according to Fabbri, the formal aspects of a work are important, but also the political and economic factors that have led to its creation, the attitude that is encouraged among its listeners and the meaning it has for a particular social group. Therefore, to analyze the genres described in this thesis such factors (formal, economic and political) have been taken into account and an opinion survey was conducted to determine how the public

internalized this kind of music and the way it was categorized. This survey, involving subjects of different nationalities and cultural levels, consisted of classifying with three labels or descriptors ten auditions related to this work.

The results have allowed us to prove that the definition of genre that Fabbri provides requires some clarification. Although economic and formal rules described by the Italian musicologist have been helpful for the realization of this thesis, social and semiotic aspects should be treated with caution. There is no doubt that the concept that society has of a musical genre is important and valuable, but because of the heterogeneity of the listeners, who have a different level of musical training and subjective opinions, unlike what Fabbri exposed, it should be taken as indicative and not definitive.

This semiotic and social pluralism was evident in the results. The indie genre internationally represented in the study through the auditions of the North American bands PIXIES and SONIC YOUTH, was considered indie/shoegaze unilaterally by all participants, so that the existence at a global level of an independent genre or indie was confirmed. However, Spanish indie was not appreciated like indie from outside our borders, but, as the Spanish subjects considered it indie, based on the definition of Fabbri this subgenre could also be called Spanish indie and therefore in principle be applicable to some of the bands that appeared both in the survey and throughout this thesis, such as LOS PLANETAS and SR. CHINARRO.

Another result obtained was that flamenco is perceived outside our borders as «Spanish» music. At the same time, the Spanish participants unanimously chose the descriptor «flamenco» for this genre. This means that the folklore of Andalusia could be considered flamenco within the country, but also Spanish music abroad.

Moreover, the subgenres *rock andaluz*, *rock gitano* and gipsy rock were not differentiated from each other, as anticipated by Ricardo Pachón in

the interview in appendix nine of this thesis. Therefore, they have been defined and categorized in this study to avoid the usual confusion, whose origin can be traced to the basic premise of these subgenres: apply an «Andalusian sound» to popular urban music. However, despite this common goal, they differ in the subcategories chosen for their application: progressive rock, used as a reference for *rock andaluz*, and rock & roll and blues, in the case of *rock gitano*. Similarly, other differences can be seen, for example, the choice of instruments used in these productions or the ethnicity of the performers, the number of gypsies being the majority in the case of *rock gitano*, hence the name. Finally, the denominator gypsy rock, despite being a translation of the *rock gitano* genre, is the most different category among the three. Its characteristics are closer to those of the Catalan rumba and disco, made famous in the 70s, than to those of the rock subgenre. There is no doubt that this denominator, gypsy rock, popularized by the press to describe bands like LOS CHICHOS leads to misunderstandings.

Focusing on the analysis of these early hybrids themselves, in chapter two of this thesis the first attempts at fusion between flamenco and urban popular music in Andalusia are studied; a series of works that were published between the late 60s and 80s, such as *Vanguardia y Pureza del Flamenco* (1971-1978) by SMASH, *Pasaje del Agua* (1976) by LOLE Y MANUEL, *Veneno* (1978) by VENENO, or *La Leyenda del Tiempo* (1979) by «Camarón». Albums that are mentioned throughout this chapter were mostly produced by Ricardo Pachón and were clearly influenced by earlier works as *Sketches of Spain* (1960), by the jazz trumpeter Miles Davis, but above all *Rock Encounter* (1966) by guitarists Joe Beck and «Sabicas». However, unlike these early fusions, Pachón productions began to present a number of recurring elements that were shaping a new subgenre of rock: *rock gitano*. This can be seen in the use of timbres associated with Andalusian folklore,

such as the voice of a flamenco singer, or the use of elements characteristic of different flamenco styles, like the rumba rhythm (appreciable in the album *Veneno*) or the use of glossolalia (in «El Garrotín» by SMASH). Likewise, many other elements of the rock genre were maintained, such as the use of simple structures, bands consisting of electric guitar, drums and bass, melodies often imported from urban popular music, transgressive lyrics, many of them adapted from poems as Lorca's *La Leyenda del Tiempo* and mostly aimed at a young audience. Unfortunately, despite all these combined elements of rock and flamenco, the impenetrability of popular genres caused these albums to not sell well, and therefore the fusion of folk and urban music began to fade gradually.

The third chapter of the thesis analyzes and contextualizes the *Omega* album (1996) by Enrique Morente and the band LAGARTIJA NICK. The Granadian flamenco singer, who had become one of the major drivers of the renewal of flamenco during the second half of the twentieth century (along with other artists such as Paco «de Lucía» or «Camarón») pursued in this album a new attempt to merge folklore and urban music. This new project, *Omega*, kept many of the significant features of previous works such as *La Leyenda del Tiempo* by «Camarón» (like the voice of a male flamenco singer, the combined use of Spanish and electric guitars or the adaptation of poems by Lorca), but with three major differences. The first was the introduction of some covers of Leonard Cohen, a songwriter of international stature: major hits such as «Manhattan», «Monjes», «Pequeño vals Vienés» and «Aleluya». The second difference is that, although fusions of the 70s already involved rock bands, none of them contributed to their respective productions with the strength and presence shown by LAGARTIJA NICK on *Omega*. Finally, the third dissimilarity may seem trivial: the fact that the album was made in Granada, but that caused the popularity of this work to take off. Thus, the

coincidence of local elements such as Lorca's poems, Morente's voice and the music of LAGARTIJA NICK caused the city to eagerly throw itself into the project. Antonio Arias affirms that this was evident during the concert at the festival Espárrago Rock in '98, by the large number of people who attended the show. Unlike the first Andalusian experiments published around the 70s, *Omega* sold well and gained recognition from audiences and critics. This large reception provoked the revaluation of many of Andalusia's flamenco fusions from the 70s, two decades later. In addition, the success of *Omega* has made possible the return of diverse artists to creating albums of folklore-urban fusions in Andalusia in the 21st century, especially indie and flamenco ones.

This new phase of hybridization of popular music in Andalusia starting from 2007 is discussed in chapter four, and it is exemplified by studying the records of bands like LOS PLANETAS, PONY BRAVO, SR. CHINARRO or LOS EVANGELISTAS. Thanks to these productions it has been easy to show the changes undergone by the indie genre, of Anglo-Saxon origin, in its process of adaptation to the Andalusian culture.

Indie fused with flamenco maintains instrumental formations similar to other urban genres like rock, with electric guitars, drums, electric bass and vocals. This scheme is only modified at times to introduce some timbres associated with flamenco, like the voice of a flamenco singer or the use of the flamenco guitar. Likewise, simple forms are repeated, prototypicals of urban genres like the classic ABAB in which verse and chorus alternate, even if many times they present small changes. The use of such structures makes flamenco more accessible to any kind of audience, exponentially increasing the diffusion capacity of the conventional folklore genre. We must add to this the current possibilities of production and distribution, which allow a local

product, usually distributed on a small-scale, to spread throughout the world and reach a number of followers unimaginable less than thirty years ago.

On the other hand, there are numerous elements imported from flamenco which differentiate indie productions from others of the same genre. Many of them have already been listed by the anthropologist Cristina Cruces regarding the new flamenco. The tunes appearing on albums like *La Leyenda del Espacio* (2007) or *Una Ópera Egipcia* (2010) by LOS PLANETAS, are for the most part adaptations of recordings by flamenco singers. In other cases, the melodies are based more on a style rather than on a particular flamenco singer as in the song «La Plaga» by SR. CHINARRO. Likewise, many of the rhythms used in these recordings emulate flamenco beats like *bulerías*, *seguiriyas* and *tientos*.

As far as harmonies are concerned, it should be noted that many of these bands inserted in their productions Andalusian or phrygian cadence and the alternation of chords imported from certain styles of flamenco, especially *cantiñas*, for their festive character and ease of assimilation by the audience.

One of the most interesting aspects of these hybridizations is found outside the music. Many artists are absorbing an aesthetic traditionally associated with flamenco, fusing current garments with tail coats, Cordoba-style hats, etc. Similarly, tendencies toward flamenco can be appreciated, similar to those which the indie genre experiences in other artistic fields, like comics and movies.

Finally, this analysis of the indie genre in Spain has revealed some contradictions dealing with the foreign denominator converted into a national one through flamenco.

First of all, the term *indie*, used in a musical context, is polysemic. It refers to both formal and extra-musical elements, especially related to the industry. The problem arises when the listeners and the press confuse both

aspects and unite under one denominator bands like LOS PLANETAS, which have a sound close to international indie bands, with others like PONY BRAVO, indies or independents in a commercial sense.

The only common denominator between all the bands associated with the indie label is found in the attitude of these artists, who promote creation free of commercial constraints. However, the freedom and the experimental spirit defended by these bands can be questioned when finding some of their albums, like *Una Ópera Egipcia* by LOS PLANETAS, at the top of the charts. Also, a review of the charts published by Promusicae confirms that many of the best selling albums of the last decade belong to urban genres other than indie, mostly commercial, fused with flamenco. Therefore, experimental ideas developed by indie artists, in general, are not unique to that genre.

This allows proving the existence of a large indie genre, polysemic, in which disparate values defined by the press, listeners and musicians intertwine. Aspects that refer to musical matters, such as the sound of bands like LOS PLANETAS and commercial properties, as in the case of PONY BRAVO. Because of this, it would be necessary to consider whether to call LOS PLANETAS indie, PONY BRAVO non-commercial, or conversely, to call «indie» or «independent» a genre for commercial reasons, and define the music of bands similar to LOS PLANETAS as alternative rock, for example.

As discussed above in relation to the analysis of Spanish indie, another conclusion should be added. Parallels could be drawn between *rock gitano* and *rock andaluz* of the 70s, and indie developed in Andalusia and fused with flamenco today. As Mensch says, there are business cycles that determine the trends of society.

In this thesis we have studied the fusion of Andalusian tradition and international modernity in many of the current recordings bonded under the indie genre in Spain, analyzing with a scientific method the manner in which

such fusion takes place, the context in which it occurs and the social impact it has. Finally, in this thesis as in the book *Un Rockero Llamado Enrique Morente. En Torno a 'Omega'* (1996), we wanted to pay tribute to bands and artists who were transgressive, pioneers like VENENO, LOLE Y MANUEL, «Camarón» or Enrique Morente, who managed to break the boundaries of folklore and of urban music, and proved once again that, as Peter Burke stated, «independent cultures» do not exist nowadays.

In summary, in the introduction of this thesis four main hypotheses were considered:

- 1 - The definition of genre commonly used in the field of musicology should be reviewed and adapted for the study of urban popular music.
- 2 - *Rock andaluz*, *rock gitano* and gipsy rock are often confused, despite being genres with different characteristics.
- 3 - The term *indie* is ambiguous and is usually used incorrectly by society.
- 4 - There is a dearth of scientific work coming from the field of musicology that focus on urban popular music in Spain.

Therefore, the main objectives of this thesis can be summarized as the following: to study and evaluate the hybridizations between popular genres (flamenco, indie and subgenres of rock) that occurred in Andalusia during the past thirty-five years through the analysis of these types of music. This way it will be possible to specify the origin of these hybridizations, and the evolution of formal, aesthetic, social and commercial parameters of this music.

The intended objectives of this study have been accomplished, and the original contributions in this thesis are:

- 1 - We have presented a timeline in which the various stages of evolution of the hybridization of flamenco with popular music are

established during the past thirty-five years, paying particular attention to the evolution of the indie genre in Spain (1990-2012).

2 - Different definitions were proposed for the genres Spanish indie, *rock andaluz*, *rock gitano* and gipsy rock, defining their perimeters, differentiating them and enumerating the main features of each of them.

3 - Although indie fused with flamenco and genres like *rock andaluz* were produced more than thirty years apart, there are many parallels between these musical movements, allowing to certify the existence of cultural trend cycles in Andalusia.

4 - To define and categorize this music it was necessary to find alternatives to the traditional definition of musical genre, with the proposal of Franco Fabbri chosen for the realization of this thesis. However, during the course of the study we were able to conclude that, although it works much better than the traditional definition of genre, it requires certain qualifications so that its use does not lead to erroneous results.

5 - The research of materials for the realization of this thesis has highlighted the situation of underdevelopment in which the scientific study of popular music in Spain finds itself.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS *ONLINE*, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

VII. 1. Bibliografía

AGUIAR PERERA, María Victoria, *Sociedad de la información y cultura mediática*, La Coruña, Netbiblo, 2003.

ARCE, Julio, «La música en el cine mudo: mitos y realidades», en ALONSO, Celsa y Suárez, Javier (Coords.), *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Madrid, ICCMU, 2008, págs. 559-568.

BARAÑO, Ascensión, *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

BARRERA RAMÍREZ, Fernando, *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a 'Omega' (1996)*, Granada, EUG, 2014.

BRØVIG-HANSEN, Ragnhild, «Contextual incongruity and musical congruity: the aesthetics and humour of mashups», *Popular Music*, n.º 31, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, págs. 87-104.

BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2013.

CONNELL, John y GIBSON, Chris, *Soundtracks: popular music, identity and place*, Londres, Routledge, 2002.

COOPER, David y DAWE, Kevin, *The Mediterranean in music: critical perspectives, common concerns, cultural differences*, Oxford, Scarecrow Press, 2005.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el ‘nuevo flamenco’ y la negación del padre jondo», *Comunicación y música*, n.º 2, Barcelona, UOC, 2008, págs. 177-182.

_____, *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003.

DABITCH, Christophe y FLAO, Benjamin, *Buscavidas*, Barcelona, Norma Editorial, 2011.

DYJAMENT, Sebastián, «Bits sobre beats: las tecnologías informáticas en la producción musical», en [s. n.], *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*, Sevilla, Arte/facto, 2005, págs. 77-108.

ESCUDERO, Juan Pedro, «Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie ‘Rito y geografía del cante’», *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3, Barcelona, SIBE, 2013, págs. 29-49.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

FOUCE, Héctor, *'El futuro ya está aquí', música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral dirigida por Cristina Peñamarín Beristain, 2002.

_____, *La música pop y rock*, Barcelona, UOC, 2007.

FRITH, Simon, *La otra historia del rock*, Barcelona, Robinbook, 2006.

GALINDO, Bruno, *Omega, historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Lagartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*, Madrid, Lengua de trapo, 2001.

GARCÍA LORCA, Federico, *Antología poética*, Madrid, Edaf, 2007.

_____, *Obra completa V*, Madrid, Akal, 1992.

_____, *Obras II*, Madrid, Akal, 1998.

_____, *Obras completas*, n.º 2, México, Aguilar, 1991.

GARCÍA-MELERO, Luis «La recopilación y conservación del patrimonio digital», en *Actas de las Jornadas «Las Bibliotecas Digitales Siglo XXI»*, Valencia, Anabad, 2005, págs. 1-35.

GARCÍA PEINAZO, Diego, «El Ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza», *Musiker. Cuadernos de música*, n.º 20, Donostia, Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 2013, págs. 299-325.

_____, «Músicas de la ciudad imaginada. Modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad Europea de la Cultura», *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3, Barcelona, SIBE, 2013, págs. 6-28.

_____, «Prácticas culturales en torno al rock andaluz: entre el imaginario y la nostalgia de Andalucía», en GARCÍA, Francisco y ARREDONDO, Herminia (coords.), *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014, págs. 149-171.

GOLDSTEIN, Joshua, *Long Cycles: Prosperity and War in the Modern Age*, New Haven, Yale University Press, 1988.

GUTIÉRREZ, Balbino, *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid, Fundación Autor, 2006.

HANNERZ, Ulf, «Cosmopolitans and locals in world culture», en FEATHERSTONE, Mike (ed.), *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*, Londres, SAGE, 1991, págs. 237-252.

HEATLY, Michael, *Rock & Pop, la historia completa*, Barcelona, Robinbook, 2007.

ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

ELGUETA, Rodrigo, *¡Flamenco!*, Santiago de Chile, Platino cómic, 2009.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

LECHADO, Manuel, *La movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba ediciones 2005.

LEFRANC, Pierre, *El cant jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín, *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno, 2009.

LÓPEZ-RUIZ, Luis, *Guía del Flamenco*, Madrid, Istmo, 1999.

MACHADO, Antonio, *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, Signatura, 2004.

MARTÍN MORENO, Antonio, «El Patrimonio musical andaluz. Estado y problemas de investigación», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17, Granada, Universidad de Granada, 1985-86, págs. 263-276.

MARTÍNEZ, Silvia, «Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido», *Nassarre*, n.º 21, Zaragoza, Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza, 2005, págs. 31-46.

MÉNDEZ, Antonio, *Guía del pop y el rock, años 70: Aloha Pop Rock*, Madrid, Editorial Visión Libros, 2007.

MERCIER, Lina, «Music, art and technology. A critical Approach», *Computer Music Journal*, vol. 25, n.º 4, Cambridge Mass., MIT Press Journal, 2001, págs. 91-92.

MORENO, Isidoro, «La cultura andaluza en el comienzo del tercer milenio: balance y perspectivas», *Revista de Estudios Regionales*, n.º 63, [s. l.], Universidades de Andalucía, 2002, págs. 137-157.

NUÑEZ, Gabriel (ed.), *Libro de Morente*, n.º.1, Córdoba, Boronía, 2011.

_____, *Libro de Morente*, n.º. 2, Córdoba, Boronía, 2012.

PACHECO, Carlos (ed.), *Flamenco y cómic*, Sevilla, Asociación Juvenil RC Viñetas/Junta de Andalucía, 2013.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.

PUJOL, Cristina, *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011.

QUIROGA, Manuel, *Grandes creaciones de Manolo Caracol*, Madrid, Ediciones Quiroga, 2005.

ROBERTSON, Roland, «Glocalization time-space and homogeneity-heterogeneity», en FEATHERSTONE, Mike y LASH, Scott (eds.), *Global Modernities*, Londres, SAGE, 1995, págs. 25-44.

RODÓ SELLES, Ramón, *Pepe Marchena: el arte de transgredir cantando*, Sevilla, Signatura ediciones, 2006.

RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio, *Así que pasen 5 años: una propuesta surrealista de Lorca*, San Juan (Puerto Rico), Isla Negra Editores, 2003.

RUESGA BONO, Julián, «Intersecciones, híbridos y deriva (dos) la música en la cultura electro-digital», en [s. n.], *Intersecciones. La música en la Cultura Electro digital*, Sevilla, Arte-facto, 2004, págs. 5-16.

SHUKER, Roy, *Popular Music, the key concepts*, Londres, Routledge, 1998.

STEINGRESS, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Madrid, Signatura ediciones, 1998.

_____, *Sociología del cante flamenco*, Madrid, Signatura, 2005.

_____, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Hamburgo, LIT Verlag, 2002.

_____, *...Y Carmen se fue a París*, Córdoba, Almuzara, 2006.

STYVÉN, Maria Ek, «The intangibility of music in the Internet age», *Popular music and society*, n.º 30, Londres, Routledge, 2007, págs. 53-74.

TAGG, Philip, *Everyday Tonality*, N. Y., MMMSP, 2009.

_____, *Fernando de flute: Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*, N. Y., MMMSP, 2001.

_____, *Music's meanings, a modern musicology for non-musos*, NY, MMMSP, 2012.

TILL, Rupert, *Pop cult. Religion and popular music*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2010.

TOFFLER, Alvin, *La tercera Ola*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 1980.

ULRICH, Michels, *Atlas Musical*, n.º1, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

VIÑUELA, Eduardo, «Industria musical, televisión y producción audiovisual. Veinte años de interacción mediática en el mercado musical español (1980 – 2000)», *Global Media Journal México*, vol. 4, n.º 7, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, págs. 101-111.

VVAA, *25 años de Autonomía en Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2007.

_____, *Flamenco y cómic*, Sevilla?, Asociación Juvenil RC Viñetas, 2013 (inédito).

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

_____, «Los mejores discos nacionales 2013», *Mondosonoro*, n.º 213, 2014, pág. 18.

YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007.

ZENTNER, Jorge y VERACRUZ, Santos, *Flamenco*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2003.

VII. 2. Recursos *online*

ANGULO, Rafael, «'La leyenda del espacio' de LOS PLANETAS»
Mondosonoro, Mayo, 2007, en:
<http://www.mondosonoro.com/Critica-Discos/La-leyenda-del-espacio/LOS-PLANETAS/1554.aspx>, [Consultado el 10-11-2011].

ARANDA, Beatriz, «Morente y Jota. Cumbre flamenca en Granada», *Rolling Stone*, 2010, en: <http://www.rollingstone.es/specials/view/morente-y-jota-cumbre-flamenca-en-granada>, [Consultado el 01-11-2011].

BERLANGA, Miguel Ángel, «Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco», *Trans Iberia*, 1997, en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>, [Consultado el 12-01-2012].

BIANCIOTTO, Jordi, «Morente & Lagartija Nick 'Omega'», *Rockdelux*, n.º 139, Marzo 1997, en:
<http://www.morenteomega.com/RDLmorenteMejorDisco.pdf> y
<http://www.rockdelux.com/discos/p/enrique-morente-lagartija-nick-omega.html>, [Consultados el 22-11-2012].

BIRON, Dean, «Towards a Popular Music Criticism of Replenishment», *Popular Music & Society*, n.º 34, vol. 5, 2011, págs. 661-682, en: <http://ezproxy.leedsmet.ac.uk/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&bquery=Toward+AND+a+AND+dynamic+AND+definition+AND+%26quot%3bof%26quot%3b+AND+popular+AND+music&cli0=FT1&clv0=Y&type=0&site=eds-live&scope=site>, [Consultado el 18-02-2014].

CASTELLANO, Ángeles, «La consagración de Israel Galván», *El País*, 2008, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2008/09/25/actualidad/1222293608_850215.html, [Consultado el 06-04-2014].

CASTILLA, Amelia, «La esencia del cante», *El País*, 2008, en: http://elpais.com/diario/2008/03/15/babelia/1205539584_850215.html, [Consultado el 25-03-2013].

_____, «Morente cuelga ‘Omega’ en la Red», *El País*, 2008, en: http://elpais.com/diario/2008/04/21/cultura/1208728801_850215.html, [Consultado el 12-01-2012].

CASTRO, Guillermo, «Del canto de columpio andaluz a ‘La Leyenda del tiempo’ de Camarón de la Isla», *Sinfonía virtual*, pág. 14, 2012, en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/canto_columpio_leyenda_tiempo.pdf, [Consultado el 15-07-2012].

COOKE, Mervyn, «Film music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09647>, [Consultado el 28-12-2013].

CREATIVE COMMONS, en: <http://es.creativecommons.org/>, [Consultado el 05-04-2011].

CRUCES VILLALOBOS, Francisco, «música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas», *Trans*, n.º 8, 2004, en: <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>, [Consultado el 30-09-2011].

D'AVERC, Álex, «Camarón, 'La leyenda del tiempo'», *Rockdelux*, n.º 223, Noviembre 2004, en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/camaron-la-leyenda-del-tiempo.html>, [Consultado el 23-01-2012].

DANIEL, L. S. «'La leyenda del espacio' de LOS PLANETAS», *La Fonoteca*, en: <http://lafonoteca.net/discos/la-leyenda-del-espacio>, [Consultado el 10-11-2011].

DE LLANO, Pablo, «Morente se fusiona con Sonic Youth», *El País*, en: http://elpais.com/diario/2010/02/03/madrid/1265199854_850215.html, [Consultado el 10-04-2013].

DEL ÁGUILA, Guillermo, «LOS PLANETAS ‘La leyenda del espacio», *Rockdelux*, n.º 251, Mayo 2007, en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/los-planetas-la-leyenda-del-espacio.html>, [Consultado el 10-11-2011].

DEL VAL, Fernán, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la trasiición española», *Revista de estudios de juventud*, n.º 95, 2011, pág. 74-91, en: http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf, [Consultado el 02-03-2014].

EFE, «Kiko Veneno, Premio Nacional de Músicas Actuales 2012», *ABC*, en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20121128/abci-kiko-veneno-premio-nacional-201211281542.html>, [Consultado el 01-04-2013].

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, *Encyclopedia Britannica*, en: <http://www.britannica.com/>, [Consultado el 8-03-2012].

EUROPAPRESS, «LOS PLANETAS rotan hacia el sur», *Elmundo.es*, en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/08/cultura/1176029722.html>, [Consultado el 18-11-2011].

FABBRI, Franco, «A theory of musical genres: two applications», *Francofabri.net*, en: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri81a.pdf, [Consultado el 10-02-2013].

_____, «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?»,
Francofabri.net, en:
http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf, [Consultado el 09-01-2013].

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Leyendo la cara B de Sr. Chinarro», *El País*,
2012, en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/07/actualidad/1333811339_470822.html, [Consultado el 14-03-2014].

_____, «Veneno, el mejor disco pop español según *Efe Emé*», *El País*,
2003, en:
http://elpais.com/diario/2003/08/15/revistaverano/1060898403_850215.html, [Consultado el 22-03-2012].

GAMMOND, Peter y GLOAG, Kenneth, «Popular Music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5287>, [Consultado el 14-02-2014].

GLOAG, Kenneth. «indie», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3415>, [Consultado el 05-02-2014].

GUERRERO, Juliana, «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización», *Trans*, n.º 16, 2012, en: <http://www.sibetrans.com/trans/a412/el-genero-musical-en-la-musica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacion>, [Consultado el 10-01-2013].

GROOVESHARK, *Grooves shark*, en: <http://grooves shark.com>, [Consultado el 15-01-2012].

HAMM, Charles, «The early songs of Irving Berlin», *Popular Music*, n.º 13, vol. 2, 1994, 257ágs.. 143-150, en: http://journals.cambridge.org/abstract_S026114300007005, [Consultado el 15-02-2014].

HEREDIA, Marina, «Tangos en el Festival de Tarantos del Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid», *Youtube*, en: http://www.youtube.com/watch?v=bIEA1AMLE0g&feature=player_embedded#at=542, [Consultado el 10-01-2013].

JÁTIVA, Juan Manuel, «Benicàssim, capital del pop alternativo», *El País*, 1995, en: http://elpais.com/diario/1995/08/04/cultura/807487201_850215.html, [Consultado el 01-03-2014].

LASTFM, *Lastfm*, en: <http://lastfm.com>, [Consultado el 27-01-2012].

LLANOS, Héctor, «El flamenco renueva el sonido de Planetas en ‘La leyenda del espacio’», *El Confidencial*, 12 de abril de 2007, en: http://www.elconfidencial.com/noticias/noticia_23014.asp, [Consultado el 12-11-2011].

LÓPEZ PALACIOS, Iñigo, «Escucha el ‘Homenaje a Morente’ de Los Evangelistas», *El País*, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329145311_330589.html, [Consultado el 01-02-2012].

LUQUE, Antonio, «Biografía-II», *Srchinarro.com*, en: <http://www.srchinarro.com>, [Consultado el 04-04-2014].

MARCOS, Carlos, «169. San José de Arimatea – Veneno, 1977», *Rolling Stone*, 2012, en: <http://rollingstone.es/specials/view/169-san-jose-de-arimatea-veneno-1977>, [Consultado el 20-03-2012].

MCKEAN, Erin, *The new 258ágs.258 american dictionary*, Oxford Reference Online, en: <http://www.oxfordreference.com/views/entry.html?subview=main&entry=t183.e62067>, [Consultado el 14-05-2009].

MIDDLETON, Richard y MANUEL, Peter, «Popular music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>, [Consultado el 14-02-2013].

MIDDLETON, Richard, «Rock», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusicoline.com:80/subscriber/article/grove/music/49135>, [Consultado el 03-02-2013].

MOLERO, Julián, «Tiempo muerto», *La Fonoteca*, en: <http://lafonoteca.net/discos/tiempo-muerto>, [Consultado el 16-02-2012].

MORENTE, Enrique, *Enriquemorente.com*, en: <http://www.enriquemorente.com/morente.htm>, [Consultado el 12-11-2011].

MOORE, Allan, «indie music», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46251?q=indie&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014].

MOORE, Ryan, «indie rock», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241531?q=indie&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit, [Consultado el 03-02-2014].

PEÑÍN, José, «Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana», *Latin American Music Review*, n.º 24, vol. 1, 2003, 260ágs.. 62-94, en: http://muse.jhu.edu.ezproxy.leedsmet.ac.uk/journals/latin_american_music_review/v024/24.1penin.html, [Consultado el 21-02-2014].

PONS, Joan, «Señor Chinarro. ‘El fuego amigo’», *Rockdelux*, en: <http://www.rockdelux.com/discos/p/sr-chinarro-el-fuego-amigo.html>, [Consultado el 21-03-2012].

Premios de la música de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música, *Premiosdelamusica.com*, en: http://www.premiosdelamusica.com/dyn/historia/lista_ganadores.php?id_seccion=2&id_edicion=12&id_categoria=8#cat_8, [Consultado el 23-01-2012].

RAE, *Real Academia Española*, en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=aclimataci%F3n, [Consultado el 8-03-2012].

ROBERTS, Tamara, «Michael Jackson’s Kingdom: Music, Race, and the Sound of the Mainstream», *Journal of Popular Music Studies*, n.º 23, vol. 1, pag. 19, en: <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1111/j.1533-1598.2010.01262.x/asset/j.1533-1598.2010.01262.x.pdf?v=1&t=hrswn90b&s=b3aad846444a21a4e53f2f04d3c256e30f1c4e60>, [Consultado el 18-02-2013].

ROBERTSON, Roland, «Globalisation or glocalisation?», *Journal of International Communication*, Londres, Routledge, n.º 1, 1994, 261ágs.. 33-52, en: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13216597.1994.9751780>, [Consultado el 10-02-2014].

ROCKDELUX, *Rockdelux*, en: <http://www.rockdelux.com/>, [Consultado el 22-03-2012].

SAAVEDRA, David, «Los Planetas: entrevista en el fin del mundo», *Rockdelux*, 2012, en: <http://www.rockdelux.com/search/?s=chinarro;exact=true>, [Consultado el 03-02-2014].

SAMSON, Jim, «Genre», *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusicoline.com:80/subscriber/article/grove/music/40599>, [Consultado el 03-02-2013].

STEINGRESS, Gerhard, «La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)», *Trans*, n.º 17, 2013, en: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-08.pdf>, [Consultado el 10-10-2013].

_____, «La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos», *Trans*, n.º 8, 2004, en: <http://www.sibetrans.com/trans/a198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>, [Consultado el 12-12-2011].

SUTTON, Julia, «Dance». *Grove Music Online*, Oxford University Press, en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45795>, [Consultado el 10-02-2014].

TAGG, Philip, «Analysing popular music: theory, method and practice», *Popular Music*, n.º 2, 1982, págs. 37-65, en: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>, [Consultado el 15-2-2014]

_____, «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica*, n.º 66, 1987, págs. 279-298, en: <http://www.tagg.org/articles/semiota.html#f111>, [Consultado el 02-2-2014].

UNESCO, *Unesco*, en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-url_id=17721&url_do=do_topic&url_section=201.html, [Consultado el 13-04-2011].

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

VIANA, Israel, «Enrique Morente y sus ‘modernuras’», *ABC online*, en: <http://www.abc.es/20101214/cultura-musica/enrique-morente-renovador-colaboraciones-201012141156.html>, [Consultado el 15-03-2012].

VVAA, «Las 200 mejores canciones del pop-rock español», *Rolling Stone*, en: <http://rollingstone.es/specials/view/las-200-mejores-canciones-del-pop-rock-espanol>, [Consultado el 15-02-2012].

VVAA, «La diez mejores canciones del indie español de los 90», *Rolling Stone*, en: <http://rollingstone.es/noticias/view/las-diez-mejores-canciones-del-indie-espanol-de-los-90>, [Consultado el 15-02-2014].

YOUTUBE, en: http://www.youtube.com/watch?v=b1EA1AMLE0g&feature=player_embedded, [Consultado el 01-02-2012].

VII. 3. Discografía

AMIGOS DE GINES, *El adiós*, [grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1975.

BECK, Joe y «SABICAS», *Rock Encounter*, [Grabación sonora], U. K., Polydor, 1973.

CAI, *Más allá de nuestras mentes diminutas*, [Grabación sonora], Trova, 1978.

CLARET, Cathy, *Soleil y Locura*, [Grabación sonora], Bruselas, Les Disques du Crépuscule, 1991.

COBOS «COBITOS», Manuel, *EP Belter 51.204 - Malagueña del Mellizo*, [Grabación sonora], Barcelona, Belter, 1965.

CRUZ «MAIRENA», Antonio, *Antología del cante flamenco y cante gitano*, [Grabación sonora], Madrid?, Columbia, 1960.

_____, *La llave de oro del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1964.

_____, *Triana, Raíz del cante*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1973.

DAVIS, Miles, *Sketches of Spain*, [Grabación sonora], Washington?, CBS, 1960.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

EDELHAGEN, Kurt, *Swingin' jazz*, [Grabación sonora], Nueva York, Strand Records, 1962.

FERNANDA Y BERNARDA DE UTRERA, *Cultura jonda VII, Fernanda y Bernarda de Utrera*, [Grabación sonora], Sevilla, Fonomusic, 1997.

FERNÁNDEZ «FOSFORITO», Antonio, *Me puse a beber un día*, [Grabación sonora], Madrid, Belter, 1968.

_____, *Selección antológica del cante flamenco*, vol. 3, [Grabación sonora], Barcelona, Divucsa, 2005.

_____, *Tarantos de Almería, javera, fandangos, ritmos de Huelva*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1959.

_____, *Selección antológica del cante flamenco*, vol. 1, [Grabación sonora], Barcelona, Divucsa, 2005.

GALLEGO «NIÑO ALMADÉN», Jacinto, «Navegando me perdí», en VEGA, José, *Magna antología del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1982.

HAMPTON, Lionel, *Jazz flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, RCA, 1957.

K. C. AND THE SUNSHINE BAND, *K.C. & The sunshine band*, [Grabación sonora], Hialeah, T. K. Productions Inc., 1975.

_____, *K.C. & The sunshine band (part 3)*, [Grabación sonora], Hilaeah, T. K. Productions Inc., 1976.

LAS GRECAS, *Gipsy rock*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1974.

LA BIEN QUERIDA, *Romancero*, [Grabación sonora], Barcelona, Elefant Records, 2009.

LOLE Y MANUEL, *Nuevo Día*, [Grabación sonora], Madrid, Movieplay/Dro East West, 1975.

LOS CHICHOS, *Ni más ni menos*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1974.

LOS CHORBOS, *EL SONIDO CAÑO ROTO*, [Grabación sonora], Madrid, CBS, 1975.

LOS EVANGELISTAS, *Homenaje a Enrique Morente*, [Grabación sonora], Granada, El Ejército Rojo, 2012.

LOS PLANETAS, *La leyenda del espacio*, [Grabación sonora], Madrid, Sony-BMG 2007.

_____, *Una ópera Egipcia*, [Grabación sonora], Madrid, Sony-BMG, 2010.

MEDINA AZAHARA, *Medina Azahara*, [Grabación sonora], Madrid, Sony, 1979.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

«MILVA», *Milva*, [Grabación sonora], Berlín?, Ariola, 1962.

MONGE «CAMARÓN», José, *Archivo de flamenco. Camarón de la Isla*, [Grabación sonora], Madrid?, Tam-tam Media, 2007.

_____, *La leyenda del tiempo*, [Grabación sonora], Madrid, Philips-Polygram, 1979.

MORANDI, Gianni, *Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte/Meglio il madison*, [Grabación sonora], Milán, Universal Music Group/RCA, 1962.

MORENO «ONOFRE DE CÓRDOBA», José, *Archivo del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Sony Music, 2011.

MORENTE, Enrique, *Alegro soleá y fantasía de cante jondo*, [Grabación sonora], Granada, Discos Probéticos, 1994.

_____, *Cantes flamencos*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1967.

_____, *Cruz y Luna*, [Grabación sonora], Madrid Zafiro, 1983.

_____, *Despegando*, [Grabación sonora], Madrid, CBS/Sony, 1977.

_____, *Esencias flamencas*, [Grabación sonora], Barcelona, Auvidis, 1988.

_____, *Misa Flamenca*, [Grabación sonora], Madrid, Ariola, 1991.

FERNANDO MANUEL BARRERA RAMÍREZ

_____, *Morente flamenco (en directo)*, [Grabación sonora], Madrid, Universal Music, 2009.

_____, *Sacromonte*, [Grabación sonora], Madrid, Zafiro, 1986.

MORENTE, Enrique y LAGARTIJA NICK, *Omega*, [Grabación sonora], Madrid, El Europeo, 1996.

MORENTE, Estrella, *Mujeres*, [Grabación sonora], Madrid, EMI, 2006.

PATA NEGRA, *Blues de la frontera*, [Grabación sonora], Nuevos Medios, 1987.

PAVÓN «LA NIÑA DE LOS PEINES», Pastora, *Obra completa*, [Grabación sonora], Sevilla, Fonotrón, 2004.

PONY BRAVO, *De palmas y cacería*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2013.

_____, *Un gramo de fe*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2010.

_____, *Si bajo de espaldas no me da miedo y otras historias...*, [Grabación sonora], Sevilla, El Rancho, 2007

RAMONES, *Ramones*, [Grabación sonora], N. Y., Sire Records Inc., 1976.

RENOCHILD, *Shuttle*, [Grabación sonora], Murcia, Pulpo Negro Records, 2004.

VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS ONLINE, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

SATOH, Masaru, *Yojimbo*, [Grabación sonora], Tokio, Toho Music Corporation, 2002.

SMASH, *Glorieta de los lotos*, [Grabación sonora], Madrid?, Polygram Ibérica, 1970.

_____, *Vanguardia y pureza del flamenco*, [Grabación sonora], Sevilla, Chapa/BMG, 1978.

SR. CHINARRO, *¡Menos Samba!*, [Grabación sonora], Madrid?, Mushroom Pillow, 2012.

_____, *El fuego amigo*, [Grabación sonora], Granada, El Ejército Rojo/RCA/BMG, 2005.

_____, *El mundo según*, [Grabación sonora], Madrid?, Mushroom Pillow, 2006.

_____, *Pequeño circo*, [Grabación sonora], Madrid, Acuarela, 1993.

TARTESOS, *Tiempo muerto*, [Grabación sonora], Madrid?, Philips, 1975.

THE JACKSONS, *Destiny*, [Grabación sonora], CBS, Los Ángeles, 1978.

TRIANA, *Triana*, [Grabación sonora], Movieplay/Gong, Sevilla?, 1975.

«TRUE», Andrea, *The Andrea True connection more, more, more*, [Grabación sonora], N. Y., Buddah Reords Inc., 1976.

VAREA, Juan, *La niña de fuego*, [Grabación sonora], Barcelona, Odeón, 1944.

VEGA, José, *Magna antología del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1982.

VENENO, *Veneno*, [Grabación sonora], Madrid?, CBS, 1977.

VILLAGE PEOPLE, *Cruisin'*, [Grabación sonora], Quebec, 1978.

VVAA, *Magna antología del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1992.

«WHITE», Barry, *Can't get enough*, [Grabación sonora], Los Ángeles, 20th Century records, 1974.

VII. 4. Filmografía

BADHAM, John, *Saturday night fever*, [Grabación audiovisual], Londres, RSO, 1977

BARBADILLO, Pedro, *Dame Veneno*, [Grabación audiovisual], Madrid, Cameo, 2009.

IGLESIAS, Cervasio, *Underground: La ciudad del arcoíris*, [Grabación audiovisual], Sevilla, La Zanco, 2003.

LLAMAS, Laura y MORILLA, Víctor, *Papagordo, en casa de Raimundo Amador*, [Grabación audiovisual], Sevilla, La Mina, 2011.

RUEDA, José Antonio, *Independientes*, [Grabación audiovisual], Almería, La Fabriquilla de Producción Audiovisual, 2012.

SÁNCHEZ MONTES, José, *Morente sueña la Alhambra*, [Grabación audiovisual], Granada, Ático7, 2005.

SERRANO, Carlos, *Embrujo*, [Grabación audiovisual], Madrid?, Producciones Boga, 1947.

_____, *Tiempo de leyenda*, [Grabación audiovisual], Madrid, TVE, 2009.

TARANTINO, Quentin, *Kill Bill: vol. 2*, [Grabación audiovisual], USA, Miramax Films, 2004.

