

# **El Ideal del Rock Andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza\***

(*El Ideal del Rock Andaluz. Logic and conflict in the musical construction of an andalusian identity*)

García Peinazo, Diego\*\*

Univ. de Oviedo. Fac. de Filosofía y Letras. Dpto. de Hª del Arte y Musicología. Teniente Alfonso Martínez, s/n. 33011 Oviedo  
garciapeinazo@uniovi.es

Recep.: 13.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 299-325] Acep.: 03.06.2013

---

*Este artículo estudia la construcción de modelos de identidad andaluza en torno al rock andaluz desde la Transición. Para examinar las tensiones de su discurso, se toman en consideración enfoques constructivistas y esencialistas que han venido desarrollándose en el estudio identitario de Andalucía. Asimismo, se aplica el concepto "marcador de identidad" al análisis musical, discutiendo sobre su viabilidad y conflictividad para el examen del género.*

*Palabras Clave: Identidad andaluza. Análisis musical. Transición. Rock andaluz. Prensa. Andalucía oriental. Política. Marcador de identidad.*

*Artikulu honetan rock andaluziar izenekoaren inguruan eraikitako Andaluziako identitateen ereduak aztertzen dira Trantsiziotik hasita. Diskurtso horren nondik norakoak aztertzeko, Andaluziako identitatearen ikerketan garatu izan diren ikuspegi eraikitzaile eta esentzialistak hartu dira aintzatzat. Halaber, "identitate-markatzaile" kontzeptua aplikatzen da musikaren azterketan, generoa ikertzerakoan kontzeptu horren bideragarritasun eta gatazkakortasuna eztabaidara eramanez.*

*Giltza-Hitzak: Identitate andaluziar. Musikaren azterketa. Trantsizio. Rock andaluziar. Prensa. Ekialdeko Andaluzia. Politika. Identitate-markatzaile.*

*Cet article étudie la construction des modèles de l'identité andalouse dans le rock andaluz (rock andalou) depuis la Transition démocratique espagnole. Pour examiner les tensions du discours, on prend en considération des approches constructivistes et essentialistes qui se sont développées dans l'étude identitaire de l'Andalousie. De même, on applique le concept de «marqueur d'identité» à l'analyse musicale, en discutant sa viabilité et sa conflictualité pour l'étude du genre.*

*Mots-Clés : Identité andalouse. Analyse musicale. Transition démocratique espagnole. Rock andalou. Presse écrite. Andalousie orientale. Politique. Marqueur d'identité.*

\* El presente artículo está inscrito en el proyecto de investigación "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica" (HAR2009-10865).

\*\* Becario FPU del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo

## 1. INTRODUCCIÓN

A principios de los noventa, antiguos integrantes de bandas musicales de lo que años atrás se había dado a conocer como *rock andaluz* fueron reunidos con motivo de un evento cultural de resonancia: la *Expo 92* de Sevilla. El proyecto, bajo el nombre de “*Rock Andaluz, ayer y hoy*” y que continuaría en una gira por las ocho provincias andaluzas, se presentó oficialmente en directo el día dedicado a Andalucía y compartió espacio con músicas de tradición oral andaluzas, flamenco y actuaciones del carnaval de Cádiz (*ABC Sevilla*, 02/08/1992: 49). Casi veinte años después, una noticia del *Diario de Jerez*, bajo el título “Al rescate del *rock*”, se hacía eco de la presentación ante los medios de la asociación cultural *Arabiand Rock*, destacando que

La música del sur se reivindica de nuevo, el *rock* del sur se resiste a caer en el olvido y un grupo de valientes crea una entidad, la Asociación Cultural *Arabiand Rock*, que pone en marcha una colección inédita de *rock andaluz* y cita a la flor y la nata del género, auténticas leyendas de ayer y de hoy (*Diario de Jerez*, 10/05/2010: 41).

El ejemplo de estos dos acontecimientos sirve para poner sobre la palestra algunas cuestiones: ¿qué relación existe entre el *rock andaluz* y la identidad de Andalucía?, ¿qué conflictos subyacen en torno a las teorías sobre la identidad andaluza y el *rock andaluz*?, ¿por qué esa reiteración por parte de instituciones y asociaciones en preservar la creación popular urbana andaluza de los años setenta?, ¿qué elementos se “rescatan” para no “caer en el olvido”?

El *rock andaluz* es un fenómeno musical de definición abierta y difícil catalogación, debido a la multitud de elementos que “ayer y hoy” se han tomado para caracterizarlo. De manera restrictiva, fue un género musical de la Andalucía de la Transición que, en un conglomerado entre industria musical, creación, crítica, audiencia y fans, albergó una conjunción de elementos del *rock* –fundamentalmente sinfónico y progresivo– y de las músicas tradicionales, propiciando la asimilación de simbología identitaria de lo andaluz, y en el que destacarían bandas como Triana o Alameda. Más ampliamente, el *rock andaluz* alberga desde las expresiones musicales de la psicodelia y el *underground* sevillano de la segunda mitad de los sesenta hasta el fenómeno del denominado *rock gitano*, un *rock* “como frontera” (Méndez, 2008: 6) o el *gypsy rock* que popularizarían Las Grecas, incluyendo también diferentes experimentaciones entre el *rock* y el flamenco a nivel internacional. Por último, un prisma aún mayor nos haría definirlo como un imaginario estético que, con las transformaciones significativas de más de cuarenta años de existencia, ha estado presente como referente, canon y modelo a seguir y como estandarte de la música popular urbana andaluza. Uno de los elementos identitarios de mayor reiteración en el *rock andaluz*, el orientalismo, que surge de una neo-mitologización del pasado de Al-Ándalus, no ha sido tomado en consideración en este artículo por haber sido ya abordado en otros trabajos<sup>1</sup> (García Peinazo, 2013).

---

1. La investigación “Rock Andaluz, Orientalismos e Identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)” fue presentada en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología: Musicología Global, Musicología Local, celebrado en Logroño los días 6 al 8 de septiembre de 2012.

Como punto de partida tomamos en consideración las nociones de los conjuntos de enfoques esencialistas y constructivistas de la identidad y su relación con los procesos nacionalistas. Los primeros plantean una serie de elementos diferenciadores de una cultura dada en base al componente organicista y naturalista –“primordialistas”–, junto con posiciones algo más distanciadas del esencialismo radical, como los “perennialistas”, para los que “la nación es una especie de comunidad cultural inmemorial, ancestral y, casi siempre, de base étnica” (Alonso, 2010c: 22). Por su parte, el constructivismo incide en que toda identidad nacional es recreada y construida por una multitud de agentes sociales. Claudia Briones destaca tres movimientos dentro del constructivismo: el anti-esencialismo, los enfoques deconstructivos derrideanos y las nociones de correspondencia innecesaria iniciadas por Stuart Hall (Briones, 2007: 61). Sin embargo, aunque generalmente estos dos conjuntos de enfoques han sido analizados como dicotómicos y opuestos, “ni los enfoques esencialistas ni los constructivistas son cada uno un paquete unificado” (Eduardo Restrepo, citado en Briones, 2007: 60).

## 2. MÚSICAS POPULARES URBANAS E IDENTIDAD CULTURAL ANDALUZA

Las innumerables reflexiones que acompañan al estudio sobre la identidad de Andalucía han venido reiterando, especialmente desde la Transición, ciertos paradigmas para su casuística. Legitimadas o puestas en tela de juicio, las argumentaciones de tipo geográfico, histórico, económico, social y cultural han favorecido la discusión en torno a la existencia de la singularidad de lo andaluz. El *rock andaluz*, como parte del proceso de reafirmación identitaria del postfranquismo, se convierte en una manifestación musical de interés para comprobar en qué medida estas argumentaciones son asumidas por la cultura popular. A continuación aplicamos varios de estos postulados a las músicas populares urbanas de la Transición en Andalucía.

El subdesarrollo agrario y rural andaluz ha sido uno de los elementos más destacados para la caracterización identitaria de Andalucía, en tanto que éste genera, para los que argumentan la existencia de una identidad andaluza, comportamientos culturales diferenciales. Según la teoría de la “cultura en la dependencia”, desarrollada en sus inicios por J. M. de los Santos (1990), la inserción de Andalucía en la lógica capitalista acarrió el control exterior por parte de los poderes dominantes, lo que trajo consigo una manipulación de los modelos de cultura propios y una subordinación y dependencia de patrones culturales ajenos (Santos, citado en Lacomba, 2001: 28). Será el antropólogo Isidoro Moreno el que defina una “cultura en la opresión”, que le sirve para explicar la actitud alerta y desconfiada del andaluz como mecanismo de defensa, “fruto de la experiencia colectiva de siglos frente a todo lo exterior y desconocido” (Moreno, 2005: 185). Además, según Moreno, la situación de opresión estructural tanto interior como exterior explica los tres rasgos diferenciales de la identidad cultural andaluza: el antropocentrismo y la personificación de las relaciones sociales; la “negación simbólica de la subalternidad”, el rechazo a admitir la inferiori-

dad y; “una visión del mundo y una actitud relativistas respecto a las ideas y a las cosas” (Moreno, citado en Lacomba, 1999: 48-49). Así, los catalizadores de la “autoconciencia de identidad y de la conciencia nacionalista” serían fundamentalmente la lucha por la tierra y la emigración (Moreno, 1985: 36), destacando otros estudiosos como José Acosta (1978) la importancia de la idea de la lucha contra el centralismo del pueblo andaluz.

