



## Carlos Cano, voz capturada en una Andalucía *A duras penas* (1976). Canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española\*

DIEGO GARCÍA-PEINAZO  
Universidad de Granada

### Resumen

Este trabajo examina la figura del cantautor Carlos Cano y su primer LP *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976) desde la perspectiva del análisis de la canción grabada, entendiendo los diferentes *tracks* del disco como espacios para la articulación de discursos y prácticas sociopolíticas a través de lo sonoro en el contexto de la Andalucía de la Transición. Tras una conceptualización de la “nueva canción andaluza”, se presenta un enfoque analítico que pone en diálogo fuentes fonográficas y hemerográficas (especialmente, referencias en revistas culturales y políticas andaluzas, y otras publicaciones periódicas estatales de los setenta). Por un lado, se estudian las relaciones entre vocalidad y ambiente persónico, para lo cual se toma en consideración la tripartición de la voz *-performer, persona y protagonist-* y la noción de *personic environment* en la canción popular grabada (Moore, 2012). Por otro lado, sirviéndonos del modelo de análisis desde la transfonografía propuesto por Lacasse (2018), se atiende a la construcción, en torno al álbum *A duras penas*, de filiaciones identitarias de tipo cultural, social y político con otras latitudes y géneros musicales, tales como el rock o la nueva canción chilena. Este artículo, que otorga centralidad al componente sonoro grabado en su resignificación del texto cantado, tiene como fin último profundizar en las estrategias musicales de la canción grabada como parte de un proceso comunicativo del cantautor en relación con las dinámicas sociales, culturales y políticas de la Andalucía de la Transición, marcadas por la emigración, la pobreza, el subdesarrollo estructural y las reivindicaciones autonómicas.

**Palabras claves:** canción popular grabada, cantautores, transfonografía, canción de protesta social, nueva canción, transición española, democracia, España, Andalucía

### Abstract

This article examines the singer-songwriter Carlos Cano and his debut LP *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976) from an analytical approach to recorded song. The different tracks in this album are understood here as spaces for the articulation of socio-political discourses and practices through musical elements situated in Andalusia during the so-called “transition to democracy.” Beginning with a conceptualization of the so-called *nueva canción andaluza* (Andalusian New Song), an analytical approach that follows brings together phonographic and hemerographic sources (especially references in cultural and political magazines in Andalusia, as well as other national periodicals from the 1970s). On

---

\* Este texto se enmarca en dos Proyectos I+D a tiempo compartido de los que forma parte el autor: “Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939–2001)” (PID2019-108642GB-I00; IP Julio Ogas y Ángel Medina) y “La construcción cultural de la democracia en España (1965–1976): el modelo andaluz” (PDI2019-104357GB-I00; IP Diego Caro Cancela) (ambos del Ministerio de Ciencia e Innovación de España). En memoria de mi abuelo Roque, un “Salustiano” andaluz que, como tantos otros, tuvo que emigrar a Alemania con una maleta de cartón en los años centrales de los sesenta para trabajar en las minas. Dedicado a mi abuela Rafalita, quien todavía mantiene vivo el recuerdo de una Andalucía *A duras penas*.

the one hand, the relationships between vocality and “personic environment” (Moore, 2012) are examined using Moore’s tripartite terminology of voice analysis in recorded song (performer, persona, and protagonist). On the other, employing Lacasse’s concept of “transphonography” in relation to recorded song (2018), focus is placed on the construction —around the album *A duras penas*— of affinities between cultural, social, and political identities with other territories and music genres, such as rock or Chilean New Song. Positioned on the central role of recorded sound in order to (re)signify the lyrics, this article aims to go in depth into the musical strategies of tracks as part of the singer-songwriter communicative process in relation to social, cultural, and political dynamics of Andalusia during the Transition, highlighting key issues such as emigration, poverty, structural underdevelopment, and regional claims.