VIII. ANEXOS

VIII. 1. Anexo: Análisis comparativo de las letras de *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS

Para la elaboración de algunas de las letras del disco *La leyenda del espacio*, LOS PLANETAS realizaron distintas microcomposiciones basadas en fragmentos de coplas tradicionales andaluzas. De esta manera, la banda granadina perpetúa un modelo de creación utilizado regularmente en el mundo del flamenco²⁹³. En el siguiente anexo pueden consultarse muchas de esas equivalencias entre las letras flamencas, extraídas del cancionero popular, y sus versiones *indies*:

²⁹³ CRUCES ROLDÁN, Cristina, «El aplauso difícil...», pág. 184.

EL CANTO DEL BUTE (Tientos)

Me estoy quedando sin fuerzas.
Sólo espero ya la muerte.
Me falta sangre en las venas,
mi corazón se retuerce.
Estoy muriendo de pena
y tú no vienes a verme.
Te estoy pidiendo que vengas
y ni siquiera apareces.
No hables de mí nunca más.
No hables de mí nunca más,
que lo que tú estás diciendo
sabes que no es la verdad.
Que como sigas mintiendo
alguien te va a castigar.
Tú a mí me decías
que los besos que te daba
nunca se te olvidarían.

Si me partieran los huesos
como si fueran piñones.
Si me partieran los huesos
como si fueran piñones
no me dolería más
que tus malas condiciones.
No me dolería más
que tus malas condiciones.

Tenlo presente,
vas a recibir por esto
justo lo que te mereces.

«Si los huesos a mí me partieran
como parten los piñones
no me dolerían tanto
como tus «malinas» condiciones»²⁹⁴.

²⁹⁴ CRUZ «MAIRENA», Antonio, «Si dos huesos me partieran», *La llave de oro del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1964, pista n.º 5.

SI ESTABA LOCO POR TI (Verdiales)

Si estaba loco por ti
me preguntaste un día.

Si estaba loco por ti.

Maldita lengua la mía
cuando le dijo que sí
a quien no lo merecía.

Me puse a beber un día
de la fuente del saber.

Me puse a beber un día
y sólo logré entender
que no hay filosofía
que pueda comprender.

Nada tengo que envidiarte.

Tampoco que agradecerte.

Nada tengo que envidiarte.

Si me entero de tu muerte

yo diré que en paz descanses.

Y si vives, buena suerte.

«Si estaba loco por ti
me preguntaste un día-

Si estaba loco por ti.

Maldita la lengua mía
cuando le dijo que sí
a quien no lo merecía»²⁹⁵.

«En la fuente del saber
me puse a beber un día

y sólo pude entender
que no hay filosofía
que comprenda a una mujer»²⁹⁶.

²⁹⁵ «FOSFORITO» FERNÁNDEZ, Antonio, «Si estaba loco por ti», *Selección antológica del cante flamenco. Vol 1*, [Grabación sonora], Barcelona, Divucsa, 2005, pista n.º 15.

²⁹⁶ «FOSFORITO» FERNÁNDEZ, Antonio, «Me puse a beber un día», *Me puse a beber un día*, [Grabación sonora], Madrid, Belter, 1968, pista n.º 1.

LA VERDULERA (MIRABRÁS)

Y a mí que me importa
que un rey me culpe
si el pueblo es grande y me adora.
Voz del pueblo, voz del cielo.
Si no hay más ley que son las obras
las que tienen que hablar.
Eres bonita y no te has casado.
Eres bonita y no te has casado,
algún defecto te han encontrado.
Algún defecto te han encontrado.
Y a mí qué coño me importa
lo que diga esa gente
si tú lo sabes de sobra.
Déjalos que hablen si quieren.
Que venga el tiempo y ponga las cosas
donde tienen que estar.
Por Dios te pido, por Dios te pido.
Por Dios te pido. Por Dios te pido
que nunca digas que te he querido.
Que no vayas diciendo por ahí que te
he querido.
La verdulera me traía a mí los
pimientos.
Que me los traiga en movimiento.

«Y a mí qué me importa
que tú me culpes
si el pueblo es bueno y me adora.
Voz del pueblo, voz del cielo.
Que no hay más ley que son las obras.
Y con el mirabrás»²⁹⁷.
«Y a mí qué me importa
que un rey me culpe,
si el pueblo es grande y me adora.
Voz del pueblo, voz del cielo y a andar.
Que no hay más ley que son las obras.
Que con el mirabrás.
Eres bonita, no te has casado.
Eres bonita, no te has casado,
alguna falta te han encontrado.
Ay, la verdulera
que me traía a mí los pimientos.
Que me los traiga en movimiento.
Por Dios te pido,
por Dios te pido,
nunca te alabes,
que te he querido»²⁹⁸.

²⁹⁷ Fragmento utilizado por multitud de cantaores como Jacinto Gallego «Niño Almadén» o Juan Martínez «Pericón de Cádiz» en CRUZ «MAIRENA», Antonio, «Y a mí que me importa», *Antología del cante flamenco y cante gitano*, vol. 6, [Grabación sonora], Madrid, Columbia, 1960, pista n.º 18.

²⁹⁸ Algunos fragmentos de la letra de esta canción fueron utilizados por cantaores como Rafael Romero o Juan Peña «El Lebrijano», aunque en este caso se trata de una adaptación de «La verdulera», interpretada por Enrique Morente en MORENTE, Enrique, *Cantes flamencos*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1967, pista n.º 9.

YA NO ME ASOMO A LA REJA (Fandangos)

Como moro soy más moro.
 Como cristiano, cristiano.
 Como bueno soy más bueno.
 Como malo soy más malo.
 Soy más malo que el veneno.
 Después de haberme llevado
 toda la noche de jarana.
 Después de haberme llevado
 me vengo a purificar
 debajo de tu ventana
 como si fuera un altar.
 Ya no me asomo a la reja
 que me solía asomar.
 Ya no me asomo a la reja,
 me asomo a la ventana
 que cae a la soledad.
 No sé si me iré a Ubrique
 o me iré a Grazalema.
 No sé si me iré a Ubrique
 o a Alcalá de los Gazules,
 o al Adorno que es mi tierra.
 No se si me iré a Ubrique.
 De oro barcelonés
 un anillo te prometo.
 De oro barcelonés
 si dices por la mañana
 ese que canta quién es
 por la noche en tu ventana.
 Ya no me asomo a la reja
 que me solía asomar.
 Ya no me asomo a la reja,
 me asomo a la ventana
 que cae a la soledad.

«Como moro soy más moro
 y como cristiano soy más cristiano.
 Como bueno soy más bueno
 y como malo soy más malo.
 Soy más malo que el veneno»²⁹⁹.
 «Después de haberme llevado
 toda una noche de jarana
 me vengo a purificar
 debajo de tu ventana
 como si fuera un altar»³⁰⁰.

«Ya no me asomo a la reja
 que me solía asomar.
 Que me asomo a la ventana
 que cae a la soledad.
 De orillo barcelonés
 un anillo te prometo
 si dices por la mañana
 ese que canta quién es
 de noche en tu ventana.
 Después de haberme llevado
 toda la noche de jarana
 me vengo a purificar
 debajo de tu ventana
 como si fuera a un altar.
 No me vaya a Grazalema.
 No sé si me vaya a Ubrique
 o me vaya a Grazalema.
 A Alcalá de los Gazules
 o al Adorno que es mi tierra,
 o si me vaya a Ubrique»³⁰¹.

²⁹⁹ Fragmento de la malagueña «Soy más cristiano que moro» atribuida al cantaor «Enrique Mellizo», posteriormente utilizada por otros cantaores como Manuel «Cobitos», en COBOS «COBITOS», Manuel, *EP Belter 51.204 - Malagueña del Mellizo*, [Grabación sonora], Barcelona, Belter, 1965, pista n.º 1.

³⁰⁰ GALLEGO «NIÑO ALMADÉN», Jacinto, «Navegando me perdí», en VEGA, José, *Magna antología del cante flamenco, vol. 1*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1982, pista n.º 1.

³⁰¹ MORENTE, Enrique, «Fandangos», *Esencias flamencas...*, pista n.º 3.

NEGRAS LAS INTENCIONES (Soleares)

Cuando me siento a la mesa
en ti me pongo a pensar.

Cuando me siento a comer
en ti me pongo a pensar.

Tiro el plato y la comida
de la pena que me da.

Tiro el plato y la comida
de la pena que me da.

Saber lo que yo sé,
saber lo que yo sé.

Que la fatiga y el tiempo
me lo han hecho comprender.

Los siete sabios de Grecia
no saben lo que yo sé.

No perdono lo que es mío,
no perdono lo que es mío.

Ya ajustaremos un día
las cuentas que no has rendido.

Ya ajustaremos un día
las cuentas que no has rendido.

Mis flores son amarillas,
las tuyas son de mil colores.

Mis flores son amarillas,
las tuyas son de mil colores.

Tú tienes los ojos negros
y negras las intenciones.

Tú tienes los ojos negros
y negras las intenciones.

No sé qué será peor.

No se que será peor,
volver de nuevo contigo
o arrancarme el corazón.

Volver de nuevo contigo
o arrancarme el corazón.

«Cuando me siento a la mesa
que yo me pongo a considerar,
me ponía a pensar.

Que yo me ponía a pensar.

Tiro el plato y la comida
de fatigas que a mí me dan.

Tu querer y mi querer,
aunque se riegue con llanto,
nunca puede prevalecer»³⁰².

«Los siete sabios de Grecia
no sabían lo que yo se»³⁰³.

«Tú vienes vendiendo flores.
Las mías son amarillas,
las tuyas de todos los colores»³⁰⁴.

³⁰² CRUZ «MAIRENA», Antonio, «Santa Justa y Santa Rufina», *Triana, Raíz del cante*, [Grabación sonora], Madrid, Philips, 1973, pista n.º 1.

³⁰³ MENCHENO PEÑA «EL TURRONERO», Manuel, «Los siete sabios de Grecia», en MONGE «CAMARÓN», José, *Archivo de flamenco. Camarón de la Isla*, [Grabación sonora], Madrid, Tam-tam Media, 2007, pista n.º 6.

³⁰⁴ MORENTE, Enrique, «Tu vienes vendiendo flores», *Despegando...*, pista n.º 5.

DESEANDO UNA COSA (Cantiñas)

Para lo que tu quieras
ya sabes que puedes contar conmigo.
Cuenta conmigo,
cuando estés rodeado por enemigos.
Cuando nadie te llame
cuenta conmigo.

Deseando una cosa
parece un mundo.
Y una vez que se tiene
es sólo humo.

Lo que te hayas ganado,
lo que sea tuyo
no lo dejes perderse
en un minuto.
Cuando estés por Granada
ya sabes que aquí tienes un amigo.
Cuenta conmigo
cuando estés asustado
o estés perdido.
Cuando nadie te crea
cuenta conmigo.

Dile al Novi que vaya acelerando
que la que yo más quiero
me está esperando.
Dile al Novi que vaya acelerando
que a Granada
la tierra donde nací
vamos llegando.

«Deseando una cosa,
parece un mundo.
Luego que se tiene
es sólo humo»³⁰⁵.

«Dígale usted al cochero
que aligere el paso,
que en el camino de Santo
Domingo
me están aguardando»³⁰⁶.

³⁰⁵ MORENTE, Enrique, «Alegro soleá», *Alegro soleá y fantasía de...*, pista n.º 2.

³⁰⁶ MORENO «ONOFRE DE CÓRDOBA», José, «Alegrijas de Córdoba», *Archivo del cante flamenco, vol. 3*, [Grabación sonora], Madrid, Sony Music, 2011, pista n.º 23.

**ENTRE LAS FLORES DEL CAMPO
(Caracoles)**

La única chica que me quería
nació un día de sol.
La única chica que me quería.
Y el día que ella nació
nacieron todas las amapolas
y ese día nací yo.
Y subía hasta el cielo y gritaba.

Su amor no era de polvo y de arena.
Al mismo tiempo que el viento soplaba

«Porque el amor que tú me
dabas,
como era de polvo y arena,
el aire se lo llevaba»³⁰⁷.

no dejaba que sus palabras se oyeran.
Y me decía
y me juraba
que era imposible
que me olvidara.
Pero hace tiempo que me olvidó
y desde entonces la estoy buscando.
A ver si se ha perdido
entre las flores del campo.
A ver si se ha perdido
entre planetas girando.

³⁰⁷ MORENTE, Enrique, «Soleá», *Esencias flamencas...*, pista n.º 10.

LA QUE VIVE EN LA CARRERA (Granáinas)

La que vive en la carrera.
Esa señora lo sabe,
la que vive en la carrera,
La Virgen de las Angustias
si yo te quiero de veras.
Si yo te quiero de veras.

«La que vive en La Carrera,
La Virgen de las Angustias.
La que vive en La Carrera,
esa señora lo sabe
si yo te quiero de veras»³⁰⁸.

Un sereno se dormía
en la cruz blanca del barrio.
Un sereno se dormía
y la cruz le daba voces:
sereno que viene el día.
Sereno que viene el día.

«En la cruz blanca del barrio
un sereno se dormía
y la cruz le daba voces:
sereno, que viene el día»³⁰⁹.

No sabes lo que te quiero
Granada del alma mía.
Te quiero porque te quiero,
que tu eres sucia alegría.
Tierra de arte y misterio,
el vergel de Andalucía.

³⁰⁸ MORENTE, «La que vive en la carrera», en VEGA, José, *Magna antología del cante flamenco, vol. 11*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1982, pista n.º 11.

³⁰⁹ CRUZ «MAIRENA», Antonio, «Culpable una mujer», *La llave de oro del cante flamenco*, [Grabación sonora], Madrid, Hispavox, 1964, pista n.º 1.

VIII. 2. Anexo: Transcripción propia de la melodía de «Entre las flores del Campo», del disco *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS

ENTRE LAS FLORES DEL CAMPO

Los Planetas

Voz

La úni ca chi ca que me que ri a na ció u -

7 un di a de so - ol. La'ú ni ca chi ca que me que ri a - a

13 y'el di a que' lla na ció na cie ron to das las a ma po o - o las.

23 Y'e se dí a na cí yo y su bí has tael cie lo y gri

30 ta ba - a - a. Su'a mor no'e ra de pol vo - o - ni de'a re na - a - a.

38 'Mis mo tiem po que'l vien to so pla ba - a - a - a. No de ja ba que

44 sus pa la bras se'o ye rá - a - a - an. Y me de cí - a - a - a. Y me ju ra ba que' ra impo

51 si - si ble que'me ol vi da ra pe ro'ha ce tiem po que m'ol vi dó y des de en ton ce-es

58 es toy bus can do a'ver si s'ha per dí do en tre las flo res del cam po - o.

65 A'ver si s'ha per dí do en tre pla ne tas gi ra - an do - o.

© Los Planetas

Ilustración 54. Melodía vocal de «Entre las flores del Campo», de LOS PLANETAS (transcripción propia).

VIII. 3. Anexo: Transcripción propia de un fragmento de la sección instrumental de «Entre las flores del Campo», novena canción del disco *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS

ENTRE LAS FLORES DEL CAMPO

Los Planetas

The musical score is presented in four systems, each with three staves: Guitarra (Guitar), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The music is in 4/4 time. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system begins at measure 7, with guitar chords G and bass lines. The third system begins at measure 13, with guitar chords G and bass lines. The fourth system begins at measure 19, with guitar chords C and G, and bass lines. The drum part consists of a steady pattern of eighth notes throughout.

© Los Planetas

Ilustración 55. Fragmento de la sección instrumental de «Entre las flores del Campo», de LOS PLANETAS (transcripción propia).

Este fragmento muestra una práctica habitual de la banda granadina LOS PLANETAS, apreciable en el disco *La leyenda del espacio* y en la mayoría de sus trabajos anteriores. El grupo instrumental repite ideas sencillas, pequeñas células armónico-rítmicas que cumplen funciones meramente estructurales, trabajando de manera conjunta para levantar un pilar sonoro que funciona como soporte para la melodía vocal.

VIII. 4. Anexo: Historial

En el siguiente historial se muestran los principales discos comentados en este trabajo con sus datos de publicación. También han sido añadidas algunas producciones asociadas al nuevo flamenco que, aunque no están estrictamente relacionadas con esta investigación, ayudarán a tener una visión de conjunto de este fenómeno urbano-folclórico. Las personas y grupos más activos e importantes en estos procesos de fusión aparecen resaltados en negrita.

Tabla 20. Discografía 1950-1978.

DÉCADA	HISTORIAL									
	AÑO	LP / CANCIÓN	MÚSICOS		PRODUCTOR	SELLO	CIUDAD, PAIS	GÉNERO/ ETIQUETA		
			FLAMENCO	MÚSICOS POPULARES URBANAS						
1950	Desconocido	Desconocida Fandango boogie wogie	Cantante desconocido	Músicos desconocidos	Desconocido	Desconocido	Desconocido , EEUU	flamenco y blues		
	1957-58	<i>Jazz Flamenco</i>	María Angélica	Lionel Hampton	Desconocido	RCA	EEUU	Jazz e influencias andaluzas		
	1959-60	<i>Sketches of Spain</i>	-	Miles Davis , G. Evans, J. Coles y otros.	I. Townsend, T. Macero	CBS	N.Y., EEUU	Jazz e influencias andaluzas		
1960	1961	<i>Olé</i>	-	John Coltrane	Nesuhi Ertegun	Atlantic Records	N. Y., EEUU	Jazz e influencias andaluzas		
	1966	<i>Rock Encounter</i>	«Sabicas»	Joe Beck	Harvey Cowan	U.K. Polydor	Londres?, U.K.	Rock progresivo y Flamenco		
	1971-78	<i>Vanguardia y pureza del flamenco</i>	Manuel Molina	SMASH	Ricardo Pachón	Chapa/ BMG	Sevilla, ESPAÑA	Rock gitano y Psicodelia		
1970	1973	<i>Fuente y caudal</i>	Paco «de Lucía»	Pepe Ébano	Antonio Sánchez Pecino	Fonogram/ Philips	Madrid, ESPAÑA	Experimental flamenco		
	1974	<i>Gipsy Rock</i>	-	LAS GREGAS, hermanas Muñoz, P. Nieto y otros.	José Luis de Carlos	CBS	Madrid, ESPAÑA	Pop flamenco		
	1974	<i>El Patio</i>	Manuel Molina	TRIANA, De la Rosa Bros.	G. García-Pelayo	Fonomusic	Sevilla, ESPAÑA	Rock andaluz (Progresivo)		
1970	1974	<i>Ni más, ni menos</i>	Los CHICHOS, J. Jiménez, González Bros.	-	Alfredo Garrido	Fonogram/ Philips	Madrid, España	Rumba, pop flamenco		
	1975	<i>Tiempo muerto</i>	-	TARTESOS, Marinelli , A. Tacita , Roca y otros.	Desconocido	Philips	Madrid, ESPAÑA	Rock andaluz (Progresivo)		
	1975	<i>Nuevo día</i>	LOLE Y MANUEL, Dolores Montoya y Manuel Molina	M. Rosa	Ricardo Pachón	Movieplay	Madrid, ESPAÑA	Flamenco		
	1976	<i>Pasaje del agua</i>	LOLE Y MANUEL, Dolores Montoya y Manuel Molina	M. Rosa , A. Tacita	Ricardo Pachón	Sony CBS	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano		
	1978	<i>Veneno</i>	Raimundo y Rafael Amador	Kíiko Veneno , A. Tacita	Ricardo Pachón	CBS	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano		
1978	<i>Más allá de nuestras mentes diminutas</i>	-	CAI	Alberto Núñez	Trova	Desconocido, ESPAÑA	Rock andaluz (Progresivo)			

Tabla 21. Discografía 1979-1999.

HISTORIAL									
DÉCADA	AÑO	LP / CANCIÓN	MÚSICOS		PRODUCTOR	SELLO	CIUDAD, PAÍS	GÉNERO/ ETIQUETA	
			FLAMENCO	MÚSICAS POPULARES URBANAS					
1970	1979	<i>Medina Azahara</i>	-	MEDINA AZAHARA	G. García-Pelayo	Sony CBS	Madrid, ESPAÑA	Rock andaluz	
	1979	<i>La leyenda del tiempo</i>	«Camarón de la Isla» «Tomatito», R. Amador,	«Kiko Veneno», Dantas, A. Tacta, Marinelli	Ricardo Pachón	Philips/ Polygram	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano	
	1979	<i>Alameda</i>	-	ALAMEDA, Marinelli, M. Rosa, J. Roca	G. García-Pelayo	CBS/Horus	Sevilla, ESPAÑA	Rock andaluz	
1980	1981	<i>Pata negra</i>	PATA NEGRA (Raimundo y Rafael Amador)	-	Ricardo Pachón	Mercury	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano	
	1982	<i>Rock gitano</i>	PATA NEGRA (Raimundo y Rafael Amador)	-	Ricardo Pachón	Mercury	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano	
	1982	<i>Allegria</i>	GIPSY KINGS	-	Dominique Perrier	Elektra Records	Desconocido, EEUU	Rumba pop, Flamenco	
	1985	<i>Guitarras callejeras</i>	PATA NEGRA (Raimundo y Rafael Amador)	-	Ricardo Pachón	Nuevos Medios	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano	
	1987	<i>Blues de la Frontera</i>	PATA NEGRA (Raimundo y Rafael Amador)	-	Ricardo Pachón	Nuevos Medios	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano	
	1991	<i>Soleil y locura</i>	Diego Amador	Cathy Claret	Antonio Ruiz	Disques du Crépuscule	Bruselas, BÉLGICA	Pop Flamenco	
1990	1992	<i>Échate un cantejito</i>	¿Raimundo Amador?	Kiko Veneno	Joe Dworniak	BMG Ariola	Madrid, ESPAÑA	Pop flamenco	
	1995	<i>De ahí a retama</i>	KETAMA	-	Ketama?	Mercury/ Universal	Madrid, ESPAÑA	Pop Flamenco	
	1995	<i>Gerundina</i>	Raimundo Amador	B. B. King	F. Illán/A. Soriano	Universal	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano y blues	
	1996	<i>Omega</i>	Enrique Morente, «Tomatito», y Otros.	LAGARTIJA, NICK, A. Arias, «ETHC» (Los PLANETAS)	A.Cano, E. Morente y A. Arias	El Europeo	Madrid, ESPAÑA	Indie rock flamenco	

Tabla 22. Discografía 2000-2010.

DÉCADA	HISTORIAL							GÉNERO/ ETIQUETA
	AÑO	LP/CANCIÓN	MÚSICOS		PRODUCTOR	SELLO	CIUDAD, PAÍS	
			FLAMENCO	MÚSICAS POPULARES URBANAS				
2000	2003	<i>Lágrimas negras</i>	Diego «El Cigala»	Bebo Valdés	Javier Limón	RCA	ESPAÑA	jazz y flamenco/pop
	2005	<i>El fuego amigo</i>	Enrique Morente	SR. CHINARRO, Antonio Luque y otros	J. Rodríguez (Los PLANETAS)	El ejército Rojo/RCA/ BMG	Granada, ESPAÑA	Indie, reminiscencias flamencas
	2006	<i>El mundo según</i>	-	SR. CHINARRO, Antonio Luque y otros	Jordi Gil	Mushroom pillow	Madrid, ESPAÑA	Indie, reminiscencias flamencas
	2006	<i>Alegato meridional</i>	-	GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, J. Rodríguez y otros	Pablo Sánchez	El ejército rojo	Granada, ESPAÑA	Indie andaluz
	2006	<i>Tucaratupapi</i>	G5	G5, «Kiko Veneno», «Muchachito», Los DELINCUENTES	Jacobo Fernández	EMI	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano
	2007	<i>La leyenda del espacio</i>	Enrique Morente	Los PLANETAS J. Rodríguez, Eric y otros	Fabo Sánchez y Los PLANETAS	Sony BMG	Madrid, ESPAÑA	Indie andaluz
	2008	<i>Niña de fuego</i>	Concha Buika	J. Limón, D. Noel y Otros	Javier Limón	Warner	Madrid, ESPAÑA	Flamenco soul
	2009	<i>Y de lo mío ¿qué?</i>	Tomasito	-	Tino di Geraldo	Nuevos Medios	Madrid, ESPAÑA	Rock gitano
	2009	<i>Romancero</i>	-	LA BIEN QUERIDA	David Rodríguez	Elefant	Madrid, ESPAÑA	Indie, reminiscencias flamencas
	2010	2010	<i>Una ópera egipcia</i>	Enrique Morente	Los PLANETAS J. Rodríguez, Eric y otros	Carlos Diaz	Sony BMG	Madrid, ESPAÑA
2010		<i>Un gramo de fé</i>	-	PONY BRAVO	Raúl Pérez	El Rancho	Sevilla, ESPAÑA	Indie y rock andaluz

Tabla 23. Discografía 2012.

DÉCADA	AÑO	LP/CANCIÓN	HISTORIAL				CIUDAD, PAÍS	GÉNERO, ETIQUETA
			MÚSICOS		PRODUCTOR	SELLO		
			FLAMENCO	MÚSICAS POPULARES URBANAS				
2010	2012	<i>¡Menos Samba!</i>	-	Sr. CHINARRO, Antonio Luque y otros	Marc Greenwood	Mushroom Pillow	Madrid, ESPAÑA	Indie andaluz
	2012	<i>El eje de la Tierra</i>	-	GRUPO DE EXPERTOS SOLYMNIEVE, J., Rodríguez y otros.	Pablo Sánchez	El Ejército rojo	Granada, ESPAÑA	Indie andaluz
	2012	<i>Homenaje a Enrique Morente</i>	Soleá Morente, Carmen Linares y otros!	LOS EVANGELISTAS, J. Rodríguez, «Eric», Florent, A. Arias	Martin Glover	El Ejército rojo	Granada, ESPAÑA	Indie andaluz

VIII. 5. Anexo: Gráfico

Este gráfico es un complemento al anexo 4. En él se muestra el volumen de discos en los que se fusionan flamenco y otros géneros, ordenados por décadas.

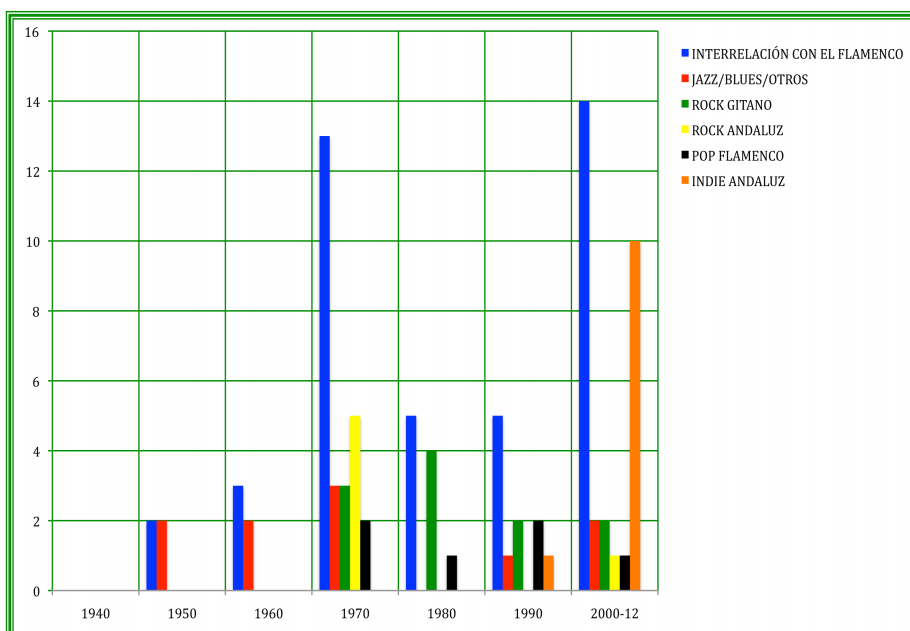


Ilustración 56. Volumen de producciones híbridas entre el 1940 y el 2012.

VIII. 6. Anexo: Estudio de opinión

A lo largo de este trabajo se ha utilizado la definición de la categoría género musical que Fabbri ofreció en 1981 y revisó recientemente. En ella, uno de los aspectos más importantes a la hora de decidir a qué género pertenece un determinado artista depende directamente de la idea que un determinado grupo social tenga de dicho intérprete. Grosso modo, si un grupo de personas considera que Enrique Morente hace flamenco, Enrique Morente pertenece a dicho género. De igual forma, si otro grupo de personas consideran que el disco *Omega*, también del cantaor granadino, se asocia al género *rock*, Morente se podría enmarcar dentro de los géneros flamenco y *rock*. Partiendo de esta idea, parecía muy interesante para este trabajo la realización de un estudio de opinión que determinara socialmente en qué género debía englobarse cada una de las músicas trabajadas en esta investigación. Para ello, se dividió a los participantes en tres grupos diferentes:

Tabla 24. Agrupación de los participantes en las encuestas.

1	Formado por musicólogos y estudiantes de musicología de la Universidad de Granada, España.
2	Formado por periodistas, productores, intérpretes, empresarios y melómanos, relacionados de una u otra forma, con el género <i>indie</i> en España.
3	Formado por musicólogos, investigadores y estudiantes de musicología extranjeros, miembros del departamento de música de la Universidad de Huddersfield, Reino Unido.

Las pruebas de audio seleccionadas por orden fueron:

Tabla 25. Audiciones utilizadas en el estudio de opinión.

	INTÉRPRETE	CANCIÓN	GÉNERO AL QUE SE ASOCIA HABITUALMENTE EN PRENSA
1	LOS PLANETAS	«Si estaba loco por ti»	<i>Indie</i> de raíces andaluces
2	PIXIES	«Allison»	<i>Indie rock</i>
3	SONIC YOUTH	«Theresa' sound World»	<i>Indie rock</i>
4	SR. CHINARRO	«Quiromántico»	<i>Indie</i> español
5	LOS PLANETAS	«Mi hermana pequeña»	<i>Indie</i> español
6	SR. CHINARRO	«La plaga»	<i>Indie</i> de raíces andaluces
7	VENENO	«San José de Arimatea»	<i>Rock gitano</i>
8	«Fosforito»	«Si estaba Loco por ti»	Flamenco (reinterpretado posteriormente por LOS PLANETAS)
9	E. Morente	«Después de haberme...»	Flamenco (reinterpretado posteriormente por LOS PLANETAS)
10	MEDINA AZAHARA	«Paseando por la Mezquita»	<i>Rock andaluz</i>

Se esperaba conseguir los siguientes resultados:

Tabla 26. Resultados esperados.

1	El grupo de musicólogos extranjeros no reconocería la sonoridad flamenca en los grupos que actualmente realizan música <i>indie</i> con raíces andaluzas.
2	El grupo de musicólogos extranjeros reconocería el <i>indie</i> internacional pero no el <i>indie</i> español.
3	Todos reconocerían el flamenco aunque el grupo extranjero lo asociaría a la etiqueta «música española».

4	El grupo de musicólogos españoles y el relacionado con la industria reconocería los grupos de <i>indie</i> español.
5	El grupo relacionado con la industria musical reconocería el <i>indie</i> internacional y nacional.

A continuación se muestra el resumen de los resultados finales obtenidos en este estudio de opinión realizado entre enero y marzo de 2013 y que ayudaron a la categorización de los distintos géneros estudiados en este trabajo:

Tabla 27. Resultados finales.

AUDICIONES	RESULTADOS
1	En general, los dos grupos españoles reconocieron como <i>indie</i> la canción «Si estaba loco por ti», de LOS PLANETAS (63%). Tan solo un 9% de los musicólogos extranjeros usaron la palabra <i>indie</i> para clasificar dicha canción.
2 y 3	El 60,5 % del total de los encuestados usaron los subgéneros <i>indie rock</i> o <i>shoegaze</i> para definir las audiciones de PIXIES y SONIC YOUTH, etiquetados como tal por la prensa musical española. De los tres grupos, el n.º 3, formado por periodistas y aficionados, fue el que más usó dicha etiqueta (70%).
4	La canción «Quiromántico» de SR. CHINARRO fue catalogada por un 78,3% del total de los encuestados como <i>pop/rock indie</i> .
5	«Mi hermana pequeña» de LOS PLANETAS, uno de los iconos musicales <i>indie</i> de la música española no fue reconocida como tal por los encuestados extranjeros. Solo un 55% de ellos usaron dicha etiqueta, apareciendo con fuerza otras como punk (20%). Los dos grupos de control españoles reconocieron como <i>indie</i> esta audición (un 79% de los participantes del grupo 1 y 82% del grupo 3).
6	«La plaga», canción asociada al género <i>indie</i> y que simula una sevillana, perteneciente al disco <i>Menos Samba</i> de SR. CHINARRO, fue

	clasificada como <i>indie</i> folclórico español/andaluz/flamenco por un 93% de participantes del grupo de los periodistas y un 72% de los musicólogos españoles. El grupo extranjero usó las palabras <i>pop</i> español en un 90% de casos.
7	Entre un 81% y un 84% de los encuestados españoles utilizaron los subgéneros <i>rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano indistintamente para describir la audición de VENENO, banda habitualmente asociada al <i>rock</i> gitano. El grupo extranjero usó las etiquetas español y latino en un 60% de los casos.
8 y 9	Las audiciones de «Fosforito» y Morente fueron las más homogéneas, especialmente entre los participantes españoles, que usaron las palabras flamenco, folclore y andaluz para definir ambas (un 84% de los grupos de control 1 y 3). El grupo extranjero utilizó palabras como español, latino e internacional.
10	Finalmente, con la audición de MEDINA AZAHARA, banda habitualmente asociada con el subgénero <i>rock</i> andaluz, ocurrió lo mismo que con VENENO. Los participantes confundieron los subgéneros <i>rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano. Paradójicamente, un 57% del grupo extranjero utilizó exclusivamente las palabras <i>rock</i> andaluz y en ningún momento <i>rock</i> gitano.

Tabla 28. Respuestas ofrecidas por los participantes extranjeros.

Audiciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Etiquetas	Rock, Hard Rock	Rock, Indie, Punk	Rock	Rock	Rock, Indie	Flamenco, International, Spanish	International, Spanish	International, Spanish	International, Spanish	Rock, Electronic
	Rock	Pop, Indie	Rock	Rock	Rock, Indie, Garage	Pop, Folk	Pop, Flamenco, Folk	Flamenco, Folk	Latin, Jazz	Rock, Psychedelic
	Rock, Jazz, Psychedelic	Rock, Country, Hard Rock	Rock, Indie, Psychedelic	Rock, Indie, Spanish	Hard Rock	Spanish	Pop, Indie, Spanish	Spanish	Spanish	Rock, Rap
	Rock, Shoegaze, Indie	Rock, Punk	Rock, Hard Rock	Pop, Indie	Pop, Rock	Latin, International	Latin, Spanish, Andalusian Rock	Flamenco, Spanish, Andalusian	Flamenco, Spanish	Rock, Electronic, Andalusian Rock
	Pop, Rock, International	Pop, Rock, International	Pop, Rock	Pop, Rock	Rock, Punk	Pop, Spanish	Pop, Spanish	Flamenco, Classical, Spanish	Classical, Spanish	Rock, Electronic
	Pop, Rock, International	Pop, Rock, International	Pop, Rock	Pop, Rock	Rock, Punk	Pop, Spanish	Pop, Spanish	Flamenco, Classical, Spanish	Classical, Spanish	Rock, Electronic
	Rock, Andalusian Rock	Rock, Punk	Rock, Hard Rock	Andalusian Rock	Punk, Andalusian Rock	Pop, Latin, Spanish	Flamenco, Latin, Spanish	Flamenco, Latin, Spanish	Flamenco, Latin, Spanish	Andalusian Rock
	Shoegaze, Indie, International	New Wave, Noise, Punk	New Wave, Noise, Ambient	Pop, Indie, International	Pop, International, Punk	Latin, International, Spanish	Latin, International	Flamenco, International	Flamenco, International	Ambient
	Rock, Psychedelic, Spiritual	Pop, New Wave	Rock, Indie, Psychedelic	Rock, Indie, Andalusian Rock	Rock, Indie, New Wave	Folk, Andalusian	Folk, Gipsy Rock, Spanish	Flamenco, Andalusian	Flamenco, Vucal, Andalusian	Andalusian Rock

Tabla 29. Respuestas de los estudiantes de musicología españoles.

Audiciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Etiquetas	Flamenco, Indie, Español	Rock, Shoegaze, Indie	Rock, Shoegaze, Indie	Indie, Español	Indie, Español	Flamenco, Indie, Español	Rock, Flamenco, Rock gitano	Flamenco	Flamenco	Rock, Psicodelia, Rock andaluz
	Pop, Rock, Espiritual	Pop, Rock, Internacional	Rock, Metal, Hard rock	Pop, Español, Espiritual	Pop, Rock, Español	Latina, Country, Español	Rock gitano, Español	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Religiosa, Andaluz	Rock, Electrónica, Rock andaluz
	Pop, Indie, Psicodelia	Pop, Indie	Pop, Rock, Garage	Pop, Indie, Psicodelia	Pop, Rock, Indie	Pop, Rock andaluz	Rock gitano, Español	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Indie, Español	Rock, Indie	Hard rock, Ambient	Indie, Español	Rock, Indie, Punk	Flamenco, Indie, Andaluz	Flamenco, Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Ambient	Rock, Flamenco, Indie
	Pop, Metal	Rock, Internacional	Rock, Heavy metal	Pop, Rock, Español	Pop, Rock, Español	Español	Flamenco, Rock andaluz	Flamenco, Español	Flamenco, Español	Metal, Rock gitano
	Indie, Psicodelia, Español	Rock, Indie, Punk	Rock, Psicodelia, Ambient	Pop, Rock, Indie	Pop, Shoegaze, Indie	Indie, Folk, Andaluz	Rock gitano, Andaluz	Flamenco, Folk, Andaluz	Flamenco	Rock, Rock andaluz
	Indie, Garage	Shoegaze, Punk	Indie, Hard rock	Pop, Psicodelia	Pop, Rock, Español	Indie, Andaluz	New age	Flamenco	Flamenco, Folk	Folk, Rock gitano, Rock andaluz
	Indie	Rock, Metal, New age	Rock, Metal, Hard rock	Ambient	Rock, Garage	Folk, Español	Rock andaluz	Flamenco, Español, Andaluz	Flamenco, Español, Andaluz	Rock, Psicodelia, Español
	Pop, Rock, Indie	Rock, Punk	Shoegaze	Pop, Indie	Pop, Punk, Comercial	Folk, Vocal	Pop, Flamenco, Rock gitano	Flamenco	Flamenco	Rock, Flamenco, Metal
	Electrónica, Ambient	Pop, Comercial	Rock, Indie	Español, Ambient	Rock	Español	Folk, Andaluz	Folk, Español, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock andaluz
	Rock, Indie, Español	Pop	Rock	Indie, Español	Pop, Español	Folk, Español	Español, Rock andaluz	Flamenco, Español	Flamenco, Español	Rock, Flamenco, Rock andaluz
	Flamenco, Rock gitano, Rock andaluz	Pop, Dance	Electrónica, Ambient	Dance, Ambient	Rock, Electrónica	Flamenco, Andaluz	Rock gitano, Español	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock, Metal, Electrónica
	Pop, Rock gitano, Comercial	Pop, Rock, Comercial	Electrónica, Internacional, Comercial	Pop, Rock andaluz	Rock, Electrónica, Rock andaluz	Folk, Español, Andaluz	Pop, Español, Comercial	Flamenco, Folk, Andaluz	Flamenco, Folk, Andaluz	Rock, Psicodelia, Rock andaluz
	Indie	Rock	Rock, Punk	Indie	Shoegaze	Indie, Folk	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Folk	Flamenco	Rock andaluz
	Indie	Pop	Rock, Metal	Rock, Espiritual	Pop, Español	Folk, Español, Andaluz	Flamenco, Latina, Rock andaluz	Flamenco, Folk, Andaluz	Flamenco, Folk, Andaluz	Rock andaluz
	Pop, Indie	Pop, Rock, New age	Rock, Noise, Ambient	Pop, Comercial	Pop, Rock, Punk	Folk, Español, Andaluz	Flamenco, Español, Andaluz	Flamenco, Vocal, Andaluz	Flamenco, Vocal, Andaluz	Rock andaluz
	Pop, Indie, Español	Pop, Indie	Rock, Internacional	Rock, Ambient	Pop	Internacional, Folk	Español, Andaluz	Flamenco, Español, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Metal, Andaluz
	Rock, Indie, Psicodelia	Rock, Indie, Punk	Rock, Metal, Indie	Rock, Indie, Español	Rock, Punk	Indie, Folk, Andaluz	Rock gitano, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock, Rock gitano, Andaluz
	Indie, Español	Punk	Rock, Hard rock	Indie	Rock, Indie	Indie, Español	Rock, Flamenco	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Indie	Indie	New age	Indie	Rock	Pop	Rock andaluz	Flamenco	Flamenco	Rock gitano
Pop, Flamenco, Indie	Pop, Internacional, Punk	Pop, Rock, Ambient	Pop, Indie	Pop, Rock, Indie	Pop, Flamenco, Andaluz	Pop, Flamenco, Andaluz	Flamenco, Vocal	Flamenco, Vocal, Andaluz	Rock andaluz	

FERNANDO MANUEL BARRERA RAMÍREZ

	Pop, Rock, Psicodelia	Pop, Indie	Psicodelia, Hard rock	Pop, Indie, Español	Pop, Rock, Español	New age, Folk, Español	Flamenco, Rock andaluz, Comercial	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Psicodelia, Rock andaluz
	Pop, Rock	Rock, Psicodelia, Punk	Pop, Rock, Electrónica	Pop, Rock, Español	Pop, Rock, Español	Pop, Folk, Andaluz	Pop, Flamenco	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Rock, Hard rock, Comercial	Pop, Rock, Punk	Metal, Electrónica	Pop, Rock, Comercial	Pop, Comercial	Español, Andaluz	Español, Andaluz	Flamenco	Flamenco	Andaluz, Rock andaluz
	Indie, Electrónica	Country	Rock, Metal	Indie	Indie	Latina	Rock andaluz	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Rock, Garage	Pop, Internacional	New age	Pop, New age	Rock	Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock, Andaluz, Rock andaluz
	Pop, Indie, Psicodelia	Pop, Indie, Garage	Rock, Indie, Ambient	Pop, Indie	Pop, Indie	Pop, Andaluz	Pop, Flamenco, Rock gitano	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock andaluz
	Pop, Indie, Español	Pop, Indie	Pop, Rock	Pop, Rock, Español	Pop, Rock, Español	Folk, Español	Flamenco, Rock gitano, Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock, Rock andaluz
	Rock, Indie, Ambient	Indie, Garage, Punk	Rock, Psicodelia, Ambient	Indie	Indie, Garage, Punk	Folk, Country	Rock gitano, Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock gitano, Noise

Tabla 30. Respuestas ofrecidas por periodistas y aficionados a la música *indie* españoles.

Audiciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Etiquetas	Indie, Andaluz	Pop, Rock, Noise	Rock, Indie, Noise	Pop, Andaluz	Rock, Indie, Andaluz	Pop, Andaluz	Pop, Flamenco, Andaluz	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Pop, Indie	Pop	Pop, Internacional, Noise	Pop, Indie	Pop	Folk	Rock, Flamenco, Blues	Flamenco	Flamenco	Rock, Flamenco, Blues
	Pop, Rock, Español	Pop	Rock, Metal	Pop, Rock, Español	Pop, Español	Folk, Español	Pop, Flamenco, Andaluz	Flamenco	Flamenco	Rock gitano
	Indie, Psicodelia	Pop, Indie	Pop, Rock	Pop, Indie	Pop, Rock, Indie	Flamenco, Indie, Folk	Rock, Flamenco, Rock andaluz	Flamenco	Flamenco	Rock, Rock andaluz
	Pop, Indie, Psicodelia	Shoegaze, Indie, Punk	Psicodelia, Noise, Punk	Pop, Indie, Psicodelia	Pop, Indie, Religiosa	Indie, Folk, Español	Flamenco, Rock gitano, Rock andaluz	Flamenco, Folk, Espiritual	Flamenco, Español	Hard Rock, Andaluz, Rock andaluz
	Pop, Rock, Indie	Pop, Rock	Pop, Rock	Pop, Rock	Pop, Rock, Indie	Español	Rock gitano	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Pop, Indie, Psicodelia	Rock, Indie	Rock, Noise	Indie, Español	Rock, Indie, Español	Flamenco, Latina, Andaluz	Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco	Rock andaluz
	Flamenco, Indie, Español	Rock, Indie, Noise	Shoegaze, Indie	Indie, Español	Indie, Español	Flamenco, Indie, Español	Rock gitano	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Indie, Psicodelia, Rock andaluz	Pop, Garage	Shoegaze, Garage, Ambient	Pop, Shoegaze, Indie	Indie, Noise, Punk	Indie, Folk, Andaluz	Flamenco, Rock gitano	Flamenco, Vocal, Español	Flamenco, Andaluz	New Age, Psicodelia, Ambient
	Pop, Indie, Rock andaluz	Rock, New Age	Pop, Rock, Indie	Pop, Indie, Español	Pop, Indie, Andaluz	Pop, Andaluz, Rock andaluz	Pop, Andaluz, Rock andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Psicodelia, Rock andaluz
	Shoegaze, Psicodelia, Noise	Rock, Folk, Garage	Shoegaze, Psicodelia, Noise	Shoegaze, Psicodelia	Pop, Rock, Garage	Flamenco, Folk	Folk, Psicodelia, Rock gitano	Flamenco	Flamenco	Rock andaluz
	Pop, Rock andaluz	Rock, Indie	Rock, Shoegaze, Psicodelia	Indie, Psicodelia	Pop, Rock, Indie	Vocal	Andaluz, Rock andaluz	Flamenco, Español, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Psicodelia, Rock andaluz
	Pop, Rock, Indie	Pop, Internacional, New Age	Rock, Psicodelia, Hard Rock	Pop, Rock	Pop, Indie	Pop, Indie, Español	Pop, Flamenco	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Pop, Flamenco, Rock andaluz
	Indie	Rock, Indie	Rock, Shoegaze, Indie	Pop, Indie	Pop, Rock, Indie	Pop, Indie, Folk	Flamenco, Andaluz, Rock andaluz	Flamenco, Folk	Flamenco, Folk	Psicodelia, Rock andaluz
	Rock andaluz	Pop, Indie, Noise	Pop, Rock, Psicodelia	Pop, Rock	Pop, Indie	Folk, Andaluz	Andaluz	Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock andaluz
	Pop, Flamenco, Indie	Pop, Indie, Internacional	Rock, Internacional	Shoegaze, Folk, Español	Pop, Shoegaze	Folk, Español	Pop, Flamenco, Folk	Pop, Flamenco, Clásica	Pop, Flamenco, Clásica	Metal, Hard Rock, Rock andaluz
	Rock, Flamenco, Indie	Rock, Indie	Rock, Indie	Pop, Indie	Pop, Indie	Pop, Indie	Rock, Flamenco	Flamenco, Andaluz	Flamenco, Andaluz	Rock andaluz
	Shoegaze, Indie, Andaluz	Pop, Garage, Punk	Metal, Internacional, Noise	Pop, Indie, Garage	Pop, Indie, Garage	Pop, Folk	Rock gitano, Andaluz, Rock andaluz	Flamenco, Andaluz, Espiritual	Flamenco, Vocal, Espiritual	Rock, Rock gitano, Rock andaluz

VIII. 7. Anexo: Mapas

En los siguientes mapas puede observarse la evolución por décadas de los subgéneros *rock* andaluz y *rock* gitano en Andalucía entre los años 60 y 90.

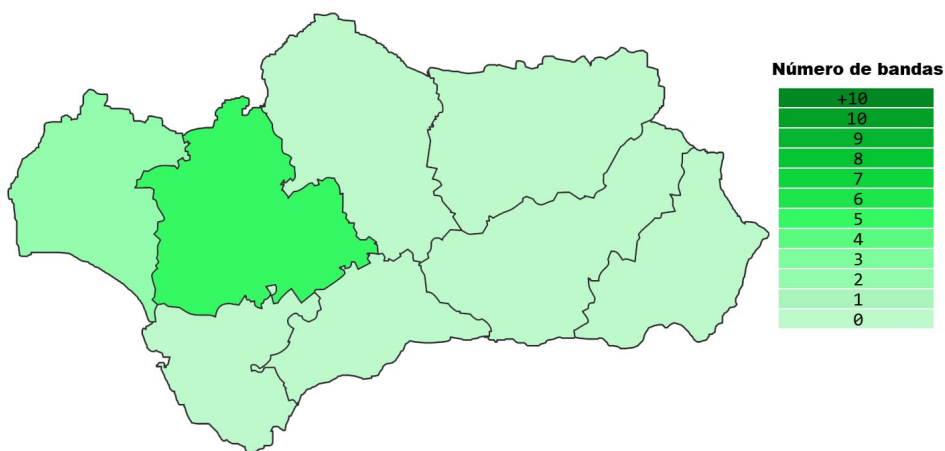


Ilustración 57. *Rock* andaluz y *rock* gitano en Andalucía entre 1960 y 1969 (elaboración propia).

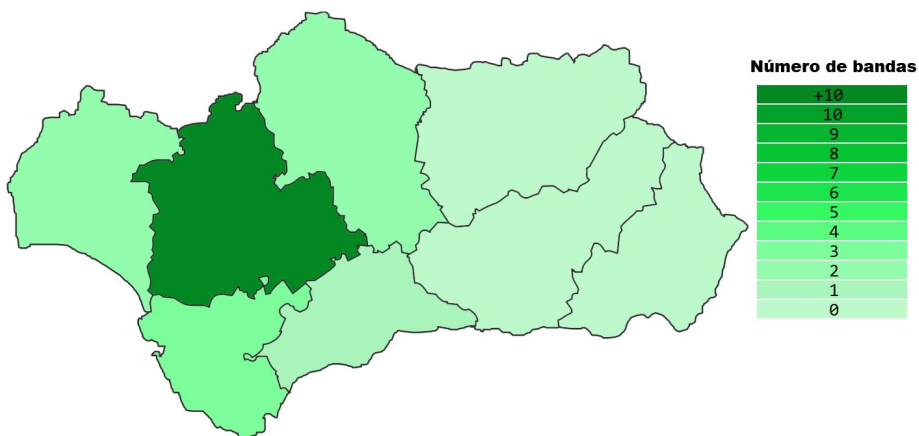


Ilustración 58. *Rock* andaluz y *rock* gitano en Andalucía entre 1970 y 1979 (elaboración propia).

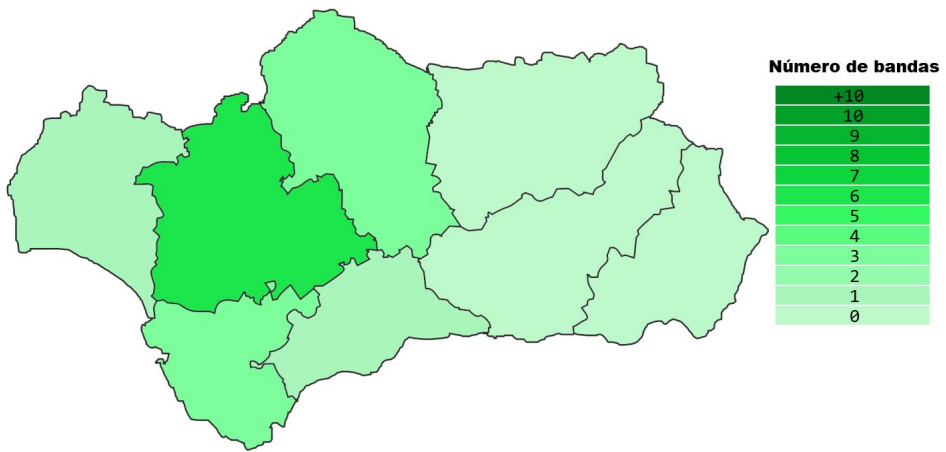


Ilustración 59. *Rock andaluz y rock gitano en Andalucía entre 1980 y 1989 (elaboración propia).*

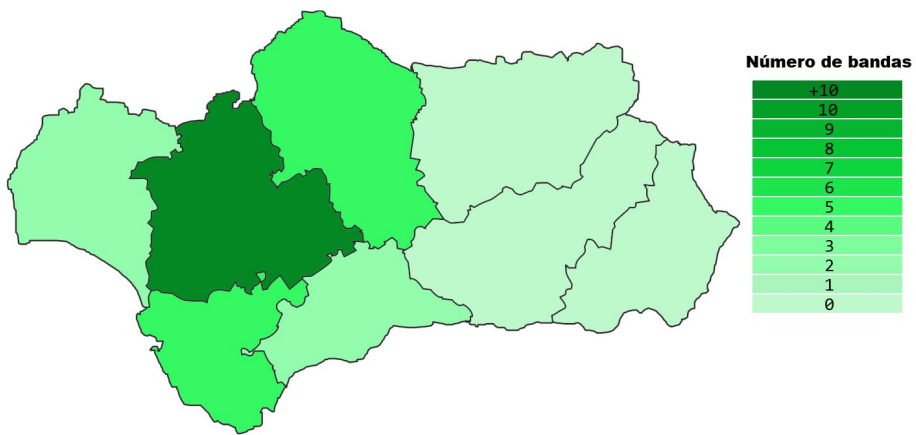


Ilustración 60. *Rock andaluz y rock gitano en Andalucía entre 1960 y 1980 (elaboración propia).*

A continuación se puede consultar una tabla con las agrupaciones de *rock gitano* y *rock andaluz* más importantes encontradas durante esta investigación. Algunas de las formaciones aparecen por duplicado, puesto que cambiaron de nombre durante su carrera, como por ejemplo MEZQUITA, creada a partir del grupo EXPRESIÓN. Varias bandas no han sido incluidas en este registro puesto que la información localizada sobre ellas no ha podido ser contrastada, como la formación MANTRA. Finalmente, también existen grupos que han sido descartados por realizar su actividad fuera de Andalucía, como VEGA, u obviados por no haber publicado discos o trascendido estos más allá del ámbito local, caso de los granadinos DOFUS o los sevillanos GOMA.

Tabla 31. *Rock gitano y rock andaluz en Andalucía durante el siglo XX.*

BANDA/ARTISTA	PROVINCIA	ACTIVIDAD
ALAMEDA	Sevilla	1970-1980
CAI	Cádiz	1970-1980
«Camarón», <i>La leyenda del tiempo</i>	Cádiz-Sevilla	1970
EXPRESIÓN	Córdoba	1970
FORMAS	Sevilla	1970-1980
GONG	Sevilla	1960-1970
GREEN PIANO	Sevilla	1960
GUADALQUIVIR	Sevilla	1970-1980
IMÁN	Cádiz	1970-1980
LOLE Y MANUEL	Sevilla	1970-1980
MEDINA AZAHARA	Córdoba	1970-1980
MEZQUITA	Córdoba	1970-1980
NUEVOS TIEMPOS	Sevilla	1960-1970
PATA NEGRA	Sevilla	1970-1980
SMASH	Sevilla	1960-1970
TABLETOM	Málaga	1970-1980
TARTESSOS	Huelva	1960-1970
TRIANA	Sevilla	1970-1980
VENENO	Sevilla	1970

VIII. 8. Anexo: Datos de mercado facilitados por Promusicae



LISTA ANUAL DE VENTAS 2003

POS.	SEM. LISTA	ARTISTA	TÍTULO	SELLO	Nº catálogo	AFYVE 2003	AFYVE ACUM.
1	17	ALEJANDRO SANZ	NO ES LO MISMO	WARNER	2564605162	8**	8**
2	35	LA OREJA DE VAN GOGH	LO QUE TE CONTE MIENTRAS...	SONY MUSIC	5112969	5**	5**
3	30	OPERACION TRIUNFO I Y II	GENERACION OT JUNTOS	VALE MUSIC	VLCD207-1	4**	4**
4	15	EUROJUNIOR	EUROJUNIOR FESTIVAL	VALE MUSIC	VLCD257-1	4**	4**
5	31	ANDY & LUCAS	ANDY & LUCAS	BMG-ARIOLA	82876530822	2**	2**
6	37	UPADANCE	UN PASO ADELANTE	UNIVERSAL-GLOBOMEDIA	44006675626	**	5**
7	5	ALEX UBAGO	FANTASIA O REALIDAD	DRO	5046706922	3**	3**
8	52	AMARAL	ESTRELLA DE MAR	VIRGIN	8120002	2**	5**
9	50	ALEX UBAGO	QUE PIDES TU?	DRO	927406632	2**	9**
10	25	BETH	OTRA REALIDAD	VALE MUSIC	VLCD220-1	2**	2**
11	13	LUIS MIGUEL	33	WARNER	2564608732	2**	2**
12	37	CAMELA	POR SIEMPRE TU Y YO	CAPITOL	5822280	2**	2**
13	9	ROSA	AHORA	VALE MUSIC-BMG	VLCD260-1	2**	2**
14	31	BEBE & CIGALA	LAGRIMAS NEGRAS	BMG-ARIOLA	82876530862	**	**
15	38	EVANESCENCE	FALLEN	SONY MUSIC	5108792	**	**
16	51	ANTONIO OROZCO	SÉMILLA DEL SILENCIO	GRAN VIA MUSICAL-HORUS	8420920321566	2**	2**
17	9	JULIO IGLESIAS	DIVORCIO	SONY MUSIC	5063249	2**	2**
18	24	MANUEL CARRASCO	QUIEREME	VALE MUSIC	VLCD213-1	2**	2**
19	26	NINO BRAVO	TODO NINO	UNIVERSAL	602498654286	**	**
20	34	SERGIO DALMA	DE OTRO COLOR	UNIVERSAL	44006779324	**	**

(c) AFYVE
 Según el estudio realizado por Media Control
 Todos los derechos reservados.
 Prohibida la reproducción.
 Derechos de comercialización: Media Control

* 50.000 UNID.VEND.
 ** 100.000 UNID.VEND.

Ilustración 61. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2003.



TOP 50 ALBUMES 2004

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A 7'50 EUROS)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2004

POS.	SEM. LISTA	ARTISTA	TITULO	SELLO	Nº CATALOGO	PROMUSICAE CERT.	PROMUSICAE ACUM.
1	47	DAVID BISBAL	BULERIA	VALE MUSIC	VLCD276-1	10**	10**
2	44	ESTOPA	LA CALLE ES TUYA?	SONY BMG	82876599702	4**	4**
3	8	MP ISABEL	NO ME TOQUES LAS PALMAS QUE ME...	VALE MUSIC	VLCD333-1	2**	2**
4	55	LOS LUNNIS	LOS LUNNIS NOS VAMOS A LA CANA	SONY BMG-RTVE	5151582	3**	3**
5	17	MANOLO GARCIA	PARA QUE NO SE DUERMAN MIS SENTIDOS	SONY BMG	82876646732	3**	3**
6	7	ALEJANDRO SANZ	GRANDES EXITOS 91-04	WARNER MUSIC	2564619712	3**	3**
7	52	MELENDI	SIN NOTICIAS DE HOLANDA	CARLITO RECORDS-EL DIABLO	CAR02	2**	2**
8	40	ANASTACIA	ANASTACIA	SONY BMG	5134712	2**	2**
9	5	ANDY & LUCAS	DESDE MI BARRIO	SONY BMG - ESTRELLA FEDERAL REC	82876668202	2**	2**
10	72	ANDY & LUCAS	ANDY & LUCAS	SONY BMG	82876530822	2**	4**
11	54	FRAN PEREA	LA CHICA DE LA HABITACION DE AL LADO	GLOBOMEDIA MUSICA-DRO	5046696552	2**	3**
12	84	BEBO & CIGALA	LAGRIMAS NEGRAS	SONY BMG	82876530862	**	2**
13	29	MARC ANTHONY	AMAR SIN MENTIRAS	SONY BMG	5122552	**	**
14	34	BEBE	PAFUERA TELARAÑAS	VIRGIN	5788272	2**	2**
15	48	ALEX UBAGO	FANTASIA O REALIDAD	DRO	5046706922	**	3**
16	29	LOS LUNNIS	VACACIONES CON LOS LUNNIS	SONY BMG-RTVE	2025359	**	**
17	18	DAVID DEMARIA	BARCOS DE PAPEL	WARNER MUSIC	5046747812	**	**
18	33	CAMELA	DIEZ DE CORAZON	CAPITOL	5775610	2**	2**
19	33	3+2	GIRANDO SIN PARAR	VALE MUSIC	VLCD296-1	**	**
20	6	U 2	HOW TO DISMANTLE AN ATOMIC BOMB	UNIVERSAL	0602498678299	**	**
21	50	EUROJUNIOR	EUROJUNIOR FESTIVAL	VALE MUSIC	VLCD257-1	**	5**
22	17	EUROJUNIOR 2004	EUROJUNIOR 2004	VALE MUSIC	VLCD316-1	**	**
23	8	LUIS MIGUEL	MEXICO EN LA PIEL	WARNER MUSIC	2564619772	**	**
24	18	EL ARREBATO	QUE SALGA EL SOL POR DONDE QUIERA	CAPITOL	8664822	**	**
25	9	TAMARA	CANTA A ROBERTO CARLOS	UNIVERSAL	0602498684436	**	**
26	27	SERGIO DALMA	1989-2004 LO MEJOR DE	UNIVERSAL	0602498664148	**	**
27	14	JUANES	MI SANGRE	UNIVERSAL	0602498235331	**	**
28	31	ANTONIO OROZZO	EL PRINCIPIO DEL COMIENZO	UNIVERSAL	0602498669372	**	**
29	53	CAFE QUIDANO	QUE GRANDE ES ESTO DEL AMOR	WARNER MUSIC	2564610222	2**	2**
30	5	LOS LUNNIS	NAVIDAD CON LOS LUNNIS	SONY BMG	2027337	**	**
31	85	LA OREJA DE VAN GOGH	LO QUE TE CONTE MIENTRAS...	SONY BMG	5112969	**	6**
32	28	MIGUEL BOSE	POR VOS MUERO	WARNER MUSIC	2564615262	**	*
33	11	ROBBIE WILLIAMS	GREATEST HITS	CAPITOL	86668192	**	**
34	60	ALEJANDRO SANZ	NO ES LO MISMO	WARNER MUSIC	2564605162	**	8**
35	70	FITTO Y LOS FITTIPALDIS	LO MAS LEJOS A TU LADO	DRO	5046682192	**	**
36	47	CHENCA	SOY MUJER	SONY BMG - VALE MUSIC	82876573612	**	2**
37	10	CAMILO SESTO	CAMILO SESTO Nº 1	SONY BMG	82876655722	**	**
38	82	EL CANTO DEL LOCO	ESTADOS DE ANIMO	SONY BMG	82876529842	**	2**
39	41	EL BARRIO	ANGEL MALHERIDO	SENADOR	CD5005DOBLE	**	**
40	43	MICHAEL BUBLE	MICHAEL BUBLE	WARNER MUSIC	9362483762	*	*
41	16	JULIO IGLESIAS	LOVE SONGS-CANCIONES DE AMOR	SONY BMG	5126943	*	*
42	22	BUSTAMANTE	ASI SOY YO	VALE MUSIC	VLCD271-1	**	2**
43	11	LUZ CASAL	SENCILLA ALEGRIA	CAPITOL	8635512	**	**
44	7	ROSA	OJALA	SONY BMG - VALE MUSIC	VLCD337-1	*	*
45	33	NORAH JONES	FEELS LIKE HOME	EMI	5909522	*	*
46	31	MALLU	POR UNA VEZ	SONY BMG-PEP'S	2024893	*	*
47	54	BLACK EYED PEAS	ELEPHUNK	UNIVERSAL	0602498603659	**	**
48	40	PACO DE LUCIA	COSITAS BUENAS	UNIVERSAL	0602498660669	**	*
49	48	MERCHE	AUTENTICA	VALE MUSIC	VLCD278-1	*	*
50	20	HEROES DEL SILENCIO	ANTOLOGIA AUDIOVISUAL	CAPITOL	5769400	*	*

(c) PROMUSICAE

Según el estudio realizado por Media Control
Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción.

Derechos de comercialización: Media Control.

*50.000 UNID.VEND.

**100.000 UNID.VEND.

Ilustración 62. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2004.



TOP 50 ALBUMES 2005

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A 7'50 EUROS)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2005

POS.	SEM. LISTA	ARTISTA	TITULO	SELLO	Nº CATALOGO	PROMUSICAE CERT.	PROMUSICAE ACUM.
1	42	AMARAL	PAJAROS EN LA CABEZA	VIRGIN	8737102	3**	3**
2	28	EL CANTO DEL LOCO	ZAPATILLAS	SONY BMG	82876705792	2**	2**
3	42	IL DIVO	IL DIVO	SONY BMG	82876676542	2**	2**
4	30	SHAKIRA	FELICACION ORAL VOL. 1	SONY BMG	5201622	2**	2**
5	6	ESTOPA	VOCES DE ULTRARUMBA	SONY BMG	82876760282	3**	3**
6	66	JUANES	MI SANGRE	UNIVERSAL	0602498235331	2**	3**
7	14	BATUKA	BATUKA LATIN	VALE MUSIC	VLDVD023-1	3**	3**
8	15	JOAQUIN SABINA	ALIVIO DE LUTO	SONY BMG	82876728162	2**	2**
9	36	MELENDI	QUE EL CIELO ESPERE SENTAO	CARLO RECORDS-EL DIABLO	CAR04	2**	2**
10	8	IL DIVO	ANCORA	SONY BMG	82876738712	2**	2**
11	47	MARIA ISABEL	NO ME TOQUES LAS PALMAS QUE ME CONOZCO	VALE MUSIC	VLCD333-1	2**	4**
12	37	BSO	PASION DE GAVILANES	SONY BMG	5200482	**	**
13	9	MECANO	GRANDES EXITOS	SONY BMG	82876757832	2**	2**
14	35	S.J.K.	SANTA JUSTA KLAN	GLOBOMEDIA MUSICA-DRO	2564629182	**	**
15	7	MADONNA	CONFESSIONS ON A DANCEFLOOR	WARNER MUSIC	9362494602	2**	2**
16	31	COTI	ESTA MAÑANA Y OTROS CUENTOS	UNIVERSAL	0602498712009	**	**
17	48	DIANA NAVARRO	NO TE OLVIDES DE MI	DRO	2564629172	**	**
18	68	EL ARREBATO	QUE SALGA EL SOL POR DONDE QUIERA	CAPITOL	8664822	2**	3**
19	21	RUSTAMANTE	CARIICAS AL ALMA	VALE MUSIC	VLCD365-1	**	**
20	86	BEBE	PAFUERA TELARAÑAS	VIRGIN	3112170	**	3**
21	45	B.S.O.	LOS CHICOS DEL CORO	DRO	2564620212	**	**
22	36	ANDY & LUCAS	DESDE MI BARRIO	SONYBMG - ESTRELLA FEDERAL REC	82876668202	**	3**
23	30	COLDPLAY	X & Y	CAPITOL	3112802	**	**
24	79	KEANE	HOPES AND FEARS	UNIVERSAL	0602498258422	**	**
25	14	OPERACION TRIUNFO	OT MUSICALES	VALE MUSIC-SONY BMG	VLCD375-1	**	**
26	30	ROSANA	MAGIA	DRO	2564623942	**	**
27	13	MARIA ISABEL	NUMERO 2	VALE MUSIC	VLCD396-1	**	**
28	34	CHAMBAO	POKITO A POKO	SONY BMG	8287666892	**	**
29	57	TAMARA	CANTA A ROBERTO CARLOS	UNIVERSAL	0602498684436	**	2**
30	41	ALEJANDRO SANZ	GRANDES EXITOS 91-04	WARNER MUSIC	2564619712	**	3**
31	36	LOS LUNNIS	IDESPIERTA YA!	SONY BMG-RTVE	2027347	**	**
32	35	MALU	MALU	SONY BMG - PEP'S RECORDS	82876692572	**	**
33	41	EL SUEÑO DE MORFEO	EL SUEÑO DE MORFEO	GLOBOMEDIA MUSICA-DRO	2564628772	**	**
34	44	IJZ	HOW TO DISMANTLE AN ATOMIC BOMB	UNIVERSAL	0602498678299	**	2**
35	6	EL BARRIO	LAS PLAYAS DE INVIERNO	SENADOR	CD-02854	**	**
36	54	DAVID DEMARIA	BARCOS DE PAPEL	WARNER MUSIC	5046747812	**	2**
37	13	MERCHE	NECESITO LIBERTAD	VALE MUSIC	VLCD323-1	**	**
38	7	MAGO DE OZ	GAIA II	LOCOMOTIVE- DRO	2564628722	**	**
39	7	CHENOA	NADA ES IGUAL	VALE MUSIC	VLCD401-1	**	**
40	5	SERGIO RIVERO	QUIERO	SONY BMG	82876711342	**	**
41	5	MILLIKI	LAS TABLAS DE MULTIPLICAR	WARNER MUSIC	5101114392	**	**
42	6	LUIS MIGUEL	GRANDES EXITOS	WARNER MUSIC	5101113582	**	**
43	16	BRUCE SPRINGSTEEN	DEVILS & DUST	SONY BMG	5200002	*	*
44	14	MECANO	OBRAS COMPLETAS	SONY BMG	82876717902	*	*
45	10	ROBBIE WILLIAMS	INTENSIVE CARE	CAPITOL	3418231	**	**
46	31	PASION VEGA	FLACA DE AMOR	SONY BMG	82876677652	*	*
47	19	ANTONIO FLORES	10 AÑOS LA LEYENDA DE UN ARTISTA	SONY BMG	82876701722	*	*
48	18	JAMES BLUNT	BACK TO BEDLAM	DRO	7567837525	*	*
49	6	ENYA	AMARANTINE	WARNER MUSIC	2564627972	*	*
50	7	EL ARREBATO	GRANDES EXITOS	CAPITOL	3472202	**	**

(c) PROMUSICAE

Listas elaboradas por Media Control GK INTL.

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción.

Derechos de comercialización: Media Control GK INTL.

*40.000 UNID.VEND.

**60.000 UNID.VEND.

Ilustración 63. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2005.



TOP 50 ALBUMES 2006

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A 7'50 EUROS)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2006

POS.	SEM. LISTA	ARTISTA	TITULO	SELLO	Nº CATALOGO	PROMUSICAE CERT.	PROMUSICAE ACUM.
1	36	LA OREJA DE VAN GOGH	GUAPA	SONY BMG	82876799192	7**	7**
2	13	DAVID BISBAL	PREMONICION	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLCD442-1	5**	5**
3	8	ALEJANDRO SANZ	EL TREN DE LOS MOMENTOS	WARNER MUSIC	2564640022	4**	4**
4	16	FITO Y LOS FITIPALDIS	POR LA BOCA VIVE EL PEZ	DRO	5101161832	2**	2**
5	19	MANA	AMAR ES COMBATIR	WARNER MUSIC	2564636612	2**	2**
6	32	RBD	REBELDE	VIRGIN	3706672	2**	2**
7	94	AMARAL	PAJAROS EN LA CABEZA	VIRGIN	8737102	2**	5**
8	51	IL DIVO	ANCORA	SONY BMG	82876738712	**	3**
9	5	IL DIVO	SIEMPRE	SONY BMG	88697015522	**	**
10	54	ESTOPA	VOCES DE ULTRARUMBA	SONY BMG	82876760282	**	4**
11	25	MARC ANTHONY	SIGO SIENDO YO	SONY BMG	82876812512	**	**
12	79	EL CANTO DEL LOCO	ZAPATILLAS	SONY BMG	82876705792	**	3**
13	43	SHAKIRA	ORAL FIXATION VOL. 2	SONY BMG	82876738952	*	**
14	30	NIÑA PASTORI	JOYAS PRESTADAS	SONY BMG	82876788772	**	**
15	9	RBD	NUUESTRO AMOR	VIRGIN	3768960	**	**
16	59	BATUKA	BATUKA LATIN	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLDVD023-1		3**
17	31	JULIETA VENEGAS	LIMON Y SAL	SONY BMG	82876859052	**	**
18	48	MECANO	GRANDES EXITOS	SONY BMG	82876757832		2**
19	37	ROCIO JURADO	ROCIO SIEMPRE	SONY BMG	82876784002	**	**
20	46	MADONNA	CONFESSIONS ON A DANCEFLOOR	WARNER MUSIC	9362494602		2**
21	49	EL ARREBATO	GRANDES EXITOS	CAPITOL	3472202	**	2**
22	21	CAMELA	SE CIEGA POR AMOR	CAPITOL	3513562	**	**
23	15	B.S.O.	HIGH SCHOOL MUSICAL	EMI	3664110	**	**
24	35	MONJES BUDISTAS	SAKYA TASHI LING	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLCD405-1	*	**
25	7	MELENDI	MIENTRAS NO CUESTE TRABAJO	CARLITO - EMI	3811742	2**	2**
26	50	MERCHE	NECESITO LIBERTAD	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLCD397-1		**
27	63	ROCIO DURCAL	ME GUSTAS MUCHO (TODOS SUS GRANDES EXITOS)	SONY BMG	82876697662	*	**
28	81	IL DIVO	IL DIVO	SONY BMG	82876676542		2**
29	15	PAULINA RUBIO	ANANDA	UNIVERSAL	0602517055070	**	**
30	22	MANOLO GARCIA	SINGLES, DIRECTOS Y SIROCOS	SONY BMG	82876771252	**	**
31	4	OPERACION TRIUNFO 2006	ADELANTE	UNIVERSAL/VALE MUSIC-SONY BMG	VLCD466-1	**	**
32	28	ERREWAY	REBELDE WAY	WARNER MUSIC	5101130082	*	*
33	25	BUSTAMANTE	PENTIMIENTO	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLCD435-1	**	**
34	7	LUIS MIGUEL	NAVIDADES	WARNER MUSIC	2564640382	*	*
35	114	JUANES	MI SANGRE	UNIVERSAL	0602498235331		3**
36	6	BEATLES	LOVE	CAPITOL	3798082	**	**
37	6	UZ	UZ18 SINGLES	UNIVERSAL	0602517135413	**	**
38	40	LUZ CASAL	PEQUEÑOS, MEDIANOS Y GRANDES EXITOS	CAPITOL	3444612	*	**
39	37	ROBBIE WILLIAMS	INTENSIVE CARE	CAPITOL	3418231		**
40	42	ALEJANDRO FERNANDEZ	MEXICO-MADRID EN DIRECTO Y SIN ESCALAS	SONY BMG	82876747172	*	**
41	15	EL ARREBATO	UN CUARTITO PA MIS COSAS	CAPITOL	3721672	**	**
42	31	BRUCE SPRINGSTEEN	WE SHALL OVERCOME - THE SEEGER SESSIONS	SONY BMG	82876830742	*	*
43	32	EL BARRIO	LAS PLAYAS DE INVIERNO	SENADOR	CD-02854		**
44	16	ROSA	ME SIENTO VIVA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLCD424-1	*	*
45	70	COTI	ESTA MAÑANA Y OTROS CUENTOS	UNIVERSAL	0602498712009	**	2**
46	13	DOVER	FOLLOW THE CITY LIGHTS	CAPITOL	3721732	*	*
47	32	KIKO & SHARA	KIKO & SHARA	SONY BMG - PEP'S RECORDS	82876844492	*	*
48	50	LUCIE SILVAS	BREATHE IN	UNIVERSAL	0602498670262	*	**
49	36	BATUKA	BATUKA JUNIOR	UNIVERSAL/VALE MUSIC	VLDVD032-7		**
50	71	THE BLACK EYED PEAS	MONKEY BUSINESS	UNIVERSAL	0602498372425	*	**

(c) PROMUSICAE
Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción.
Derechos de comercialización: Media Control GfK INTL.

*40.000 UNID.VEND.
**80.000 UNID.VEND.

Ilustración 64. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2006.

TOP 50 ALBUMES 2007

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 7,50)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2007

Sem. Actual	Sem. Lista	Artista	Título	Sello	Cert. 2007	Cert. Acum.
1	41	MIGUEL BOSE	PAPITO	WARNER DRO	3**	3**
2	4	SERRAT & SABINA	DOS PAJAROS DE UN TIRO	SONY BMG	2**	2**
3	56	IL DIVO	SIEMPRE	SONY BMG	2**	3**
4	68	FITO Y LOS FITIPALDIS	POR LA BOCA VIVE EL PEZ	WARNER DRO	2**	4**
5	54	LA QUINTA ESTACION	EL MUNDO SE EQUIVOCA	SONY BMG	**	**
6	65	DAVID BISBAL	PREMONICION	UNIVERSAL/VALE MUSIC		5**
7	47	SHAILA DURCAL	RECORDANDO	EMI MUSIC	2**	2**
8	81	LA OREJA DE VAN GOGH	GUAPA	SONY BMG		7**
9	10	JUANES	LA VIDA ES UN RATIO	UNIVERSAL	2**	2**
10	36	RBD	CELESTIAL	EMI MUSIC	*	*
11	42	ANDY & LUCAS	GANAS DE VIVIR	SONY BMG	**	**
12	71	MANA	AMAR ES COMBATIR	WARNER DRO	**	3**
13	10	EL BARRIO	LA VOZ DE MI SILENCIO	SENADOR	**	**
14	50	ALEJANDRO SANZ	EL TREN DE LOS MOMENTOS	WARNER DRO		4**
15	16	PAVAROTTI	PAVAROTTI FOREVER	UNIVERSAL	**	**
16	15	B.S.O	HIGH SCHOOL MUSICAL 2	EMI MUSIC	**	**
17	27	LOS LUNNIS	DAME TU MANO EL BAILE DEL VERANO	SONY BMG	**	**
18	33	JENNIFER LOPEZ	COMO AMA UNA MUJER	SONY BMG	**	**
19	59	MELENDI	MIENTRAS NO CUESTE TRABAJO	CARLITO - EMI MUSIC		2**
20	13	BRUCE SPRINGSTEEN	MAGIC	SONY BMG	**	**
21	9	EROS RAMAZZOTTI	e2	SONY BMG	**	**
22	38	ROCIO DURCAL	AMOR ETERNO LAS MEJORES RANCHERAS	SONY BMG	*	*
23	31	KIKO & SHARA	UNA DE DOS	SONY BMG - PEP'S RECORDS	*	*
24	27	BANGHRA	LA DANZA DEL VIENTRE	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
25	7	BUSTAMANTE	AL FILO DE LA IRREALIDAD	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
26	43	SORAYA ARNELAS	OCHENTA'S	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	**
27	7	CHAMBAO	CON OTRO AIRE	SONY BMG	*	*
28	46	B.S.O	HIGH SCHOOL MUSICAL	EMI MUSIC	**	2**
29	40	MIKA	LIFE IN CARTOON MOTION	UNIVERSAL	*	*
30	15	RBD	REBELS	EMI MUSIC		
31	26	ALEJANDRO FERNANDEZ	VIENTO A FAVOR	SONY BMG	*	*
32	32	RBD	NUESTRO AMOR	EMI MUSIC	**	2**
33	34	EL SUEÑO DE MORFEO	NOS VEMOS EN EL CAMINO	WARNER DRO-GLOBOMEDIA	**	*
34	113	EL CANTO DEL LOCO	ZAPATILLAS	SONY BMG	**	4**
35	178	FITO Y LOS FITIPALDIS	LO MAS LEJOS A TU LADO	WARNER DRO	**	3**
36	29	U2	U218 SINGLES	UNIVERSAL		**
37	128	AMARAL	PAJAROS EN LA CABEZA	EMI MUSIC	**	6**
38	22	CAMELA	TE PROMETO EL UNIVERSO	EMI MUSIC	**	**
39	18	PEREZA	APROXIMACIONES	SONY BMG	*	*
40	68	JULIETA VENEGAS	LIMON Y SAL	SONY BMG		**
41	14	DIANA NAVARRO	24 ROSAS	WARNER DRO	*	*
42	24	MAREA	LAS ACERAS ESTAN LLENAS DE PIOJOS	WARNER DRO	*	*
43	44	MALU	DESAFIO	SONY BMG - PEP'S RECORDS	*	**
44	48	HEROES DEL SILENCIO	THE PLATINUM COLLECTION	EMI MUSIC	*	*
45	75	PIGNOISE	ANUNCIADO EN TELEVISION	WARNER DRO-GLOBOMEDIA	*	**
46	39	EL ARREBATO	UN CUARTITO PA MIS COSAS	EMI MUSIC		**
47	8	MAGO DE OZ	LA CIUDAD DE LOS ARBOLES	WARNER DRO		
48	8	MERCHE	CAL Y ARENA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	*
49	53	PAULINA RUBIO	ANANDA	UNIVERSAL		**
50	56	ANTONIO CARMONA	VENGO VENENOSO	UNIVERSAL		*

© PROMUSICAE
 Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
 Todos los derechos reservados.
 Prohibida la reproducción.
 Derechos de comercialización: Media Control GfK INTL.