Por otro lado, la tesis sobre el comportamiento milenarista del movimiento anarquista andaluz descrita por Eric J. Hobsbawm (citado en González Alcantud, 1992: 11) es pertinente, ya que el milenarismo está presente en la identidad andaluza que las músicas populares urbanas articulan. Éste, definido como “constituyente mitológico de la cultura andaluza” (1992: 11), está presente en el discurso periodístico, como hemos podido constatar en revistas culturales de tipo político durante la Transición, como *Andalucía Libre* o *Nación Andaluza*, que traerían el milenarismo andaluz al centro del debate a través de *dossiers* y artículos (*Andalucía Libre*, 05/1981; *Nación Andaluza*, 10/1983).

En música, milenarismo, subdesarrollo y cultura en la dependencia son apelados a través de una serie de alusiones a la lucha, a la resistencia o a la opresión en los textos literarios de las canciones, si bien es cierto que el milenarismo es más sutil e irregular en el *rock andaluz* que en otras manifestaciones como el *Manifiesto Canción del Sur*, el movimiento *folk*, la actividad artística de cantaores de la Transición como Manuel Gerena o el *punk-rock* de décadas posteriores. Son precisamente dos colaboraciones del poeta jienense A. Mata Valero, perteneciente al movimiento *Manifiesto Canción del Sur*, en letras de Triana y Miguel Ríos (González Lucini, 2004: 157), las que proponemos como ejemplo. El LP *Al-Ándalus* de Miguel Ríos es un ejemplo significativo de los conceptos antes expuestos: de las siete canciones que lo componen, cinco de ellas destacan la necesidad de despertar como pueblo, el centralismo, la resistencia milenaria a la opresión y la dependencia de patrones culturales ajenos. Por su parte, la canción “Del Crepúsculo lento nacerá el rocío”, perteneciente al LP *Hijos del Agobio* del grupo Triana, mantiene la alusión milenarista –la representación de lo agrario y el jornalero como metáfora– pero con un carácter menos incisivo y más ensoñador, en consonancia con la estética del grupo. Así, grupos de la escena *metal* granadina del año 2000 como Hora Zulu o el nuevo *rock andaluz* de Arábiga destacan dichos elementos a través de la Andalucía Trágica.

Quisiera gritar, despierta Andalucía [...] (“La Blanca Oscuridad”, Miguel Ríos. *Al-Ándalus*).

¡Lucha tierra mía! ¡Cuántas cadenas has de hacer saltar! (“Balada de la Alondra y el Gavilán”, Miguel Ríos. *Al-Ándalus*).

Andalucía es hombres que luchan por su destino [...] Y vino del centro un hielo asesino y enemigo, hirió las ascuas de un pueblo, de olivos enfebrecidos. De acíbar te amamantaron los que quisieron tu sino [...] (“Al-Ándalus”, Miguel Ríos. *Al-Ándalus*).

Qué importa si es largo el camino, del crepúsculo lento, nacerá el rocío, segando el abrojo y el cardo mañana compañero, florecerá el trigo [...] qué importa si pierdo mañana, si gané libertad para mis hijos, el ayer no es el hoy ni el mañana que es tiempo pasado (“Del crepúsculo lento nacerá el rocío”, Triana. *Hijos del Agobio*).

Lleva siempre a sus espaldas, la desidia y la desgracia; menosprecios, puñaladas de aquél que no la conoce.

Su bandera verde y blanca es un canto a la esperanza; Solidaria y consejera, compañera de emigrantes. Que no me la toquen.

Puedo cantar muy alto, desde que despunte el alba: Es mi tierra Andalucía, la más bella de toda España (“A mi Andalucía”, Arábiga. *Arábiga*).

Ayudo a que Andalucía despierte de su letargo [...] Salgo andando rápido y con una idea dentro, voy pasando de naciones, soy andaluz de nacimiento (“Andaluz de nacimiento”, Hora Zulú. *Me duele la boca de decirlo*).

El milenarismo tendrá una notable repercusión en otras bandas sevillanas como Reincidentes, cercanas al *punk-rock*, principalmente a través de la reivindicación de las desigualdades del colectivo agrario andaluz y los jornaleros. En la canción “Andalucía entera” se recurre al pueblo sevillano de Marinaleda como ejemplificación de la resistencia al capitalismo. Es de destacar la predilección del modelo de Marinaleda como visión alternativa de la identidad andaluza, coincidente con las teorías identitarias centradas en la dependencia económica. Así, puede constatarse dicha tendencia en el  *dossier “Marinaleda”* de la revista *Andalucía Libre (Andalucía Libre, 10/1980)*, o en los acercamientos a la situación de Marinaleda por parte de intelectuales como Ian Gibson en órganos de difusión de partidos de izquierda como *El Socialista (El Socialista, 30-09-1981 al 06/10/1981: 21)*. Otras canciones de Reincidentes como “El sur” o “Jornaleros Andaluces” (con la participación del cantaor El Cabrero), así como de otras bandas como los mexicanos Vantroi, reflejarían estas visiones en canciones como “Marinaleda”:

Dicen que le echaron dos cojones, que atacaron a la burguesía; temblaron los caciques en el pueblo, que murieron en lenta agonía [...] Andalucía entera como Marinaleda. Quemaron y pisaron la bandera, roja y gualda de la hipocresía; los que cantan el himno diciendo por los pueblos y no por España (“Andalucía entera”, Reincidentes. *Reincidentes*).

Esta tierra es generosa y es de todos por igual. No es la propiedad privada de una multinacional [...] su salvaje podredumbre es fuente de capital (“El sur”, Reincidentes. *Nunca es tarde,... si la dicha es buena*).

Es un pueblo de colores como el nuestro, su bandera es izada por obreras; doy mi sangre sin pensar en lo que pase, los jornaleros siempre curran en su parcela; Marinaleda, siempre en combate y en pie de guerra. No podemos olvidar aquellas tierras, la miseria la enfrentarían con rebeldía; y en su vida gran corazón lo forjaría, no hay barreras que detengan sus ideas [...] todos los estados tienen que seguir ese ideal (“Marinaleda”, Vantroi. *No nos moverán*).

Como puede observarse, las reivindicaciones de los sectores de la izquierda durante la Transición forman parte de los textos literarios: la frase “temblaron los caciques del pueblo” hace una referencia clara a la oligarquía terrateniente andaluza, reseñada en publicaciones como *Mundo Obrero*, órgano de expresión del PCE, en cuya contraportada era común encontrar eslóganes como “Quita un cacique, elige un alcalde” (por ejemplo *Mundo Obrero*, 12/04/1979 al 18/04/1979: última página).

### **3. EL ROCK ANDALUZ (NO) EXISTE. TENSIÓN Y CONFLICTO EN LA NARRACIÓN IDENTITARIA**

En 1974 el prestigioso psiquiatra andaluz Carlos Castilla del Pino publica “Andalucía no existe” (1974: 117), un polémico artículo en el que se cuestionaba la existencia de la identidad andaluza. El intelectual introducía el concepto de identidad sobrante, un “excedente de identidad” de Andalucía que históricamente había caracterizado a lo español y que hacía difícil la existencia de una identidad andaluza: “Andalucía ha prestado tanto de su identidad al resto de nuestro país como para que ahora resulte una prefabricación intelectualista hablar de conciencia ‘andaluza’” (1974: 118-119). En contraposición a las teorías que defendían el factor económico de subdesarrollo como elemento unificador, el psiquiatra alegaba que “una conciencia regional no se logra simplemente por nuestra homologación como ‘pobres’” (1974: 119), ya que este razonamiento lleva a la unificación con todos los movimientos de personas empobrecidas en el mundo, dificultando la diferenciación de lo andaluz. Casi cuarenta años después del artículo de Castilla del Pino, el estudio de la música popular urbana andaluza de los setenta es un notable ejemplo de la complejidad que siguen entrañando los acercamientos a la identidad cultural de los nacionalismos sub-estatales en España. Un género musical como el *rock andaluz* –un *rock* con raíces, como sería profusamente promocionado– implica la acomodación de formas concretas de imaginar Andalucía, que se integran en el debate sobre la identidad andaluza pero con las tensiones argumentativas que genera homogeneizar el fenómeno musical, de manera análoga a la problemática del factor económico en las tesis de Castilla del Pino. A su vez, el estudio de la narrativa identitaria en el *rock andaluz* se solapa con la propia concepción de un género musical como producto diferencial, por lo que el análisis de las exclusiones musicales llevadas a cabo nos brinda una información privilegiada sobre lo identificado como andaluz. No queremos implicar con esto la negación de la identidad andaluza en música o la existencia de un *rock andaluz*; más bien, las pretensiones giran en torno a examinar los conflictos que entraña su narración identitaria. Lo que parece bastante evidente es el intento por parte de diferentes agentes en relacionar la identidad andaluza con el género.

Dentro de esa reafirmación de lo andaluz, el examen de la diferencia y la fragmentación del género musical puede ofrecernos claves significativas: de un lado, dilucidar en qué se basa el argumento diferencial, y la posibilidad de “teorizar más de una diferencia a la vez” (Mercer, citado en Grossberg, 2003:

152); del otro lado, trascender el discurso unitario de la identidad propuesto por el *rock andaluz* a través de la lógica de la fragmentación. Así, las disertaciones de Lawrence Grossberg (2003), en las que se delimitan figuras que han venido utilizándose en los estudios sobre la identidad, como la fragmentación o la diferencia, son de gran utilidad para la argumentación de nuestro estudio.