**Keywords:** recorded popular song, singer-songwriter, transphonography, protest song, new song, Spanish Transition, democracy, Spain, Andalucía

Este trabajo presenta un análisis del LP *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976), del cantautor Carlos Cano (Granada, 1946-2000), atendiendo a las estrategias por las cuales el plano sonoro de la canción grabada contribuye a articular procesos de significación sociopolítica en la Andalucía de la Transición (1975–1982). Tras contextualizar la llamada “nueva canción andaluza” en el periodo y sus concomitancias con la denominada canción de protesta social, se estudian las relaciones entre vocalidad y ambiente persónico, así como el rol jugado por las identidades transfonográficas en la Andalucía de aquellos años, marcada por la emigración, la pobreza, el subdesarrollo estructural y las reivindicaciones autonómicas.

Partiendo de un enfoque analítico en el cual se ponen en diálogo fuentes hemerográficas y fonográficas, se toma en consideración la tripartición de la voz *-performer, persona y protagonist-* y la noción de *personic environment* en la canción popular grabada que propone Moore<sup>1</sup>, así como el concepto de transfonografía de Lacasse<sup>2</sup>, que conectamos con la enunciación de filiaciones identitarias de tipo cultural, social y político con otras latitudes y géneros musicales. Así, esta investigación se sustenta en la prensa de aquella época rescatando, especialmente, referencias halladas tras el vaciado de revistas culturales y políticas andaluzas tales como *El Despeñaperro Andaluz*, *La Ilustración Regional*, *Tierras del Sur* o *Torneo: Semanario Popular Andaluz*, junto con otras de tirada nacional como *Ozono*, *Triunfo*, *Vibraciones* o *Disco Exprés*<sup>3</sup>. Esta propuesta otorga, por tanto, centralidad al componente sonoro en su continua resignificación del texto cantado. En este sentido, las diversas estrategias musicales empleadas en los diferentes *tracks*<sup>4</sup> de dicho álbum son analizadas

<sup>1</sup> MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*. Burlington: Ashgate, 2012. Véase, especialmente, “Chapter 7: Persona”, pp. 179–214; sobre ambiente persónico, véase, asimismo, MOORE, Allan F. “The Persona-Environment Relation in Recorded Song”. *Music Theory Online: A Journal of the Society for Music Theory*, 11/4, 2005, <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> [Consulta: 12/11/2020].

<sup>2</sup> LACASSE, Serge. “Toward a Model of Transphonography”. Lori BURNS y Serge LACASSE (eds.). *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Song*. Michigan: University of Michigan Press, 2018. pp. 9–60.

<sup>3</sup> Fondos consultados en formato impreso en la *Biblioteca Nacional de España* (BNE), salvo en el caso de *Triunfo*, que pueden consultarse digitalmente: <http://www.triunfodigital.com/> [Consulta: 20/11/2020].

<sup>4</sup> A lo largo de este trabajo se usa de forma indistinta “track” o “canción grabada”, siguiendo la definición que emplea Moylan: “Track is the finished work, it is the recording itself, the recorded song. For recorded popular songs, the track is comprised of the song (music and lyrics), the musical arrangement and its performance, and the sounds of the recording process”. En MOYLAN, William. *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. New York: Routledge, 2020, p. 2.

con el objetivo de profundizar, en último término, en los procesos comunicativos del cantautor en relación con la situación social, cultural y política de la Andalucía de la Transición.

### 1. Cantautores andaluces y Transición democrática (1975–1982)

¿Cantas o comunicas? [Paco Herrera]: Las dos cosas.

¿Eres consciente de que comunicas el sentir de ocho millones de andaluces? [Paco Herrera]: Sí, lo soy<sup>5</sup>.

La figura de los cantautores ocupa un espacio destacado en el entramado de manifestaciones vinculadas a la música popular en Andalucía durante el tardofranquismo y la Transición. Si en la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta se produjo un fuerte impulso de estas tendencias a nivel estatal<sup>6</sup>, la Transición fue testigo de un paulatino paso a un segundo plano de los cantautores en España, tanto en el apoyo de determinadas industrias culturales como en su consideración sociocultural, especialmente, aquellos con un perfil de canción social antifranquista. Esta lógica opera, fundamentalmente, con la premisa de que las reivindicaciones políticas de finales del Franquismo se disiparon con la progresiva llegada de la democracia al país, marcando la llegada de la Movida, a principios de los ochenta, un punto y aparte en estos procesos<sup>7</sup>.