Ilustración 65. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2007.

TOP 50 ALBUMES 2008

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 7,50)

(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por el 79% de los establecimientos comerciales y no incluyen extrapolaciones)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2008

Sem. Actual	Sem. Lista	Artista	Título	Sello	Cert. 2008	Cert. Acum.
1	39	EL CANTO DEL LOCO	PERSONAS	SONY MUSIC	3**	3**
2	93	MIGUEL BOSE	PAPITO	WARNER DRO	2**	5**
3	79	AMY WINEHOUSE	BACK TO BLACK	UNIVERSAL	2**	2**
4	56	SERRAT & SABINA	DOS PAJAROS DE UN TIRO	SONY MUSIC	2**	4**
5	33	MANOLO GARCIA	SALDREMOS A LA LLUVIA	SONY MUSIC	2**	2**
6	40	ESTOPA	ALLENROK	SONY MUSIC	2**	2**
7	31	AMARAL	GATO NEGRO DRAGON ROJO	EMI MUSIC	2**	2**
8	35	ROSARIO	PARTI DE MI	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
9	6	AMAIA MONTERO	AMAIA MONTERO	SONY MUSIC	**	**
10	117	FITO Y LOS FITIPALDIS	POR LA BOCA VIVE EL PEZ	WARNER DRO		4**
11	62	JUANES	LA VIDA ES UN RATICO	UNIVERSAL		2**
12	17	LA OREJA DE VAN GOGH	A LAS CINCO EN EL ASTORIA	SONY MUSIC	**	**
13	30	MONICA NARANJO	TARANTULA	SONY MUSIC	**	**
14	34	LUIS MIGUEL	COMPLICES	WARNER DRO	*	*
15	28	COLDPLAY	VIVA LA VIDA OR DEATH AND ALL HIS FRIENDS	EMI MUSIC	**	**
16	7	IL DIVO	THE PROMISE	SONY MUSIC	**	**
17	10	B.S.O.	HIGH SCHOOL MUSICAL 3	EMI MUSIC	**	**
18	4	RAPHAEL	50 AÑOS DESPUES	SONY MUSIC	**	**
19	32	SERGIO DALMA	A BUENA HORA	UNIVERSAL	**	**
20	34	PITINGO	SOULERIA	UNIVERSAL	**	**
21	38	DUFFY	ROCKFERRY	UNIVERSAL	*	*
22	14	OPERACION TRIUNFO 2008	AGUA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
23	58	CHAMBAO	CON OTRO AIRE	SONY MUSIC	*	*
24	30	MANA	ARDE EL CIELO	WARNER DRO	*	*
25	10	AC/DC	BLACK ICE	SONY MUSIC	**	**
26	18	B.S.O.	CAMP ROCK	EMI MUSIC	*	*
27	22	B.S.O.	MAMMA MIA! THE MOVIE SOUNDTRACK	UNIVERSAL	*	*
28	16	EXTREMODURO	LA LEY INNATA	WARNER DRO	*	*
29	45	EROS RAMAZZOTTI	e2	SONY MUSIC	**	**
30	29	MADONNA	HARD CANDY	WARNER DRO	*	*
31	15	MELENDI	CURIOSA LA CARA DE TU PADRE	CARLITO - EMI MUSIC	*	*
32	29	MICHAEL JACKSON	THRILLER (25 ANIVERSARIO)	SONY MUSIC	*	*
33	35	EL ARREBATO	MUNDOLOGIA	EMI MUSIC	*	*
34	13	JONAS BROTHERS	A LITTLE BIT LONGER	HOLLYWOOD RECORDS/UN	*	*
35	42	AMY WINEHOUSE	FRANK	UNIVERSAL	*	*
36	53	BUSTAMANTE	AL FILO DE LA IRREALIDAD	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
37	64	RIHANNA	GOOD GIRL GONE BAD	UNIVERSAL	*	**
38	28	JONAS BROTHERS	JONAS BROTHERS	HOLLYWOOD RECORDS/UN	*	*
39	16	METALLICA	DEATH MAGNETIC	UNIVERSAL	*	*
40	6	AINHOA ARTETA	LA VIDA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	*
41	7	ENYA	AND WINTER CAME	WARNER DRO	*	*
42	6	LOS CHICHOS	HASTA AQUI HEMOS LLEGADO	UNIVERSAL	*	*
43	43	MIGUEL BOSE	PAPITOUR	WARNER DRO	**	**
44	30	CAMARON DE LA ISLA	REENCUENTRO	UNIVERSAL	*	*
45	98	LA QUINTA ESTACION	EL MUNDO SE EQUIVOCA	SONY MUSIC	**	2**
46	50	EL BARRIO	LA VOZ DE MI SILENCIO	SENADOR	*	**
47	9	DIANA NAVARRO	CAMINO VERDE	WARNER DRO	*	*
48	70	CONCHITA	NADA MAS	NENA MUSIC-EMI MUSIC	*	*
49	23	CAMELA	LABERINTO DE AMOR	EMI MUSIC	*	*
50	43	MERCHE	CAL Y ARENA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	**

* Disco de Oro (40.000 unidades vendidas)
** Disco de Platino (80.000 unidades vendidas)

© PROMUSICAE
Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción.

Ilustración 66. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2008.

TOP 50 ALBUMES 2009

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A €7)

(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por el 79% de los establecimientos comerciales y no incluyen extrapolaciones)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2009

Sem.		Artista	Titulo	Sello	Cert.	Cert.
Anual	Lista				2009	Acum.
1	7	JOAQUIN SABINA	VINAGRE Y ROSAS	SONY MUSIC	3**	3**
2	16	FITO Y LOS FITIPALDIS	ANTES DE QUE CUENTE DIEZ	WARNER DRO	2**	2**
3	8	ALEJANDRO SANZ	PARAISO EXPRESS	WARNER DRO	2**	2**
4	11	DAVID BISBAL	SIN MIRAR ATRAS	UNIVERSAL/VALE MUSIC	2**	2**
5	10	EL BARRIO	DUERMEVELA	SENADOR	**	**
6	59	AMAIA MONTERO	AMAIA MONTERO	SONY MUSIC	2**	3**
7	37	U2	NO LINE ON THE HORIZON	UNIVERSAL	**	**
8	7	ESTOPA	X ANNIVERSARIVM	SONY MUSIC	**	**
9	47	RAPHAEL	50 AÑOS DESPUES	SONY MUSIC	**	2**
10	6	EL CANTO DEL LOCO	RADIO LA COLIFATA PRESENTA: EL CANTO DEL	SONY MUSIC	**	**
11	85	CARLOS BAUTE	DE MI PUÑO Y LETRA	WARNER DRO	**	**
12	63	LA OREJA DE VAN GOGH	A LAS CINCO EN EL ASTORIA	SONY MUSIC	**	2**
13	45	IL DIVO	THE PROMISE	SONY MUSIC	**	2**
14	40	B.S.O.	HANNAH MONTANA THE MOVIE	EMI MUSIC	*	*
15	10	MICHAEL JACKSON	THIS IS IT	SONY MUSIC	**	**
16	34	BRUCE SPRINGSTEEN	WORKING ON A DREAM	SONY MUSIC	**	**
17	81	COLDPLAY	VIVA LA VIDA OR DEATH AND ALL HIS FRIENDS	EMI MUSIC	**	**
18	6	EL CANTO DEL LOCO	POR MI Y POR TODOS MIS COMPAÑEROS	SONY MUSIC	**	**
19	59	BEYONCE	I AM...SACHA FIERCE	SONY MUSIC	**	**
20	30	JONAS BROTHERS	LINES, VINES AND TRYING TIMES	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	**	**
21	41	MICHAEL JACKSON	KING OF POP	SONY MUSIC	*	*
22	50	AINHOA ARTETA	LA VIDA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	**
23	44	MACACO	PUERTO PRESENTE	EMI MUSIC	*	*
24	71	EL CANTO DEL LOCO	PERSONAS	SONY MUSIC	**	4**
25	10	MILEY CYRUS	THE TIME OF OUR LIVES	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	**	**
26	5	NINO BRAVO	40 AÑOS CON NINO	UNIVERSAL	**	**
27	27	BEBE	Y.	EMI MUSIC	**	**
28	39	LA QUINTA ESTACION	SIN FRENOS	SONY MUSIC	*	*
29	71	ROSARIO	PARTE DE MI	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	2**
30	51	DIANA NAVARRO	CAMINO VERDE	WARNER DRO	**	**
31	71	AMARAL	GATO NEGRO DRAGON ROJO	EMI MUSIC	**	2**
32	7	MECANO	SIGLO XXI	SONY MUSIC-BMG RIGHTS	*	*
33	60	PITINGO	SOULERIA	UNIVERSAL	**	**
34	14	LUZ CASAL	LA PASION	EMI MUSIC	*	*
35	103	AMY WINEHOUSE	BACK TO BLACK	UNIVERSAL	**	2**
36	30	LOS CHICHOS	HASTA AQUI HEMOS LLEGADO	UNIVERSAL	*	**
37	27	MICHAEL JACKSON	THE COLLECTION	SONY MUSIC	*	*
38	12	SHAKIRA	LOBA	SONY MUSIC	**	**
39	35	MALU	VIVE	SONY MUSIC / PEP'S RECORDS	*	*
40	58	NENA DACONTE	RETALES DE CARNAVAL	UNIVERSAL	**	**
41	4	ALEJANDRO FERNANDEZ	DOS MUNDOS-EVOLUCION	UNIVERSAL	**	**
42	19	PEREZA	AVIONES	SONY MUSIC	*	*
43	57	MELENDI	CURIOSA LA CARA DE TU PADRE	CARLITO / EMI MUSIC	*	**
44	31	ROSANA	A LAS BUENAS Y A LAS MALAS	WARNER DRO	*	*
45	51	AC/DC	BLACK ICE	SONY MUSIC	**	**
46	26	ENYA	AND WINTER CAME	WARNER DRO	*	*
47	33	B.S.O.	HIGH SCHOOL MUSICAL 3	EMI MUSIC	**	**
48	28	MIGUEL POVEDA	COPLAS DEL QUERER	UNIVERSAL/DISCMEDI	*	*
49	38	SEAL	SOUL	WARNER DRO	*	*
50	49	MILEY CYRUS	BREAKOUT	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	*	*

* Disco de Oro (30.000 unidades vendidas)
 ** Disco de Platino (60.000 unidades vendidas)

© PROMUSICAE
 Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
 Todos los derechos reservados.
 Prohibida la reproducción.

Ilustración 67. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2009.

TOP 50 ALBUMES 2010

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 7)

(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por el 79% de los establecimientos comerciales y no incluyen extrapolaciones)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2010

Rank	Sem. Anual	Artista	Título	Sello	Cert. 2010	Cert. Acum.
1	6	SERGIO DALMA	VIA DALMA	UNIVERSAL	3**	3**
2	45	JOAN MANUEL SERRAT	HUO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA	SONY MUSIC	**	**
3	60	ALEJANDRO SANZ	PARAISO EXPRESS	WARNER DRO	**	3**
4	10	DANI MARTIN	PEQUEÑO	SONY MUSIC	**	**
5	41	MIGUEL BOSE	CARDIO	WARNER DRO	**	**
6	38	JUSTIN BIEBER	MY WORLDS	UNIVERSAL	**	**
7	59	JOAQUIN SABINA	VINAGRE Y ROSAS	SONY MUSIC	**	3**
8	58	ESTOPA	X ANNIVERSARIVM	SONY MUSIC	**	2**
9	62	DAVID BISBAL	SIN MIRAR ATRAS	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	3**
10	41	BUSTAMANTE	A CONTRACORRIENTE	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
11	65	FITO Y LOS FITIPALDIS	ANTES DE QUE CUENTE DIEZ	WARNER DRO	**	3**
12	53	DAVID GUETTA	ONE LOVE	EMI MUSIC	**	**
13	11	SHAKIRA	SALE EL SOL	SONY MUSIC	**	**
14	38	BUNBURY	LAS CONSECUENCIAS	EMI MUSIC	*	*
15	76	MIGUEL POVEDA	COPLAS DEL QUERER	UNIVERSAL/DISCMEDI	**	**
16	86	LADY GAGA	THE FAME	UNIVERSAL	**	**
17	75	THE BLACK EYED PEAS	THE E.N.D. (THE ENERGY NEVER DIES)	UNIVERSAL	*	*
18	40	SERGIO DALMA	TRECE	UNIVERSAL	*	*
19	36	MAGO DE OZ	GAIA III ATLANTIA	WARNER DRO	**	**
20	4	MICHAEL JACKSON	MICHAEL	SONY MUSIC	**	**
21	58	MICHAEL JACKSON	THIS IS IT	SONY MUSIC	**	**
22	47	EL CANTO DEL LOCO	RADIO LA COLIFATA PRESENTA: EL CANTO DEL LOCO	SONY MUSIC	**	**
23	49	ALEJANDRO FERNANDEZ	DOS MUNDOS-EVOLUCION	UNIVERSAL	**	**
24	54	SHAKIRA	LOBA	SONY MUSIC	**	**
25	12	MALU	GUERRA FRIA	SONY MUSIC	*	*
26	11	RAPHAEL	TE LLEVO EN EL CORAZON	SONY MUSIC	*	*
27	26	MARC ANTHONY	ICONOS	SONY MUSIC	**	**
28	28	SELENA GOMEZ & THE SCENE	KISS & TELL	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	**	**
29	7	ANDY & LUCAS	PIDO LA PALABRA	SONY MUSIC	**	**
30	28	CHAYANNE	NO HAY IMPOSIBLES	SONY MUSIC	**	**
31	9	MELENDI	VOLVAMOS A EMPEZAR	WARNER DRO	**	**
32	9	BON JOVI	GREATEST HITS / THE ULTIMATE COLLECTION	UNIVERSAL	*	*
33	29	SADE	SOLDIER OF LOVE	SONY MUSIC	**	**
34	48	EL CANTO DEL LOCO	POR MI Y POR TODOS MIS COMPAÑEROS	SONY MUSIC	**	**
35	48	B.S.O	PHINEAS & FERB	EMI MUSIC	*	*
36	51	EL BARRIO	DUERMEVELA	SENADOR	**	**
37	7	CANTORES DE HISPALIS Y PASADIS	LA GRAN FIESTA DE LAS SEVILLANAS	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	*
38	29	NINO BRAVO	40 AÑOS CON NINO	UNIVERSAL	**	**
39	7	BRUCE SPRINGSTEEN	THE PROMISE	SONY MUSIC	*	*
40	33	AC/DC	IRON MAN 2	SONY MUSIC	**	**
41	42	IL DIVO	IL DIVO - BARCELONA	SONY MUSIC	*	*
42	10	FANGORIA	EL PASO TRASCENDENTAL DEL VODEVIL A LA AS	WARNER DRO	**	**
43	83	MACACO	PUERTO PRESENTE	EMI MUSIC	**	**
44	83	MANUEL CARRASCO	INERCIA	UNIVERSAL/VALE MUSIC	**	**
45	29	JUAN LUIS GUERRA	A SON DE GUERRA	EMI MUSIC	**	**
46	40	MECANO	SIGLO XXI	SONY MUSIC-BMG RIGHTS	*	*
47	39	MILEY CYRUS	THE TIME OF OUR LIVES	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	**	**
48	16	LUIS MIGUEL	LUIS MIGUEL	WARNER DRO	**	**
49	43	ALICIA KEYS	THE ELEMENT OF FREEDOM	SONY MUSIC	*	*
50	5	CAMILO SESTO	TODO DE MI	UNIVERSAL	**	**

* Disco de Oro (30.000 unidades vendidas)

** Disco de Platino (60.000 unidades vendidas)

© PROMUSICAE
Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción.

Ilustración 68. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2010.

TOP 50 ALBUMES 2011

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 7)

(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por el 79% de los establecimientos comerciales y no incluyen extrapolaciones)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2011

Anual	Sem. Lista	Artista	Titulo	Sello	Cert.	Cert.
					2011	Acum.
1	48	PABLO ALBORAN	PABLO ALBORAN	EMI MUSIC/TRIMECA	3**	3**
2	58	SERGIO DALMA	VIA DALMA	UNIVERSAL		3**
3	10	MANOLO GARCIA	LOS DIAS INTACTOS	SONY MUSIC	2**	2**
4	5	SERGIO DALMA	VIA DALMA II	WARNER DRO/UNIVERSAL	2**	2**
5	49	ADELE	21	EVERLASTING RECORDS	2**	2**
6	7	PABLO ALBORAN	EN ACÚSTICO	EMI MUSIC/TRIMECA	2**	2**
7	10	EL BARRIO	ESPEJOS	SENADOR	**	**
8	14	AMARAL	HACIA LO SALVAJE	DISCOS ANTARTIDA	**	**
9	38	MANÁ	DRAMA Y LUZ	WARNER DRO	*	*
10	6	ESTOPA	2.0	SONY MUSIC	**	**
11	62	DANI MARTIN	PEQUEÑO	SONY MUSIC	**	2**
12	42	MANEL	10 MILLES PER VEURE UNA BONA ARMADURA	WARNER DRO / DISCOMEDI	**	**
13	60	SHAKIRA	SALE EL SOL	SONY MUSIC	**	2**
14	10	COLDPLAY	MYLO XYLOTO	EMI MUSIC	**	**
15	31	EXTREMODOURO	MATERIAL DEFECTUOSO	WARNER DRO	*	*
16	77	JUSTIN BIEBER	MY WORLDS	UNIVERSAL		**
17	6	JULIO IGLESIAS	1	SONY MUSIC	**	**
18	64	MALU	GUERRA FRIA	SONY MUSIC	**	**
19	18	DAVID GUETTA	NOTHING BUT THE BEAT	EMI MUSIC	*	*
20	16	LA OREJA DE VAN GOGH	COMETAS POR EL CIELO	SONY MUSIC	*	*
21	9	JUSTIN BIEBER	UNDER THE MISTLETOE	UNIVERSAL	*	*
22	4	AMY WINEHOUSE	LIONESS:HIDDEN TREASURES	UNIVERSAL	**	**
23	32	LADY GAGA	BORN THIS WAY	UNIVERSAL	*	*
24	5	DUO DINAMICO	SOMOS JOVENES: 50 AÑOS	SONY MUSIC	*	*
25	32	VETUSTA MORLA	MAPAS	PEQUEÑO SALTO MORTAL	*	*
26	5	IL DIVO	WICKED GAME	SONY MUSIC	*	*
27	14	MAREA	EN MI HAMBRE MANDO YO	WARNER DRO		**
28	48	ANDY & LUCAS	PIDO LA PALABRA	SONY MUSIC	**	**
29	10	BUSTAMANTE	MIO	UNIVERSAL	*	*
30	41	MICHAEL JACKSON	MICHAEL	SONY MUSIC		**
31	10	MICHAEL BUBLE	CHRISTMAS	WARNER DRO	*	*
32	33	MALDITA NEREA	FACIL	SONY MUSIC	*	*
33	29	NIÑA PASTORI	LA ORILLA DE MI PELO	SONY MUSIC	*	*
34	52	RIHANNA	LOUD	UNIVERSAL	*	*
35	7	ALEJANDRO SANZ	LA COLECCION DEFINITIVA	WARNER DRO	*	*
36	27	SONGS FOR JAPAN	SONGS FOR JAPAN	SONY MUSIC/WARNER DRO/EMI MUS		*
37	3	BUNBURY	LICENCIADO CANTINAS	BLANCO Y NEGRO/OCESA	*	*
38	41	ADELE	19	XL	*	*
39	27	SELENA GOMEZ & THE SCENE	WHEN THE SUN GOES DOW	HOLLYWOOD RECORDS/UNIVERSAL	*	*
40	86	DAVID GUETTA	ONE LOVE	EMI MUSIC		**
41	44	CANTORES DE HISPALIS Y PAS	LA GRAN FIESTA DE LAS SEVILLANAS	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	*
42	53	MELENDI	VOLVAMOS A EMPEZAR	WARNER DRO	*	*
43	8	AMAIA MONTERO	2	SONY MUSIC	*	*
44	48	BRUNO MARS	DOO WOPS & HOOLIGANS	WARNER DRO		*
45	46	MERCHE	ACORDES DE MI DIARIO	UNIVERSAL/VALE MUSIC	*	*
46	30	BUNBURY	GRAN REX	EMI MUSIC		*
47	18	RED HOT CHILI PEPPERS	IM WITH YOU	WARNER DRO		*
48	48	RAPHAEL	TE LLEVO EN EL CORAZON	SONY MUSIC		*
49	43	CARLOS BAUTE	AMARTEBIEN	WARNER DRO		*
50	30	JENNIFER LOPEZ	LOVE?	UNIVERSAL		*

* Disco de Oro (20.000 unidades vendidas)
 ** Disco de Platino (40.000 unidades vendidas)

© PROMUSICAE
 Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
 Todos los derechos reservados.
 Prohibida la reproducción.

Ilustración 69. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2011.



TOP 50 ALBUMES 2012

(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 7)

(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por el 79% de los establecimientos comerciales y no incluyen extrapolaciones)

LISTA ANUAL DE VENTAS 2012

Annual	Sem. Lista	Artista	Titulo	Sello	Cert. 2012	Cert. Acum.
1	8	PABLO ALBORAN	TANTO	EMI MUSIC/TRIMECA	5**	5**
2	59	PABLO ALBORAN	EN ACÚSTICO	EMI MUSIC/TRIMECA	4**	6**
3	14	ALEJANDRO SANZ	LA MUSICA NO SE TOCA	UNIVERSAL	4**	4**
4	101	ADELE	21	XL	3**	5**
5	100	PABLO ALBORAN	PABLO ALBORAN	EMI MUSIC/TRIMECA	3**	6**
6	50	SERGIO DALMA	VIA DALMA II	WARNER DRO/UNIVERSAL	2**	4**
7	46	SERRAT & SABINA	LA ORQUESTA DEL TITANIC	SONY MUSIC	2**	2**
8	7	MELENDI	LÁGRIMAS DESORDENADAS	WARNER DRO	**	**
9	6	B.S.O.	VIOLETTA	EMI MUSIC	**	**
10	38	BRUCE SPRINGSTEEN	WRECKING BALL	SONY MUSIC	**	**
11	48	MANUEL CARRASCO	HABLA	UNIVERSAL	**	**
12	7	ONE DIRECTION	TAKE ME HOME	SONY MUSIC	**	**
13	5	MARIA DOLORES PRADERA	GRACIAS A VOSOTROS	SONY MUSIC	**	**
14	6	MALU	DUAL	SONY MUSIC	**	**
15	17	MIGUEL BOSE	PAPITWO	WARNER DRO	*	*
16	55	JULIO IGLESIAS	1	SONY MUSIC	**	**
17	57	MANOLO GARCIA	LOS DIAS INTACTOS	SONY MUSIC	**	3**
18	62	COLDPLAY	MYLO XYLOTO	EMI MUSIC	**	**
19	93	ADELE	19	XL	**	**
20	53	ESTOPA	2.0	SONY MUSIC	**	2**
21	103	SERGIO DALMA	VIA DALMA	UNIVERSAL	3**	6**
22	47	ONE DIRECTION	UP ALL NIGHT	SONY MUSIC	*	*
23	31	MADONNA	MDNA	UNIVERSAL	*	*
24	42	AMY WINEHOUSE	LIONESS:HIDDEN TREASURES	UNIVERSAL	**	**
25	36	MIGUEL POVEDA	ARTESANO	UNIVERSAL/DISCMEDI	*	*
26	70	DAVID GUETTA	NOTHING BUT THE BEAT	EMI MUSIC	**	**
27	35	IL DIVO	WICKED GAME	SONY MUSIC	**	**
28	57	ADELE	LIVE AT THE ROYAL ALBERT HALL	XL	**	**
29	45	LANA DEL REY	BORN TO DIE	UNIVERSAL	*	*
30	63	AMARAL	HACIA LO SALVAJE	DISCOS ANTARTIDA	**	**
31	28	JUSTIN BIEBER	BELIEVE	UNIVERSAL	*	*
32	9	CAFÉ QUIJANO	ORIGENES: EL BOLERO	WARNER DRO	**	**
33	32	LEONARD COHEN	OLD IDEAS	SONY MUSIC	**	**
34	61	BUSTAMANTE	MIO	UNIVERSAL	**	**
35	23	DUO DINAMICO	SOMOS JOVENES: 50 AÑOS	SONY MUSIC	**	**
36	10	INDIA MARTINEZ	OTRAS VERDADES	SONY MUSIC	*	*
37	68	LA OREJA DE VAN GOGH	COMETAS POR EL CIELO	SONY MUSIC	**	**
38	36	MACACO	EL MURMULLO DEL FUEGO	EMI MUSIC	*	*
39	13	EL ARREBATO	CAMPAMENTO LABANDÓN	UNIVERSAL	**	**
40	47	ALEJANDRO SANZ	LA COLECCION DEFINITIVA	WARNER DRO	**	**
41	49	EL BARRIO	ESPEJOS	SENADOR	*	*
42	7	EROS RAMAZZOTTI	SOMOS	UNIVERSAL	*	*
43	33	ELS AMICS DE LES ARTS	ESPECIES PER CATALOGAR	DISCMEDI	**	**
44	56	ANTONIO OROZCO	DIEZ	UNIVERSAL	*	*
45	18	MANA	LO MEJOR DE MANA, EXILIADOS EN LA BAHIA	WARNER DRO	**	**
46	24	JOSE LUIS PERALES	CALLE SOLEDAD	UNIVERSAL	**	**
47	22	LEIVA	DICIEMBRE	SONY MUSIC	**	**
48	25	LOVE OF LESBIAN	LA NOCHE ETERNA. LOS DIAS NO VIVIDOS	WARNER DRO	**	**
49	47	FRANK SINATRA	SINATRA: BEST OF THE BEST	EMI MUSIC	**	**
50	62	INDIA MARTINEZ	TRECE VERDADES	SONY MUSIC	*	*

* Disco de Oro (20.000 unidades vendidas)
** Disco de Platino (40.000 unidades vendidas)

© PROMUSICAE
Listas elaboradas por Media Control GfK INTL.
Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción.

Ilustración 70. Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2012.

Tabla 32. Datos de ventas de LOS PLANETAS y SR. CHINARRO facilitados por Promusicae.

ARTISTA	SELLO	AÑO	DISCO	MEJOR POSICIÓN	SEMANAS EN LISTA
SR. CHINARRO	Mushroom Pillow	2012	<i>¡Menos samba!</i>	86	2
LOS PLANETAS	Octubre	2010	<i>Una ópera egipcia</i>	2	14
LOS PLANETAS	Octubre	2009	<i>Principios básicos de astronomía</i>	7	12
SR. CHINARRO	Mushroom Pillow	2008	<i>Ronroneando</i>	90	1
LOS PLANETAS	Sony BMG	2007	<i>La leyenda del espacio</i>	8	9
LOS PLANETAS	BMG - RCA	2004	<i>Los Planetas contra la ley de la gravedad</i>	3	9

VIII. 9. Anexo: Los protagonistas en la actualidad

Ricardo Pachón

Entrevistador: ¿ Por qué unir músicas urbanas con flamenco? «Camarón», VENENO, LOLE Y MANUEL, PATA NEGRA, etc. ¿por qué se decide hacer este tipo de producción a medio camino entre lo folclórico y lo urbano con todos estos artistas? ¿Fue decisión de la productora, del productor o de los artistas? ¿Y los precedentes, existe influencia de *Rock encounter* de «Sabicás» o *Sketches of Spain* de Miles Davis, por ejemplo?

Ricardo Pachón: Cien por cien. Yo descubrí este disco de «Sabicás» en el año 68 creo y fue como una revelación, porque claro, yo aquí en Sevilla me juntaba con los flamencos de toda la vida y con los *rockeros*, y la única conexión que había era que nos fumábamos los mismos porros, porque otra cosa no había y, de pronto, este disco de «Sabicás». Yo lo confieso, fue como una obsesión, ¿no? Entonces el primer grupo que pillé que fue a SMASH y lo intentamos, pero las casas de discos no soñaban con nada de esto, fue una coincidencia en el tiempo entre *rockeros*, los predecesores de SMASH, GONG, NUEVOS TIEMPOS, etc. Entonces coincidían los gitanos con los *hippies*, es muy gracioso, porque Diego Carrasco, no sé si lo conoces, acaba de hacer un disco que se llama *Jipitano* y la verdad es que hay mucho de cierto. La conexión aquí en Sevilla fue entre los *hippies* y los gitanos, pero musicalmente no se había llegado a nada. Era simplemente que se compartían las drogas que había entonces por aquí. Había mucho ácido bueno de las bases de Morón y Rota. Aquí entró el LSD a toda legua (risas).

Es que hay que decirlo todo, ¿no? Porque es que es verdad. La revolución de California llegó aquí a través de las bases de Morón y Rota y también eso es un incentivo para atreverse a hacer otras cosas, la gente no

estaba ya tan encorsetada. Los gitanos eran muy conservadores en aquella época y los *rockeros* no querían ni oír hablar del flamenco, es que lo odiaban. Como todos los músicos de aquella época, odiaban el flamenco porque era la música de posguerra, lo que habíamos «mamado», lo que ponían siempre. Era el Juanito Valderrama, el «Marchena», Antonio Molina, «El Enterrador», la no se cuantos, unas historietas... una cosa de verdad deplorable y eso hacía que los *rockeros* los odiaran. Yo recuerdo que Gualberto no quería saber nada de flamenco, ni Antoñico. Yo les preguntaba, pero no conocían el flamenco, solo conocían el flamenco que oficialmente se había distribuido.

Pero yo sí, tengo que confesar lo de «Sabicás», porque es que fue para mí una revelación. Yo adoraba a «Sabicás», un guitarrista número uno de la historia de la guitarra, «Niño Ricardo» y es curioso, porque yo fui con los PATA NEGRA a Nueva York, al Instituto Cervantes. Dieron un concierto allí, bastante fuerte fue aquello. Estaban peleados y estaba allí «Sabicás». Lo vi, allí al final, en el Instituto Cervantes. La sala no era muy grande. Pensé, ¡coño! Ahí está «Sabicás» y me fui para allá, le saludé y me dijo que esta gente estaba loca, estos están locos. Y le dije, «usted tiene la culpa de todo, usted tiene la culpa. Usted ha grabado *Rock Encounter*, ¿no?» Me dijo que sí, que eso fue cosa de su hermano que es muy pesetero, que él no quería (risas). Y el primero que produjo fue el de SMASH, ahí empezamos, que costó trabajo.

E: ¿Y la banda tenía ideas previas a esta grabación?

RP: Aquí estaba el grupo SMASH, que era un grupo muy cercano a mí, porque Alfonso Eduardo era el productor. Yo estuve en las grabaciones en Madrid. Hacían su *rock*, sus cosas. También, si me apuras un poco, Gualberto con la cosa del sitar de aquella época, con el misticismo también hacía unas [...], pero de flamenco nada de nada. Y por otro lado estaba Manuel Molina,

que era un gitano encantador en aquella época, era muy abierto. Una convivencia muy grande con los músicos y con los pintores de aquí de Sevilla y se lo propuse.

Nos fuimos a la playa de Aro. Allí nos metimos en un retiro y no salía nada. Estuvimos meses y meses en aquel retiro y no salía nada, ni había ninguna idea ni nada de nada. Surgió «El garrotín» de casualidad y los «Tangos de Ketama» que hicimos después. Salieron tres o cuatro temitas y estuvimos allí seis o siete meses con sueldo, apartamento y equipo de sonido, no veas. Oriol Regàs, el dueño de Bocaccio, eso lo debes mencionar, porque es el culpable de materializar económicamente todo esto. Se lo conté en Sevilla y me dijo que nos fuéramos para Barcelona, él fue el que lo pagó todo.

Y nos metimos allí, en la playa de Aros, Gualberto, Antoñito «Smash», Julio Matito, Henry, Manuel Molina y yo. Y todos los días llegábamos al estudio por la mañana y no se podía, a ver quién se fumaba más porros (risas). Había un alemán que vendía los ácidos creo que eran a 40 o 50 pesetas. Tenía unos botes de ácido verde así, una cosa, y aquello no caminaba. El flamenco no le gustaba a ninguno, para qué vamos a engañarnos. Y Manuel Molina tampoco era un aficionado al *rock*, para nada. Aquello costó mucho, sacar los cuatro o cinco temas.

E: Has hablado de «Sabicas», pero ¿qué puedes decir de otros discos como *Sketches of Spain* de Miles Davis?

RP: Me pillas ahora mismo súper preparado, porque en La Bienal de Sevilla me pidieron una *masterclass* de 6 horas sobre esto y entonces me pegué un currelo. Lo tengo todo documentado, con la música, las películas, etc. Tengo una curiosidad increíble que te la voy a poner ahora que es anterior a todo. Bueno está Lionel Hampton, percusionista, que se echó una

novia sevillana que tocaba las castañuelas, es una fusión rara, ¿no?, pero las mete por todos lados las castañuelas. Tengo unos fandangos *Boogie Woogie*, que eso es lo más antiguo, de los años 50, de Estados Unidos. Eso yo creo que es el padre de la cosa. Un cantaor de estos que se iría después de la guerra, como Carmen Amaya, como se fue «Sabicás», y no sé a quién se le ocurriría hacer un fandango *Boogie Woogie*, es una pieza de museo. Ahora te lo voy a poner, eso es anterior. Lo de «Sabicás» es del 67, lo de Lionel Hapton es anterior, pero esto es de finales del 50 o principios de los 60.

E: ¿Qué opinas de la necesidad de evolución dentro de la tradición de un género para que esta siga viva?, ¿estás de acuerdo?

RP: Totalmente, además, en el tema que nos ocupa de tiempo, digamos, empezó SMASH. Bueno, «Camarón» abrió un poquito la puerta pero yo me di cuenta que todos los flamencos, así, un poquito, estaban deseando de probar con otras cosas porque ya estaban hartos de cantar soleás, seguiriyas y martinetes. Estaban los géneros muy encasillados y yo pienso que sí, que el flamenco necesitaba un poquito abrirse y lo ha conseguido a través de distintas vías, pero ya no es raro oír un pianista o un bajo en un disco de flamenco. Y además es que es muy reciente, es que hasta SMASH no había habido nadie en el flamenco que se hubiera aventurado. Manolo «Caracol» un poquito de piano, cuatro pinceladitas, un saxofón que tocó con Pepe «Marchena», anécdotas, sin continuidad. Y más que de SMASH, a partir de *La Leyenda del tiempo*, porque «Camarón» era el príncipe y lo que hace «Camarón» lo hace más gente. Se abre la puerta.

E: Todavía hay mucha gente que habla de flamenco «puro», personas que encuentran difícil escuchar *Omega* de Morente y LAGARTIJA NICK e

incluso *La leyenda del tiempo* de «Camarón», aunque también cada vez se va aceptando más.

RP: Yo soy de flamenco «puro», yo me he criado con Diego «del Gastor», con Fernanda, con Perrate, con Antonio «Mairena», con Juan Talega y yo, como esa música, con esa intensidad y esa cosa no lo encontrado nunca más después. Y por supuesto que esa gente no necesitaba evolucionar por ahí. Normalmente en una fiesta, Juan Talega por supuesto no, ni Perrate, pero Fernanda cantaba un cuplé por bulerías, para desintoxicarse de tanta cosas. De pronto estaba cantando por bulerías y te metía una cosa de Concha Piquer, que lo hacía muy bien porque en Utrera el género del cuplé por bulerías ha sido tan potente, que salió «Bambino» como estrella fundamental. Pero el flamenco, flamenco auténtico, la verdad es que está como estaba. Y como estaba de inaccesible para la gente, porque es muy difícil, cantar por soleás a compás, tocar bien por soleás, por seguiriyas y emocionar, y transmitir, eso es muy difícil. Hay muy poca gente que pueda hacerlo. Entonces, yo también pienso que la evasión de las mezclas con el *rock*, con el *jazz*, viene también de una incapacidad o incluso, que el público no está preparado para aguantar una cosa tan intensa como es el flamenco, yo estoy convencido del flamenco auténtico. En el archivo que tengo aquí, que es enorme, es de flamenco, flamenco. Unas soleás de Fernanda no la ha superado nadie, por mucha fusión que quiera. El toque de Diego «del Gastor», ese tipo de cosas, de contraseñas, de claves que hay, sobre todo en la respiración. Los cantes antiguos eran ligados, de tres o cuatro versos sin respirar. Esa modulación, con una técnica de respiración de estómago, que es complicada, que es antigua, es lo que le produce esa emoción tan grande al cante. Hoy día tú escuchas cantar por soleás y el cantaor respira veinte veces y bueno, que te voy a contar en los bailaores, que obligan a los cantaores a partir los cantes para hacer «Tacarrá pum pum». Hacen sus cositas y van destrozando el

canto, lo van jodiendo. Pero todos, hasta Farruquito que es gitano cien por cien, monta unos bailes... Ahí se para el cantaor, hace un tercio y yo hago no se cuántos. Pero déjalo que cante la soleá completa, tu marca tranquilo, pero déjalo que cante, ¡carajo! Ahí hay una prostitución muy grande por todos los bailaores de poner el cante al servicio del baile y al servicio de sus piruetas destrozando el cante. Pero aún así, hay muy poca gente que sepa cantar por soleás o por seguiriyas bien, respetando las pausas de la respiración. Eso es milenario y eso es difícil, y hacer compás por bulerías, tú lo sabes y yo que nos piramos en cualquier momento, que no está la gente capacitada para aguantar un compás por bulerías bien y llevar un ritmo por soleás, es difícil. Que son doce tiempos, es combinar binarios con ternarios, es combinar dos compases totalmente distintos, 3/4 con 6/8. Como no lo hayas aprendido como los gitanos desde chico, o como los músicos que se ponen ahí «pumpum», a racionalizarlo y se consigue, porque tampoco es una raga india, que son veinticuatro tiempos, ahí estamos en doce tiempos nada más. Las sevillanas 3/4, fandango 3/4, bailables, las verdiales 3/4, por ahí lo que tú quieras, popular. Porque todo el mundo puede cantar un 3/4. Ahora, cantar en doce tiempos no.

Y esta es la falacia grande que se está haciendo ahora mismo cuando la Junta de Andalucía en el artículo 68 del estatuto, se atribuye las competencias exclusivas sobre el flamenco. ¡Ole tus cojones! Pero no dicen lo qué es el flamenco. Y a raíz de este artículo 68, la Junta ya ha decidido que los trobos de las Alpujarras, las verdiales, las no sé qué, no se cuántos, todos son flamenco. Eso es una decisión política, eso es de poca vergüenza ya. Es de una indignidad que vamos a tener que recurrir este artículo por inconstitucional. ¿Te puedes creer que se atribuyan las competencias del flamenco sin decir lo que es el flamenco o ya, incluso, atreverse a definir qué es el flamenco? Realmente, como son políticos, lo que quieren es que toda

Andalucía, que todas las provincias entren. El territorio, el triángulo del flamenco es chiquitito, entre Sevilla y Cádiz, y luego están otras cositas que hay por ahí.