### **3.1. La diferencia a través de la selección de los repertorios musicales**

Las corrientes de experimentación en el *rock* surgidas a finales de los años sesenta propiciaron el acercamiento a realidades locales gracias a la inserción de diferentes folclores musicales. Dentro de la escena progresiva y en el caso español, este hecho se haría latente a través de tres focos principales: la franja norte, el área catalana y el sur de España (García Salueña, 2009: 207). En el caso andaluz, la utilización de músicas populares como el flamenco como elemento “autóctono” por parte de las bandas de *rock* acarrea una ruptura con los usos del franquismo. El repertorio analizado en el *rock andaluz* permite observar el poder desestabilizador de dicho género con respecto a la ideología franquista, a través de la elección en sus canciones de otros referentes como la copla, si bien tal proceso es más visible en la canción de autor andaluza. Hemos de resaltar no obstante que la copla articuló una transgresión desde el franquismo (Alonso, 2010b: 212), como destacaría Vázquez Montalbán (citado en Colmeiro, 2005: 78-98); otros ejemplos en torno a esta transgresión han sido analizados por Iván Iglesias, en el caso de la hibridación entre flamenco y *jazz* a finales de los sesenta (Iglesias, 2005). De esta forma, los procesos de hibridación de la copla y el *rock andaluz* no presentaban una reivindicación visible en sus letras, que a menudo giraban en torno al amor, mas lo sonoro sí enfatizaba una separación más drástica con la producción anterior, al introducir elementos asociados al *rock*.

Sin embargo, la construcción de la diferencia en el *rock andaluz* de la Transición se topaba con una tradición musical que desde el siglo XIX y con muy diferentes intereses había asemejado lo andaluz a lo castizo, el majismo y por extensión lo español (Alonso, 2010a). Este hecho pudo implicar, a nuestro juicio, freno e impulso, al mismo tiempo, en la promoción del género por parte de la industria musical. De esta manera, el *rock* con raíces de otras zonas de la Península ofrecía hibridaciones de folclores musicales que difícilmente habrían obtenido una promoción de la magnitud y difusión estatal del flamenco o la copla durante el franquismo, salvando las exaltaciones del folclore regional llevadas a cabo por el régimen a través de diferentes instituciones como la Sección Femenina. Esto nos lleva a pensar cuál sería el lugar de la negatividad, el exceso y la otredad en la identidad elaborada por el *rock andaluz*. Si bien es cierto que los referentes históricos tomados en consideración, fundamentalmente el pasado de Al-Ándalus, fomentaban la diferencia, una posible respuesta a la cuestión anterior se encuentra en la propia selección del repertorio musical de Andalucía y en los elementos del lenguaje musical destacados.

### 3.2. Fragmentación y exclusión cultural en el *rock andaluz*: las Andalucías posibles

La homogenización de lo andaluz se vuelve más compleja por las fragmentaciones que toda identidad implica, ya que “las identidades son siempre contradictorias, y están compuestas por fragmentos parciales” (Grossberg, 2003: 155). Una de las más destacadas ha sido ampliamente estudiada por el antropólogo José Antonio González Alcantud, en la que expone la disyuntiva entre la baja y la alta Andalucía (1992: 2004), o, si se prefiere, entre la Andalucía Oriental y la Andalucía Occidental, destacando, desde enfoques de la antropología política, procesos de fusión y fisión en Andalucía (1992).

Ante la pregunta de a quién y qué Andalucía representa el *rock andaluz*, la figura de la fragmentación nos es útil en tanto que a través de ella dilucidamos focos de sutura y fisiones de tipo musical. En primer lugar, pueden hallarse fragmentaciones de tipo simbólico-geográfico, ya que una significativa mayoría de las bandas de renombre de lo que se ha canonizado como *rock andaluz*, durante la Transición, pertenecían a la baja Andalucía –Imán, Cai, Alameda, Triana, Mezquita, Medina Azahara, por citar unos ejemplos– frente a la escasa profusión del género en la alta Andalucía –quizá el ejemplo más significativo sea Tabletom. El caso de esta última banda ilustra las dificultades de homogeneización de una etiqueta por parte de la industria musical relacionada con el *rock* en Andalucía. De origen malagueño, Tabletom ha sido categorizada dentro del movimiento del *rock andaluz* por autores como Salvador Domínguez (2002: 450) o Clemente (2006: 29), a pesar de que sus propuestas estéticas se distanciaban de los grupos nombrados de la baja Andalucía. En una entrevista personal realizada a Perico Ramírez, guitarrista y uno de los compositores de la banda, se dejan entrever las fragmentaciones identitarias, en este caso a través de la diferenciación de lo malagueño:

El *rock andaluz* es para mí, simplemente que si eres andaluz y haces *rock*, ya lo puedes llamar *rock andaluz*; ahora, si hablamos de lo que se ha etiquetado como el estilo musical que se ha denominado *rock andaluz*, pues, lo respeto como cualquier otro estilo pero no es con lo que nosotros, Tabletom, nunca nos hemos identificado con esa manera de hacer; nuestra música no la consideramos *rock andaluz*, lo que pasa es que si eres andaluz y haces *rock* pues entramos dentro del *rock andaluz*, pero no en el estilo musical [...] nuestra música, más que *rock andaluz*, yo la llamaría “*rock étnico malagueño*”<sup>2</sup>.

La segunda tipología de fragmentaciones se relacionan con el efecto totalizador del flamenco en tanto música popular representativa de lo andaluz que minimiza otras manifestaciones musicales tradicionales de Andalucía. Así, estos dos focos ilustran la tensión existente en la construc-

---

2. Entrevista personal a Perico Ramírez, guitarrista y compositor del grupo Tabletom. Realizada el 5/04/2013 en Málaga. Agradezco la amabilidad y accesibilidad del informante para la realización de la misma.

ción musical de una identidad andaluza, ya que dichas exclusiones culturales denotan una realidad musical compleja. Desde el flamenco, el tratamiento como producto diferencial andaluz ha convivido con planteamientos constructivistas, que han favorecido su definición en base a lógicas como la transculturación (Lorente Rivas, 2004). No obstante, quedan latentes las disputas por la localización del género en una u otra parte de Andalucía (Alcantud, 2004: 128-142). Asimismo, consideramos que la vinculación *necesaria* del flamenco como seña de identidad de Andalucía ha minimizado la visibilidad de otros folclores musicales como identificativos de lo andaluz. Esta coyuntura propicia que se acentúen, en la escena local, las reivindicaciones de músicas de difusión más minoritaria, generando un fenómeno de “glocalización”<sup>3</sup> de géneros musicales en las fronteras de un género ya glocalizado como es el flamenco. El *rock andaluz* se hace partícipe de dicha totalización de la música tradicional, en tanto que en la propia selección de referentes, unas músicas tendrían más preponderancia que otras. Así, J. Gualda, antiguo integrante del grupo granadino Dofus, también categorizado como *rock andaluz*, considera que la falta de una proliferación de este fenómeno en Granada se debió a que “la ciudad, culturalmente, no tiene demasiado que ver con otras zonas de Andalucía (...) en Granada no ha habido tanta cultura del flamenco, somos una ciudad que no tiene nada que ver con el resto de Andalucía”<sup>4</sup>.

Asimismo, la batalla por las músicas que representan lo andaluz puede verse reflejada en algunos ejemplos seleccionados. Bajo el título “El folclore autóctono, arrinconado en los últimos 30 años”, la *Plataforma por Andalucía Oriental* expresa

[...] su malestar por la política cultural de la Junta de Andalucía, concretamente en la distinta inversión de dinero público y promoción de la que disfruta el flamenco en relación a manifestaciones de folclore autóctonos, las que toda la vida han sido la seña de identidad de nuestros antepasados mientras el minoritario flamenco es el «niño mimado», con presupuestos desorbitados tanto en la Agencia Andaluza del Flamenco como en otras instituciones y subvenciones específicas [...] una presencia testimonial [del folclore autóctono] frente a un omnipresente flamenco, al que se quiere convertir en seña de identidad de las ocho provincias de esta comunidad autónoma cuando la historia nos muestra lo contrario. Nos parece gravísimo que se utilice dinero público para arrancar a la población unos referentes culturales tradicionales que han permanecido durante siglos más extendidos que el propio flamenco (VV. AA., 2012a).

Declaraciones como la albergada en la web del *Partido Regionalista por Andalucía Oriental* (PRAO), bajo el título de “Sevilla vuelve a ningunear a Graná. Ahora, con el flamenco”, contradicen la postura anterior aunque mantienen la tensión entre las dos Andalucías:

---

3. Siguiendo a R. Robertson, entendemos este término como el ejercicio de negociación y articulación discursiva de las culturas locales que se insertan en contextos de globalización.

4. Entrevista personal a J. Gualda, guitarrista y vocalista del grupo Dofus. Realizada el 21/03/2013 en Granada. Agradezco la amabilidad y accesibilidad del informante para la realización de la misma.