En relación con las características de la canción de autor en la España de los sesenta y setenta, Martínez indica la influencia principal ejercida por la *chanson* francesa de los años cincuenta, la posición antifranquista de los cantautores, su interés por la recuperación de las lenguas minoritarias del país o la problemática de la utilización de la música tradicional como modelo para la creación musical<sup>8</sup>.

En el caso de Andalucía, la “nueva canción” se enmarcaba en características concretas fruto de la situación histórica, cultural y política del sur de España de aquellos años, en la cual se produce una (re)emergencia del andalucismo cultural y político<sup>9</sup>. En el ámbito de las músicas populares urbanas, además de estas manifestaciones, tendencias de pop-rock, *neofolk* y flamenco coexisten un contexto de massmediatización y modernización constante. Las fronteras entre todos estos géneros musicales, por supuesto, se sitúan más en los discursos pasados y presentes en las historias

---

<sup>5</sup> Declaraciones del cantautor sevillano Paco Herrera. En “Cantautores andaluces: Paco Herrera”. *El Despeñaperro andaluz*, julio-octubre 1978, p. 56.

<sup>6</sup> Un compendio de referencia a este respecto puede encontrarse en GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. ... *Y la palabra se hizo música: La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2006.

<sup>7</sup> FOUCÉ, Héctor y VAL, Fernán del. “La Movida: Popular Music as the Discourse of Modernity in Democratic Spain”. Héctor FOUCÉ y Silvia MARTÍNEZ (eds.). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013, pp. 125–134.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ, Sílvia. “Judges, Guitars, Freedom and the Mainstream: Problematizing the Early Cantautor in Spain”. Isabelle MARC y Stuart GREEN (eds.). *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*. New York: Routledge, 2016, p. 131.

<sup>9</sup> Contamos con una aproximación divulgativa a estas temáticas que, a pesar de no plantear un aparato teórico-metodológico ni presentar fuentes documentales, resulta de interés como primer acercamiento al fenómeno. Véase CÁRDENAS, José. *La canción de autor en la transición andaluza. Su compromiso social y construcción de la identidad de Andalucía*. Sevilla: Atrapasueños, 2020.

divulgativas, en las narrativas mediáticas y en las taxonomías de la investigación que en la creación, producción y consumo de estas músicas, marcada por los habituales intercambios e hibridez. Sin embargo, en la primera mitad de los setenta, los cantautores andaluces trataron de distinguirse en su propio discurso del flamenco, como se evidenciaba en *La Ilustración Regional*: “‘Canción del Sur’ es canción andaluza, pero no flamenco (...) Hay que diferenciar lo que es canción de lo que es cante (...) Es un sensibilizar, despertar conciencia del hombre del sur con respecto a sus problemas, sus raíces, su cultura. No es cosa de equipararse con el flamenco”<sup>10</sup>. Compartían con el flamenco protesta de Manuel Gerena o José Menese, no obstante, tanto la temática política antifranquista de sus letras como en una instrumentación que centraba la atención en la voz acompañada de la guitarra. La revista *Ozono* analizaba esta situación en “Andalucía: algo más que flamenco y canción de consumo”: “Pero junto a él [el flamenco] o, por mejor decir, a su amparo, van naciendo nuevas formas de expresión musical andaluza, al mismo tiempo que despiertan de su letargo otras que se intentaron acallar”<sup>11</sup>.

Tras las primeras experiencias del denominado Manifiesto Canción del Sur surgido en torno a Granada a finales de los sesenta<sup>12</sup>, las fuentes hemerográficas de los años centrales de la década de los setenta evidencian tímidos intentos de una etiqueta como la de “nueva canción andaluza”, asociada a figuras como Benito Moreno o Carlos Cano, y que se distinguiese de la idea de la “canción andaluza” instrumentalizada políticamente por el régimen<sup>13</sup>. Cabe destacar el camino recorrido por otros cantautores andaluces como Paco Herrera o Pepe Suero, y también el de Julio Matito, quien había integrado el grupo de rock andaluz *Smash*, y que grabaría en 1976 el LP *¡Salud! PSOE*, estando esta formación política al cargo de la producción ejecutiva.