En Granada no ha cantado nadie por soleás ni por bulerías en la vida. Yo fui a buscarlos hace un montón de años, pero un montón, cuarenta o cincuenta años. Tenía que trabajar en Granada, me fui a las cuevas y allí no canta nadie. Las cachuchas, los tangos de Granada, que son muy bonitos, las medias granáinas, que son un fandango, fandangos de «Frasquito Yerbagüena» que se ha ralentizado, pero era un fandangoailable, 3/4, Folclore y pare usted de contar. Me dio la mañana allí, medio borracho. Me llevaron a un polígono a las afueras porque decían que había un viejo que cantaba por seguiriyas, pero vamos, como el que va a buscar al hechicero de la tribu (risas). ¿Y qué te voy a contar? Lo mismo pasa en Jaén o en Córdoba. Y Málaga, pues tiene su folclore malagueño, sus verdiales, los jabegotes, los no se cuántos, los abandolaos y tal pero no ha habido un cante. La malagueña, las malagueñas son una verdial ralentizada. No te podías llevar a un café cantante a una banda de verdiales porque no había dinero para pagarlo. Pues coge un guitarrista la verdial y la hace como un cante libre. Pero tú escuchas una malagueña, la que quieras que parece que es libre, haced la experiencia, haced por detrás «tararrá tararrá pum-pum» el 3/4 de las verdiales y va perfecto, es que viene de ahí. Pero es que no pueden salir del 3/4 porque es que está en la sangre.

E: Volviendo a SMASH y VENENO ¿Estas producciones se concibieron como productos comerciales, por experimentar o por qué?

RP: Es un género que se inventó, se inventó con SMASH. Después hubo un productor muy interesante en Madrid, José Luis de Carlos, con CBS, que empezó con LAS GRECAS. LAS GRECAS no era una fusión pura, iban al

estudio, cantaban con una guitarra y entonces José Luis de Carlos cogía una banda de *jazz* acojonante de Madrid, porque era un tío que sabía mucho y, sobre eso, en el multipistas ponían unos arreglos. Cuando llegaban LAS GRECAS y se escuchaban, ¡oh! (risas). Pero no era la fusión de SMASH, por lo menos en SMASH lo intentábamos y estaba allí el gitano y estaban los *rockeros*. En el caso de LOS CHICOS o LOS CHORBOS hubo, digamos, música urbana de Madrid, pero que no...para mí se desvía bastante de lo de Andalucía. Y luego ya surge lo que es el *rock* andaluz, TRIANA, ALAMEDA, que está un poquito inspirado en el flamenco y eso ya es la canción española, pero eso ya es más light. Entonces, con todas estas cosas, las casas de discos que no habían vendido flamenco en la vida, empiezan a vender.

E: Entonces, en *La leyenda del tiempo*, ¿se podría hablar de producto comercial?

RP: No, que va, eso fue la ruina de «Camarón», eso no se vendió nada, fue una ruina total. De eso se vendieron siete mil discos.

E: Se ha escrito muchas veces que *La leyenda del tiempo* fue un fracaso por el número de ventas. Supongo que es cierto que gran parte del mundo del flamenco no lo recibió con los brazos abiertos pero, ¿realmente fue tal mal como se ha descrito? Lo digo también porque tras estos primeros trabajos de interrelación entre el flamenco y lo urbano, florecieron un gran número de grupos que unían sus músicas con el flamenco, como MEDINA AZAHARA, que funcionaron durante los 80, supongo que no iría tan mal.

RP: No, *La leyenda del tiempo* fue del 79, entonces se hizo sin Paco «de Lucía», porque el productor anterior de «Camarón», nueve discos, había sido el padre de Paco. Entonces como «Camarón» se cambió y firmó conmigo un contrato de 4 discos, el padre de Paco se sintió... Entonces Paco,

por respeto, no entró. Pero a Paco le gustó *La leyenda del tiempo* y el próximo disco, que fue del 81, entró Paco otra vez. Entra Paco y entra Rubem Dantas, entra Carlos Benavent. Paco ya había dicho que sí y entonces Universal aceptó, que el disco sería de «Camarón» y Paco «de Lucía» y que fuera experimental. Ya estaba la puerta abierta, pero eso fue en el 81, en el 79, Universal nos dijo que qué habíamos hecho. Esto no lo quiere nadie (risas). Eso fue muy fuerte.

E: Y hablando propiamente de la producción, ¿cómo se enfocan grabaciones de este tipo, se plantean como una grabación de músicas urbanas? ¿Se coge el *rock* y luego se le añade el toque flamenco o por el contrario se piensa en flamenco y se le añade el toque de las músicas urbanas, o depende del artista con el que se esté trabajando? Con «Camarón» lo intuyo, pero con los hermanos Amador, que tenían en la sangre *blues* y flamenco a partes iguales...

RP: Era una música nueva. LOS PATA NEGRA habían escuchado a «Jimi» Hendrix, Eric Clapton, a los ROLLING, LOS BEATLES, todos. Tenían sus guitarras eléctricas, tocaban *rock*, *blues* y al mismo tiempo eran gitanos cien por cien, de una familia de guitarristas buenísima, los Amador, padre guitarrista y dos tíos guitarristas. Tenían un *background* tremendo: flamenco gitano y al mismo tiempo tenían un conocimiento de todo. En ellos es natural, en ellos la fusión es una cosa natural, pero la pregunta, no me quiero desviar. En el caso mío siempre hemos interactuado, en otros casos ha sido distinto. En el caso de LAS GRECAS fue distinto, cantan con una guitarra, con claqueta, y después ya el tío pone lo que sea. Es como ocurre aquí con los grupos de sevillanas, cuando se grababan sevillanas en cantidad: CANTORES DE HISPALIS, ROMEROS DE LA PUEBLA, AMIGOS DE GINES, etc. Iban a Madrid con el guitarrista, con la claqueta, hacían así y se venían para acá. Después

escuchaban el disco y se quedaban alucinados (risas), esto no se parece en nada a lo que habíamos grabado. Eso se ha hecho con el flamenco también, más en Madrid.

Pero las experiencias en las que yo he estado implicado, como el segundo disco de LOLE Y MANUEL, del 77, anterior a *Veneno, El Pasaje del agua*, ahí está el «Taranto», el «Tú mirá», que luego lo ha metido el Tarantino en *Kill Bill 2*. Ahí está ya la batería gorda, el bajo, el mellotrón, y todo esto era una cosa consensuada, vivida por Manuel Molina y por Lole conmigo. Yo creo que he estado, personalmente, en una línea en la que hemos estado investigando con Diego Carrasco, yo qué sé, con «El Potito», con «La Macanita», con cualquiera de estos se han intentado las cosas, pero no prescindiendo del flamenco. Fíjate, «La Macanita», más rancia que...cuando vió al «Charlie» Cepeda, con los pelos por aquí rubio (risas).

E: ¿La elección de los artistas acompañantes fue casual, impuestas por la discográfica o decisión suya?

RP: Perdona que personalice, te cuento mi experiencia que es la que conozco. Empezando por los artistas, ¿cómo coño iba a querer Universal a PATA NEGRA o CBS a «Kiko Veneno»? Entonces era una elección personal mía, y además de artistas fronterizos. Fíjate, Silvio, te estoy hablando de hace mucho tiempo, yo era funcionario y mi mujer profesora de instituto. Entonces teníamos entre los dos sueldo para no tener que aguantar a nadie ni nada, porque a mí me han ofrecido producir a otros artistas que no me gustaban cantando. No te digo nombres ahora mismo, que después han ganado mucho dinero, pero he dicho que no. Fíjate lo que eran Raimundo y Rafael en Madrid hace treinta años, lo que era «Kiko Veneno», los mismos LOLE Y MANUEL. Estas cosas las he hecho porque a mí me gustaban. Ese es el

gustazo más grande que se puede dar un productor en la vida, hacer lo que a ti te gusta, eso no tiene precio.

El disco de VENENO lo terminamos y coge el director, que era Tomás Muñoz, uno de los más grandes que ha habido, terminó en CBS en Estados Unidos de director, y reunió a toda la plantilla de la empresa, incluidas las limpiadoras, en una sala de escucha que tenía allí. Dijo: «os voy a pedir un favor, voy a poner una cosa, estad callados», y al final puso el disco entero. Pidió opiniones y todo el mundo callado. Al final, se levanta un vendedor y dice: «Tomás, o esto es una genialidad o es la mierda más grande que yo he escuchado en toda mi vida» (risas).

Sacamos el disco de VENENO y otro fracaso total y así, de fracaso en fracaso, hemos ido tirando. Porque el primero de LOLE Y MANUEL sí se vendió mucho, pero el segundo ya, *Pasaje del agua* con todos estos músicos fue más difícil, esta historia ha costado mucho, ha sido una aventura difícil, incluso Diego Carrasco al principio. Nosotros íbamos por una parte y las empresas discográficas y el consumo por otro.

Te ríes cuando coges la revista ésta, cómo se llama, *Rockdelux*, y todos los años salen primero *Veneno*, segundo PATA NEGRA, el disco de LOLE Y MANUEL, *La leyenda del tiempo...* si supieran que nos maldecían, se reían de nosotros. Yo ahora me río.

E: A pesar de que esta tendencia hacia el flamenco, viva durante la década de los 80 con grupos como MEDINA AZAHARA, «murió» o decayó entre finales de los 80 y principios de los 90, se disparó de nuevo a raíz de la publicación de *Omega* de Enrique Morente y LAGARTIJA NICK, y sobre todo, a partir de *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS en 2007 ¿Crees que es herencia de producciones como las tuyas o van por otro sitio?

RP: Voy a aprovechar un momento para diferenciar el *rock* andaluz del *rock* gitano, yo lo distingo por completo. El *rock* flamenco, el *rock* gitano es «Camarón», es PATA NEGRA, VENENO, Diego Carrasco, y el *rock* andaluz es una cosa que no tiene nada que ver y mucha gente tiende a mezclarlo. El *rock* andaluz es de rostros pálidos y el *rock* flamenco gitano, es de gitanos. Aunque haya muchos músicos como Benavent, que han tocado para gitanos, hay un componente racial importante. En grupos como TRIANA no hay gitanos, jamás, hay una divisoria. No hay que ser racistas, pero hay que ser un poquito consecuentes con los problemas que tiene.

Respecto a *Omega*, yo la verdad, lo he escuchado poco, sinceramente. Hay un disco de PATA NEGRA del 82, que se llama *Rock Gitano* que canta un cantaor que se llama Juan José Amador. Era un primo de Raimundo y es un absoluto disco de *rock* flamenco que la gente no lo ha valorado. Y de pronto con el *Omega*, no sé porqué, se han puesto como si... yo es que tuve esta conversación hace poco. No es que el precedente de todo esto del flamenco y el *rock* sea *Omega*. ¿Qué estás diciendo? Además, mira lo que tengo aquí, lo puedo poner ahora mismo, es una cosa de *rock* brutal. Tocaba la batería un hermano del Raimundo que se ha malogrado el chaval, Rafaelillo la guitarra, Raimundo el bajo y el cantaor cantando bien. Taranto *rock*, por tangos, por... y ahora de pronto Morente ha tenido la suerte de con este disco hacerse protagonista de esta historia. Ahora de todas formas, como te voy a poner lo del *boogie woogie* (risas).

- Suena el fandango *boogie woogie* prometido por Pachón -

Ea, pues ahí lo tienes, lo más antiguo de todo. Lo tenía por ahí en un casete, con motivo de la *masterclass*, había mucha gente aficionada al tema, incluso críticos de flamenco que reconocieron al cantaor.

- Suena *Rock gitano* de PATA NEGRA-

Este disco lo grabé yo en un estudio que tenía en Umbrete, lo grabé con dos micrófonos y en el año 90, vino Mario Pacheco, lo escuchó, se lo llevó y lo sacaron. Pero este disco es del 77, lo grabé en el estudio y allí se quedó. El primero de Universal de PATA NEGRA es *Los Mánagers*, de los 80 y este el segundo del 82. Por eso te digo, es tan anterior a Morente y tiene muchos temas de categoría.

E: *Indie* y flamenco. ¿Puede ser *indie* algo que apunta a lo comercial?

RP: La verdad es que me coges un poco fuera de mi línea de trabajo. Estuve en el festival que se hace en El Puerto de Santa María, el Monkey Week, y me quedé un poquito así con este tipo de música, ahí cabe todo, es la impresión que yo tengo. Pero claro, la etiqueta independiente en el momento que se convierte en comercial y tiene que someterse a la venta de discos deja de ser independiente, pero no puedo darte una opinión muy valiosa para ti.

E: ¿Alguna anécdota para terminar?

RP: El otro día me acordé, lo dije en una charla en Montellano sobre «Camarón» y se refiere a un disco que se llama *Calle Real*, no sé si lo conoces, de «Camarón». Entonces yo monté los temas con José, solos en mi estudio, en Umbrete. Se venía allí a mi casa y le decía, vamos a hacer unos fandangos de Huelva, pero no los fandangos que tú has hecho con Paco, que son todos para mataros a los dos. Yo conocía el toque de guitarra del «Pinche», que tiene una «retranquita», tiene una cosita especial, como dicen en Huelva tiene un «dejillo», y además conocía fandangos buenos de Jiménez, estilos bonitos. «Camarón» no había entrado mucho por allí y

ensayamos los fandangos con el toque del «Pinche». Yo no soy guitarrista profesional ni nada, pero siempre me ha gustado toquetear un poco la guitarra.

Llegamos a Madrid y dijo que íbamos a hacer los fandangos, «Camarón», «Tomatito» y Paco. Y le dice «Camarón» a Paco que ese toque no, dijo: «Ricardo, hazle tú el toque ese», porque tiene su «truquito». «Tomatito» no lo cogió y Paco lo cogió casi, casi, y propuso grabar él y yo. «Camarón» en una pecera, la voz, y Paco «de Lucía», en frente, y yo con los auriculares. No he pasado peor rato en toda la vida (risas). Encima, para colmo, la cejilla en siete por medio, porque «Camarón» cantaba alto, ¿no? Paco me decía que hiciera el toque «cateto». Yo le toqué a «Camarón» como lo habíamos ensayado, con el toque ese, con su «retranca», su cosita. Búscate el disco ese, *Calle Real*. Yo de esa anécdota me acordaré toda mi vida, sentado sudando (risas).

E: Muchas gracias Ricardo.

RP: Un placer.

«Kiko Veneno»

Entrevistador: En primer lugar, enhorabuena por el Premio Nacional de las Músicas Actuales que recibiste en 2012 por fusionar las músicas urbanas y el flamenco. Actualmente resulta alucinante como trabajos como el disco de VENENO, o *La leyenda del tiempo*, han pasado de ser discos totalmente «perseguidos» a estar premiados por el Ministerio. Además, revistas como *Rockdelux* o *Rolling Stone*, se refieren a eso trabajos como los mejores discos españoles de la historia. Si te parece bien, empecemos, ¿dónde y cuándo nace la afición por el flamenco de «Kiko Veneno»?

Kivo «Veneno»: En Boston conocí a un americano que había estado en Morón estudiando la guitarra flamenca de Don Diego «del Gastor». Yo era entonces *hippy*, viajero, estaba allí fregando platos, conociendo a gente. Estaba en mi último año de universidad y para mí fue aprender inglés. Eso fue el año que mataron a Carrero, 73 o 74, y yo me fui en septiembre.

E: Bueno, el ambiente más *hippy* en Estados Unidos había pasado en el 69, tras el famoso festival de Woodstock.

K: Sí bueno, ahí empezó el declive, pero también tuvo mucha importancia durante los años 70. Bueno, y entonces yo conozco a este hombre que es judío y me dio el teléfono de colegas suyos, una especie como de red de personas en la que casi todos eran judíos. No se cuál era la razón, pero estaban todos enamorados de la música flamenca y habían ido a Morón a aprender de la escuela de Diego «del Gastor». Entonces, cuando llegué a California, unos meses después, tuve oportunidad de conocer a uno de sus amigos. Se reunían los domingos para tocar. Tenían sus concursos de falsetas, las bulerías de Morón y todo eso. Y ahí conocí a un gitano que estaba casado con una americana. Daba pequeñas actuaciones, pero privadas,

daban *parties*, fiestas, y contrataban a este hombre y a su mujer americana. Y nos hicimos amigos e íbamos a las fiestas que iba él. Ahí fue donde yo me hice aficionado al flamenco, escuchando a ese tío tan cercano, al lado de él, porque hablaba Español y me ponía yo allí y bueno...

Efectivamente, cuando regresé a Sevilla me fui a Morón, a Utrera, y ya me hice muy aficionado de todo esto, conocí a Raimundo y Rafael. Entonces entro en contacto con otro flamenco más urbano. Mi primera fase del flamenco eran los festivales de los pueblos, cantaores legendarios: «Perrate», la Fernanda, la Bernarda de Utrera, la tradición flamenca, y con estos chavales, un poco el flamenco urbano, de los barrios marginales. Flamenco de la parte canastera, de los emigrantes de Badajoz, el tipo de LAS GRECAS, totalmente urbano.

Recuerdo llevar a Raimundo a Morón y ellos no entraba bien allí. Los gitanos me decían que no llevara a los canasteros, tenían sus diferencias. Y esa es la verdadera historia de cómo me hice yo aficionado al flamenco. Y claro, a través de Raimundo entro en la familia de los Amador, que ahí hay guitarristas, cantaores, bailaores y un poco lo que es el flamenco familiar.

E: ¿Entonces el origen de los Amador no está en Sevilla?

K: Ellos venían de Almería, ellos son canasteros. Vamos, casi son ya sevillanos.

E: ¿Cómo surge la idea, o mejor dicho, la posibilidad de hacer el disco *Veneno*? ¿Qué importancia tuvo Ricardo Pachón en el mismo?

K: Tiene que ver mucho con Ricardo Pachón. Nosotros teníamos un proyecto de hacer unas canciones que a Raimundo le gustaban y nos llamaban la atención, pero eso no habría ido a ningún lado si Ricardo no se acerca por allí, que acababa de producir lo de LOLE Y MANUEL y había tenido

mucho éxito. Dijo que íbamos a hacer un disco con aquellas canciones porque le iban a gustar a la compañía y nos iban a dar dinero para hacer esto.

E: Por tanto, al margen de la importancia de la aparición de Pachón, el proyecto es anterior, es un proyecto vuestro.

K: Sí, el proyecto era nuestro. Después él nos ayudó a ponerlo en marcha, a buscar músicos, batería, buscamos bajista. En la producción nos ayudó a ordenar el trabajo, buscarnos los medios para grabar, pero teníamos una idea bastante clara de lo que queríamos. Teníamos las canciones sobre todo, que era lo más importante.

E: Lo sacasteis con CBS, si no me equivoco

K: Sí, con CBS.

E: Y ¿cómo fue, Ricardo Pachón firmó un contrato con CBS y luego os llamó a vosotros o CBS os llamó a vosotros y Pachón os ayudó?

K: No, él presentó el proyecto a CBS, CBS le dio el OK y lo financió y él fue el productor del disco.

E: Y ¿cómo se forma el núcleo de VENENO?

K: El núcleo de VENENO se forma de una forma mía particular, la forma que yo tenía de empezar a componer canciones con cuatro acordes que me sabía. Yo era un enamorado de la música de LOS BEATLES, de Hendrix, de la música contemporánea. También al mismo tiempo de Ibáñez, de Serrat, de todo lo que era la música popular. Yo estaba descubriendo la grandeza del mundo flamenco, pero claro, entonces no lo incorporaba, ni entonces ni ahora. Bueno, lo incorporaba un poco lateralmente, y Raimundo en cambio era de los flamencos que querían hacer *blues*, que lo que querían era tener

una guitarra eléctrica para que cuando hubiera jaleo en una fiesta poder tocar. Eran mundos diametralmente diferentes y nos juntamos ahí por una serie de conveniencias.

E: Precisamente en el documental *Dame veneno*, si no recuerdo mal, decían que Raimundo había recibido el influjo de la música anglosajona que entraba en Andalucía a través de la bases militares norteamericanas y tenían, por una parte lo que habían visto en sus casas y por otra, la música nueva que llegaba.

K: Hendrix y todo esto le gustaba. Hendrix y los discos que pasábamos horas escuchando en mi casa: Los ALLMAN BROTHERS, de los *bluesman* americanos, de «Muddy Waters», de los ROLLING y de muchísimas cosas. De PINK FLOYD, de todas esas cosas. Entonces, para ellos la experiencia, para Raimundo y Rafael, que era la primera vez que podían hacer la música *hippy*...

Digamos que las canciones mías era una música que no era flamenca. Ellos las podían interpretar con sus herramientas flamencas, con su soniquete flamenco, pero era de toda la música así que había, la primera que habían tenido ocasión de poder participar en ella. Y después hacían *blues*, tenían mucho interés. Es una música fácil, con pocos acordes. Más o menos aprendes la cadencia y esa fue, al margen de la música flamenca, una de las que más atención les llamaba, que más fácil tenían para poder abordar.

E: «Camarón», VENENO, LOLE Y MANUEL o PATA NEGRA ¿Por qué crees que se empiezan a hacer este tipo de producciones a medio camino entre lo folclórico y lo urbano con todos estos artistas? ¿Eran decisiones que dependían de las discográficas, del productor o de los artistas?

K: LOLE Y MANUEL fue como abrir un telón. La guerra se ha terminado ya, el espíritu de Lorca sigue vivo, pero no hace falta acordarse de los muertos, pero Lorca murió para vivir, como dirían los católicos, Lorca está vivo y entonces se reproducen las palabras de Lorca y continúa la tradición flamenca de una forma contemporánea. Y eso tuvo un impacto muy grande porque, no solo choca en el flamenco, ni se impacta en una minoría intelectual, en una minoría democrática, más culta, más tal, sino que impacta en el pueblo. Eso impactó en todas las clases sociales, fue transversal. De hecho, sería más transversal que «Camarón». «Camarón» nunca alcanzó ese nivel de poder atravesar todas las clases sociales, digamos. Yo creo que el último fenómeno flamenco que logra eso es LOLE Y MANUEL.

Después de eso se abren las puertas al *rock* andaluz, TRIANA viene después.

E: Entonces, ¿estas producciones se concibieron como productos comerciales, por experimentar o por qué?

K: Había un productor que había producido mi disco *Seré mecánico por ti*, en el 81, y antes había producido a LOS CHORBOS, *EL sonido caño roto*, LAS GRECAS... eso estaba pasando en Madrid y en Barcelona había pasado ya lo de «Peret» y la rumba catalana, pero en Madrid... ¿cómo era? José Luis de Carlos.

Lo que pasó fue que, de pronto, LOLE Y MANUEL vendieron trescientos mil discos. La gente hace las cosas un poco por ver cómo va esto. Son compañías poderosas que se gastan un dinero, que tampoco sería tanto, en una producción. Pero lo que validó todo esto, lo que habría una perspectiva de mercado y tal, fue que tuvo mucho éxito. No creo que ellos supieran que iba a tener tanto éxito. Fue una apuesta que hicieron y ya está.

La apuesta de VENENO sí fue mucho más experimental, aprovechando el prestigio del productor, pero aquello no se esperaba que saliera igual. La voz celestial de Lole y como era, no tenía nada que ver. Entonces sí que fue una apuesta más experimental.

E: y hablando propiamente de la producción ¿Cómo se enfocan grabaciones de este tipo? ¿ Se plantea como una grabación de músicas urbanas, como el *rock* al que luego se añade el toque flamenco o por el contrario se piensa en flamenco y se le mete el toque de música urbana, o depende del artista con el que se esté trabajando?

K: Por ejemplo, LOLE Y MANUEL creo que tienen discos de flamenco, con palmas, guitarras y voces, así es como lo conciben. *La leyenda del tiempo* está ya más pensado como un disco de *rock*. Pero LOLE Y MANUEL yo creo que es más un disco de flamenco: palmas, guitarras y voces. En el primero casi no hay nada de sintetizadores.

TRIANA por ejemplo es un grupo de *rock*, de *rock* andaluz, pero se enfoca con amplificadores, baterías, bajo, y *La leyenda del tiempo* es un híbrido. Se quiere hacer, o mejor dicho, es un disco en el que se va llamando a la gente. Acudo yo, acude este, acude el otro, y el disco va yendo hacia un sitio. Tampoco el productor, en este caso Ricardo, tenía una visión y una voluntad de lo que había que hacer sino que, un poco, pues todas las mezclas y ayudas que se fue encontrando. Puedes decir que está entre las dos. Pero por ejemplo, «La leyenda del tiempo», la canción capital de ese disco, no se puede decir que eso sea flamenco. Eso está más dentro del *rock* que del flamenco, para mí. De hecho los flamencos no lo saben cantar. No he escuchado a un flamenco cantarla bien, sin saber lo que están cantando.

La leyenda del tiempo parte de un material flamenco, tiene soleás, bulerías, pero las bulerías son raras, las alegrías son raras. Después tiene

rumbas como «Volando voy» o «La leyenda del tiempo», que son como un *rock*, es un terreno muy mestizo.

E: Las letras de *La leyenda del tiempo*...

K: Ricardo Pachón vino tres veces a mi casa. Él tenía el encargo de hacer ese disco y no sabía por dónde empezar, que muchas veces lo más difícil es saber empezar. Ricardo era mucho más mayor que yo y ya había hecho cosas muy importantes. Había trabajado con SMASH y estaba imbuido por ese sentido de la responsabilidad sin duda. Yo entonces lo que había hecho era *Veneno*, que fue un destroce y no tenía sentido ninguno de los altavoces ni de la vergüenza. Yo en ese sentido estaba mucho más despojado que él de prejuicios, él veía eso en mí. Al principio no le eché mucha cuenta. Al mes volvió y me dijo: «quillo, que me han encargado el disco de «Camarón» y no sé qué hacer». Y ya la tercera vez que vino le digo: «mira, vamos a coger a Lorca, aprovechando que LOLE Y MANUEL no han hecho Lorca pero sí lo han puesto vivo». Como si Lorca estuviera vivo, el aliento de Lorca impregnando la música popular, como él habría querido, flamenco pero música popular, como tiene muchas obras. Imagínate que la guerra no hubiera pasado, que Lorca hubiera seguido viviendo. Entonces Lorca habría sido uno de los autores que se hubieran cantado en el flamenco, «La luna en un pozo chico», lo otro, como hacen los flamencos. Los flamencos cogen una letra por soleá. Una letra, un tercio, tres versos, soleá, una quarteta. Cogen una de aquí, una de allí. Los cantaores no son autores de letras pero sí son seleccionadores, cogen las que van con su ideología. En ese sentido es importante el repertorio que se van haciendo de letras porque les definen cultural, poética y filosóficamente.

Entonces yo le dije que cogiera el libro de Lorca. «La rosa, se clava...» esto por soleá o por seguiriya, pero ahora no tienes que seguir con

lo que está abajo, puedes irte a otra parte, y le dejé el libro. Yo ya había hecho anotaciones sobre cosas que me interesaban y ahí él ya siguió el trabajo. Ese fue el punto de partida, luego se metieron temas como «Volando voy», que le gustaban a «Camarón». Se metió «La leyenda del tiempo», que surgió de esa forma tan *rockera*, tan experimental que son las melodías populares de Granada. Una la cogió Lorca para *La zapatera prodigiosa* y la otra era una canción de juegos populares, reserva del cancionero popular, pero eso lo empezamos nosotros. De «La leyenda del tiempo» nos trajo un día la partitura Ricardo y dijo: «mira, esto lo ha encontrado Gualberto de los SMASH, del coro de Santa Cruz»

- «Kiko» tararea un fragmento de «La leyenda del tiempo». -

Nosotros lo metimos por bulerías, pero lentito. Al final del libro *La zapatera prodigiosa* está ese cachito de partitura, que Lorca fue musicólogo. Cogía cosas de la música popular para que no se perdieran, era folclorista, digamos. Y esta era una de esas, pero nosotros la metimos por bulerías, que a base de cambios llega a ese esta final que es un *rock and roll* frenético.

E: Se ha escrito muchas veces que discos como *La Leyenda del tiempo* o *Veneno* fueron un fracaso por el número de ventas. ¿Realmente fue tal mal como se ha descrito?

K: Se puede considerar que fue un fracaso en el sentido de que no vendió muchos discos. Los pocos que se vendieron alguna gente fue a devolverlo. Luego fue un disco que no tuvo una plasmación en directo y *Veneno* fue un fracaso total. Con «Camarón» había un gran equipo de gente, de muchísimo prestigio, nadie discutía que ahí había calidad. «Camarón» todo el mundo sabía que cantaba como los ángeles, pero entre que los discos

se devolvieron, que tal. Sobre todo, lo que evidenció que fue un fracaso fue que no se pudo hacer en directo, no hubo espectáculos. Cuando pasó la vorágine, él incorporó algunas letrillas a su repertorio, las metió por bulerías, pero «Volando voy» nunca la llegó a hacer. Algunas letrillas las metió en festivales de flamenco, con unas bulerías o unas soleás. VENENO es que ni siquiera tuvimos actuaciones, fuimos para despedirnos a Barcelona, cuatro o cinco días. No tuvimos mánager, el batería se fue a Madrid, éramos mucho más precarios, no tuvimos siquiera posibilidades de acceder al éxito. Anduvimos dos años locos, ensayamos alguna vez, pero no teníamos ni mánager ni perspectiva, mientras que lo que tenía «Camarón» era una cosa muy experimental con la que tenía que lidiar, pero él seguía siendo cabeza de cartel de los festivales flamencos, no tenía nada que ver con nosotros.

Sentimentalmente me encantaría volver a tocar con VENENO. Siempre consideré que era un grupo glorioso. Si hubiéramos tenido un mánager con fe en nosotros los GIPSY KINGS nunca habrían llegado a existir. Ellos triunfaron con el «Obí, obá», una canción de Sevilla, de carretera, de aquí de España.

E: Volviendo a las letras, háblame un poco de las de VENENO, por ejemplo, la letra de «San José de Arimatea». Leí en *Rolling Stone* que está extraída de un libro de religión.

K: Sí, sí, y la música es un *rock and roll* de G. Morandi. Mi amigo Manolito Guzmán y yo estábamos en la clase de religión y empezaba la lección así, «A la caída de la tarde», nos descojonábamos con doce o trece años. Doce años después, cuando estaba en disposición de hacer el disco me acordé de eso y dije: «¡hostia!, voy a estirar esta idea que cantaba mi amigo Manolito inspirada en la canción de Morandi», que yo ni la conocía, y la cogí para hacer el tema. Lo demás me lo inventé, yo solo conocía el principio, ese cachito.

La letra habla de la piedra filosófica, de la piedra de hachís, vinculado un poco a la meditación, a la sabiduría. Hay que tener en cuenta que San José de Arimatea le prestó a Jesús el sepulcro, sale en varios pasos de Semana Santa, aquí en Sevilla. Es un personaje central, un intento de readaptar la iconografía religiosa, un poco pasarla por nuestros días. Es un personaje bíblico al que quería dar una visión actual. Lo de la piedra significa que se guardó la piedra, la piedra es un poco la sabiduría. Él tenía un sepulcro, excavado en la piedra. Luego viene el chiste malintencionado que dice que como sabía que iba a resucitar, se lo prestó (risas).

Lo de guardó la piedra, escuchó la radio, eso son transposiciones en el tiempo. Se ve que es humanista, que le roban las almendras y no saca la escopeta. Esa piedra puede ser de hachís, y a la caída de la tarde se sienta bajo la higuera y se puede fumar un porro. La higuera también se asocia dentro de la cultura popular a Judas... el mundo de la contemplación, de la filosofía.

E: En los 70 hubo un pico grande, en lo que a interrelación se refiere, decayó entre finales de los 80 y los 90 y se disparó de nuevo a raíz de la publicación de *Omega* de Morente y LAGARTIJA NICK. ¿La situación actual crees que se debe más a lo que hicisteis, a lo que hizo Morente, o...?

K: No te puedo responder, seguramente tú tienes más perspectiva, más herramientas. Nosotros tendemos a verlas respecto a nuestro pasado. Yo lo que sí veo es que el flamenco se ha sesgado, su evolución en el cante. José «Mercé» es de los pocos que están renovando el cante. En la guitarra y el baile sigue evolucionando, pero en el cante parece que se ha parado. Entonces puede evolucionar por sus cauces interiores o mezclándose con otras músicas. Mezclándose con otras músicas no tiene tanta profundidad.

«Camarón» antes de *La leyenda del tiempo* ya había hecho una renovación bastante interesante del flamenco puro, más en música que en letras.

Morente era el que estaba creando más, lo del reloj y Picasso es flamenco y nuevo, estaba creando cosas nuevas flamencas. Ahora estamos en peligro, la parte que toca a otra música es la vía hoy en día. A mí me interesa todo, pero le doy más valor a la evolución del flamenco desde sus mismas raíces, la riqueza de la tradición, la solemnidad, el desgarró, hay que hacer una labor cultural que Morente la hacía, porque era un genio. «Mercé» no es ningún genio, pero entre él e Isidro están aportando sus cosas. Los cantaores, de «Cigala» a «Chiquetete», dicen que hay que hacer cosas comerciales para vivir.

Hay que diferenciar la Andalucía Oriental de la Occidental. Tanto «Camarón» como Morente eran genios creadores. Morente estaba menos atado y era más libre, iba obligando a la gente a que escucharan cosas. La de aquí es más rítmica y la de allí oriental, más melódica.

E: ¿A qué crees que se debe esta tendencia en el *indie* hacia el flamenco?

K: «J» es muy gurú, es un tío muy riguroso, tiene muchas influencias. Yo creo que ha sido él el que ha tirado un poco del carro. El *indie* es una música que adolece de raíces y el *indie* español, cuando se agarra a raíces, encuentran su identidad, coge más fuerza.

E: ¿Crees que el flamenco debe evolucionar para seguir vivo?

K: Lo necesita, ahora mismo no late. Late en la guitarra y el baile, pero quién está cantando. El flamenco está en peligro y los puristas ahí se callan, no hay flamenco, por más que lo declare la Unesco Patrimonio de la Humanidad, eso son premios para los difuntos. Los puristas reclamamos que

haya gente nueva haciendo flamenco. Es muy interesante que PONY BRAVO haga «La niña de fuego», porque es culturalmente interesante y ellos no hacen daño a nadie, ellos no son los culpables de que el flamenco no se esté renovando. Ellos están incidiendo en dónde debería estar la renovación, el purista se queda fuera de juego. Ahora mismo se dice flamenco «puro» a todo el legado del flamenco. Sabemos lo que es el flamenco, ritmos muy exigentes. Cuando hay un congreso dedicado al flamenco «puro» se hace un certificado de defunción. Me haría daño que le pasara al flamenco como al tango argentino, que se estanque y se quede en folclórico.

SIEMPRE ASÍ, la rumba pija rociera, ni siquiera es un fleco del flamenco, pero los otros sí son flamencos y por ahí sí hay evoluciones, hay vida. Yo creo que la evolución del canto tendría que ser a partir de gente muy creadora, de cantaores como «La niña de los peines». Una afinación, un sentido del ritmo y una versación, lo que es pronunciar y que se entienda todo, lo que hacía «Camarón», lo que hacían todos los cantaores antiguos, con un repertorio súper rompedor, nada clásico.

Todo el arte oral nace en las fiestas, en la transposición, subido el tono, en la exaltación. Nosotros el disco de VENENO lo hicimos a base de porros, nos fumamos veinte kilos de porros, pero indudablemente eso no era. Nosotros estamos haciendo música, eso era un vehículo, la exaltación. En las fiestas nace la creatividad del hombre, ahí se crean las pautas y luego se pueden desarrollar, se pone uno en su casa, con su gin tonic...

E: Bueno «Kiko», pues muchísimas gracias por tu tiempo.

Julio Ruiz

Entrevistador: Hace unas semanas vi el documental *Independientes*. Miguel Rivera de MAGA te cita como el padrino del *indie* en España, como la primera persona que utiliza en los medios el término *indie* para referirse a un determinado tipo de música hecho en España. ¿Cómo se te ocurrió o mejor dicho, por qué comenzaste a utilizar la etiqueta *indie* para definir o categorizar a un grupo de bandas emergentes en España allá por el año 92? ¿Qué tenían en común estas bandas primigenias para agruparlas en un mismo cajón? Supongo que la primera razón era que no tenían contrato discográfico y autoproducían sus grabaciones.

Julio Ruiz: Un detallazo por parte de Miguel «Maga». Yo no hice sino lo que siempre he hecho, darle cancha a las maquetas, como en los 80 e incluso en los 70 y después en los 90. Tuvo mayor repercusión esa labor de inicios de los 90 porque coincidió con mi traslado de Radio 4 a Radio 3. En lo del término *indie* no me invento nada, en aquellos tiempos, ojeando la prensa especializada de U. K., como *NME* y *MM*, empiezan a aparecer en la página de las listas una nueva etiqueta que se llama *indie* y que se traducía por independiente, recuerdo ver a BJÖRK, años después con su *Debut* en One Little Indian. En esos primeros tiempos, los grupos que yo programaba más *indie* no podían ser, porque aún no tenían ni casa de discos, hasta que llegaron las Elefant, Siesta, Jabalina, Subterfuge, Grabaciones en el mar, los primeros sellos *indie*. Y claro que aquellos grupos, LOS PLANETAS, LOS HERMANOS DALTON, ILUMINADOS o ALIAS GALOR no tenían en común nexos musicales, ni lo que cantaban, en español o inglés, sino que eran compañeros de pupitre de una nueva generación que pedía paso.

E: ¿Qué relación encontrabas en aquel momento entre el *indie* de Inglaterra y Estados Unidos y el *indie* español?

JR: Las referencias musicales y el espejo en el que mirarse. Así como en los 80, LOS SECRETOS, NACHA POP, PVP, ALASKA Y PEGAMOIDES o NIKIS se fijan en la *new wave* y el *punk* de THE CLASH a LOS RAMONES, Dave Edmunds, Graham Parker, Nick Lowe, los nuevos grupos noventeros miran al ruido y a la melodía, a PIXIES, SONIC YOUTH, JESUS & MARY CHAIN o NIRVANA.

E: ¿Te aventuras a hacer una definición de música *indie* en España? ¿Intervendrían factores meramente musicales o sería un compendio entre factores comerciales, lo estrictamente musical (estructuras, armonías, melodías, formaciones, etc.), la actitud de los músicos, el factor social representado a través del público, etc.?

JR: No tengo duda. Lo acabo de comentar: lo musical. Se hace una canción en un inglés, más o menos afortunado y no es justo que aparte de esa generación se les haya demonizado por eso, y suena a... (póngase el referente en puntos suspensivos). AUTOMATICS podían ser JESUS & MARY CHAIN en doméstico, pero LOS PLANETAS también tenían sus influencias aunque no saltasen tanto a la vista.

E: Volviendo al documental *Independientes*, en él citas a LOS PLANETAS y sus dos primeras maquetas como germen del *indie* español. ¿Fueron los primeros o los que más repercusión tuvieron?

JR: Para mí el kilómetro cero del *indie* está ahí, inicios de los 90, porque tiene esa coincidencia cronológica. Yo empiezo a darle cancha a las maquetas, algo que siempre he o hemos hecho en la radio pública, aparte de por obligación, casi sin darnos cuenta, por devoción. Recién llegado de Radio

4 a Radio 3, trasvase dentro de la misma casa de RTVE, brindo mi apoyo a una nueva generación de músicos cuando la propuesta ochentera estaba más que exhausta. Y hago una lista mensual de maquetas y se genera expectación por la «novedad». LOS PLANETAS estuvieron en esa primera hornada. En marzo o abril del 92 pincho por primera vez la maqueta que lleva dentro «Mi hermana pequeña» y los oyentes al final del año la eligen como la mejor maqueta del año. A renglón seguido llega su estreno, con el EP *Medusa*, del sello Elefant. Al año siguiente, «Florent» me mandó su nueva demo. Esta vez son sólo dos canciones: «Brigitte» y «Rey sombra», y los oyentes vuelven a elegirles como los mejores y aún no había álbum, es palmario que los granadinos están ahí en el principio de los tiempos *indie*.

E: Bueno, vamos acotando el tema. Ya tenemos más o menos claro qué era el *indie* español en los 90. Hablemos de su evolución: CHINARRO, GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE, LOS PLANETAS por supuesto, algunas reminiscencias apreciables en LA BIEN QUERIDA, por ejemplo, bandas jóvenes como PONY BRAVO, etc. Muchos de los «pesos pesados» del *indie* español han virado hacia el flamenco. ¿Se te ocurre alguna razón? ¿Tal vez buscando una identidad propia, una especie de nacionalismo musical 2.0?