Hoy podemos presumir todos los españoles, y los granadinos por partida doble, por españoles y por granadinos, de haber logrado que se nos reconozca esta nueva aportación a la Cultura Mundial. Aunque Sevilla nos ningunee, los granadinos hemos de sentirnos orgullosos en la doble vertiente de generadores del arte flamenco y de haberlo conservado durante siglos, porque el arte flamenco es un arte netamente granadino, nacido en Granada, conservado en Granada, madurado en Granada y exportado desde Granada a todas las tierras de las inmediaciones (VV. AA., 2012b).

Las declaraciones, que pertenecen al dominio de plataformas y partidos políticos más o menos minoritarios, ponen sobre la mesa las contradicciones que el flamenco puede albergar cuando se trata de “relacionar necesariamente” a toda una comunidad autónoma. Por otra parte, el examen de revistas andaluzas de tipo político y cultural desde la Transición como *Andalucía Libre*, o la continuadora de *Nación Andaluza*, *Independencia: órgano andaluz de opinión*, que reivindican la independencia y soberanía de Andalucía como nación, consideran al *rock andaluz* como expresión de la identidad de los andaluces (*Independencia*, 03/2008: 35-36). Así, se relacionan con el género situando el acento en los postulados derivados de la *cultura en la dependencia*. Un ejemplo, extraído de *Andalucía Libre*, “publicación de marcado carácter político” y un “órgano de expresión del Partido Socialista de Andalucía (PSA)” (Ruiz Romero, 2001), es una crítica del disco “La esquina del viento” de Medina Azahara:

A pesar de todo se nota una cierta recesión en el fenómeno popular del rock andaluz, últimamente muy atacado en medios y revistas especializados, acusado de repetición, comercialismo y muchos defectos que a veces no quieren verse en otros cantantes y grupos de más para arriba, pero esto ya es normal en todos los aspectos para que los andaluces nos vayamos a extrañar por trato discriminatorio (*Andalucía Libre*, 08/1981: 39).

Por otra parte, la fragmentación del discurso identitario puede examinarse, durante la Transición, en prensa granadina como el diario *Ideal*, en la que se cuestiona la viabilidad del *rock andaluz*, como concepto, para la representación de Andalucía. En el primer ejemplo, el grupo de *rock* duro Al-Dar se desmarca del *rock andaluz*, matizando en varias ocasiones su intención de cambiar de nombre (Al-Dar podría asemejarse a la estética orientalista del *rock andaluz*). Su valoración positiva de grupos extranjeros y madrileños, como elementos potenciales de internacionalismo y centralismo, respectivamente, denota el escaso interés del discurso identitario andaluz en su propuesta:

Porque Al-Dar –digámoslo ya– es un grupo de rock. Pero un grupo de rock del viejo y puro estilo rockero, sin influencias de esa corriente más actual que es casi común para todos los grupos andaluces [...] Una cosa sí podemos afirmar: no se parece en nada al llamado rock andaluz. ¿No os interesa ese tipo de rock? –No nos gusta. Es una música que no tiene futuro [...] A nosotros nos van más los grupos extranjeros, pero en España hay varios bastante buenos, como la Orquesta Mondragón, ‘Leño’, ‘Asfalto’ y ‘Mermelada’ (*El Ideal*, 19/09/1980: 11).

A la pregunta de si existe un *rock andaluz*, el grupo granadino Magic contestaría sin validar dicha etiqueta: “Hay un *rock* que tiene acentos andaluces, porque lo hacemos gente que sentimos esta tierra y que somos de ella. Esto, naturalmente, trasciende de alguna manera” (*El Ideal*, 17/10/1981: 15). La muerte de Jesús de la Rosa, líder de Triana, supuso para muchos una pérdida irreparable en la escena del *rock andaluz*. Sin embargo, bajo el subtítulo “La muerte del Rock Andaluz”, este acontecimiento es puntal en *El Ideal* de Granada para relanzar duras críticas al género:

A mediados de octubre fallece en accidente de tráfico el cantante y teclista del grupo “Triana” Jesús de la Rosa. Con él se puso punto final a la época de purpurina [sic] de la inexacta etiqueta de ‘rock andaluz’. El dulzón sinfonismo de Triana, el mediocre lirismo de la mayoría de sus composiciones sólo significó el ‘leit motiv’ discográfico para vender un producto que adolecía de verdadera creatividad (*El Ideal*, 31/12/1983: 21).

Hay que considerar asimismo que dichas críticas están enmarcadas en la llegada de las estéticas de la “Movida” (en las que Granada jugaría un importante papel dentro de Andalucía), que acarrearían una disminución de la aceptación del *rock andaluz*, así como un proceso de transformación de la industria musical en la escena nacional, con el declive de sellos como CBS o Gong-Movieplay, dedicados al género. Aún así, es de destacar que *El Ideal* no acogiese de manera significativa al género. Por su parte, el cantautor Raúl Alcover, integrante del *Manifiesto Canción del Sur*, movimiento mayormente granadino, critica la simplificación que el *rock andaluz* genera en la representación musical de lo andaluz:

-¿Hay, RAÚL, una música andaluza?

- Yo creo que más bien hay una música con raíces andaluzas. Nos queda mucho por trabajar para que surja una música que arranque de aquí. Lo que ahora se presenta como genuinamente andaluz, caso del llamado *rock andaluz*, lejos de favorecer un proceso beneficioso, está contribuyendo a desvirtuar la imagen de la auténtica música andaluza (*El Ideal*, 27/03/1981: 13).

Aunque las relaciones entre el *rock andaluz* y el *Manifiesto Canción del Sur*, puedan argumentarse en base a que ambos desarrollaron manifiestos culturales –el *Manifiesto de lo Borde* y el *Manifiesto Canción del Sur*, respectivamente–, este tipo de afirmaciones reflejan a nuestro juicio los procesos de fragmentación identitaria. Así, en el caso de los segundos, se entendía el sur como “una forma solidaria de ser y de sentir en el mundo’ que poco tenía que ver con cualquier tipo de arenga patrioterica o de nacionalismo ramplón o insolidario” (Lucini, 2004: 68-69).

Hasta ahora hemos visto cómo las representaciones de las tensiones y disputas sobre la viabilidad de la identidad andaluza en la música popular urbana pueden contrastarse a través de fuentes hemerográficas, orales y en los textos literarios de las canciones. En el apartado siguiente, planteamos las posibilidades de estudio de la identidad a través del análisis musical.

## 4. ANÁLISIS MUSICAL Y MARCADORES DE IDENTIDAD

### 4.1. Identidad, alusión y tópico musical en el *rock andaluz*

El *rock andaluz* presenta una serie de rasgos en su lenguaje musical que han sido reiterados de forma más o menos visible. Estos elementos se encuentran a medio camino entre la alusión, ya que hacen referencia a procedimientos habituales de un género (López Cano, 2005: 6) y el tópico, “trozo de música [que] nos remite a un género o estilo o tipo de música determinado” (2005: 6). Si bien según López Cano el tópico remite a un tipo de música diferente a la que está inserta (2005: 6), es pertinente para la caracterización de un género musical ya que puede operar como “icono-indexical” –*iconic topic*– o como “índice-indexical” –*indexical topic*–<sup>5</sup> (Monelle, 2000: 17), fundamentalmente unas “marcas estilísticas” (Monelle, citado en Ogas, 2010: 236). Para la presentación de estos elementos fragmentamos el análisis musical, usando la transcripción musical, que permite comparaciones inmediatas a través de lo visual, comunica opinión del transcriptor y cuyo carácter es representativo (Cámara de Landa, 2003: 403), facilitando el examen de elementos melódico-armónicos, métrico-rítmicos, tímbricos, lingüísticos y de emisión vocal, que son los que se han tomado en consideración en el estudio.

#### 4.1.1. Melodía y armonía

Seleccionamos, para ejemplificar este apartado, el uso de floreos inferiores y superiores, dentro del modo frigio, de los grados I y V, que favorecen la alternancia de semitono superior y tono inferior, características que compartirían con el flamenco. Aunque suele presentarse la nota Mi como *finalis*, el modo frigio también aparece construido desde otras notas. Asimismo, es habitual el dibujo melódico de salto ascendente de cuarta o quinta justa a través de la anacrusa y el posterior descenso por grados conjuntos hasta la nota principal del modo. El soporte armónico de dichos perfiles melódicos presenta desde la característica armonización con la tónica mayorizada en su tríada, lo que favorece, al imbricarse con el perfil melódico, la formación del modo flamenco<sup>6</sup>, hasta las hibridaciones entre nociones modales y tonales en el *rock*, en el que la subtónica adquiere una notoriedad singular, a nuestro juicio, favorecedora de la tensión similar a la función de dominante en la música tonal<sup>7</sup>. En su estudio sobre las interacciones entre tonalidad y modalidad en la música popular, Philip Tagg destaca que,

---

5. Tomamos en consideración la traducción al castellano de estos términos de Raymond Monelle propuesta por Rubén López Cano (2002: 36-37). En el icono-indexical, “el signo musical remite a su objeto por medio de un mecanismo icónico” (2002: 36); en el caso del índice-indexical, “un signo musical puede funcionar como *token* de un *type* que remite a una amplia área estilística por medios indexicales” (2002: 36).

6. “Cuando el modo frigio se armoniza para el acompañamiento instrumental al cante, la mayorización de la tercera está presente en el acorde de tónica, constituyéndose así el modo flamenco” (Fernández, 2004: 68).

7. Un estudio sistemático del séptimo grado y la modalidad se encuentra en: Moore, 1995.

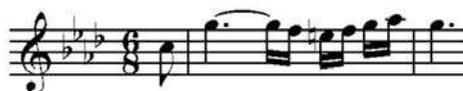
El principal problema de los términos tonal y tonalidad, tal y como son utilizados en la teoría musical convencional, es la suposición asentada de que tan sólo hay una noción tonal, sólo una tonalidad que cuenta. La expresión más absurda de esta arrogación es la ridícula pero profundamente propagada dicotomía entre tonal y modal (...) Debido a que la música basada en otros modos distintos al jónico (o el menor armónico) es a la vez tonal (contiene tonos) y "tonical" (tiene una *finalis* o tónica, a veces incluso dos), no hay una razón lógica para reservar los términos tonal y tonalidad tan sólo a la tradición tonal y calificar a todas las otras como "otra cosa" (Tagg, 2009: 25)<sup>8</sup>.

Así, a diversos fragmentos de *rock andaluz* (ejemplo 1a,1b,1c,1d,1e) le sigue un último ejemplo, aunque primero en publicarse, de Iceberg (ejemplo 1f), grupo de *rock progresivo* catalán. Dicho grupo aludiría al *rock andaluz* en sus composiciones, al igual que otras bandas catalanas como Música Urbana, fruto quizás de un fenómeno de transculturación a través de la emigración andaluza a Cataluña, ya que como ha destacado García Duarte en su análisis del andalucismo en la emigración, el flamenco se asentó en locales y programas radiales (2007: 84, 110). Así, músicos como Carles Benavent dotarían a diversas formaciones de sonoridades potencialmente andaluzas, siendo además el flamenco una de las preocupaciones de la sala de conciertos barcelonesa Zeleste, actuando "Toti Soler, que en esa época estaba experimentando con el flamenco" (Gómez-Font, 2011: 97).



Arm. en frigio de La: I                      bII                      I

Ejemplo 1a: Imán: "Camino del Águila", 1980<sup>9</sup>.



Arm. en frigio de Do:    vii                      I

Ejemplo 1b: Cai: "Alameda", 1978.

---

8. Traducción del original en inglés: *The main problem with tonal and tonality, as they are used in conventional music theory, is the latent assumption that there's really only one tonal, only one tonality, that counts. The most absurd expression of that arrogation is the ridiculous but widely propagated dichotomy tonal versus modal (...) Given that music based on other modes than the ionian (or harmonic minor) is both tonal (contains tones) and tonical (has a keynote or tonic, sometimes even two), there is not logical reason for reserving the words tonal and tonality for one just one tonal tradition and for qualifying all the others as 'something else'.*

9. Todos los ejemplos musicales son transcripciones realizadas por el autor del trabajo.



#### 4.1.2. Rítmica y métrica

Dentro de este parámetro se destaca la utilización de palos del flamenco como los tanguillos, los tarantos o fandangos, aunque la predominancia reside en la bulería. Teniendo en cuenta el carácter multifocal del concepto de palo flamenco, en el que se imbrican elementos melódicos, armónicos, rítmicos y vocales, además de la temática literaria, puede sorprender su reducción a este apartado, sin embargo, la producción analizada se decanta en su mayoría por destacar la faceta rítmica de dicho palo. Por otro lado, incluimos la doble vertiente rítmica y métrica (compás) al estudio de los palos en el *rock andaluz*, ya que a la flexibilidad de acentuaciones característica del flamenco hay que contrarrestar las necesidades de la música popular andaluza en esta época, que, si bien llevaba a cabo procesos de experimentación rítmica a través de sincopaciones y cambios de acentuación –en consonancia con el discurso progresivo–, también se servía de la asimilación a estructuras métricas regulares, sobre todo en las secciones cantadas.

Destacamos dos recursos significativos a este respecto en el desarrollo del *rock andaluz*. El primero de ellos atiende a una técnica idiomática en la composición para la batería: consiste en acompañar secciones vocales e instrumentales a través de redobles con veloces figuraciones rítmicas y numerosos cambios en la acentuación sobre la caja. Esta forma de tocar la batería, de marcado carácter jazzístico, es especialmente notable en grupos como Cai (ejemplo 2a), en la que el vocalista principal era a su vez baterista, aunque la encontramos en otras bandas como Azahar o Imán (ejemplo 2b).

Ejemplo 2a: Cai: “Noche Abierta”, 1980. Batería (de abajo a arriba: bombo, caja, platos).

Ejemplo 2b: Imán: “Camino del Águila”, 1980. Batería (de abajo a arriba: bombo, caja, platos).

Esta técnica se emparenta significativamente con los característicos palmeos en la música flamenca, por evidentes analogías en el uso de contratiempos y acentuaciones desplazadas y por el factor tímbrico, por lo que la caja de la batería actúa claramente como icono indexical del palmeo en el *rock andaluz*. Dos ejemplos paradigmáticos de este recurso se encuentran en “La leyenda del Tiempo” de Camarón o en “La Pila del Pato” de Alameda, donde las palmas se entrecruzan con una caja veloz.

El segundo recurso se basa en el uso del solo de batería basado en la bulería y con abundantes *flam*, que generó un canon desde que el grupo Triana, entre otros, lo popularizase. El LP de Diego de Morón, homónimo, de 1977, exalta la colaboración del baterista de Triana: “batería que se introduce por primera vez en las bulerías (J.J. Palacios es quizás el único percusionista capaz de tocar en ese difícil ritmo)”<sup>10</sup>. De hecho, el solo de Tele Palacios en la canción “Abre la Puerta” (ejemplo 3a) ha supuesto a posteriori la creación de un índice indexical que grupos del *rock andaluz* del año 2000 como Medina Azahara escogen para improvisar a la batería en sus conciertos. Así, con ligeras variantes, aparece en otras canciones del grupo como “Recuerdos de Triana”, y en otras bandas como Azahar (“Bulerías de Lujo”) o Cai (“Pasa un día”) (ejemplo 3b). Aunque las secciones improvisatorias a solo en géneros como el *rock* progresivo o diversos estilos del *jazz* son altamente frecuentes, la especificidad de redundar en las acentuaciones cambiantes de la bulería es característica en el *rock andaluz* de finales de los setenta. Encontramos, asimismo, similitudes en ejemplos de fecha anterior, en grupos de *rock* progresivo argentino como Aquelarre (ejemplo 3c), ya que la estructura métrica 6/8 + 3/4 está presente también en manifestaciones del folclore latinoamericano.



Ejemplo 3a: Triana: “Abre la puerta”, 1975, fragmento del solo de batería (de abajo a arriba: bombo, *toms* aéreos y base).



10. Texto de Gonzalo García Pelayo en la contraportada del LP *Diego de Morón*, de 1977.



Ejemplo 3b: Cai: “Pasa un día”, 1978, fragmento del solo de batería (de abajo a arriba: bombo; caja y tom; platos).



Ejemplo 3c: Aquelarre: “Aniñada”, 1974, fragmento del solo de batería (de abajo a arriba: bombo y caja).

#### 4.1.3. Timbre

El *rock andaluz* incorpora elementos tímbricos asociados a Andalucía, como palmeos y ayeos, así como sonidos de la naturaleza, algunos de ellos vinculados a la Andalucía rural. Una de las características es que éstos, junto a otros armónicos y rítmicos, suelen presentarse procesados a través de efectos de sonido como el *delay*. “Hacia el Alba” de Alameda (min. 2:53-3:10), “Recuerdos de Triana” de Triana (min. 2:25-2:49), “Generalife” de Guadalquivir (inicio) o “Alameda” de Cai (con *flanger* en la guitarra y el palmeo, en torno al 5:20) son ejemplos de lo primero. El grupo Triana introduce en sus canciones la emulación del cantar de los pájaros (“En el lago”, min. 6:00-6:25) o el sonido real de pájaros, chicharras o un gallo (“Todo es de color” de Triana, inicio), el compositor de rock andaluz Gualberto, la emulación del sonido de gaviotas a través del violín (“Canción de las gaviotas”, min. 1:40-1:50) así como sonidos del mar por parte de grupos como Alameda (“Amanecer en el puerto”, inicio), por citar algunos ejemplos. Asimismo, el uso que Triana hizo del gong y las campanas se ha convertido en todo un símbolo dentro del imaginario sonoro del *rock andaluz*. Respecto al procesamiento de sonido, canciones como “Abre la Puerta” de Triana, con el empleo del palmeo con *delay*, seguirían otros como el del grupo Cuarto Menguante (“El jovo”, min. 2:01-2:20); el LP *Gypsy Rock*, de Las Grecas, con numerosos elementos musicales tendentes al *rock andaluz*, utilizará el *delay* para las voces en “Achilipú” (min. 1:30-2:00).