JR: Cuestión de evolución y de confianza en las propias fuerzas. El GRUPO DE EXPERTOS es un grupo de raíz española o americana. Luque «Chinarro» viste sus maravillosas letras con, a veces, aroma de la tierra. Y LOS PLANETAS, aupados en esa condición de pesos pesados y de que no hay quien les tosa, optan por la cabriola más arriesgada, pero que, siendo y llamándose LOS PLANETAS, con más red si cabe. Y no deja de ser extraordinaria esa función de magisterio para que los fans del ruido mezclado con la melodía se enteren de lo que es una soleá, unos tarantos o un martinete, por ejemplo.

E: Hace un mes aproximadamente, entrevisté a Ricardo Pachón, productor de *La leyenda del tiempo* y *Veneno* entre otros. Decía que la producción de discos como *Pasaje del agua*, de LOLE Y MANUEL, o la canción «El Garrotín» de SMASH tuvieron un precursor claro: el disco *Rock Encounter*, de Joe Beck y «Sabicás». Asimismo, pensaba que el germen de todo lo que pasa actualmente entre las músicas populares urbanas y el flamenco a su vez lo iniciaron ellos con los discos de PATA NEGRA, «Camarón», Paco «de Lucía», etc. ¿Crees que esta transmutación del *indie* actual es más herencia del *Omega* de Morente y su éxito de ventas (con carácter retroactivo), por ser casi coetáneos, o de *La leyenda del tiempo* de «Camarón» y su revalorización durante los primeros años del siglo XXI?

JR: La labor de Pachón en aquellos tiempos y esos discos fue fundamental, y el fogonazo de los SMASH un candil que alumbró unos nuevos tiempos en aquellos años 70, pero en el tiempo presente, el descubrimiento o el viaje al pasado de la raíz flamenca es sin duda heredera del universo Morente, y aún continúa hoy con la hija del maestro, porque ahí estuvieron implicados LAGARTIJA NICK, los hermanos mayores de LOS PLANETAS.

E: ¿Crees que hay influencia de tendencias como el *mash-up*, apreciable en las fusiones inverosímiles que podemos encontrar hoy día (incluso existe un vídeo de Manolo Escobar con PITBULL) o no hay nada digital en esas mezclas?

JR: No, no creo que haya influencia, o mejor dicho, no me gustaría que las hubiera, porque me parece sencillamente horripilante ese tiempo de mezclas contra natura.

E: Bien, dejando un poco los precedentes en temas de interrelación entre lo *folk* y lo urbano y volviendo al *indie* actual, hablemos de PONY BRAVO y LOS PLANETAS. Si los segundos son españoles *indie* por definición y grupos como PONY BRAVO habitualmente son considerados *indie*, a pesar de no tener mucho que ver musicalmente los unos con los otros. ¿Qué relación musical existe o encuentras hoy día entre los grupos considerados *indie* en España? Además, un detalle importante es que, al margen de lo musical, en el terreno comercial, PONY BRAVO son realmente independientes, se autoproducen, pero LOS PLANETAS están con Sony si no me equivoco. Además, el público de LOS PLANETAS ronda los treinta años y el de PONY BRAVO tal vez sea un poco más joven. Por tanto, suenan diferentes, tienen un público relativamente diferente y modelos comerciales diferentes.

JR: PONY BRAVO son *indies* porque no son *mainstream* y porque sus discos son un yo-me-lo-guiso, efectivamente, autosuficientes. Y LOS PLANETAS son *indie* porque tampoco han sido nunca *mainstream* y apenas su primer EP fue para un sello *indie*, porque de inmediato fueron artistas de multi, les fichó RCA y con el vaivén del mundo de fusiones la cosa ha derivado a que hoy sean Sony. Vamos que a unos y otros les une la manida denominación de «actitud». Hoy como ayer, nos podemos remontar a hace veinte años si quieres, a todos esos grupos les une ese nexo, independientemente del sello que les grabe, una multi, que son los menos y contados con los dedos de una mano, un sello *indie* establecido y famoso o se lo graben ellos mismos para su propio sello.

E: Aceptamos las diferencias iniciales entre el *indie* español y el *indie* anglosajón y damos el visto bueno al término *indie* para designar a grupos como LOS PLANETAS o LOS HERMANOS DALTON durante los 90. Eran grupos que no tenían discográfica y eran independientes económicamente o

comercialmente hablando. Tenían unas características musicales similares, con muros de sonido levantados por guitarras distorsionadas, esquemas rítmicos parecidos, estructuras similares, formaciones instrumentales parecidas, etc. Eso era el *indie* español. Pero si el *indie* de pronto se vuelve folclórico y en esas bandas entra por ejemplo Enrique Morente como colaborador (LOS PLANETAS y CHINARRO en *El fuego amigo*), cambian la sonoridad y le añaden un toque flamenco con patrones rítmicos importados del mismo (que no estructuras). Las letras estás formadas a partir de modelos microcompositivos, como ocurre tradicionalmente en el flamenco y para colmo trabajan con discográficas grandes. Mi pregunta es ¿puede esto seguir siendo *indie*? Y consecuentemente, ¿existe el *indie* español en el siglo XXI?

JR: Haciendo una división por estilo musical a lo mejor demasiado simplista, en los 60 hubo grupos *poperos* como LOS BRAVOS, LOS BRINCOS o LOS PASOS. En los 70, el *rock* duro: ASFALTO, LEÑO, CUCHARADA, en los 80 la nueva ola, y a partir de los 90, el *indie*. Y sí que es cierto que ha cambiado de década y ya van dos, la de 2000 y la de 2010 y no ha habido cambio de denominación, seguimos aparcados en el *indie*. Eso sí con poli-ramificaciones estilísticas. Pienso que el ramalazo o piel flamenca no deja de ser algo puntual.

E: El habichuela decía que los KETAMA «se tiraron al nuevo flamenco porque allí estaba la manteca», por dinero. Los discos de los 70, que no dieron buenos resultados económicos, *Omega* e incluso *La leyenda del espacio* de LOS PLANETAS, se hicieron con un espíritu experimental, porque de alguna forma se la jugaron. Pero si precisamente *Omega* y *La leyenda del espacio* funcionan, se venden, el público y crítica los acepta y de pronto comienzan a aparecer muchos grupos de «*indie* flamenco», por llamarlo de

alguna forma, ¿crees que se está persiguiendo «la manteca» en estos nuevos proyectos?

JR: No me pega que vaya a acuñarse la figura del *indie* flamenco ni que haya persecución de manteca, ni pose ortopédica, ni que se haya visto la luz de los orígenes. A lo mejor, apenas resulta que *La leyenda del espacio* y similares son ajustes de cuentas involuntarios con la historia y los genes geográficos e históricos.

E: ¿Alguna anécdota *indie* para despedirte?

JR: ¡Uf!, hay muchas. Cuando rescato grabaciones del pasado, de aquellos tiempos, hay momentos impagables. Tuvo mucho tirón hace tres o cuatro años volver a repetir tal cual, sin editar, las entrevistas con actuaciones de los años 94, 95 y 96 de aquellos grupos. Fue un ejercicio de retrovisor más que curioso, cómo tocaban y lo que decían los implicados.

E: Muchísimas gracias por tu tiempo.

JR: ¡¡¡¡Un placer!!!!

Santiago Cotes

Entrevistador: El sello se creó en 1993, ¿cierto? ¿Inicialmente se concibió como distribuidora, como promotora o desde un principio estaba claro que el sello ayudaría a los artistas dando un servicio completo: *management*, promoción y distribución?

Santiago Cotes: Cuando comienzas no tienes muy claros los conceptos de distribución, promoción, sello, promotora... te apasiona la música hasta tal punto que te implicas un poco más, ayudas a grupos conocidos a montar conciertos, así que se supone que eres su agente. Contactas a un sello francés para vender algunos de sus discos a otros amigos, después poco a poco todo va tomando forma. Unas cosas van llevando a las otras de una manera natural.

E: Aproximadamente un año antes de la creación de vuestro sello, Julio Ruiz de *Discogrande* comienza a utilizar la palabra *indie* en RN3 para referirse a grupos españoles. ¿Fue este el detonante para aventuraros a crear un sello *indie* o lo habíais decidido con anterioridad, por el influjo anglosajón?

S: Como te digo no hay un plan ni un momento determinado, las cosas surgen de una manera mucho menos planificada. Lees fanzines, en alguno viene una cinta de casete con grupos, les escribes por algo tan sencillo como que sabes francés, te mandan algunas cassetes más y así comienzas a «distribuir» su música. La creación del sello estuvo más relacionado con el Colectivo Karma, todo esto está medianamente documentado.

E: ¿El sello se concibió inicialmente para ayudar a grupos nacionales exclusivamente, para trabajar con grupos extranjeros o no os planteasteis esta cuestión?

S: El sello Green Ufos comenzó trabajando solo con grupos extranjeros, licenciando para España discos que nos gustaban. La experiencia previa con grupos españoles no había sido muy satisfactoria.

E: Una pregunta importante, ¿Qué busca un sello *indie* en un grupo para que sea *indie* y que ofrece un sello a un grupo para llamarse *indie*?

S: Nunca hemos tenido claro del todo que era esto del *indie*. Como lo vemos, hoy por hoy, la única forma de definir lo *indie* es por exclusión, lo no *mainstream*, entendiendo por *mainstream* lo que suena en emisoras convencionales.

E: Cuando piensas en *indie* español e *indie* internacional, ¿visualizas una misma cosa? Reformulo la pregunta: ¿Qué tienen en común el *indie* en España y el *indie* internacional? ¿Te atreves a ofrecer una definición de música *indie*?

S: Uff, en común lo que te he comentado, trabajar fuera de los canales habituales, un poco en los márgenes. Sellos americanos como K Records, Merge o Kill Rock Stars, son el emblema del *indie* y lo son un poco porque son el reflejo de sus «dueños», que son personas muy alejadas del estándar de ejecutivo de cuentas de una multi, no me atrevo con más definiciones.

E: Probablemente, LOS PLANETAS y CHINARRO sean la cabeza visible del *indie* en España. ¿Crees que es un puesto merecido? ¿Encajan en vuestra definición de *indie*? ¿Si no tuvieran sello serían candidatos para convertirse en artistas de Green Ufos?

S: Nos encantan LOS PLANETAS y CHINARRO, así que se tienen merecido el lugar en el que se encuentran ahora mismo como referentes de una generación de músicos. Y claro, estaríamos encantados de trabajar con ellos.

E: Continuando con CHINARRO, bueno, añadido a la lista también a PONY BRAVO, GRUPOS DE EXPERTOS SOLYNIEVE, LA BIEN QUERIDA, etc. Todos han formado parte de los carteles de vuestros festivales. Algunos actuaron en South Pop Sevilla, otros en Isla Cristina, Huelva, y otros en vuestra sección del ciclo Nocturama. Todos estos grupos han decidido introducir, en mayor o menor medida, reminiscencias del folclore andaluz (entiéndase Flamenco) en sus últimas grabaciones. ¿Qué opinas de estos nuevos derroteros por los que se mueve el *indie* español?

S: A mí, personalmente, me parece súper interesante. En cierto modo, para grupos como LOS PLANETAS, lo veo como una evolución natural, acabar mirando en tus raíces, lo que tenemos cerca, tiene todo el sentido, y asimilarlo de una manera natural dentro de tu propuesta me parece un triunfazo. Todos estos que mencionas son grupos que nos encantan, esa razón y que hemos podido permitirnos sus cachés son las razones de que hayan tocado en nuestro festivales.

E: ¿Una anécdota *indie* de despedida?

S: Hay unas cuantas, algunas no debo contarlas. En mi caso muchas tienen que ver con las jornadas promocionales con los grupos. Compartí habitación con Antony cuando estaba a punto de explotar comercialmente, y eso dio lugar a un par de situaciones que con el tiempo tienen su gracia. Ahora puedo reírme de cruzar la castellana por medio de los coches

persiguiendo a unas COCOROSIE casi adolescentes, más interesadas en comprar fruta que en responder a entrevistas, etc.

E: Muchas gracias por tu tiempo.

S: ¡A ti!

Estrella Morente

Entrevistador: Buenas tardes Estrella y muchas gracias por aceptar la entrevista. Si te parece bien empezamos. ¿Qué significa *Omega* para Estrella Morente?

Estrella Morente: Pues para mí *Omega*, tanto para mí como para toda una generación de músicos y de creadores significó una puerta abierta muy importante. Simboliza un momento importante y crucial a la hora de obtener esa libertad y tranquilidad para crear sin pretensiones ni censura, es decir, la libertad en su plenitud, que era lo que representaba mi padre, siempre a través del respeto a los clásicos, a lo antiguo, al pasado, porque de alguna manera esas son las fuentes de inspiración y de enseñanza y aprendizaje de la propia vida.

Aparte de escuchar a las voces sabias y antiguas, mi padre supo cruzar las barreras de los tiempos y las fronteras de los colores y de los idiomas, y de las distintas civilizaciones incluso: mezcló música árabe con el *rock*, con el lamento, con la música sacra, es decir, hizo un viaje musical que es todo un ejemplo de humanidad y de conciencia. De alguna manera, fue toda una lección, no sólo fue una mezcla entre los distintos géneros musicales.

Para mí no era algo osado, para cualquier persona que no conociese las raíces de su trabajo podría ser algo excéntrico, algo raro. Para mí era algo natural, que venía desde la cultura y desde la más absoluta afición al arte y devoción a la creación y la búsqueda de caminos nuevos. Para mí significó

eso, las ganas de dedicarme a esto, nada más y nada menos. El proceso de creación de *Omega* supuso un momento de decisiones importantes que, bueno, si tienes un *Omega* por medio no cabe duda que te marca y que de alguna manera simboliza el momento.

E: ¿Cómo se origina esta participación en el disco? ¿Era algo que tu padre ya tenía decidido con anterioridad a su grabación o fuisteis improvisando?

EM: Mi padre era alguien que continuamente estaba creando, su fabrica de creación nunca se cerraba. Él lo vivía, lo soñaba. No conozco muchos casos que se hayan dado en los que la calidad humana puede por encima del artista. Mi padre ha sido una persona que ha respetado la edad de sus hijos, la relación con ellos, con su familia, con su mujer, con sus amigos, él le daba un sentido muy especial a la amistad y a lo que aprendía. He visto a mi padre ir a una escuela con niños de seis años a aprender música e inglés y quedarnos sorprendidos. Era la viva imagen del instinto de superación, de la creatividad y del ánimo, era alguien necesario para el mundo. Imagínate para nosotros que lo vivíamos y éramos conscientes de sus pasos. Él nos involucraba a todos en sus decisiones, en el momento en el que él se encontraba, su obra iba cargada de un mensaje y de un lenguaje que todos podíamos compartir.

Todo tenía un significado para él y, como lo hacía con esa naturalidad y creatividad, de alguna manera nos enamorábamos todos, y no hay nada más hermoso que enamorar e involucrar a tus propios hijos en tus proyectos. De ahí surgió mi participación. *Omega* fue mi primera incursión. Ya hacíamos coros, tanto Soleá como yo, con seis o siete añitos, en la *Misa Flamenca*. Tengo una taranta grabada con «Sabicás» que está en el disco *De Granada a Nueva York*. De alguna manera siempre estábamos por medio. Él iba a casa

de Carmen Amaya en una semana cultural donde se impartían distintos cursos, con clases de Manolo «Sanlúcar», unos grupos pakistaníes de los que no recuerdo el nombre, pero sí recuerdo sus enseñanzas, sus maneras, sus gestos, sus voces, sus instrumentos tan especiales para nosotros, tan desconocidos; «Sabicas» también daba clases de guitarra, fue una especie de seminario. Mi padre nos llevó. No era solamente estar en medio, sino que él creaba un vínculo de atención con lo que estaba haciendo, de alguna manera esa ha sido mi Universidad, para mí , para mis hermanos y para mi generación, porque él era tan generoso que sabía cómo expandir y cómo contagiar de ese espíritu de superación.

Por eso lo admira tanta gente, gente que seguía sus pasos y que de alguna manera reivindicaban ese camino de libertad de expresión y de respeto al arte pero a su vez de sueños, de ilusiones y sobre todo de no censuras que, tanto él como sus compañeros y otras generaciones, habían superado. Precisamente, gracias a él y a esos otros compañeros suyos, hemos disfrutado de este momento que vive ahora el arte, que si nos remontamos al momento en el que los artistas como Mozart o Miguel Ángel tenían que tocar y pintar para los reyes y los duques, siempre bajo una especie de servicio...era algo limitado. En cambio, cuando esos artistas decidieron rebelarse, aparecieron sus momentos mágicos. Las obras magnas siempre nacen cuando los artistas se sublevan y de alguna manera se anteponen a la negatividad.

Cualquier crítica está siempre por debajo de cualquier obra de arte, porque la obra del artista sale del corazón más puro y más auténtico, entonces es difícil tener un barómetro para medir esa obra. Por eso es tan importante el respeto hacia la opinión de los demás y por supuesto a su obra. Mi padre siempre decía que se podía aprender desde la persona más anónima y del que menos sabía, hasta del que más renombre tuviera. Ese recorrido de búsquedas

y curiosidades que ha cubierto y envuelto en la humildad, fue lo que realmente lo catapultó directamente a la historia; esa curiosidad, pero siempre con respeto y esa humildad.

E: Antonio Arias decía que el primer concierto en el Teatro Albéniz de Madrid con *Omega* fue un desastre ¿Cuáles fueron tus primeras impresiones una vez publicado el disco? ¿Cómo reaccionó el público en un principio y cuál fue la evolución en esa recepción con el paso del tiempo?

EM: Bueno supongo que Antonio se refiera a la cantidad de opiniones que aparecieron, muchas de ellas de personas que no comprendían lo que estaba sucediendo. Sus mentes no alcanzaban a descifrar la importancia de lo que estaban viviendo, pero también había otra gente con sensibilidad hacia aquello, que eran conscientes de una realidad, que sabían que a través de *Omega*, Enrique estaba realmente haciendo algo muy importante, no solamente para la música, sino para la humanidad. Es el diálogo universal entre los pueblos, entre los seres humanos de distintas mentalidades, de distintos orígenes y todo eso apoyado por la literatura, por la cultura tan grande a la que él valoraba y veneraba.

Todo eso hizo que esa obra fuera un viaje musical de sueños, con un mensaje universalizado. *Omega* es un mensaje universal y, aunque en su momento no fuera comprendido, cada vez va tomando más valor. Eso lo vamos viendo, las revistas musicales más importantes lo han catalogado como uno de los discos más importantes en el *rock* durante dos años y eso es muy relevante. Estamos hablando de un cantaor de flamenco, y llegar a ser uno de los discos más importantes de *rock* para los grandes entendidos...

Yo pienso que el auténtico juez es la piel. El que la piel se te erice y que sientas que te están contando algo increíble como pasa cuando escuchas *Omega* implica que hay un mensaje subliminal. Eso está por encima de si un

disco es bonito, feo, tiene unos arreglos u otros, eso va más allá. Mi padre consiguió unir la poesía, la música, la pintura. Ya estaba entonces pendiente su *Guernica*, en medio de su Lorca, dentro de su Hernández, en el centro de su proyecciones interiores artísticas y musicales, tan étnicas, tan dispares. Tenía un abanico abierto, por eso él era un ser tan mágico. Mi padre no conocía lo que era la envidia o el rencor. Tengo anécdotas increíbles. Recuerdo contarle alguna cosa y no acordarse de lo negativo. Él respetaba por encima de todo a la naturaleza y a los derechos humanos.

E: *Omega* es considerado uno de los trabajos discográficos más importantes de la historia del flamenco. Durante su producción, ¿erais conscientes de la envergadura de lo que estabais creando? ¿Con qué soñabais?

EM: Con el flamenco por supuesto, con hallar la auténtica puerta de la libertad a la música flamenca. Enrique ha cantado por seguiriyas (la seguiriya de Manuel Torre) con una guitarra eléctrica sin desvirtuar la seguiriya, ha sido el máximo creador flamenco, el primer cantaor cubista.

Mi padre era la creación personificada. Él continuamente se renovaba, sabía actualizarse y reinventarse a sí mismo. Era como el ave Fénix, que cuando menos te lo esperabas te sorprendía con cualquier historia que era diferente y personal, siempre amparada en su intensa búsqueda de la verdad, por un camino tan limpio de corazón y sentimiento...

Todo esto convirtió su obra en algo mucho más importante que un simple catálogo artístico o musical como el de cualquier otro autor. Formaba parte de esos seres especiales que tienen un sentido de la ironía y del humor, que lo aplicaba continuamente a la vida y que sabía reírse de sí mismo y sacarle partido. Mi padre le daba sitio a todo el mundo, sabía atender desde la personalidad más importante hasta al último personajillo al que nadie atendía.

A ese lo rescataba, le daba su sitio, lo engrandecía, lo disfrutaba y siempre estaba cerca de los débiles, de los desprotegidos y de la injusticia, siempre alzaba la voz contra ella. Era una persona que cuando estaba a tu lado y se marchaba, sentías que habías estado cerca de alguien que te había movido los sentimientos, y eso es algo muy importante para el ser humano.

E: ¿Qué crees que aporta *Omega* al mundo del flamenco y qué al mundo de las urbanas, al público *rock*, el *indie*?

EM: *Omega* aporta el respeto, la integridad, la solidaridad, el diálogo entre los pueblos y la universalidad del lenguaje musical. Aporta la sensibilidad y el tacto, aporta el sentir del ser humano en su momento más profundo, como pudo sentir Federico en Nueva York o como pudo sentir Morente en su momento, con esa guitarra eléctrica tocando «*Omega*», ese «No duerme nadie...», por ejemplo. Aporta la humanidad, *Omega* es algo que está contado el alfa, el omega, el principio, el fin, la misma palabra lo define todo: *Omega*. Es el resumen, el culmen de lo que puede sentir un músico como músico y como humano, no se puede sentir más como sintió Morente en *Omega*. Realmente una obra que marcó los tiempos de la música y del flamenco.

E: Una pregunta que estoy haciendo de manera recurrente a los entrevistados y que me propuso el musicólogo Alejandro Gómez: ¿Qué opinas de la necesidad de evolución dentro de la tradición de un género para que esta siga viva, es decir, crees que es positivo que el flamenco evolucione, que se reinvente de manera regular, o consideras que es mejor que se mantenga «puro», como lo califican muchos aficionados, flamencólogos y periodistas? Lo digo porque todavía hay muchas personas que no consideran que *Omega* sea un trabajo flamenco.

EM: Yo lo único que puedo decir es que cada vez me gusta más escuchar a los antiguos, escuchar a «La niña de los Peines», a Tomás Pavón, a «Caracol», a «Marchena», a «Vallejo». Esto fue lo que me enseñó mi padre, que nosotros venimos del cante flamenco, que es algo que se defiende por sí mismo y que es una fuente tan rica, tan extensa, tan intensa...

Nosotros estamos tan orgullosos de ser cantaores flamencos y de pertenecer a ese color de la vida, porque para mí es un color en la vida. En la vida los colores los puedes entender de distintas maneras. Yo los entiendo a través de las sensibilidades y ser cantaor flamenco es para mí el máximo orgullo. Yo lo único que le pido al flamenco y los aficionados es que sigan escuchando a los de atrás para poder seguir creando. Esa es la mejor fuente de inspiración, no hay modernidad ni futuro posible si no se escucha el pasado, si no se escuchan a los de atrás, a los clásicos.

Para mí, mi base, mi fuente, mi columna vertebral es el cante flamenco jondo: «La Niña de los Peines», en definitiva. Ese es mi mejor sello y mi mejor carta de presentación. Eso es lo que yo he vivido desde niña, el amor y la afición al cante flamenco. A él le debemos las puertas que se nos han abierto a otros músicos, a otros géneros musicales, a otros amigos, nos lo ha dado todo. Me ha dado a mis hijos, a mi marido, me ha dado el amor, mi casa, yo le debo todo al cante y cada día me gusta más expresar.

E: Si tuvieras que afrontar una revisión del *Omega* ¿Cambiarías algo, lo plantearías de otra manera? Y por otra parte, ¿comentó alguna vez tu padre que habría cambiado algo del disco tras su publicación?

EM: Te puedo decir que mi padre tenía un camino siempre abierto, mi padre no cerraba nunca las obras. De unas 14 o 15 canciones que tenía *Omega*, se han quedado muchas sin publicar. Algunas desaparecieron y otras, como las bulerías «Ya cantan los gallos amor mío» y «Vete», las hacíamos

siempre en la gira de *Omega* pero no estaban incluidas en el disco. Hay piezas que no están pero también pertenecen a esa obra, a ese momento. Entonces, hay trabajo inédito, pero no se trata de hacer un segundo *Omega*. *Omega* fue muy importante, algo crucial, un resumen de una puerta abierta a la libertad de expresión a través del arte y eso creo que es mucho más importante que cualquier otra historia. *Omega* hizo historia y Enrique Morente con él, claro.

Los discos de mi padre no eran solamente lo que aparecía en los discos, era una proyección de lo que él sentía en ese momento como creador, era una proyección de sus conciertos y a mí me lo ha transmitido, he heredado también esas formas. Nuestros discos son una consecuencia de nuestros conciertos, de nuestro día a día, nuestro aprendizaje, de nuestro momento como músicos; de lo que has reunido y seleccionado. Eso es un disco, un reflejo de lo que haces en ese momento como músico. En nuestro caso, nuestros trabajos son una consecuencia de nosotros mismos, de nuestro estado anímico incluso. El disco *Omega* es intocable. Para cualquier aficionado a la música es como una Biblia, con todos mis respetos a ese Libro Sagrado, el cual también leo y venero. *Omega* para mí es como La Biblia de la música, porque está el Antiguo y el Nuevo Testamento.

E: Tu padre musicalizó a lo largo de toda su carrera la obra de poetas como Miguel Hernández o Lorca, *Omega* es una muestra. ¿Por qué crees que tenía esa necesidad, esa búsqueda de la musicalidad de la poesía de algunos autores?

EM: Mi padre estaba vivo gracias a la lectura. Él era un niño de la posguerra, fue autodidacta. Empezó a leer cómics, cuentos, tebeos que cogía de algún amigo... empezó a ser consciente de todo a través de la lectura. Eso le abrió caminos a otras búsquedas, a otras necesidades. Decir que mi padre

era una persona que estaba preparado culturalmente es pequeño, él estaba absolutamente conectado con la naturaleza y con la sensibilidad, y todo eso lo aprendió de libros, de fragmentos, de textos que le ayudaron a comprender la historia sin haber ido a la Universidad. En su momento llegó a llevar el cante a la Universidad. Con Manolo «Sanlúcar» fue de los primeros cantaores que llevaron el cante a las universidades, a los jóvenes y a las nuevas generaciones.

Él tenía una necesidad, fruto de la lectura. Miguel Hernández fue uno de los «culpables» de su sentido revolucionario, luchador. Luego hubo otros poetas como Machado o Lorca. Tuvo otra épocas en las que musicó a otros poetas de otras ramas como Al Mu'tamid.

Él decía siempre que el cincuenta por ciento de una pieza era la letra, que el texto había que cuidarlo mucho. A mí siempre me ha gustado componer, nos ha llevado a aprender un poco de piano, de guitarra, de solfeo y, aunque sea poquito, lo suficiente como para no presumir, es suficiente contacto para poder componer alguna pieza y ser consciente de la importancia que tiene tanto la música como el texto. Ahí estaba su escuela y su aprendizaje, todo eso era lo que nos enseñaba a mí y a mis hermanos, a valorar. Nos dio una sensibilidad especial para seleccionar las letras antiguas o textos hermosos, apoyarnos en escritores y poetas y artistas de la pluma que de alguna manera han hecho que su obra sea mucho más rica y culta, mucho más esencial.

Aprovechaba los textos y los aplicaba en un momento esencial de un concierto, para contar un mensaje, pero siempre con respeto, por eso nunca tuvo un problema con ningún partido. Su opinión era proteger a los débiles y prestarse siempre a los desprotegidos; ser generoso y humilde; hacer las cosas populares grandiosas.

E: Aunque *Omega* es probablemente su trabajo de fusión musical más conocido, a lo largo de toda su carrera Morente fusionó el flamenco con música folclórica de otros países, música religiosa y músicas urbanas. Colaboró con grupos como LOS PLANETAS, LAGARTIJA NICK, SR. CHINARRO o SONIC YOUTH. Podría haberse limitado exclusivamente a cantar flamenco a la manera tradicional y sin embargo, lanzaba regularmente retos a los puristas. ¿Por qué crees que tuvo esa ambición, por qué experimentó tanto con la tradición?

EM: Bueno él era vida pura, era la energía, el espíritu de superación, era el sacrificio, entonces basta que alguien le pusiera una barrera o que le dijera que era para la derecha para que tirara para la izquierda. Le gustaba el riesgo, las nuevas metas, pero sobre todo, que no fuera solo una satisfacción personal, sino que fuera también algo productivo, fructífero, si no habría sido el típico cantante protesta o hubiera perseguido un sueño que no es el suyo. Creo que lo más importante fue su integridad y su humildad como músico, como persona. Eso fue lo que lo acercó a todos los grandes y a todos los géneros, a cada puerta que llamó. Es una conducta que siempre da resultado, la del respeto, la de la dignidad, la del sacrificio y la de la búsqueda hacia caminos de esperanza. Cuando ves que alguien tiene una sensibilidad diferente para transmitir, la gente al final termina comprendiendo que ahí pasa algo especial.

Mi padre era alguien realmente necesario para todos nosotros, hizo cosas muy buenas. Te hacía sentir bien y eso lo dicen todos los *rockeros*, sus compañeros de *Omega*, los LAGARTIJA, con los que se fueron cruzando ideas y colores, los cuales le permitieron crear y sentirse libre y cercano a otros géneros musicales. Yo creo que juntos realmente emprendieron un viaje musical que, de alguna manera, hemos heredado muchos aficionados a la música y al flamenco. Nos ha dado un sentido muy digno de la creación y de

decir ¿por qué no? O ¿por qué no se van a hacer las cosas siempre que se hagan con respeto y con cariño, si de lo que se trata es de ser libres y de no molestar? Hay otra gente que hace cosas mucho peores y esos son a los que hay que enseñarles otros caminos.

Mi padre decía que los artistas somos los médicos del alma y que, cuando uno no tiene a quién acudir, puede mirar un lienzo, una pintura, una imagen o escuchar una canción. Cada uno a su manera, con sus creencias. ¿Te imaginas la vida sin arte o sin música? Mi padre volcó su vida en hacer muchas cosas que creo que es un mensaje que habla por sí solo, es algo que se resume en este trabajo. Antes y después hizo otras cosas, pero yo creo que *Omega* es una gran definición de un momento mágico de un artista que supo unir corazones y cruzar fronteras y demostrar que la música no tiene idiomas, que la música es un lenguaje universal y que puede ser un diálogo muy interesante ahora que vivimos un tiempo bastante complicado.

E: ¿Qué opinas de LOS EVANGELISTAS, su *Homenaje a Enrique Morente* y la colaboración de Soleá?

EM: Si la fuerza de voluntad y el sacrificio tiene un nombre se llama Soleá Morente. Yo admiro a Soleá profundamente porque mi padre la admiraba. Él tenía en ella una confianza muy especial y lo que sí le pidió, como gran sabio y conocedor del momento y de la música, es que sacase su carrera. Le dijo: «yo te prometo que yo te saco el disco en el momento que tú hagas una carrera universitaria y tengas un futuro asegurado». Mi caso fue diferente. Yo canto desde los catorce años, aunque también me costó lo mío, no creas. Cuando le planteé a mi padre que no quería coger una carrera y que quería dedicarme a esto me dijo que estaba equivocada, que elegía la carrera más complicada del mundo, la más larga, en la que nunca te dan un diploma.

Lo de Soleá fue muy especial porque desde pequeña la tuvo en contacto con los instrumentos, el solfeo, el canto, la danza... la llevaba a la escuela de Víctor Ullate en Madrid y ha sido una niña que le ha respondido siempre. Yo era uña y carne con él, la cercanía y como nos sentíamos, y ya en el cante fue el remate de nuestra unión. Nos entendíamos, cantábamos sobre la marcha la misma letra y, salvando las diferencias, porque él era inigualable e inimitable, hacíamos las mismas cosas. Llegó un momento en el que pensábamos igual. Pero con Soleá era la admiración hacia ella, le sorprendía cómo desde pequeña tenía el tesón y la capacidad de la concentración, de estudio, perseverancia. Él admiraba muchísimo ese tipo de valores y con Soleá los tenía muy claros. Disfrutaba mucho con ella. Al final fue su mano derecha: leían los emails juntos, redactaban juntos, etc. Soleá se empapó de mi padre, siempre ha estado muy unida a él, y sobre todo él disfrutaba mucho con ella, cuando le bailaba por tangos, siempre le pedía que le cantara y le bailara porque decía que tenía el pellizco. También sabía que tenía otro punto diferente al flamenco. Mi padre le decía que trabajara y escuchara mucho, que aprendiera solfeo, que eso le abriría un abanico, y así Soleá se ha hecho un musicazo. Se sacó la carrera de Filología Hispánica y eso le ha ayudado a saber seleccionar y tener esa calidad que tiene a la hora de interpretar, con esa sensibilidad innata, envidiable, impresionante. Aunque los instrumentos estén desafinados, ella afina.

Y en este caso ha tenido la suerte de coincidir con amigos, vecinos, casi hermanos, que pertenecen al mundo del *rock*: los LAGARTIJA y LOS PLANETAS, en un homenaje maravilloso, porque sienten a Morente como un *rockero*, cuando él me decía que si no hubiese sido cantaor flamenco habría sido *rockero*, admiraba a sus colegas *rockeros*. Respetaba a todo el mundo pero con el *rock* disfrutaba y creo que hizo una obra muy importante.

Soleá ha sido un poco la consecuencia lógica y natural. Antonio Arias lleva los botos de mi padre cuando canta y «J» también se pone sus chalecos, tienen absorbida y asimilada la obra de Morente y han hecho un trabajo único desde el *rock* y desde la música *indie*, que no es más que la música libre, con esa cercanía que tenía mi padre. Y tenemos la suerte de tener a Soleá que nos ha salido una auténtica artista y con talento como cantante para la vertiente que quiera. Además es una belleza que tiene cautivado a todos los chicos de su equipo, de su grupo, están todos locos con ella y yo creo que es, como el último mohicano, pues «el último Morente». Porque Enrique ya se había descubierto anteriormente como un gran cantaor que es, el chiquitillo, que ya ha tenido un rodaje muy especial y se ha recorrido medio mundo con mi padre. Ha estado en Argentina y en otros muchos sitios, ha tenido la oportunidad de conocer lo que es el oficio y conmigo ha girado también muchísimo. Pero yo creo que es el momento de que saque su disco de cante flamenco que lo va a hacer genial porque tiene un pellizco y un metal que es una maravilla y, en ocasiones, recuerda mucho a mi padre.

Tanto él como Soleá trabajan mucho y eso es lo que nos queda, tener la fábrica del arte abierta a la música, a la cultura y a la necesidad de mantenernos cerca siempre de ese aprendizaje y de esa sensibilidad que nos ha enseñado mi padre. Bueno, y mi madre también por supuesto, que ahora va a exponer su obra en Madrid. Son unos padres que siempre nos han tenido cerca de la sensibilidad y del arte. La ayuda y la colaboración de mi madre también tuvo mucho que ver en *Omega*, en el montaje que se hizo en un principio con bailarines en la Riviera. Les diseñaron unas caretas y mi madre fue la mano derecha y una de las máximas inspiraciones que pudo tener mi padre para crear esta obra, a la hora de musicar los poemas, de seleccionar a quién le encargaban cada obra, etc. Mi madre siempre ha sido un pieza esencial para mi padre.

E: En tu disco *Autorretrato* compartes muchas canciones con LOS EVANGELISTAS, como «En un sueño viniste». ¿Esto ha provocado algún problema entre las discográficas? Lo digo porque si no me equivoco, canciones como «La estrella» originalmente se editaron con CBS, actualmente Sony, LOS EVANGELISTAS la sacaron en su disco con El ejército rojo/Sony y *Autorretrato* está editado por EMI.

EM: La obra de mi padre da para mucho. En alguna ocasión, cuando hemos tenido la oportunidad de compartir escenario, hacíamos la misma letra y cada uno la interpretaba a su modo. Es la música de la casa, esa es la naturalidad, ese es el secreto. No hay que buscar nada nuevo, es la diversidad. El que Soléa pueda interpretarlo de una manera, Enrique de otra y yo de otra, es algo que forma parte de nuestras vidas, de nuestras enseñanzas, tener criterio musical, y lo llevamos a cabo con naturalidad. Simplemente disfrutamos de algo hecho por mi padre y que además lo pide la gente. Es una obra magna y no tenemos por qué negarnos a interpretarla, al contrario, es la música y lo importante es hacerlo con dignidad, con respeto y dedicación.

E: Estrella, muchísimas gracias por tu tiempo, ha sido un auténtico placer.

EM: Gracias a ti.

Juan R. Rodríguez Cervilla, «J»

Entrevistador: Buenas tardes «J». Tres preguntas: ¿Qué lleva a LOS PLANETAS, grupo de música *indie* consagrado a sacar un disco con aire flamenco?, ¿qué aceptación ha tenido en estos años por parte del mundo flamenco? Y la última, ¿os habéis planteado participar alguna vez en un festival flamenco?

Juan Rodríguez Cervilla, «J»: A raíz del retorno de Enrique Morente de Madrid, en el año 94 o 95, empezó a hacer el *Omega* con los LAGARTIJA, empecé a ver sus conciertos y me quedé flipado con él. Volví a escuchar flamenco que no escuchaba desde niño y por el que había perdido el interés. En los 70 se escuchaba mucho en la radio, en la casa de mi abuela, en los bares, pero había dejado de escucharlo. Cuando vi a Enrique me quedé alucinado y empezamos a frecuentarlo, él estaba por ahí siempre. Cuando te acercas a Morente, lo primero que preguntas a Enrique es qué cantaores ha escuchado más. Él me decía que escuchara esto o lo otro, y empecé a escuchar las cosas que me decía. Con Internet, que todo lo que decía lo podías escuchar, como Chacón, «La Niña de los peines», «Marchena», «Caracol», los clásicos.

Hubo un par de cosas que me llamaron mucho la atención, que siempre se repiten las mismas canciones, veinte o treinta canciones como mucho, con las que se forman variaciones y son las que cantan todos los artistas en todos los discos. Eso me llamo mucho la atención y pensé que, si todos cantaban las mismas canciones, debían ser canciones buenísimas. Si la canta uno y otro y siguen funcionando, pues pensé, me voy a poner a ver si soy capaz de tocarlas yo.

Empecé con las alegrías. Veía que había correspondencias armónicas y rítmicas con muchas canciones que había escuchado, busqué

correspondencias del flamenco con canciones que había escuchado, que me gustaban, un trabajo chulísimo. Esas correspondencias me flipaban. Variando ligeramente una cosa encontrabas miles de posibilidades. Cuando empecé a hacerlo se lo puse a Enrique y él me decía que era muy interesante. Él quería que el flamenco se difundiera como a cada uno le guste, como cada uno pueda, eso me animó mogollón. Era divertidísimo, muy interesante, muy gratificante. Intento simplificar el flamenco, sus acordes, sus ritmos, cada cantaor tiene su forma de cantarlo. No puedo alardear, pero me gustaba la idea de aportar mi sello.

La leyenda del espacio tuvo buena acogida. Bueno, no esperábamos revolucionar el mundo del flamenco, pero al menos la gente del flamenco que conozco me respeta y luego, lo que espero es tener una influencia en el futuro, a largo plazo, que los nuevos artistas se den cuenta de las posibilidades que hay de hacer este tipo de cosas. Conocer el canon y aplicarlo, pero que la interpretación de cada uno tiene mucho valor. Es aplicar la filosofía del *indie* de «yo lo hago así», a lo mejor lo hago muy soso o lo hago desafinado, pero yo lo hago así. La idea de TELEVISION PERSONALITIES, que daba igual si le gustaba al resto, ellos lo hacían así. Entonces yo creo que falta un poco esa cosa, por eso me gustaría que en el futuro influya a alguien, que los chavales que lo escuchan vean un camino para el flamenco, una forma nueva de seguir cantando su repertorios, sus canciones, sus formas, y que el flamenco no se pierda, luego que cada uno lo interprete como lo sienta.