#### 4.1.4. Tópico y alusión lingüística y de emisión vocal

Los usos del andaluz en la música popular, lejos de vincularse tan sólo al plano estético, implican a la identidad tanto como el sociolecto elegido para las canciones o los elementos del lenguaje musical. Si “la especificidad lingüística del andaluz ha de rastrearse en los usos hablados y radica casi

exclusivamente en la pronunciación”, encontrándonos ante una “identidad fonética” (Narbona, 2009: 31), consideramos que la expresión musical es un poderoso terreno de discusión sobre la identidad lingüística andaluza, ya que opera principalmente a través del plano de lo hablado y lo cantado. Así, las variedades y divergencias del andaluz ponen de manifiesto “peculiares identidades lingüísticas dentro de una misma lengua” (2009: 28). Sin pretender aquí desarrollar un estudio detallado de las variantes lingüísticas usadas en el *rock andaluz*, queremos destacar su importancia en la narración identitaria y asemejarlo al plano del lenguaje musical, ya que, al igual que éste último, la representación del habla andaluza fue utilizada como elemento exótico para la caracterización de lo español en el teatro lírico o la copla, así como en otros géneros de la música popular española de los sesenta, como ha estudiado Celsa Alonso (2010b). Sin embargo, el *rock andaluz* implicó un revulsivo para la imagen homogeneizada de la fonética andaluza en la música popular urbana de la Transición, al albergar formas diferenciadas de pronunciación, favoreciendo la hibridación con otras, ya que “no todos los que, al sur de esa línea, gozan de la condición de andaluces, se valen habitualmente de alguna modalidad reconocida como andaluza” (Narbona, 2009: 30). Como destaca Eero Tarasti (2002: 167-168), desde una perspectiva semiótica, el aspecto vocal se convierte en un elemento crucial para el estudio de la identidad nacional. Un ejemplo visible es el de los diferentes usos del andaluz entre grupos como Mezquita, Triana, Cai o Azahar. El vocalista del último grupo, Dick Zappala, presenta una forma de pronunciación en la que se hibridan elementos fonéticos andaluces con otros del norte de África, debido a su origen étnico.

Respecto a la emisión vocal, dos factores significativos serían el uso del quejío y la voz con reminiscencias de la copla. La terminología empleada para definir la voz en el flamenco –voz “afillá”, “laína”, cantaora, redonda, falsete, natural– puede ser útil para la categorización de ciertos grupos, si bien el rasgo más marcado se encuentra en los acercamientos a la copla, especialmente visibles en grupos como Cai, Formas o Alameda. A un acompañamiento instrumental con usos armónicos y texturales favorecedores de dicha asociación –el empleo de la cadencia andaluza, la prominencia del piano con repercusiones anacrúscas en el registro agudo o la glosa melódica posterior a las estrofas– se une una emisión vocal tendente a dicho género, a través del gesto vocal y el ataque enérgico de las notas, y una similitud en la temática de las letras, cuyos núcleos principales son el desengaño amoroso o la imagen de la mujer. Sin embargo, la renovación que implicaba insertar la copla dentro de la sonoridad rockera conlleva una respuesta ideológica a los usos anteriores, ya que en términos identitarios “la capacidad de agencia no radica en negarse a repetir, sino en repetir de manera tal que se vayan desplazando las normas que regulan la repetición” (Briones, 2007: 66).

#### **4.2. Una deconstrucción estratégica del concepto “marcador de identidad” a través del análisis musical**

El término “marcador de identidad” no ha sido profusamente categorizado, ni por las corrientes que lo legitiman ni por las que lo critican, encontrándonos ante una teorización ciertamente parcial. En el caso de los estudios sobre identidad cultural de Andalucía, uno de los máximos promulgadores de los marcadores de identidad ha sido el antropólogo Isidoro Moreno, relacionando éstos con nociones de etnicidad:

Existe etnicidad cuando un grupo humano, por haber cristalizado como grupo étnico en el transcurso de un proceso histórico en el que sus miembros han participado de una experiencia colectiva básicamente común, posee una serie de elementos culturales específicos que actúan como marcadores de su diferenciación objetiva respecto a otros grupos, es decir, como marcadores de su específica identidad (Moreno, 1985: 13).

Así, concibe los marcadores como “elementos que en cada época son seleccionados” (Moreno, 2002: 138) y que sirven de nexo de identificación entre ellos y el conjunto de representaciones colectivas que denomina cultura (2002: 138). La controversia del término es que éste se aproxima al esencialismo, tendente al perennialismo –aunque el autor rechace el modelo esencialista (Moreno, 1985)–, ya que plantea la existencia de las denominadas “relaciones necesarias”. Su uso ha sido rebatido, siendo desechado en favor de otros términos como el de “área cultural” (González Alcantud y González de Molina, 1992: 72).

En el ámbito musicológico, el término, empleado de manera intermitente en los estudios sobre música e identidad, tampoco ha recibido una teorización profunda. En el caso andaluz, el flamenco ha sido valorado como un marcador, tanto desde una órbita académica como institucional (Cruces, 2001: 83), lo cual ha sido motivo de una reflexión crítica a la idoneidad del uso del término para estudio de dicho género musical (Steingress, 2002). Asimismo, el antropólogo William Washabaugh destaca que aunque ambos investigadores –Cruces y Steingress– conciben el flamenco como una música híbrida, la primera enfatiza en las distintivas raíces andaluzas de dicha hibridación (Washabaugh, 2012: 37).

La necesidad de superación del pensamiento dicotómico entre esencialismo y constructivismo conduce a intentar conciliar elementos fijos y móviles en nuestro trabajo, o dicho de otra manera, a estudiar ciertos signos musicales como sedimentaciones que operan en base a la repetición. Llevado al análisis musical y entroncando con los estudios de significación musical de tipo semiótico, podríamos hablar de marcadores musicales de identidad como el entramado de tipologías intertextuales en música que se reiteran en un género musical potencialmente connotado como “autóctono”, y que son celebrados y promocionados como exclusivos y diferenciales, explícita o implícitamente. Estos elementos se encontrarían entre lo que Franco Fabbri denomina “reglas formales y técnicas” y “reglas semióticas” (Fabbri, citado en Guerrero, 2012: 4-5) en su estudio sobre los géneros musicales. Los

marcadores musicales de identidad tendrían características similares a los índices indexicales descritos por Raymond Monelle, como marcas de estilo, pero completados por la presencia de un componente potencialmente identitario de lo territorial. Sin embargo, situar el lenguaje musical en el plano de lo fijo implicaría negar la capacidad de la transtextualidad como potencial plurisignificante. Por ello, lejos de pretensiones que buscan “relaciones necesarias” entre música e identidad, el énfasis en los marcadores musicales de identidad –signos que aunque móviles y re-significados propician la fijación a través de la repetición y sedimentación— puede servirnos para visualizar nuevas formas de entender la lógica y el conflicto de la construcción musical de la identidad andaluza, usando el concepto, en último término, como parámetro de deconstrucción estratégica.

Así, el análisis de tópicos y alusiones musicales que hemos presentado genera una doble perspectiva: reflexiona sobre cómo dichas tipologías intertextuales pueden ser comunes a otras áreas culturales y géneros musicales; a su vez, plantea la viabilidad del concepto marcador de identidad en el *rock andaluz*, tratando dichas tipologías como sedimentos con cierta estabilidad en el género estudiado. En la amalgama que representan los enfoques constructivistas de la identidad, una serie de apreciaciones han quedado asentadas, tanto en la discusión teórica como en la aplicación a los estudios. Claudia Briones destaca dichas máximas, fundamentalmente, la premisa de que las identidades son cambiantes, múltiples, fragmentarias y construidas, precepto que es necesario como punto de partida, razonable y “de sentido común” (Briones, 2007: 59), pero que en ocasiones ha derivado a caminos poco fértiles, en lo que algunos autores han venido denominando “constructivismo cliché” (Brubaker - Cooper, citados en Briones, 2007: 60). La antropóloga señala, en consonancia con las teorías de Judith Butler, que el hecho de que las identidades se construyan no implica que no exista regularidad y sedimentaciones (Briones, 2007: 67).

## 5. EL IDEAL DEL ROCK ANDALUZ

En la conformación de un ideal estético en torno al *rock andaluz* de la Transición, las exclusiones simbólicas que se generan traen a colación las tensiones argumentativas de la identidad andaluza. Sebastián Balfour y Alejandro Quiroga aplican el término “identidades insertas” para definir, en el contexto de las autonomías en España, identidades cuya máxima engloba a las más pequeñas, en orden de menor a mayor (Balfour - Quiroga, 2007: 275), situando a comunidades como la andaluza en dicha clasificación. De esta manera, una forma gráfica de representar las identidades insertas podría ser a partir de la imagen de la *matrioska* o muñeca rusa, en la que la muñeca más grande engloba a las demás, de menor a mayor. Sin embargo, y teniendo en cuenta las fragmentaciones antes consideradas, quizás podríamos matizar que en el caso de la música popular urbana andaluza nos encontramos ante una *matrioska* en la que las muñecas interiores pueden

fluctuar en su crecimiento, haciendo a veces que éstas no puedan ser albergadas en la mayor.

Reflexionemos, después del análisis que se ha realizado desde diferentes frentes –favorables y contrarios a la categorización de una identidad andaluza diferencial–, sobre dos ejemplos de músicas populares urbanas andaluzas que ilustran conflictos tanto en la narración sobre Andalucía como en la construcción del género musical. El primero es del grupo almeriense de *pop* Los Puntos, que alcanzaría una notoria acogida en los setenta con éxitos como “Llorando por Granada”, y que ha sido introducido a veces dentro de la categoría de *rock andaluz* por autores como Clemente (2006: 34). Consideramos que el autor inserta al grupo en el género fundamentalmente por el LP *Oriental*, con “acentos árabes”, es decir, que su introducción en el género vendría motivada por el orientalismo que propicia. Sin embargo, otros *singles* del grupo no han sido promocionados como *rock andaluz*, a pesar de contener elementos potencialmente significantes de la identidad andaluza: éste sería el caso de la canción “El Sur”. Desde el punto de vista musical, la canción no presenta ninguno de los elementos musicales descritos en el apartado anterior, ni tampoco recurre a sonoridad o elementos sonoros que hayan sido connotados como andaluces; la música recuerda a menudo al *beat* de Los Diablos, con un estribillo reiterativo: “el sur tiene algo para ti, el sur”, al que apenas se unen unas estrofas. La letra, que menciona los encantos del sur con carácter turístico y publicitario, provoca ciertas dificultades para el encaje en los modelos anteriormente descritos.