Respecto al festival flamenco claro que sí, nos hemos planteado participar en un festival flamenco. Hace poco estuvimos en un festival en Barcelona, que era una especie de festival flamenco, que bueno, no era totalmente flamenco. ¿Te refieres al festival de Las Minas o El Potaje Gitano de tu pueblo? Pues, los festivales flamenco están muy institucionalizados,

son escenas muy concretas, con los mismos artistas, que lo fundaron entre los 50 y los 70. «Fosforito», Menese, «Camarón», todos estos. Es como cuando en Benicassim tocó Julieta Venegas, ¡vaya polémica! Entonces, a mí me encantaría, pero tampoco es el público al que está dirigido, está enfocado a un público *indie*, al público de LOS PLANETAS, nuestro público, para intentar explicarle a nuestros seguidores que este tipo de música está muy bien pero que también las cosas de tu tierra lo están, que con toda la invasión de música anglosajona se olvidan.

E: Resulta paradójico que uséis en varias canciones de vuestro disco como «La verdulera», fragmentos de letras interpretadas por «Mairena», quien precisamente luchó para que el flamenco no se mezclara con otras músicas, para que se mantuviese «puro». ¿Es una forma de contradecir al cantaor?

«J»: No en absoluto. De hecho, el purismo y la innovación no son posturas irreconciliables, lo que no está nada bien es la intransigencia. «Mairena» no lo era, él decía que hay cosas que no son el flamenco «puro» y también están bien, pero eso no es el flamenco «puro» antiguo. Enrique era de los puristas, pero era abierto y hay muchos que no lo eran. Y «Mairena» también lo era, eso creo yo, vaya. Yo lo canto porque él presenta así los cantes antiguos, así se cantaban, y así los canto ahora yo. Eso es lo que hacía Enrique, decía, conozco los cantes antiguos, son así, pero yo los cantó de otra manera distinta, de hecho, «La verdulera» también la cantaba Enrique Morente.

E: Veo que habéis usado para componer las letras, la técnica tradicional del flamenco de unir partes, microcomposiciones, para formar una obra completa.

«J»: Sí, precisamente Enrique era un maestro de esto, sabía interpretar cada momento. Tenía en la cabeza un archivo increíble y sabía soltar en cada momento lo necesario.

E: En el flamenco hay improvisación, naturalmente. ¿Existe improvisación en *La Leyenda del espacio*? ¿Estudio, productor?

«J»: Creo que hay más de la que debería. Trabajamos en el estudio, vamos grabando las canciones conforme las vamos haciendo, es todo improvisado. Uno tiene una idea, se la explica a los demás y nos juntamos, la tocamos, la grabamos y vemos cómo suena.

E: Porque el estudio es vuestro, ¿no? ¿Y quién fue el productor?

«J»: Sí, se llama El Refugio Antiaéreo, nos producimos nosotros mismos. Contratamos a algún técnico de sonido, pero al fin y al cabo, somos nosotros mismos, hacemos la improvisación y la grabamos. La primera vez es raro que salgo bien, pero cuando sale bien lo flipas, si es una idea sencilla que se coge a la primera y toca el grupo a la primera y está todo grabado. Lo normal es que salga una idea buena pero que luego haya que pulir.

E: Entonces una grabación puede realizarse en poco tiempo o mucho tiempo, dependiendo de la improvisación.

«J»: Sí, depende, además es muy importante recoger el momento. Entonces, muchas veces ese momento está en el ensayo, en las primeras fases de creación. Si no lo registras se pierde. Muchas veces funciona muy bien, es muy importante el registro sonoro realizado en el momento clave, aunque eso no pasa nunca (risas). De hecho hay una maldición, cuando haces una toma muy muy buena, no se ha grabado. Además tengo una teoría, esto ya es parapsicológico, pero es que cuando hay un circuito ahí recogiendo y sale

algo bien, cesa, es algo mágico. Cuando no estás grabando, por un fallo del técnico, porque no le han dado al botón o lo que sea, justo en ese momento sale de [...] madre. Hay un montón de cosas que no sabes cómo pueden afectar a la grabación. Todas estas cosas pueden resultar tan místicas... A esto se suman teorías como las de Lee «Scratch» Perry, productor jamaicano de Reggae que inventó el *dub*, que produciendo con *delays* para los bajos consiguió una especie de electrónica prehistórica y grabó muchos discos de *reggae* con esto. Además, grababa en veinticuatro pistas analógica y echaba el humo de los porros a las cintas magnéticas, porque decía que alguna molécula se quedaría ahí, de manera magnética. Yo también lo hago (risas), de hecho, se volvió súper loco. Quemó el estudio porque decía que estaba lleno de espíritus y movidas.

E: ¿Qué tiene de cierto que este disco es un homenaje a *La Leyenda del Tiempo*? En caso negativo, ¿por qué este título?

«J»: Es un homenaje a ese disco de «Camarón» que tuvo muy malas críticas y rompió la barrera, es un título irónico. Hace referencia al atrevimiento que tuvieron y que tenemos ahora nosotros, además hace un juego de palabras con LOS PLANETAS y el espacio, y lo que venía un poco a reivindicar, pues la unión de esa cultura, la cultura andaluza más antigua como una fuente de conocimiento tan grande que no se puede olvidar.

E: ¿Pensaste hablar con Ricardo Pachón para la producción del disco?

«J»: Lo he pensado muchas veces, pero este disco salió solo. Teníamos canciones que nos gustaban mucho y cuando juntamos doce temas, pues las sacamos, luego sí lo pensé. Llevamos muchos años grabando y las técnicas de estudio son fundamentales para reproducir un determinado ambiente, para recoger la magia de la música, eso requiere una técnica muy

especial. Nosotros llevamos investigado en el estudio, no con muchos medios pero sí con mucha paciencia, y de momento no necesitamos un productor externo. No necesitamos a alguien que no esté integrado en esta forma de currar que llevamos investigando tantos años, de cómo registrar las canciones, como grabarlas. Ahora, sí me vendría bien una mano para tener una opinión externa. De todas formas, Ricardo Pachón tampoco es que fuera un productor artístico, lo es en cierta manera, pero es más productor ejecutivo.

E: He escuchado en algunas canciones de *La leyenda del espacio* voces de «Eric» previas a la interpretación. ¿Las dejáis de manera consciente?

«J»: No depuramos el sonido, grabamos en directo y no tocamos nada. Eso mola mogollón porque la interpretación es real, unos músicos se siguen a otros. No es lo mismo que grabar sobre un *playback*. Sacrifico un poco la perfección del sonido, con esas cosas que se cuelan en los micros, ruidos, casi como una forma de protesta. Que suene guarro, que se note que estamos trabajando en condiciones inhumanas (risas). No, Hacemos un registro de algo que está pasando realmente. Luego tiene sus retoques, porque luego retocamos algunas cosas. No es música electrónica, que está hecha exclusivamente para que suene por un altavoz, que está hecha directamente por un ordenador, aunque eso también me parece muy interesante, como están haciendo «Banin» y «Florent» con LOS PILOTOS.

Es una forma nueva de hacer música, ¿no? Se registra lo que hay en el aire y luego se reproduce, pero ahora con la electrónica no necesitas las notas en el aire. Lo creas con una máquina y lo reproduces directamente por un altavoz y esos son los pasos: recogerlo y reproducirlo. El altavoz nunca reproduce la realidad, el registro nunca es como lo que estás tocando, la

magia de cómo se graba. La magia es recoger el máximo posible de energía o del ambiente, o de lo que pasa ahí. ¿Cómo se hace? Tocando todos a la vez se recoge mogollón.

E: Como ya te comenté en nuestro anterior encuentro, había podido observar que la estructura de las canciones de *La leyenda del tiempo* no cambió respecto a trabajos anteriores, al contrario de lo que afirmaban en un artículo de *Rockdelux*. ¿Manteneis las estructuras y qué elementos sí habéis trabajado o cambiado para hacer vuestro habitual sonido más «flamenco»?

«J»: Sí, mantenemos las estructuras anteriores y ajustamos ahí el sonido flamenco, los ritmos de la batería de «Eric», acordes de las canciones, letras...

E: «J», muchísimas gracias por tu tiempo, ha sido un placer entrevistarte.

«J»: Gracias a ti.

Antonio Arias

Entrevistador: Buenas noches Antonio y gracias por atenderme. Dime, ¿cómo surgió la idea de esta colaboración con Enrique Morente?

Antonio Arias: Bueno, yo ya conocía a Enrique desde el año 82, porque compartíamos el mismo mánager, los 091 y él, en la época del *Sacromonte*. Al compartir mánager, ya Enrique dijo en aquel momento que tendría que hacer algo con los niños, decía «a mí me gustaría hacer algo con un grupo»; eso era el año 82 u 83.

Con esta premisa, cuando él vuelve a vivir a Granada por el año 94 o noventa y tantos, cuando volvía de Madrid, mi hermano Jesús estableció contacto con él y podíamos verlo más. Mi hermano tenía una idea de un poema que se podría hacer, el *Omega* de Lorca. Hablando con Enrique decidimos juntarnos para empezar a ensayar y tal. Dijo: «vamos a mirarlo, vamos a escuchar el trabajo». Nosotros no conocíamos ritmos de flamenco, pero sí usábamos ritmos importados de la Semana Santa. Teníamos ideas previas de los acoples, lo que llamamos «el monstruo de Omega», que era la parte del medio del tema «Omega». Lo conseguimos después de vernos muchas noches.

Recuerdo que fue, creo que el año 94 o 95, hacíamos siempre las encontraditas con Enrique, vamos a hacerlo, tal. Sabíamos que él estaba receptivo, desde los tiempos de [...], y la primera vez que ya conseguimos juntarnos en un ensayo él vino con su familia. Tenemos grabado todos esos momentos. Estaban el poema, todas las notas que teníamos más o menos claras y ya, en esa primera grabación, que todo aquello se grabó, ya vimos que teníamos una canción, que había un camino en el que él mantenía su personalidad, nosotros también y sin hacer fusión, pues ya se integraban o se

desintegraban dos mundos también, porque se desintegraban en otra cosa que, casualmente, desde el principio, sonaba bien.

Maquetamos diferentes versiones de esa canción. Hay versiones desde los tres hasta los doce minutos. Él venía maquetando en Madrid versiones de Leonard Cohen, como el «Valse vienés». En su casa nos repartimos, decíamos: «¿qué poema te gustaría hacer? Pues venga, a ver qué se nos ocurre». Y dijimos: «¿por qué no hacemos juntos las versiones de Leonard Cohen?», y así ya el proyecto se fusionó, las canciones de Leonard Cohen y esa idea que traíamos nosotros. Pero sobre todo, lo que más nos sorprendió a todos fue que aquello sonara bien.

E: Entonces, ¿en un principio, este trabajo se concibió como la unión de dos partes independientes una de Morente y otra de LAGARTIJA NICK?

A: En un principio también se habló, como él venía maquetando, habíamos maquetado «Omega», hicimos una prueba y fuimos a Sony, pero a Sony le pareció una aberración, las cosas que pasan. Volvimos a Granada y él, Enrique, se reía mucho, preguntaba sobre lo que nos habían dicho y contestamos que nos habían echado de la compañía. Eso ya lo motivaba mucho más, le daba como vida al proyecto. Decía: «pues si no os hacen caso, vamos a probar por mi lado». Tenía unos contactos en El Europeo, que estaba muy interesado y podía aportar mucho al proyecto, fue un disco que enseguida cobró vida propia.

Empezamos a grabar, a maquetar y todo sonaba bien. Cuando hicimos los primeros conciertos, en diciembre del 95... curiosamente, él murió el año pasado. Fue como cuántos años después. ¿Quince años después?, ¿dieciséis? Quince años después murió Enrique. La experiencia mereció la pena por conocer nuestra propia cultura. Todo lo que sabemos de flamenco nos lo enseñaron él y su familia. Enrique, a ver, «¿cómo es la seguriya?» La soleá

también tuvimos la suerte de aprenderla con él... Para lo bueno y para lo malo, fue un camino en el que nos perdimos juntos y que fue muy sorprendente.

Cuando dimos los primeros conciertos estábamos en nuestro ámbito o en el suyo, dos ámbitos un poco distantes. Al fin y al cabo, nuestra ámbito, nuestra compañía, era del movimiento *indie* y nadie prestaba atención a Enrique Morente y lo que estábamos haciendo. Pero sí que sorprendió mucho que se vendieron veinticinco mil copias del disco en el primer mes, pero donde íbamos no se llenaba, porque era nuestro sitio o el suyo. Siempre nos preguntábamos dónde estaba la gente, dónde están los veinticinco mil.

E: Es raro, porque precisamente, hoy en día es más común que no se vendan discos y los artistas obtengan beneficios de los conciertos.

A: En aquel tiempo era un poco al revés. Estuvimos grabando en el año 96, acabamos en octubre, noviembre o por ahí y salió en diciembre o enero.

E: ¿Dónde se grabó?

A: Se grabó principalmente en Armilla, en los estudios Bernardi y en Madrid, en los estudios Sincronía, donde se hicieron principalmente las mezclas, aunque las partes de Isidro «Sanlúcar» también se hicieron en Cádiz. Es decir, que fue un disco en el que, evidentemente, la parte que más luce es quizá, donde estamos más, pero es un disco global con participaciones muy importantes, con gente muy buena. Eso entraba más dentro de su idea. Quizá nosotros echábamos más de menos hacer un disco entre nosotros, sólo con él, pero tampoco estaba el horno para bollos. Entre las reticencias que suscitaba el álbum y tal, por nosotros estaba claro, pero por él...

Claro, llegábamos a Madrid con las grabaciones de Granada y decían sus colegas: «Enrique, que las guitarras están acoplando, te han engañao». Nos decía: «Antoñito, me han dicho que me has engañao», y yo le decía: «Enrique, si hemos estado en Granada casi nueve meses y en Granada estaba todo bien, los acoples son para crear esa atmósfera, ese ruido».

Como siempre pasaba con Enrique, tú no llegabas a hacerlo *rockero*, él ya decía que lo era y ahí lo tenías. Pero al final lo que hacía, era meterte el veneno del flamenco, te metía al final en todas las discusiones estas del «mairenismo», de si el flamenco viene de la corrala, que si los payos no saben cantar flamenco, que si eso es ópera flamenca, que si lo otro es el flamenco «puro». Empezabas ya a cuestionarte cosas, empezabas a conocer muchas más cosas y a empezar a aplicarlas a tu música. En el caso nuestro, como trabajamos con quien para nosotros era el mejor, pues nunca teníamos más ganas de hacer otras cosas de este tipo si no era con él, porque con Enrique podíamos hacerlo todo.

Durante los 15 años que estuvimos tocando en giras con él, decíamos: «vamos a intentar hacer otra cosa», y él decía: «pero Antoñito, si las que hacemos están bien». Él aprovechaba la primera parte de los conciertos para hacer una actuación más «pura» y después salíamos nosotros.

E: Bueno, en el disco también se da esa dualidad, hay partes más *rockeras* y otras más flamencas. Algunas como «Solo del pastor bobo» es más de guitarras españolas que eléctricas.

A: Sí, ahí participó José Antonio Salazar, un compositor muy bueno, muy loco y muy bueno, un guitarrista flamenco que sólo lleva en la funda de la guitarra partituras de Bach y Mozart. Eso se nota en las armonías de esa canción, tremendas.

Hay canciones como «Omega» que no se concibieron como seguiriya, solo teníamos un ritmo de Semana Santa para el principio y para el final, que se convirtió posteriormente en una especie de seguiriya, y el trozo del medio en lo que llamábamos «el monstruo», con la idea del grito de Morente.

La primera estrofa comenzó por peteneras, quizá por superstición se cambió a bulerías. Morente podía transportar cualquier letra a cualquier palo, y lo hacía muy a menudo. Incluso los términos de bulería para este tema no lo acaban de explicar, él era un poco más complejo que eso. Luego entra la seguiriya propiamente dicha «Aqueos los golpes» luego bulería y monstruo, y termina con esa especie de bulerías «Tu vienes vendiendo flores».

Aunque el disco no tiene tantos palos flamencos, está más basado en canciones, las de Cohen y las nuestras. «Ciudad sin sueño» la escribimos como una caña, sustituyendo el fraseo típico de este palo con la letra de Lorca, luego subida de baile empezando por seguiriyas «cruzadas» y canción con compás de 4/4 al final.

«Manhattan» la versionamos como si fuese un tema nuestro, «Nuevo Harlem», con ese ritmo *beat* que tanto se parece a los tangos. En las que compuso Isidro «Sanlúcar» sí hay flamenco de base y de desarrollo. En las de Vicente Amigo también, son unas bulerías al golpe.

Uno de los títulos que barajaba Morente cuando maquetó los primeros temas de Cohen era *Leonard Cohen por Soleá*, así que siempre estaba la idea de adaptar al mundo de Enrique las canciones de Lorca. Como había maquetado «Pequeño Vals Vienés» siempre estuvo de acuerdo en avanzar por Lorca.

E: El título del disco, *Omega*, viene evidentemente del poema de García Lorca, ¿no?

A: El poema y también reflejaba, primero esa visión, como la que explicaba mi hermano de... él lo ve como algo mucho más tremendo, con más ruido y tal, solo con los acoples, pero «Omega» era lo más trascendental, era donde había más creación. Son trece versos, se podía jugar. Incluso las primeras versiones las hacíamos como si fueran unas peteneras, íbamos modulando y siempre crecía. De hecho, cuando editamos el disco, Enrique decía que era muy duro para empezar el disco. Él quería empezar con «Día sin sueño» como primer corte. Yo le dije: «Enrique, con los huevos que tú tienes ¿no vas a empezar el disco con «Omega»?». «Día sin sueño» viene a ser un poco lo mismo, pero un poco diferente, se mete un poco más en nuestro mundo, por su estructura, más parecía a nosotros. Pero «Omega» estaba claro, daba sentido a la obra.

Desgraciadamente murió su madre cuando estábamos grabando y ya se convirtió en un réquiem. Como anécdota, cuando se enterró la madre por la mañana, hablé con Enrique. Estábamos grabando todavía aquel día y le dije: «bueno Enrique, pues cuando tú quieras seguimos grabando», y él dijo: «no, esta tarde», y esa misma tarde grabó una de las voces, con las que empieza la seguriya de la parte de en medio. Y están saturadas, no llegó a grabarse bien del todo. Están saturadas esas voces, pero luego no podías explicarlo, lo intentamos hacer de nuevo, pero quitaba ese... ya no era lo mismo. Era un réquiem a su madre, se convirtió en una grabación que, que Enrique aquel día estaba de gracia. Si él no iba a cantarla bien el día que muere su madre, ¿cuándo coño iba a cantar bien? Entonces ahí es donde nace la inmortalidad del álbum. Podía haber sido un disco más, un disco más rompedor, pero esa vida que cogía el disco tan dramática, pero tan llena de vida, rodeado de toda su familia, con los niños chicos, que flipaban con el grupo de *rock* y para su familia era algo que lo sacaba de su mundo, hacía algo que no había hecho nunca antes. Para nosotros abría las puertas.

E: La coletilla «poema para los muertos» la volvía mucho más trascendental, ¿no?

A: Es el réquiem para su madre, pero también es su propio réquiem, «Poemas para muertos». Utiliza muchos recursos que había utilizado en discos anteriores suyos, pero en ahí de otra manera. La producción de otros discos como *La leyenda del tiempo* de «Camarón», tras la producción formal, tenía una intención más comercial.

E: Con el productor Ricardo Pachón...

A: Ricardo Pachón, «Kiko Veneno»... esta cierta tendencia comercial de *La leyenda del tiempo* no la tiene *Omega*. Aunque a lo mejor la versión de Enrique sí, porque decía: «¿no vamos a hacer una canción pá las niñas?». Estrella empieza su carrera ahí. Cuando hablo con la familia, para todos es un disco trascendental. La experiencia, nuestro momento. Yo creo que es lo que a la gente le sigue calando, que la gente le tiene mucho aprecio.

E: Se publica el disco en el 96 y se reedita 10 años después, en el 2006. Con 15 años, ¿pensáis hacer una nueva edición?

A: Hay material, pero el momento es tan triste. Hay bastante material inédito para hacer una caja de coleccionista, una edición muy ampliada. No hace mucho hablaba con Aurora, que me preguntaba: «Antoñico, ¿dónde están todas esas cintas?». Las tengo, pero Aurora, para esto vamos a necesitar por lo pronto bastantes meses para ordenarlas. Y sí, merecería la pena para ampliar la edición del trabajo. Hay muchos descartes, muchos trocillos, muchas horas. Yo tendré inéditas unas veinte horas o por ahí, mezclas distintas, mucho más arriesgadas de canciones que luego en el disco salen diferentes, con fragmentos que hacíamos nosotros.

E: ¿En esa futurible edición os habéis planteado que salga en vinilo, formato que actualmente vive una segunda juventud?

A: Claro, yo haría una edición de tres o cuatro vinilos para coleccionistas, una caja potente. Yo me reuní con Enrique para hablar de esto en el año 2007. Le comenté que deberíamos revisar estos materiales, debería oírlo. Él tenía ganas de remezclar algunas canciones, debido a la presión esta que te comentaba antes, que cuando se traslada la grabación a Madrid, con las reticencias, hicieron que a lo mejor las mezclas no fueran tan valientes como lo eran en Granada. O lo mismo, completándolo con todas las sesiones de Granada tendríamos una buena edición, algo que sea un objeto para fans y que lo puedan valorar, porque es un trabajo que se desarrolla en muchísimo tiempo y que tiene muchísima fuerza.

Pero ya te digo, ahora es un momento tristísimo porque es el aniversario. Ellos tienen que primero tenerlo, todo este material y luego darle un poco de forma, para dignificar su figura. Hay mucha gente que conoce el personaje, pero luego no conocen su discografía y, si atiendes a lo que hay en páginas como *Spotify* o lo que te puedas descargar, está todo desordenado, la mitad de las cosas están incompletas, la gente no tiene ni idea.

Él era una maravilla. Su misión era en realidad meterte a ti el veneno del flamenco dentro. Recuerdo que durante las sesiones de «Omega», para la parte en la que resucitan los cantaores, esa que empiezan a salir grabaciones de cantaores, tal como el decía, los muertos se levantan, lo tengo en mi libreta apuntao. Enrique me dijo: «vamos a buscar seguiriyas que estén en si, en mi o en la tonalidad de mi Mayor», apuntamos nombres, Manuel «Vallejo», Chacón, «La niña de los peines», Manuel Torre, etc. Eran grabaciones de seguiriyas de flamenco y mientras que estuvieran en la tonalidad de mi Mayor, entraban. A Pepe «Marchena» me lo apuntó. Cuando

estábamos en Madrid para hacer la mezcla definitiva de la subida de los muertos, le digo: «mira, aquí está la de Chacón, la de no se qué», pero no estaba la de Pepe «Marchena»? Le hice así, como si tuviera un sombrero «daleao» en la cabeza, Pepe «Marchena», y me dijo: «He creao un monstruo, he creao un fundamentalista» (risas). No es que no apreciara a Pepe «Marchena», pero no era mi ideal. Luego ya lo he valorado mucho más, pero a él, fue como si el destino se le presentara porque no estaba Pepe «Marchena».

Ya no tenía más tiempo, ya no podía buscarlo porque estaba en Madrid y no era tan fácil como ahora, que te metes por Internet y la sacas en 2 minutos. En aquel tiempo pues había que ir, buscar una seguriya que fuera tal, que entrara. En fin, aparecen cinco o seis cantaores, Manuel «Caracol» también.

E: ¿Conoces el grupo *indie* PONY BRAVO? Recientemente han hecho una versión de «La niña de Fuego» de Manolo «Caracol», no sé si la conoces.

A: Sí, claro, es lo que comentábamos al principio. A mí me parece increíble que estuviésemos haciendo conciertos y discos con Enrique y que no nos prestara atención nadie de nuestro mundo, porque era la época de la explosión *indie*, era la época esta de *El motor del autobús*. A mí me parecía bien, pero ¿por qué nadie quiere tener siquiera un conocimiento de su propia música?

E: Por eso hago hincapié en la idea de sacar ahora una reedición, porque estamos en un momento en el que la interrelación del flamenco con otras músicas, especialmente el *indie*, está en alza.

A: Por eso creo que hay quizá un valor añadido en esas mezclas inéditas, que hay, pues una visión que quizá teníamos un poco nosotros más

pronunciada, que era el cantaoor con un grupo. Que no tenemos ningún inconveniente en que haya otros instrumentos, por supuesto, que haya una guitarra española y todo eso, pero hay tantísimas tomas en directo de Enrique con nosotros, cortes que son interpretaciones distintas.

E: ¿Hay grabaciones en concierto?

A: Las tomas inéditas son sobre todo de estudio. Son muchos ensayos en directo, ensayos en multipistas, mezclas alternativas con más guitarras, con más acoples. Y el valor añadido que puede tener es decir: no, esto es un cantaoor solo con un grupo. Él decía «Yo soy *rockero*» (risas), él era un gran *frontman*. Tenerlo a él delante era una garantía tremenda, llevaba la improvisación en directo muy al límite. En el estudio también, pero en estudio era más formalillo, tenía que encorsetarse un poco, que por otra parte no le gustaba nada, pero lo hacía sin problemas. Ahora, en directo era todo lo contrario, la improvisación. Podía ser por su pasión por el *jazz*.

Una de las noches que estábamos de promo, yo dormía allí en su casa, recuerdo que dormía en la habitación de Estrella. Él tenía su colección de vinilos y cintas, quizá la colección más extensa que yo le he visto, que no la tenía luego en su casa de Granada. Lo que tenía era muchísimo *jazz*: «Tete» Montoliu, Miles Davis, muchísimo *jazz*. Yo creo que su pasión por la interpretación le venía de ahí. Esa libertad que le achacan, diciendo que no mide, y era como él decía: «yo entro por donde quiero y salgo por donde me da la gana» (risas). Y en los discos yo le decía que se podía hacer como en directo, pero él decía que había que hacerlo como nosotros decíamos, en el disco un poco más encorsetado, pero en directo era todo mucho más libre. Muchas veces se formaba un caos y de pronto aparecía algo que no te esperabas. En otros no, en otros momentos no (risas), la gente se quedaba flipada y nosotros también.

E: Debieron ser momentos mágicos.

A: Claro, porque allí estábamos siete cantaores con percusión, dos guitarras, un cantaor, un grupo completo. Pues éramos veinte en el escenario, que lo más probable era que hubiera un poco de caos, pero a veces dentro de ese caos... entraba todo.

E: ¿Qué tiene el disco *Omega* de Lorca, de Morente, de LAGARTIJA NICK y de Cohen?

A: Yo creo que Lorca era el tronco al que todos nos agarrábamos porque, claro, en grabaciones tan extensas siempre hay movidillas, y durante quince años, pues movidillas ha tenido que haber. Pero cuando tenías dudas, si perdías el punto, en esa línea tan frágil entre una banda de *rock* y el mundo del cantaor, las dudas se solventaban gracias al tronco, que era principalmente Lorca. Lorca era siempre la inspiración que nos ayudaba a recuperar el camino. Al ser también músico, yo estoy convencido que los poemas de Lorca llevan una música por dentro, que él ya tiene una música ahí. A esa música seguro que no vas a llegar, pero todos vamos a tener siempre esa intención. ¿Qué música pondría Lorca en este poema? Y al acercarnos ahí es donde todos congeniamos. Así que lo primero sería por supuesto Lorca. Luego venía Enrique Morente, el capitán. Él siempre me decía: «Antoñito, ¿quién es el capitán?» y yo decía, «¿tú cuándo no lo has sido?» (risas), entonces él es el capitán.

Yo no era muy de Leonard Cohen, él era más fanático. Enrique fue quien me metió ahí más. Él tenía los discos, me los dejó, sobre todo los primeros. También el último, el *I'm your man*, etc. Entonces él tenía una idea muy clara de lo que quería hacer. En un principio él quería hacer un disco que se iba a llamar *Leonard Cohen por soleás* o algo así.

E: ¿Por petición de Cohen?

A: No lo sé exactamente, sé que se conocieron como en el año 93 o por ahí, que coincidieron, algún interés tendría alguno de ellos por conocerse. Leonard Cohen curiosamente se había internado en el monasterio cuando grabamos *Omega*, por eso te decía lo de Lorca, porque con Lorca no había que moverse, con su poesía, pero a lo de Leonard Cohen si había que moverlo, porque si nos basábamos en las traducciones de sus canciones hechas por Manzano, están genial para leerlas, pero no nos servía muy bien para cantarlas.

Lo mismo que hizo Cohen con Lorca, hizo Morente con Cohen. Por ejemplo, «La casilla blanca de un camino», a lo mejor no es lo que dice Cohen, pero era lo que venía bien a Morente para cantarlo. Tuvimos problemas con Manzano, porque su traducción era la que estaba autorizada por Cohen, y como Cohen estaba en el monasterio, no había forma de hablar con él. Tuvimos que hablar a través Laura García-Lorca con la hermana de Cohen, y ya él dio carta blanca a Enrique.

Por eso digo que primero estaba Enrique, que tenía una visión más preclara de lo que quería cantar, porque había traducciones de Luis García Montero, de Roberto Manzano, era como que todo el mundo se acercaba. Enrique lo gestiona muy bien, le sale muy natural cantarlo y esa libertad que tuvo Leonard Cohen fue la que puso Enrique en las composiciones de Cohen. Nosotros también queríamos ser muy libres y como no queríamos firmar reglas, para que no hubiera más problemas, lo hacíamos como queríamos.

E: ¿La discográfica de Cohen os puso trabas?

A: Estábamos en la misma, nosotros estábamos en Sony. Cohen estaba en Sony y Sony dijo que ese disco era una mierda, entonces los que

tenían todo y nos podía facilitar todo el proceso nos bloquean los primeros. Dijeron que este disco no valía para nada, pero no se lo tuvimos en cuenta. Ese comentario nos pareció tan normal en aquel momento.

E: Quién podría imaginar el éxito posterior del disco, ¿no?

A: Claro, eso también es verdad. Había la intención, la voluntad por parte de todos de que saliera, pero luego hubo muchos problemas. Se fue «Eric» con LOS PLANETAS y eso a Morente le mosqueó. «Eric» grabó el disco y dio los primeros conciertos, aquello fue una especie de sorpresa. Presentábamos nuestro disco y en los bises hacíamos el *Omega*.

Enrique decía que debíamos fiarnos de la primera impresión que tuvimos y yo no dudaba, él me decía: «Antoñico, vas a acabar con mi carrera».

E: Claro, sobre todo teniendo en cuenta el poco éxito de intentos anteriores como *Veneno* o *La leyenda del tiempo*.

A: Precisamente por eso, por eso esa negatividad desde nuestro entorno. Aquí en Granada si tuvo repercusión y cada poco tiempo salíamos en el periódico. Pero está claro que por eso, por esa reticencia que se creó, nadie estaba esperando el mejor disco nuestro. La gente me decía que no lo hiciera, que iba a salir mal, pero ¿y si sale? Si sale es un bombazo y si no sale pues ya está, todos teníais razón.

Ahora se tiene más libertad, el concepto de álbum ha cambiado totalmente. Aunque, a pesar de ser el momento de más libertad, ahora es cuando la gente se siente más encorsetada, como la mayoría tiene que autofinanciarse, autoeditarse, tienen más miedo de que los discos no tengan una buena recepción.

E: ¿Seguís con Sony todavía?

A: No, ya no, el último fue autoeditado y el anterior lo sacamos con Everlasting... al salto de mata. Si a algún sello le interesa, pues se hace con alguien. Al fin y al cabo, yo ya casi compro más por *Itunes* que en la tienda. Sigo usando vinilos, pero...

E: ¿Y los conciertos? ¿«Eric» interpretó algún concierto o solo participó en la grabación del disco?

A: La actuación del teatro Albéniz del 96 fue la más escandalosa. Era un concierto que Enrique tenía programado solo con «Tomatito». Enrique me dijo: «Antoñito, yo toco dentro de un par de semanas en Madrid. ¿Qué te parece si lo montamos todo y hacemos lo mismo que hicimos en Granada pero al revés, en los bises? Tapamos los instrumentos y en los bises abrimos»... Había sido un concierto de «Tomatito» con Enrique, pues no te digo nada, un «bolazo». La gente estaba súper contenta, todo iba perfecto, todo iba de maravilla, y en eso que se abre un telón y aparecen todos los instrumentos sucios (risas). Mira, empezamos con «Omega» o con «Aleluya», yo ya no me acuerdo, y la mitad de la gente se levanta para insultarnos, otros para aplaudir, unos callando a otros (risas).

Salimos como una hora y pico después de los camerinos por la movida que había en la puerta, por las peleas que había. Toda esa parte la hizo todavía «Eric», y ya cuando me fui yo a Madrid a mezclar el disco, que tuve que estar allí dos meses o por ahí y me despisté un poco del grupo, se marchó. Quizás podría haberlo conservado, pero estaba más pendiente de las mezclas, que todo estuviera bien y que todo estuviera terminado. Luego que saliera o no saliera ya no dependía de mí, y en esa fue cuando «Eric» se fue con LOS PLANETAS. Pero fue por eso, no se sabía si iba salir, se retrasaba mucho, los mánagers y todo eso...

«Eric» es como el Guadiana, se fue, luego volvió, se fue, volvió en el 2003. Él creía que al irse de LAGARTIJA iba a parar este proyecto, decía que con este disco me iba a cargar mi carrera, y lo que se llevaba era el virus y se lo metió a LOS PLANETAS (risas). Portaba el virus del flamenco, donde se fuera lo iba a infectar, a la larga lo iba a infectar porque en ese momento a «Eric» le gustaba el flamenco. Al meterse ahí, el virus poco a poco fue infectándolo hasta que LOS PLANETAS, once o doce años después...

E: ¿Es cierta la leyenda de las visitas de «Eric», con la cabeza tapada a los locales de flamenco? (risas).

A: Eso fue un día «pelotazo», que se lo encontró Enrique y desde entonces cada vez que lo veía así, le decía: «¿Ya vienes con la capucha?» (risas). Ya nunca lo vio con la capucha, solo esa noche que lo vio borracho y desde entonces se le quedó.

E: Recientemente, aparecía en una entrevista a Pedro G. Romero que *Omega* tenía de *Val del Omar*.

A: Sí tiene, porque en aquel tiempo, justo cuando terminamos el *Omega*, incluso cuando estábamos grabando, estábamos trabajando en los dos. De hecho en *Val del Omar* hay cosas muy chulas y, cuando hacemos «Celeste», tiene mucho que ver con «Omega», porque hay mucho de esa filosofía, como dice Pedro, ideológicamente tiene mucho que ver. Como Enrique me recriminaba, *Val del Omar* tendría que haber sido también conjunto, pero yo le decía que ya no se acordaba de lo que estaba pasando con *Omega*, que la explosión de *Omega* fue en el 98, lo que hablábamos antes del público. Cuando en el 98 vamos al Espárrago Rock y vemos allí la cantidad de gente que había dijimos: «aquí están los veinticinco mil». Él se sintió tan bien y tan contento, tan tranquilo en los festivales.

E: Posteriormente vuestra actuación en el Festival Primavera Sound también tuvo gran repercusión.

A: Hombre, lo del Primavera ya fue de vuelta y fue mucho más relajado, porque como comentábamos, en ese momento todos nos sentíamos muy involucrados con la defensa del disco *Omega*, que nos estaba contando la vida a todos e hicimos una tanda muy importante de conciertos. Enrique se quejaba un poco porque estábamos haciendo más conciertos de los que debíamos.

E: ¿Alguna vez hacíais *Omega* sin Enrique Morente, solo con los LAGARTIJA NICK?

A: No, no, eso nunca lo hemos hecho. A lo mejor en algún concierto de LAGARTIJA he hecho yo «Vuelta de paseo», la cantaba en directo, el me daba la *chance*. Hay una cosa en el flamenco un poco protocolaria, que si hay otro artista ahí, se le da la *chance* y que cante sus cositas. Entonces él, en vuelta de paseo me la daba a mí y yo la cantaba ahí, a duras penas. Él se metía en trocillos, pero a parte de eso, en alguna ocasión que surgió la posibilidad, pero no tiene mucho sentido hacerlo en directo porque quién iba a hacer de Enrique. Quizá con la familia, a lo mejor hacer un homenaje sí. Con la familia, con Antonio Carbonell, Aurora, Pepe «Montoyita», «Paquete» de LA BARBERÍA DEL SUR, el «Negri», Estrella, Soleá y todos los flamencos de Madrid, que se lo saben perfectamente, una cosa tipo homenaje. Pero yo no me atrevería, porque hay muchas más cosas que hacer, su figura se puede reivindicar de otras muchas maneras.

E: De hecho, en La Zubia se hizo hace poco un homenaje si no me equivoco, ¿verdad?

A: Sí, en El Laurel. Enrique abría muchos mundos, muchas puertas y conectaba muchos mundos. El mundo del flamenco le estaba muy agradecido al disco de *Omega* y en ese homenaje, aunque estaban figuras del flamenco, que lo son, como Carmen Linares, o Marina, abrimos nosotros. Yo creo que lo nuestro habría sido más para última hora. Ahí canté «Ciudad sin sueño» y «Vuelta de paseo», pero eso ya con el beneplácito de todo el mundo del flamenco. Los flamencos han acogido con mucho cariño *Omega*, pero vuelvo a decir lo mismo: si todo ese cariño, por parte del *pop* o del flamenco, nos lo hubieran dado en el momento, nos habríamos ahorrado todo esto.

E: Ahora que hablas de dos mundos relacionados con el disco, ¿qué crees que aporta *Omega* al *rock* y qué aporta al flamenco? ¿Por qué crees que es importante esta fusión de lo urbano y lo folclórico?

A: Al *rock* le aporta el conocimiento de su propia música, lo que aporta es afición. Lo que hablábamos antes, las referencias que hace Enrique al flamenco puro. Lo primero que llama la atención es lo mismo que nosotros queríamos hacer, conocer nuestras raíces. Tuvimos la suerte de que nos las contó él con su familia, fueron los que nos explicaron un poco esto del flamenco y eso se traduce en ese virus que llevaba «Eric» y que también lo llevaba el disco, al que se lo pones tiene más interés en estudiarlo. Ver esa democratización del flamenco, en la que un grupo puede tocar y un cantaor puede cantar.

Y para el flamenco, que la juventud está ahí, esperando en la puerta y como decía mi hermano Jesús: «el flamenco es una puerta que sólo se abre desde dentro y, como sólo se abre desde dentro, hay que esperar fuera». Y ya imagínate, yo creo que reconcilia un poco lo que son los hijos del flamenco con los padres del flamenco. Lo noto un poco en eso, en un padre que sea flamenco y tenga un hijo un poco moderno, *indie*, el *Omega* es que los une,

evidentemente, porque tienen lo que a ellos puede tocar que es Morente, de los más grandes que han existido en la vida, para mí muy superior a «Camarón», y para la gente joven que se relacionen con sus padres. Intergeneracionalmente aporta un poco de pegamento social. Quizá a nosotros nos perdió la prisa, hay que esperar que las cosas tengan su recorrido, todo necesita un poco de tiempo.

E: ¿Cuántos conciertos distéis con *Omega*?

A: Pues mogollón, estuvimos desde el año 95 al 2009, paramos un par de años en medio porque Enrique lo mismo que te cogía luego, a veces, para descansar de ti, te dejaba en barbecho una temporada, pero siempre estábamos en contacto. Menos un par de años, estuvimos desde el 95 al 2009 y por todo el mundo. Empezamos en Granada, el segundo o tercero en Fuente Vaqueros y como tú decías bien del concepto glocal, fue algo local que se convirtió en global.

Tanto Enrique como yo lo considerábamos así, que *Omega*, su recorrido, fue del año 95 al 2003 o 2004, que fue cuando tocamos en Brooklyn, Nueva York. Entonces el recorrido ya estaba hecho, habíamos hecho desde Fuente Vaqueros a Nueva York, el recorrido ya estaba hecho. Entonces quizá por eso se desinfló, porque para nosotros, nuestra mayor aspiración ya estaba hecha. Ya habíamos recorrido el mundo entero con él: Europa, Sudamérica, Norteamérica. Él nos abrió el mundo y ahí nos pasaba de todo. En la época de *Val del Omar*, Enrique se empeñó, y yo también, en que algunos conciertos lo abriéramos nosotros, unos los abría él y otros nosotros.