En el segundo ejemplo presentamos dos versiones del himno de Andalucía, escrito por Blas Infante, padre de la patria andaluza y autor en 1914 del *El Ideal Andaluz* (Infante, 1982): la primera del grupo cordobés Arábiga, abanderados del nuevo *rock andaluz*<sup>11</sup>; la segunda, de Reincidentes. Mientras que en Arábiga la letra del himno se cita íntegramente, especialmente el verso “sea por Andalucía libre, España y la humanidad”, en sus interpretaciones en directo, Reincidentes deja recogida la diferencia en “Andaluces levantaos”, cantando “sea por Andalucía libre, los pueblos y la humanidad”. El intercambio de las palabras “pueblo” y “España”, lejos de ser insustancial, pone de manifiesto los conflictos terminológicos referentes al territorio durante la Transición, esa “batalla semántica de los nacionalismos” (Balfour - Quiroga, 2007: 88) en la que términos como nación, nacionalidades, regiones o estado albergarían la disputa. Esta situación fue debatida, por ejemplo, en el monográfico “Nación, nacionalidad y nacionalismo” de la revista *Nación Andaluza*, que presentó diversos artículos relacionados y su especificidad para Andalucía (Andrade - Sequeiros, 1983).

Por otro lado, consideramos que el carácter subalterno de lo andaluz que se reivindicó desde ciertas políticas de izquierda, en base a la dependencia económica, puede catalogarse dentro de una corriente de “esencialismo estratégico”, con todas las concreciones y matices que conlleva su uso. El término, acuñado por G. Spivak (1987), podría ser apropiado para la realidad

---

11. <http://www.arabigarock.com/>, [consulta: 24-08-2012].

andaluza en tanto que a través de él lo subalterno –el pueblo andaluz frente a la élite centralista– propicia su agencia. Así, Julio Anguita argumenta en sus conversaciones con R. Alberti que,

Estamos hablando de Andalucía y parecería que estamos hablando de un concepto políticamente resuelto: la unidad andaluza. Mentira. Esta es la primera negación que quiero hacer; es lo mismo que la llamada unidad de España, aquí nunca hubo unidad (Anguita y Alberti, 1986: 24),

Sin embargo, el político alega que “es preciso retomar el elemento cultural que hay en la gente andaluza para que sea entendible (...) Tomando ciertos elementos del pasado mitificado, para resolver el presente. Sin eso, el mensaje político no se entiende” (Anguita - Alberti, 1986: 20).

## 6. CONCLUSIONES

Las diferentes formas de caracterización de la identidad en el *rock andaluz* son garantes del complejo entramado cultural en la Andalucía de la Transición, a través de un género musical cuyo poder contestatario ha sido minimizado en favor de otros como la canción de autor, debido al mayor peso dado al texto literario que relega otros textos como el sonoro a un segundo plano. Si bien sería precipitado afirmar con rotundidad que el *rock andaluz* operase, de manera consonante a ciertas esferas políticas, con intencionalidad en las lógicas de resistencia y reapropiación de la identidad que el esencialismo estratégico genera, la medición de estos factores varía significativamente si es el plano sonoro el enfatizado. En este sentido, la inserción del concepto “marcador de identidad” al análisis musical permite la superación de la dicotomía fijo-móvil en el constructivismo y a su vez deconstruye la idea de una “relación necesaria” entre música e identidad cultural.

Asimismo, el estudio de las relaciones entre la música popular urbana y la idea de Andalucía permite visualizar tanto las posibles concomitancias con la reivindicación política e identitaria como las tensiones de discursos musicales cuya narración homogénea contrasta con la fragmentación y la diferencia que articulan, a menudo dentro de sus propios dominios semióticos. El examen de estas figuras en el *rock andaluz* muestra procesos de inclusión y exclusión cultural, tanto en la selección de repertorios musicales andaluces como en la representación de áreas como la Andalucía Oriental. De esta forma, se comprueba la plasticidad de este género musical para la construcción de una identidad andaluza, ya sea como modelo fragmentario, múltiple y contradictorio que propicia nuevas identificaciones, como representación y reflejo de la coyuntura cultural y socioeconómica de la Andalucía del último tercio del siglo XX o como articulación de sus tensiones y conflictos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, José (1978). *Reconstrucción de una identidad y lucha contra el centralismo*. Barcelona: Anagrama.
- ALONSO, Celsa (2010a). "En el espejo de 'los otros': andalucismo, exotismo e hispanismo". En: ALONSO, Celsa et al. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU; pp. 83-103.
- (2010b). "Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la representación y la negociación". In: ALONSO, Celsa et al. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU; pp. 205-231.
- (2010c). "Nación, política y cultura". In: ALONSO, Celsa et al. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU; pp. 19-38.
- ANDRADE, Francisco; SEQUEIROS, Augusto (coords.) (1983). *Nación andaluza, una revista para el debate. Nación, nacionalidad, nacionalismo*. Granada: Solidaridad andaluza, octubre de 1983; 165 pp.
- ANGUITA, Julio; ALBERTI, Rafael (1986). *Otra Andalucía. Julio Anguita y Rafael Alberti, mano a mano*. Prólogo y notas de M. Vázquez Montalbán. Madrid: Ayuso.
- BALFOUR, Sebastián; QUIROGA, Alejandro (2007). *España Reinventada. Nación e identidad desde la Transición*. Barcelona: Península.
- BRIONES, Claudia (2007). "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías". In: *Tabula Rasa*, 6. Bogotá. On line in: [http://www.revistatabularasa.org/numero\\_seis/briones.pdf](http://www.revistatabularasa.org/numero_seis/briones.pdf) (consulta: 12-9-2012).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2003). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1974). "Andalucía no existe". Original en: *La Ilustración Regional*, 4, 1974, pp. 14-15, introducción y selección de textos de MORENO, Isidoro (2008). *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces; pp. 117-120.
- CLEMENTE, Luis (2006). *Rock Andaluz. Una discografía*. Sevilla: Ayuntamiento de Montilla, Asociación Cultural La Abuela Rock.
- COLMEIRO, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos.
- CRUCES, Cristina (2001). "Expresiones culturales de la identidad andaluza. El flamenco y la identidad andaluza". In: VV.AA (2001): *La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla: Defensor del pueblo andaluz; pp. 82-89.
- DELGADO, Juan-Fabián (1981). "Discos para un verano andaluz". In: *Andalucía Libre*, 39, 08/1981; p. 39.
- DOMÍNGUEZ, Salvador (2002). *Los Hijos del Rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: Fundación Autor, SGAE.
- ESPINOLA, Paco (1983). "Música popular: un buen año". In: *El Ideal*. Granada: 31/12/1983; p. 21.
- FERNÁNDEZ, Lola (2004). *Teoría musical del flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acordes Concert.

- GARCÍA DUARTE, Francisco (2007). *El Ideal de Blas Infante en Cataluña. Propuestas para una historia del andalucismo en la emigración*. Centro de Estudios Históricos de Andalucía (CEHA).
- GARCÍA PEINAZO, Diego (2013). "Rock andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)". In: MARÍN, Javier et al. (edv.). *Musicología global. Musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, col. "Ediciones Digitales, 1; pp. 759-778 [en prensa].
- GARCÍA SALUEÑA, Eduardo (2009). "Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales". In: *Cuadernos de música iberoamericana*, 18. Madrid: ICCMU; pp. 187-208.
- GIBSON, Ian (1981). "La Andalucía del Hambre". In: *El Socialista*, 225. 30/09/1981 al 6/10/1981; p. 21.
- GÓMEZ-FONT, Álex (2011). *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana*. Lleida: Milenio.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1992). "Andalucía: invención del país y realidad etnográfica". In: *Historia y fuente oral*, 8, *Andalucía invención y realidad*; pp. 7-24.
- (2004). *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición oriente/occidente en la realidad andaluza*. Granada: Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio; GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel (1992). "Dialogando sobre la invención de Andalucía y su realidad histórica y etnográfica". In: *Historia y fuente oral*, 8, *Andalucía invención y realidad*; pp. 75-78.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2004). *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Junta de Andalucía e Iberautor promociones culturales.
- GROSSBERG, Lawrence (2003). "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?". In: HALL, Stuart y Gay, Paul du (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu; pp. 148-180.
- GUERRERO, Juliana (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". In: *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16. On line in: <http://www.sibetrans.com/trans/a412/el-genero-musical-en-la-musica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacion> (consulta: 26-10-2012).
- IGLESIAS, Iván (2005). "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco". In: *Revista de Musicología, XXVIII, 1 Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)*; pp. 826-838.
- INFANTE, Blas (1982). *El Ideal Andaluz: varios estudios acerca del renacimiento de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- LACOMBA, Juan Antonio (1999). "La transición autonómica andaluza en el contexto de la transición democrática española". In: VV.AA. (1999): *Transición y autonomía de Andalucía*. Jaén: Cámara oficial de comercio e industria de la provincia de Jaén; pp. 29-52.
- (2001). "Factores estructurales de la identidad andaluza. Continuidad y discontinuidad histórica". In: VV.AA (2001): *La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla: Defensor del pueblo andaluz; pp. 22-29.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2002). "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". In: *Revista Cuicuilco*, 9, 25, número especial: *Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analí-*

- ticas para el tercer milenio*, II. On line in: [http://lopezcano.org/Articulos/2002.Entre\\_el\\_Giro.pdf](http://lopezcano.org/Articulos/2002.Entre_el_Giro.pdf) (consulta: 01/09/2013).
- (2005). “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. In: *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, 21, 1, pp. 29-56. On line in: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) (consulta: 10-10-2012).
- LORENTE RIVAS, Manuel (2004). “Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva”. In: *Trans: Revista Transcultural de Música*, 8. SIBE-Sociedad de Etnomusicología. On line in: <http://www.sibetrans.com/trans/a197/transculturaciones-flamencas-varia-inflexiva> (consulta: 23-08-2012).
- MARTÍNEZ PEREA (1980). “«Al-Dar», un grupo granadino para la difusión del rock”. In: *El Ideal*. Granada: 19-9-1980; p. 11.
- (1981). “Raúl Alcover, entre la comunicación, la calidad y la investigación musical”. In: *El Ideal*. Granada: 27-3-1981; p. 13.
- (1981). “El rock duro en el hacer del grupo granadino «Magic»”. In: *El Ideal*. Granada: 17-10-1981; p. 15.
- MEDINA BEN MOLERA, Abd Al-Rahman ben (1983). “Milenarismo andaluz”. En: *Nación Andaluza: una revista para el debate*, octubre de 1983. Granada: Solidaridad Andaluza; pp. 41-62.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008). “El rock gitano y los límites de la españolidad”. In: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: Sibe-Obra Social Caja Duero; pp. 1-18.
- MONELLE, Raymond (2000). *The Sense of Music. Semiotic Essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- MOORE, Allan (1995). “The So-Called ‘Flattened Seventh’ in Rock”. In: *Popular Music*, 14, 2; pp. 185-201.
- MORENO, Isidoro (1985). “Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz”. In: *Revista de Estudios Andaluces*, 5; pp. 13-38.
- (2002). “La cultura andaluza en el comienzo del tercer milenio: balance y perspectivas”. In: *Revista de Estudios Regionales*, 63; pp. 137-157.
- (2005). “La mirada antropológica. Así, Pitt-Rivers /.../ se felicita de no haber podido...”. In: PÉREZ, Jose Manuel y JIMÉNEZ, José Ramón (selección y comentarios) (2005): *Visiones sobre Andalucía*. Almuzara; pp. 185-186.
- NARBONA, Antonio (2009). “La identidad lingüística de Andalucía”. In: *La identidad lingüística de Andalucía*, NARBONA, Antonio (coord.). Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces; pp. 23-63.
- OGAS, Julio (2010). “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”. In: ALONSO, Celsa et alii (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU; pp. 233-251.
- PRADOS, Manuel (1980). “Dossier 7: Marinaleda”. In: *Andalucía libre*, 29. Octubre de 1980. Sevilla: Partido Socialista de Andalucía.

- RUIZ LAGOS, Manuel; CAMPOS BLASCO, M<sup>a</sup> Ángeles (1981). "Dossier 15: El milenio andaluz". In: *Andalucía Libre*, 36, mayo 1981. Sevilla: Partido Socialista de Andalucía; s.n.
- RUIZ ROMERO, Manuel (2001). "Los intentos de una cabecera regional en Andalucía: la revista *Andalucía Libre* (1977-1982)". In: *Revista Latina de Comunicación Social*, 38. On line in: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina38feb/126-ruiz.htm> (consulta: 23-8-2012).
- SANTOS, José M<sup>a</sup> de los (1990). *Sociología de la transición andaluza*. Málaga: Ed. Librería Ágora.
- SPIVAK, Gayatri (1987). In *Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- STEINGRESS, Gerhard (2002). "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza". In: *Anduli: Revista andaluza de Ciencias Sociales*, 1; pp. 43-64.
- TAGG, Philip (2009). *Everyday Tonality. Towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- TARASTI, Eero (2002). *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- VV. AA. (1979). *Mundo Obrero*, 1, 18, del 12/04/1979 al 18/04/1979, última página.
- (1992). "Día de Honor de Andalucía". In: *ABC Sevilla*. Sevilla: 02/08/1992; p. 49.
- (2008). "Triana: el arte andaluz hecho rock". In: *Independencia: órgano andaluz de opinión*, 47, 03/2008, pp. 35-36.
- (2010). "Al rescate del rock". In: *Diario de Jerez*. Jerez: 10/05/2010; p. 41.
- (2012a). "El folklore autóctono, arrinconado los últimos 30 años". In: web oficial de la *Plataforma por la Andalucía Oriental*. On line in: <http://www.andaluciaoriental.es/O6/2009/el-folclore-autoctono-arrinconado-en-los-ultimos-30-anos/> (consulta, 25/8/2012).
- (2012b). "Sevilla vuelve a ningunear a Graná. Ahora, con el flamenco". In: web oficial del *Partido Regionalista por Andalucía Oriental (PRAO)*. On line in: <http://www.prao.es/2010/12/02/sevilla-vuelve-a-ningunear-a-grana-ahora-con-el-flamenco/> (consulta, 25/8/2012).
- WASHABAUGH, William (2012). *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Burlington: Ashgate.

## **CANCIONES Y DISCOGRAFÍA UTILIZADA**

- ALAMEDA (1979). "Amanecer en el puerto". *Alameda*. Madrid: Epic-CBS.
- ALAMEDA (1979). "Hacia el Alba". *Alameda*. Madrid: Epic-CBS.
- ALAMEDA (1979). "La pila del pato". *Alameda*. Madrid: Epic-CBS.
- AQUELARRE (1974). "Aniñada". *Brumas*. Microfon.
- ARÁBIGA (2008). "A mi Andalucía". *Arábiga*. Córdoba: Autoeditado.

- CAI (1978). "Alameda". *Más allá de nuestras mentes diminutas*. Madrid: Trova Records.
- CAI (1978) "Pasa un día". *Más allá de nuestras mentes diminutas*. Madrid: Trova Records.
- CA (1980). "Noche Abierta". *Noche Abierta*. Madrid: Epic-CBS.
- CAMARÓN (1979). "La leyenda del tiempo". *La Leyenda del Tiempo*. Madrid: Fonogram.
- CUARTO MENGUANTE (1980). "El jovo". *Rompehielos*. Madrid: Movieplay.
- GUADALQUIVIR (1978). "Generalife". *Guadalquivir*. Madrid: Emi-Odeon.
- GUALBERTO (1975). "Canción de las gaviotas". *A la vida y al dolor*. Madrid: Gong-Movieplay.
- HORA ZULÚ (2002) "Andaluz de nacimiento". *Me duele la boca de decirlo*. Madrid: Avispa.
- ICEBERG (1976). "La flamenca eléctrica". *Coses Nostres*. Madrid: Zafiro.
- IMÁN (1980) "Camino del Águila". *Camino del Águila*. Madrid: CBS.
- LAS GRECAS (1974). "Achilipú". *Gypsy Rock*. Madrid: CBS.
- LOS PUNTOS (1976). "El Sur". *Uno a uno*. Madrid: Polydor.
- MEDINA AZAHARA (1979) "Paseando por la Mezquita". *Medina Azahara*. Madrid: CBS.
- MEDINA AZAHARA (1989). "Velocidad". ... *En Al-Hakim*. Madrid: Avispa.
- MEZQUITA (1979). "El bizco de los patios". *Recuerdos de mi tierra*. Madrid: Chapa Discos.
- MIGUEL RÍOS (1977). "La Blanca Oscuridad"; "Balada de la Alondra y el Gavilán"; "Al-Andalus". *Al-Andalus*. Madrid: Polydor.
- MORÓN, Diego de (1977). *Diego de Morón*. Madrid: Gong-Movieplay.
- REINCIDENTES (1993). "Andaluces, levantaos". *Sol y Rabia*. Madrid: Discos Suicidas.
- REINCIDENTES (1989) "Andalucía entera". *Reincidentes*. Madrid: Discos Suicidas (reed.).
- REINCIDENTES (1994). "El Sur". *Nunca es tarde... si la dicha es buena*. Madrid: Discos Suicidas.
- REINCIDENTES (1997). "Jornaleros andaluces". *Materia Reservada*. Madrid: Discos Suicidas.
- TRIANA (1975). "Abre la puerta". *Triana*. Madrid: Gong-Movieplay.
- TRIANA (1975). "Todo es de color". *Triana*. Madrid: Gong-Movieplay.
- TRIANA (1975). "En el lago". *Triana*. Madrid: Gong-Movieplay.
- TRIANA (1977). "Del crepúsculo lento nacerá el rocío". *Hijos del Agobio*. Madrid: Gong-Movieplay.
- TRIANA (1977). "Recuerdos de Triana". *Hijos del Agobio*. Madrid: Gong-Movieplay.
- VANTROI (1996). "Marinaleda". *No nos moverán*. México: Warner Music.