E: Y el concierto en conjunto, ¿se centraba en *Omega* o también se interpretaba por ejemplo *Val del Omar*?

A: Casi siempre era él, Enrique y su cante «puro», media horilla, y luego entrábamos nosotros. En la época de *Val del Omar*, en algunos festivales internacionales abríamos nosotros.

En uno despidieron a la directora (risas), en Arlés, ese pueblo tan bonito. Había tocado THE CURE una semana antes en el mismo sitio, en el anfiteatro de Arlés, «chulísimo» el sitio. Enrique decía: «Antoñico, tenéis que abrir vosotros hoy en este sitio tan bonito, vosotros», está grabado eso. Tocamos tres o cuatro de *Val del Omar* y ya se incorporó él. Acabó el concierto y vino con la directora del certamen medio llorando y dice Enrique: «Antoñico, estarás contento, han despedido a esta mujer. Llevaba trabajando aquí quince años y la han despedido hoy».

Hemos vivido todo tipo de experiencias. La convivencia con Enrique, vivir los directos, no solo el estudio, vivir con él, tocar con él, era lo que tenía para mí mucho más valor. Porque era un disco que se defendía muy bien en directo, quizá por eso era Enrique más reticente, que decía aquello de «si las que hacemos están bien». La suerte fue todo el proceso del disco, las giras nacionales e internacionales, la cantidad de noches que hemos echado sin dormir, los aviones. Un gran compañero, tanto en el escenario como en persona. Con cualquier problema siempre era el primero en ayudarte, siempre te hablaba en *caló* para que la policía no se enterara de nada. Si tenía que quedarse con alguien que perdía el avión, él se quedaba. A mí no me ocurrió nunca, pero a otros del grupo sí. Él estaba a las duras y a las maduras.

Él tenía su carácter, era un toro bravo. Evidentemente esa no es la imagen de él que se va a ver en el documental este de Barrachina, que es muy acertado el documental, pero no era la persona esa que se enseña. Era divertido, pero no era solo la persona de chanza y diversión. Si él estaba ahí,

era porque tenía una calidad, una visión y un poder tremendo y eso se consigue con seriedad, no con chanza.

El documental lo sacaron y, a mi modo de ver, da una visión un poco frívola de la figura de Enrique. Él eso lo tenía, te quedabas con él y te morías de risa. Tenía frases... todos podríamos hacer un libro de las frases que nos ha dicho Enrique. Pero también tenía el sentido trágico de la vida y el sentido serio, y luego era muy exigente. Aunque en directo te dejaba hacer lo que te diera la gana y él siempre lo respetó. Él nunca me dijo no, y si quería meter un bajo distorsionado, aunque él no estuviera totalmente de acuerdo, lo permitía.

E: Si me permites una crítica, la única pega que le pongo a la producción de *Omega* es el tratamiento de las baterías y distorsiones del disco.

A: Es que en el caso de la reedición de «Omega», por ejemplo, eso sería lo que tendríamos que trabajar. Si hubieran salido las mezclas de Granada todo sería distinto, pero allí la compresión era tan bestia, que cada vez que escuchaban distorsión comprimían caja y bombo a tope para que aguantase eso y esa no era la idea. Podía quedar mucho más ambiental y aguantaba bien, porque parece que a muchos ingenieros y productores en España, el armazón del bombo y caja tiene que ser tremendo, súper disparado y súper comprimido para luego meterle cosas, y eso no es necesario. El sonido que sea natural, el de la caja. De hecho, al comprimir tanto la batería no se escucha el charles, que era lo que daba la magia. Para llegar a un final feliz para todos había que sacrificar muchas cosas. De hecho, en la canción «Manhattan» había unos acoples que quedaban muy bien. Enrique me dijo que había que quitarlos y yo le dije que si la quitaba se tendría que buscar a quien lo comprendiera, y ahí me dijo: «pues venga, vamos a intentar esto».

Él veía hasta qué punto estabas dispuesto a defender lo tuyo, cuando a ti te costaba la vida decir hasta dónde llegabas. A él qué más le daba una guitarra más o una menos. Él estudiaba esa libertad que te daba, veía hasta que punto te importaba. Pero vamos que sí, tienes razón en que partes del disco no suenan bien. Lo decíamos al remezclarlo. Se podría remezclar «Omega» y «Aleluya», ganarían. Ya te digo, eso es una labor de bastantes meses, trabajar con la familia y que a ellos se les pase, porque volver a abrir ese melón es duro. Hace poco en el estudio de Aurora, de la familia, abrieron una de las sesiones y te quedas...

E: Si pudieras quedarte con un tema de *Omega*, ¿cuál elegirías?

A: «Ciudad sin sueño», porque «Omega» tiene todo lo que hemos hablado, es el disco. Algunas veces me han dicho que es el peor disco que he sacado, pero es que no es un disco es una canción, «Omega». Hubo críticas buenas y malas y yo admito cualquier crítica. Hubo una que no era positiva pero que era muy buena, de Mayte Martín. Ella decía que no entendía mucho el disco, pero que este disco ganó un sitio para Morente que su mundo había negado durante años. A él lo oyes en entrevistas, resentido con su mundo, porque tuvo que ocurrir con el *Omega*, tuvo que esperar la gente a su disco decimoquinto o decimosexto para darle su sitio. Era injusto, pero vamos, si alguien no lo entiende lo comprendo, pero que le da su sitio. Y si luego rateros como SONIC YOUTH se acercaban porque lo habían visto en Brooklyn, porque iban nada más que a robar, él encantado, se dejaba querer, normal, yo también lo hubiera hecho. Pero claro, un trabajo de la profundidad de *Omega*, estar con él en un disco, en el que él se reivindicaba...

Eligiendo la portada, había una portada muy chula en azul, había varias portadas para el *Omega* y dice: «Antoñico, he estado en la compañía y me han dicho que has elegido esta portada. ¡Claro, como tu nombre sale más grande que el mío, parece que yo no he hecho nada!» (risas). Enrique es el artista más grande.

E: ¿Teníais más proyectos para el futuro?

A: Cuando hicimos el concierto de *Val del Omar* en el Reina Sofía en Madrid, como cantaba una canción, semanas antes había hablado con él. Le pregunté si estaba allí y él iba para el médico. Nos dijo que venía a cantarlo y la última vez que hablé yo con él fue el 28 de noviembre, hace un año a mediodía. Le pregunté que si se podría pasar para las pruebas y me dijo que le habían hecho una biopsia y estaba hecho pedazos. Le dije: «cuando vuelvas para Granada y estés mejor, me tienes que cantar una canción», había reservado una sesión en Calar Alto, en el observatorio astronómico, porque yo le decía que su voz ahí, en el centro de la tecnología podría ser... pero siempre me lo postergaba, quizá porque él no creía mucho en segundas partes. Él me preguntaba que para quién era. Yo le decíamos que lo grabamos y ya está, la canción le gustaba.

Y claro, con él siempre estaba con proyectos, como LOS EVANGELISTAS. El mismo proyecto salió de Morente con LOS DE LA CHANA, que ya estábamos todos. El «J», todos ya estábamos detrás para hacer canciones suyas. Él preguntaba mucho por el proyecto de ENRIQUE MORENTE Y LOS DE LA CHANA. Con *Omega* todos teníamos tiempo y ganas, luego teníamos ganas pero no tiempo. Él tenía un volumen de trabajo muy importante. Su carrera, la carrera de su hija, todo era mucho más complicado. Pero bueno, el destino nos unió para poder trabajar durante tanto tiempo.

E: Y con LOS EVANGELISTAS, ¿cómo va todo? ¿Cuándo sale el disco?

A: Ahora estamos terminando el disco. Faltaba una mezcla que nos está volviendo locos, editarlo y ya está. Estamos grabando en el Fargue y lo está mezclando Youth, el que fuera productor de Paul McCartney y compañero en su banda THE FIREMAN, productor de David Gilmour, etc. que tiene un estudio aquí en Granada. Viene sólo en verano y el estudio es suyo. El tío es muy potente y le da una amplitud al disco tremenda. A ver si terminamos ya la movida, aclaramos quién lo va a sacar y ya para tocarlo.

Se trata de hacer un homenaje, no de sacar el disco. Amplía esa visión de *Omega* con un cantaor, cuyo puesto ocupa ahora «J» o lo canto yo, ahora lo puede cantar cualquiera. Este trabajo se inspira en *Omega*, pero da una nueva amplitud.

E: Muchas gracias Antonio.

A: Gracias a ti Fernando.

Pablo Peña

Entrevistador: Entre vuestro primer disco, Si bajo de espaldas no me da miedo y otras historias y vuestro tercer álbum, De palmas y cacería se aprecia una evolución hacia lo andaluz y lo castizo, tanto en vuestro sonido como en vuestras letras, contenidos e idioma. Bien es cierto que en el primer disco hay canciones como «El Baile» con una cierta sonoridad arabizante, pero resulta mucho más evidente esta búsqueda de lo andaluz en la versión de «La niña de Fuego» de caracol o en títulos como «Zambra de Guantánamo» o «Guajira de Hawaii» por ejemplo. ¿Por qué esta querencia hacia lo local?

Pablo Peña: Nosotros pertenecemos a una generación que ha crecido renegando de su historia. Somos de padres, que además de escuchar música mayoritariamente anglosajona, tienen mentalidades de izquierdas y vivieron años muy jodidos en su juventud y nos inculcaron, quizás sin querer provocar lo que provocaron, un rechazo visceral a todo lo que pudiera recordar a esos años y, por extensión, a la idea de tradición corrupta por quienes quisieron apropiarse de ella. Para nosotros, en nuestra adolescencia, escuchar música tradicional española tenía unas connotaciones muy negativas y por ello centrábamos nuestra atención en todos los movimientos que venían de fuera. Sin embargo a medida que vas creciendo te vas dando cuenta de que la mayoría de música (si bien no toda); tradicional, moderna, experimental... de cualquier género, época o territorio, nada tiene que ver con ideologías políticas. Es un arte y como tal está llena de significados e ideas que van más allá y puedes encontrar conexiones entre todas ellas. Es una maravilla darte cuenta de que el sentir de un cante flamenco de un gitano de las tres mil viviendas está humanamente unido al de un *bluesman* del delta del Mississippi. En uno es un quejío y el otro es un lamento sacados ambos del mismo rincón de las tripas que todos tenemos. Del mismo modo las conversaciones entre

los trabajadores de una fábrica en un pub londinense son prácticamente las mismas que las de unos albañiles en el bar del Bizco, donde tomamos café justo al lado de nuestro local de ensayo... En definitiva lo local y lo universal están mucho más cerca de lo que creíamos.

E: En referencia a vuestro modo de trabajar el folclore andaluz, ¿por qué os planteáis hacer una adaptación de una canción como «Ninja de fuego», basada en «La niña de fuego» de Quintero, León y Quiroga? ¿Utilizasteis la partitura original, os inspirasteis en la versión de «Caracol», en la de Juanito Varea... Y ¿por qué elegisteis dicha versión? ¿Para la letra de la canción qué versión utilizasteis? ¿Cómo decidís qué elementos prevalecen de la versión original en vuestra adaptación y cuáles cambiáis, es algo meditado o espontáneo, surge sobre la marcha en el local de ensayo?

P: Bueno, siempre estamos buscando entre músicas antiguas y tradicionales, desde Japón a Nueva Orleans pasando por Etiopía. No paramos de encontrar cosas interesantísimas que van de lo puramente folclórico a fusiones con otras músicas más modernas.

Nuestro país tiene también una gran riqueza folclórica pero esas fusiones se han llevado menos a cabo (los años de aislamiento cultural de la dictadura tienen mucho que ver), así que nos parece un ejercicio casi forzoso trabajar con nuestras raíces musicales y ver hasta dónde podemos llevarlas, eso sí, siempre desde nuestra perspectiva de músicos de *rock* y nuestra limitada técnica.

Por eso empezamos a mirar cosas de copla, que a nivel técnico es más fácil que el flamenco puro y concretamente nuestra «Niña de Fuego» se basa en la versión de Manolo «Caracol». Para nosotros tiene una base bastante cruda que veíamos cercana incluso a Tom Waits, al que oíamos mucho en esa época (ahora también pero es menos influencia) y, sobre todo, a la banda

sonora de *Yojimbo* compuesta por Masaru Sato, de la que cogemos también una parte de la melodía para nuestra versión. Todo surge en realidad de modo divertido, por el puro placer de mezclar cosas que nos gustan y que pueden funcionar juntas y es al mismo tiempo una manera de universalizar lo global, darnos cuenta de que la música sirve para acercar culturas y de que nos parecemos más de lo que creemos al final.

La letra de la canción la mantuvimos prácticamente igual porque pensamos que es bastante universal y actual. Algunos giros melódicos que hace «Caracol» sin embargo sí que los eliminamos en pro de hacer una canción de *rock*, *krautrock* incluso, manteniendo una estructura mucho más simple que la original en la que buscamos más la progresión de intensidad, apoyándonos en la dinámica y en la suma de elementos, un recurso que hemos usado bastante, inspirado por la electrónica de baile. La toma de estas decisiones a veces es espontánea, surge sobre la marcha cuando empezamos a hacer la canción, y otras las vamos asentando a medida que la composición avanza; grabamos un ensayo, lo oímos y replanteamos ideas. Incluso hay cosas que pueden ir cambiando después de haberla grabado definitivamente en disco cuando la llevamos al directo y vemos que funcionan mejor de otra manera.

E: Como decís en «Mi DNI» la gente dice que tenéis de Los DOORS y de TRIANA, pero realmente, ¿de dónde viene el sonido de PONY BRAVO? ¿Buscáis tomar el testigo lanzado por otras bandas sevillanas anteriores como Veneno o artistas como «Kiko Veneno»? Letras transgresoras, un sonido con marcado carácter andaluz...

P: La verdad es que no nos hemos planteado conscientemente ser herederos de ningún grupo o movimiento concreto, lo que sí nos interesa mucho es seguir trabajando las líneas de investigación que creemos que estos

grupos iniciaron en su día, tanto ellos como otros grupos extranjeros investigaron y siguen investigando... toda la historia de ETHIOPIQUES por ejemplo, fusionando sus músicas tradicionales africanas con el *funky* y *rock* que se hacía en su época, lo mismo en Perú con la chicha, el *post-punk* con todo lo que pillaban. Se trata, como decía antes, de seguir encontrando las conexiones que hacen que la música sea algo tan universal y, para nosotros, tan potente.

Por otro lado somos andaluces, no intentamos subrayar esto por encima de todo pero tampoco ocultarlo así que es algo que supongo que estigmatiza nuestro sonido aunque también buscamos en otras muchas sonoridades. Y con respecto a las letras pasa un poco igual, no pretendemos que sean transgresoras a toda costa simplemente intentamos hablar de las cosas que nos interesan en el momento en que estamos componiendo un disco, es algo que nosotros entendemos como algo casi obvio. Todo lo que nos rodea influye a la hora de componer. De hecho, entre nosotros en los ensayos, con los colegas tomando una cerveza o con nuestras familias, hablamos muchísimo de estos temas así que resulta obvio como digo hablar de ello y de como lo vemos y como nos sentimos al respecto en nuestras canciones, lo contrario nos haría sentir extraños, falsos e hipócritas, como si nos metiésemos en un papel. La transgresión de todas formas la define el oyente según sea o no transgresor para él y sus ideales. Para nosotros no son transgresoras, son evidentes.

E: Se ha escrito muchas veces que discos anteriores en los que se fusionó el folclore local con urbanas extranjeras como *La Leyenda del tiempo* o *Veneno* fueron un fracaso por el número de ventas. ¿Cómo van las ventas de PONY BRAVO? ¿Qué aceptación estáis teniendo?

P: Bueno, el tema de la venta de discos es un tema a parte. Está claro que desde hace ya algunos años vender discos es algo que se ha convertido en un complemento para los ingresos de un grupo o un sello, en absoluto es uno de los pilares fundamentales de financiación de un proyecto musical tanto a nivel de sellos pequeños como de grandes multinacionales.

Nosotros, como sello muy pequeño que somos, para autogestionarnos, autoeditarnos e intentar llevar adelante junto a colaboraciones otros pequeños proyectos, hacemos tiradas muy pequeñas de nuestros discos, tanto en CD como en vinilo. Teniendo en cuenta eso, que son tiradas pequeñas, se puede decir que las ventas van bien. Estos dos formatos los vendemos sobretodo en los conciertos, a través de nuestra web y, actualmente, en colaboración con el sello barcelonés B-Core que distribuye a tiendas por todo el país. De momento no tenemos posibilidad de distribuir a tiendas internacionalmente; tampoco la necesidad por ahora. Y por otro lado todo nuestro material está disponible bajo licencia Creative Commons, en descarga gratuita en nuestra web. Curiosamente hay bastante gente que, después de los conciertos se acerca a pillarnos discos y nos dice que, aún teniéndolos todos descargados también quiere tenerlos en formato físico. Pero de todas formas no creo que hoy en día se pueda hablar de éxito de ventas, lo que sí puede es verse ese «éxito» reflejado en la gente que va a verte a un concierto. La verdad es que este último año ha sido sorprendente.

E: Actualmente se aprecia una fuerte tendencia de los grupos *indies* hacia el flamenco. ¿Creéis que esta reacción es fruto del triunfo de *Omega* de Morente y LAGARTIJA NICK, o es más herencia de los discos de «Camarón», VENENO, LOLE Y MANUEL, etc?

P: Creo que es una mezcla un poco de todo, también de lo que te comentaba en la primera pregunta. Creo que cada vez hay más grupos que,

gracias sobre todo a Internet, donde puedes encontrar toda la historia de la música y descubrir cien grupos o artistas casi a diario, cada vez los músicos vayan abriendo más sus mentes y empiecen a quitarse prejuicios que tanto daño han hecho a la música en las dos últimas décadas. Es estupendo ver que gente que antes no salía del *brit-pop* ahora se sorprende escuchando a Toronjo o al «Agujetas» y lo disfrutan de la misma forma. Debo decir que también creo que todo esto es un problema más de los músicos que de los oyentes.

E: Hablemos de PONY BRAVO y LOS PLANETAS. Si los segundos son *indies* españoles por definición y grupos como PONY BRAVO, habitualmente son considerados *indie*, a pesar de no tener mucho que ver musicalmente los unos con los otros. ¿Que relación musical existe o encuentras hoy día entre los grupos considerados *indie* en España? Además, un detalle importante es que, al margen de lo musical, en el terreno comercial, PONY BRAVO son realmente independientes, se autoproducen, pero LOS PLANETAS están con Sony si no me equivoco. Además, el público de LOS PLANETAS ronda los 30 y el de PONY BRAVO tal vez sea un poco más joven. Por tanto, suenan diferentes, tienen un público relativamente diferente y modelos comerciales diferentes. ¿Te atreves a dar una definición de música *indie* española?

P: Yo creo que es un término que ha ido cambiando su significado desde principios de los 90, que es cuando empezó a usarse en España (más o menos, aunque desde principios de los ochenta ya hubiese un circuito *underground* de cintas que iba más allá de lo independiente) hasta ahora. Antes, en mi modesta opinión, si se refería a la independencia económica, de gestión, de forma de promocionar tu música y mover tu proyecto. Lo que pasa es que algunos grupos que empezaron así han ido creciendo y todo eso, como es lógico, ha quedado atrás y, aunque ya no funcionan de la misma

manera, sí han seguido haciendo la música que hacían y han convertido el término, que antes era una definición de estatus, por decirlo de alguna forma, en un género musical. Por lo tanto creo que a veces se cae en el error de confundir el término *indie* como género musical con el otro que se refiere a la independencia de un grupo con respecto a algunos sectores de la industria (multinacionales, marcas comerciales, etc.). Aún así difícilmente se puede ser totalmente independiente. Si realmente quieres vivir de este trabajo de una forma digna, que te permita dedicarte a ello en cuerpo y alma, y no tengas que buscarte un trabajo secundario de mierda (como casi todo músico en este país), siempre hacen falta colaboraciones con otros sellos, tocar en festivales que están patrocinados por marcas o instituciones políticas, salir en medios de comunicación, etc. La única forma de ser totalmente independiente es que no te dediques a ello de forma profesional sino más como un *hobbie* y por tanto todo lo demás te la sude: que actúes cuando y donde quieras, que edites material si tienes algo ahorrado y te apetece, sin tener en cuenta como funciona la industria.

E: Aceptamos las diferencias iniciales entre el *indie* español y el *indie* anglosajón y damos el visto bueno al termino *indie* para designar a grupos como LOS PLANETAS o LOS HERMANOS DALTON durante los 90. Eran grupos que no tenían discográfica y eran independientes económicamente o comercialmente hablando. Tenían unas características musicales similares, con muros de sonido levantados por guitarras distorsionadas, esquemas rítmicos parecidos, estructuras similares, formaciones instrumentales parecidas, etc. Eso era el *indie* español. Pero si el *indie* de pronto se vuelve folclórico y en esas bandas entra, por ejemplo, Enrique Morente como colaborador (LOS PLANETAS y CHINARRO en *El fuego amigo*), cambian la sonoridad y le añaden un toque flamenco, con patrones rítmicos importados

del mismo (que no estructuras). Las letras estás formadas a partir de modelos microcompositivos, como ocurre tradicionalmente en el flamenco y para colmo trabajan con discográficas. ¿Puede esto seguir siendo *indie*? ¿Existe el *indie* español en el siglo XXI?

P: Pues como he dicho antes, diría que no, que estos grupos están evolucionando hacia otra cosa, cada uno con su estilo y con su propio ritmo, no sé cómo definirlo ahora pero, teniendo en cuenta las características musicales que defines en la pregunta, diría que no, que ya no es lo que todos entendemos tradicionalmente como *indie*. Pero sí creo que existe otro *indie* español del siglo XXI que es, lamentablemente para mi gusto, una continuación bastante soporífera, rancia, previsible y muy poco interesante a nivel de evolución musical.

Hay muchos grupos en este país que siguen obsesionados con triunfar, en su fuero interno y paradójicamente teniendo en cuenta lo que abanderan, siguen teniendo el sueño adolescente de ser estrellas del *rock*, o del *indie* en este caso, siguen pensando en dar giras mundiales y tocar en estadios llenos de *indies*, y meterse rayas con las estrellas del *indie* y tener muchas *grupies indie*...

En fin, la mierda capitalista que todos llevamos dentro grabado a fuego como una vaca de «Mac Donnals». Persiguiendo ese sueño, se limitan a repetir lo que piensan que son fórmulas mágicas de composición musical para conseguir el *hit*, pero un *hit indie*, nada que ver con el *mainstream* que tanto repudian.

E: El «Habichuela» decía que los KETAMA «se tiraron al nuevo flamenco porque allí estaba la manteca», por dinero. A raíz de la publicación de los discos *Omega* en el 1996 y sobre todo *La leyenda del espacio* en 2007, cuyos resultados de ventas y aceptación por la prensa han sido buenos, han

comenzado a aparecer grupos *indies* que fusionan su música con el flamenco. No me refiero a PONY BRAVO, sino en general. ¿Aquí se persigue «la manteca»? y de ser así y repitiendo la pregunta anterior, ¿Podemos seguir hablando de *indie* español?

P: Como te decía antes, siempre habrá grupos, para mí, más mediocres que otros, que se subirán al carro que sea buscando la «manteca» e intentarán repetir lo que ellos ven como una fórmula sin entender realmente nada, pero no creo que sea justo tachar a todos los grupos de eso, creo sinceramente que hay también muchos artistas que realmente se sienten interesados por profundizar e investigar el flamenco que es una música realmente compleja y rica y tan exótica para un roquero como puede ser la música africana, la cumbia, la salsa o la polca. Realmente es cuestión de sensibilidad. Este es un tema en el que se puede entrar en un bucle que me recuerda a la actuación de Bill Hicks, hablando sobre los publicistas. Siempre habrá quien intente convertir un trabajo artístico y creativo real y sincero en un intento de ganar pasta por encima de todo. Ya lo dice el refrán: «cree el ladrón...», pero espero que eso no paralice a los que realmente están interesados en la evolución de la música por encima de egos y negocios.

E: En relación a los grupos que no hacen esto por el dinero, ¿podríamos estar hablando de una especie de nacionalismo 2.0?

P: No lo creo, más bien es el redescubrimiento de una parte de nuestra identidad que teníamos totalmente anulado por motivos que ya he explicado antes y que no creo que sea incompatible con el resto. Del mismo modo que no creo que sea incompatible tradición con modernidad, solo hay que ver a Silvio, ciudadano del mundo y ser humano, y al mismo tiempo sevillano y *rockero* todo en uno.

E: Muchas gracias Pablo.

P: Un saludo y gracias.

IX. ABREVIATURAS Y SIGLAS

ed.	Editor
eds.	Editores
etc.	Etcétera
coord.	Coordinador
coords.	Coordinadores
G.	Guitarra
B.	Bajo
Bat.	Batería
EP	Extended play
Ibíd.	Ibídem
LP	Long play
n.º	Número
pág.	Página
págs.	Páginas
Prof.	Profesor
RAE	Real Academia de la Lengua Española
s. l.	Sine loco
s. n.	Sine nomine
Unesco	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
v.	Voz
vol.	Volumen
vols.	Volúmenes
VVAA	Varios Autores

X. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1	<i>Riff</i> de guitarra inicial de «PASEANDO POR LA MEZQUITA» de MEDINA AZAHARA, 00:00-00:07 (transcripción propia).....	60
2	Primeros compases de «Suspiros de España» de Antonio Álvarez.....	61
3	Reducción acórdica de los primeros compases de «Suspiros de España» de Antonio Álvarez.....	61
4	Acordes de «PASEANDO POR LA MEZQUITA» de MEDINA AZAHARA, 00:00-00:07 (transcripción propia).....	61
5	<i>Rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano en Andalucía entre los años 1960 y 1989 (elaboración propia).....	72
6	Detalle de la portada del disco <i>Más allá de nuestras mentes diminutas</i> de la banda gaditana CAI.....	74
7	Fragmento de la melodía vocal interpretada por Manuel Molina en «El garrotín», <i>Vanguardia y Pureza del flamenco</i> , 1:13-1:17 (transcripción propia).....	76
8	Motivo por terceras paralelas interpretado por las guitarras en «Indiopole», de VENENO, 0:46 - 0:49 (transcripción propia).....	81
9	Portada original de <i>Veneno</i> de VENENO.....	83
10	Melodía vocal de «San José de Arimatea», de VENENO, 00:16-00:22 (transcripción propia).....	84
11	Fragmento de la melodía de la canción «Fatti mandare dalla Mamma», de Gianni Morandi, 00:17-00:23 (transcripción propia).....	84
12	«Camarón», por Paco Manzano.....	88
13	Motivo que repite «Camarón» en la sección A de la canción «La leyenda del tiempo», 00:25-00:33.....	90
14	Melodía de «La señora zapatera», aparecida en <i>La zapatera prodigiosa</i> de García Lorca.....	90
15	Bajo de la sección A de «La leyenda del tiempo», 00:19-00:25 (transcripción propia).....	90
16	Motivo que repite «Camarón» en la sección B de la canción «La leyenda del tiempo», 00:44-00:51.....	91

17	Melodía de «Por las orillas del río se está la noche mojando», aparecida en <i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> de García Lorca.....	91
18	Captura del vídeo de la canción «Ni más ni menos» de LOS CHICHOS, extraído del archivo de RTVE.....	100
19	Portada de <i>Omega</i> , de Enrique Morente y LAGARTIJA NICK.....	106
20	Fragmento de la melodía que interpreta Morente en «Omega», 01:00-01:06 (transcripción propia).....	107
21	Fragmento de «Ciudad sin sueño», desplazamiento rítmico, intervalo de octava y floreos de segunda menor, 00:00-00:04 (transcripción propia).....	108
22	Enrique Morente junto a LAGARTIJA NICK, por Paco Manzano.....	110
23	Fragmento de la melodía vocal de «First we take Manhattan», de Leonard Cohen, 00:36-00:40 (transcripción propia).....	114
24	Fragmento de la melodía vocal de «Manhattan», de Morente, 00:35-00:39 (transcripción propia).....	114
25	El líder de LOS PLANETAS, «J», junto al cantaor Enrique Morente en Granada, por Antonio G. Olmedo.....	130
26	Preludio instrumental aparecido en la canción «She said» de THE BEATLES, 00:00-00:03 (transcripción propia).....	132
27	Preludio interpretado por el teclado en «La verdulera» de LOS PLANETAS, 00:03-00:06 (transcripción propia).....	132
28	Fragmento de la melodía vocal de la canción «La verdulera», 00:53-00:57 (transcripción propia).....	132
29	Fragmento de la melodía vocal de la canción «La verdulera», 01:13-01:15 (transcripción propia).....	132
30	Fragmento de la melodía vocal de la canción «Deseando una cosa», 01:16-01:18 (transcripción propia).....	133
31	Fragmento de la melodía vocal de la canción «Entre las flores del campo», 00:54-01:04 (transcripción propia).....	133
32	Guitarra, bajo y batería de la canción «Entre las flores del campo», compases 13-18 (transcripción propia).....	134
33	Cadencia flamenca aparecida en «La que vive en la carrera», 01:35-01:40 (transcripción propia).....	135
34	Fragmento de la línea melódica del bajo de la canción «Negra las intenciones», 00:40-00:43 (transcripción propia).....	135
35	Fragmento de «Eres Virgen más bonita» de «Fosforito» (transcripción propia).....	141

36	Fragmento de «Virgen de la Soledad» de LOS PLANETAS (transcripción propia).....	142
37	Portade del disco <i>De palmas y cacería</i>	148
38	Cartel de un concierto de PONY BRAVO en el Auditorio de la Cartuja de Sevilla.....	150
39	Fragmento de «El baile» de PONY BRAVO, 00:06-00:10, (transcripción propia).....	153
40	Escala frigia mayorizada en re.....	153
41	Fragmento de «La niña de fuego» de Quiroga.....	155
42	Fragmento de «Title» de Masaru Satoh, 00:44-00:49, (transcripción propia).....	157
43	Fragmento de «Ninja de fuego» de PONY BRAVO, 03:23-03:27, (transcripción propia).....	158
44	Ejemplo de un patrón rítmico usado en los tangos.....	161
45	Secuencia de acordes de la canción «Gitana», 00:00-00:12, (transcripción propia).....	161
46	Secuencia de acordes utilizada por AMIGOS DE GINES en «El adiós» (transcripción propia).....	162
47	Secuencia de acordes utilizada por SR. CHINARRO en «La plaga» (transcripción propia).....	163
48	Línea melódica de «El adiós», 00:37-00:41 (transcripción propia).....	163
49	Melodía interpretada por SR. CHINARRO en «La plaga», 00:08-00:12 (transcripción propia).....	163
50	LOS EVANGELISTAS, por Paco Manzano.....	165
51	Portada del disco <i>Romancero</i> de LA BIEN QUERIDA.....	174
52	Página extraída del cómic <i>¡Flamenco!</i> , de Rodrigo Elgueta.....	176
53	Página extraída de «Carmen Amaya», ilustrado por Cristina Vela.....	178
54	Melodía vocal de «Entre las flores del Campo», de LOS PLANETAS (transcripción propia).....	282
55	Fragmento de la sección instrumental de «Entre las flores del Campo», de LOS PLANETAS (transcripción propia).....	283
56	Volumen de producciones híbridas entre el 1940 y el 2012.....	290
57	<i>Rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano en Andalucía entre 1960 y 1969 (elaboración propia).....	298
58	<i>Rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano en Andalucía entre 1970 y 1979 (elaboración propia).....	298

59	<i>Rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano en Andalucía entre 1980 y 1989 (elaboración propia).....	299
60	<i>Rock</i> andaluz y <i>rock</i> gitano en Andalucía entre 1960 y 1980 (elaboración propia).....	299
61	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2003.....	301
62	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2004.....	302
63	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2005.....	303
64	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2006.....	304
65	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2007.....	305
66	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2008.....	306
67	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2009.....	307
68	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2010.....	308
69	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2011.....	309
70	Lista de ventas de Promusicae relativa al año 2012.....	310

XI. ÍNDICE DE TABLAS

1	Reglas propuestas por Franco Fabbri.....	36
2	Audiciones utilizadas para el estudio de opinión.....	46
3	Comparativa de los subgéneros <i>rock</i> gitano y andaluz.....	62
4	Fragmento de la letra de «San José de Arimatea», de VENENO.....	85
5	Comparativa de «La leyenda del tiempo» de «Camarón» y el poema original de Lorca.....	93
6	Fragmento de la letra de la canción «Pasa la vida», de PATA NEGRA.....	96
7	Análisis de la estructura de «Omega».....	106
8	Análisis comparativo de la letra de «Omega (Poema para los muertos)» y el poema «Luna y panorama de los insectos (poema de amor)» de García Lorca.....	111
9	Análisis comparativo de la letra de «Omega (Poema para los muertos)» y el poema «Omega (Poema para los muertos)» de García Lorca.....	112
10	Fragmentos de las letras de «Manhattan», de Morente y «First we take Manhattan» de Cohen.....	115
11	Origen de la letra de «Ya no me asomo a la reja», de LOS PLANETAS....	137
12	Fragmentos de las letras de «Creí morirme de pena», de «Fosforito» y «Atravesando los montes», de LOS PLANETAS.....	143
13	Fragmentos de las letras de las canciones «Creí morirme de pena», de «Fosforito» y «Atravesando los montes», de LOS PLANETAS.....	144
14	Fragmentos de las letras de las canciones «Que me van aniquilando» (1977), de Morente y «Que me van aniquilando» (2010), de LOS PLANETAS y Morente.....	144
15	Fragmentos de las letras de las canciones «Por lo mudable», de «La niña de los peines» y «La veleta», de LOS PLANETAS.....	145
16	Comparativa de las letras de las canciones «La niña de fuego», de León, Quintero y Quiroga, y «Ninja de fuego» de PONY BRAVO.....	156
17	Temas de Morente versionados por LOS EVANGELISTAS.....	167
18	Letras de las versiones de «En un sueño viniste», de Morente y LOS EVANGELISTAS.....	169

19	Letras de la «Serrana del maestro Matrona» de Morente y la «Serra de Pepe de la Matrona» de LOS EVANGELISTAS.....	171
20	Discografía 1950-1978.....	286
21	Discografía 1979-1999.....	287
22	Discografía 2000-2010.....	288
23	Discografía 2012.....	289
24	Agrupación de los participantes en las encuestas.....	291
25	Audiciones utilizadas en el estudio de opinión.....	292
26	Resultados esperados.....	292
27	Resultados finales.....	293
28	Respuestas ofrecidas por los participantes extranjeros.....	294
29	Respuestas de los estudiantes de musicología españoles.....	295
30	Respuestas ofrecidas por periodistas y aficionados a la música <i>indie</i> españoles.....	297
31	<i>Rock</i> gitano y <i>rock</i> andaluz en Andalucía durante el siglo XX.....	300
32	Datos de ventas de LOS PLANETAS y SR. CHINARRO facilitados por Promusicae.....	311

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN.....	1
Estado de la cuestión y fuentes.....	11
Introduction.....	17
The State of the Issue and Sources.....	26
I. CONCEPTOS PRELIMINARES: ACOTACIÓN Y PROPUESTA TERMINOLÓGICA.....	31
I. 1. Globalización, glocalización e hibridación.....	32
I. 2. Género musical.....	35
I. 2. 1. Definición social de los géneros musicales analizados.	45
I. 3. Música popular.....	48
I. 3. 1. Músicas populares urbanas.....	52
I. 3. 2. Músicas folclóricas.....	54
I. 3. 3. Dos géneros fronterizos: el <i>rock</i> andaluz y el <i>rock</i> gitano.....	57
I. 3. 4. El <i>indie</i>	63
I. 3. 5. Nuevos subgéneros nacidos de la unión del flamenco y las músicas populares urbanas.....	67
II. HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ANDALUCÍA EN TORNO A 1975: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	69
II. 1. El nacimiento de una escena <i>rock</i> andaluza.....	72
II. 2. SMASH, LOLE Y MANUEL: Los inicios del <i>rock</i> gitano	75
II. 3. <i>Veneno</i> de VENENO (1977), el primer disco íntegro de rock gitano.....	79

II. 4. <i>La leyenda del tiempo</i> de «Camarón» (1979).....	86
II. 5. PATA NEGRA, la continuación de VENENO	95
II. 6. Flamenco y música comercial durante el último cuarto del XX.....	97
III. EL <i>OMEGA</i> DE MORENTE Y LAGARTIJA NICK (1996), UN ÚLTIMO INTENTO DE FUSIÓN ENTRE FLAMENCO Y ROCK EN EL SIGLO XX.....	103
III. 1. <i>Omega</i> busca el equilibrio entre las urbanas y el flamenco.....	105
III. 2. Hibridación musical en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XX: <i>Omega</i> , el punto de inflexión.....	117
IV. <i>INDIE</i> Y FLAMENCO.....	119
IV. 1. <i>Indie</i> en España, 1992-2014.....	121
IV. 2. LOS PLANETAS.....	126
IV. 2. 1. LOS PLANETAS evolucionan a través del flamenco: <i>La leyenda del espacio</i> (2007).....	128
IV. 2. 2. <i>Una ópera Egipcia</i> (2010), LOS PLANETAS desarrollan su propuesta.....	139
IV. 3. PONY BRAVO: <i>indie</i> y folclore en Andalucía Occidental.....	147
IV. 3. 1. PONY BRAVO y su relación con el flamenco: «La ninja de fuego».....	153
IV. 4. Elementos propios del flamenco en SR. CHINARRO.....	159
IV. 5. LOS EVANGELISTAS y su <i>Homenaje a Enrique Morente</i> (2012).....	165
IV. 6. Flamenco y culturas urbanas.....	172
IV. 6. 1. Flamenco y músicas populares urbanas: la normalización.....	179
IV. 7. El <i>indie</i> , un género polisémico.....	181
IV. 8. De cantaor a rockero: una propuesta de periodización de las hibridaciones entre el flamenco y las músicas populares urbanas en Andalucía.....	188
V. LOS PROTAGONISTAS EN LA ACTUALIDAD.....	193
V. 1. Hibridación musical en Andalucía durante el último cuarto del siglo XX: definiciones y contexto.....	195
V. 1. 1. Ricardo Pachón.....	197
V. 1. 2. «Kiko Veneno».....	200
V. 2. El <i>indie</i> en España: intentos de definición.....	204
V. 2. 1. Julio Ruiz.....	205
V. 2. 2. Santiago Cotes.....	207

V. 3. <i>Indie</i> y flamenco en Andalucía (1996-2012): de Morente a PONY BRAVO	209
V. 3. 1. Estrella Morente.....	209
V. 3. 2. Juan R. Rodríguez Cervilla, «J».....	212
V. 3. 3. Antonio Arias.....	215
V. 3. 4. Pablo Peña.....	218
VI. CONCLUSIONES.....	221
VI. 1. Conclusions.....	233
VII. BIBLIOGRAFÍA, RECURSOS <i>ONLINE</i>, DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA.....	243
VII. 1. Bibliografía.....	243
VII. 2. Recursos <i>online</i>	252
VII. 3. Discografía.....	264
VII. 4. Filmografía.....	271
VIII. ANEXOS.....	273
VIII. 1. Anexo: Análisis comparativo de las letras de <i>La leyenda del espacio</i> de LOS PLANETAS.....	273
VIII. 2. Anexo: Transcripción propia de la melodía de «Entre las flores del Campo», del disco <i>La leyenda del espacio</i> de LOS PLANETAS.....	282
VIII. 3. Anexo: Transcripción propia de un fragmento de la sección instrumental de «Entre las flores del Campo», novena canción del disco <i>La leyenda del espacio</i> de LOS PLANETAS.....	283
VIII. 4. Anexo: Historial.....	285
VIII. 5. Anexo: Gráfico.....	290
VIII. 6. Anexo: Estudio de opinión.....	291
VIII. 7. Anexo: Mapas.....	298
VIII. 8. Anexo: Datos de mercado facilitados por Promusicae.....	301
VIII. 9. Anexo: Los protagonistas en la actualidad.....	312
IX. ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	403
X. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	405
XI. ÍNDICE DE TABLAS.....	409