Dentro de la promoción de una “nueva canción andaluza”, sellos discográficos como Gong-Movieplay, dirigido por Gonzalo García Pelayo, tuvieron una importancia decisiva a la hora de construir imaginarios sobre lo andaluz, como también lo harían con el rock andaluz (entre sus producciones estuvieron los LPs de grupos como Triana) o el flamenco:

Con un “slogan” verde –“Andaluz: compra tu música”- la editora Movieplay ha iniciado una campaña de promoción de las clásicas y las nuevas canciones y músicas de las regiones de España. Andalucía está presente en el catálogo por partida triple. Los “cantautores” andaluces -Luis Pastor [sic], Benito Moreno, Carlos Cano- van teniendo un lugar en el mercado llamado “nacional”. En *Tierras del Sur* se analizó en su día el contenido total del “A duras penas” de Carlos Cano (...) Y mención especial el trabajo de Gonzalo García Pelayo y todos los andaluces que están haciendo posible, con Movieplay, la comunicación de la música del Sur a todos los sureños<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> GUIJARRO, Fernando. “Carlos Cano: Manifiesto Canción del Sur”. *La Ilustración Regional*, 6, febrero 1975, p. 57.

<sup>11</sup> ESTEBAN PÉREZ, José María. “Andalucía: algo más que flamenco y canción de consumo”. *Ozono*, 7, marzo 1976, p. 38.

<sup>12</sup> A este respecto, véase GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Iberautor, 2004.

<sup>13</sup> Véase MARTÍNEZ, Ignacio. “La nueva canción andaluza”. *La Ilustración Regional*, 14, octubre 1975, p. 40.

<sup>14</sup> “La música del sur. Andalucía, por partida triple”. *Tierras del Sur*, 31, 13 diciembre 1976, p. 29 [comillas en el original].

## 2. Carlos Cano: (con)textos para un análisis musicológico [de] *A duras penas* (1976)

Fue un tiempo hermoso, lleno de fuego, de sueños, de vida, de pasión en donde unos pocos andaluces dedicamos todas nuestras fuerzas a la utopía de despertar a nuestra tierra del sueño de los justos, de incendiar estrellas y pedir de nuevo la vuelta al paraíso<sup>15</sup>.

Dentro de estos cantautores volcados con la comunicación de “una música andaluza para los andaluces” destaca sobremanera la figura del granadino Carlos Cano. Aunque no podamos detenernos en detalle en la producción discográfica del artista ni en sus aspectos biográficos<sup>16</sup>, cuenta con casi veinte álbumes de estudio entre 1976 y 2000, junto con otros fonogramas en directo. Entre los estilos acogidos por Cano, destaca de forma significativa su contacto continuo con la revitalización de la copla, sobre la cual proyectó una mirada renovada frente a instrumentalizaciones políticas de la misma durante el Franquismo<sup>17</sup>. A lo largo de sus discos tuvo un estrecho contacto tanto con músicas tradicionales y populares andaluzas como con repertorios musicales de América Latina, con referentes que incorporó a sus canciones a lo largo de los más de treinta años en los que estuvo activo hasta su fallecimiento.

Destaca, de igual forma, el apego de Carlos Cano a las reivindicaciones políticas de la Andalucía del tardofranquismo y la Transición, con una actitud militante antifranquista y volcada, en los primeros años tras la muerte de Franco en 1975, en la construcción política de movimientos andalucistas de izquierda. Por momentos vinculado explícitamente a partidos a través de su respaldo y apoyo, como en el caso del Partido Socialista de Andalucía (PSA) -formación política que auspiciaría la producción del EP *Himno de Andalucía* (1977), interpretado por este cantautor-, y más tarde con manifiesto *desencanto*, Cano tuvo una especial capacidad de reivindicación de problemas que la Andalucía de aquellos años arrastraba: subdesarrollo y pobreza estructural; latifundios, terratenientes, campesinos y explotación de la tierra; emigración; dependencia del centralismo estatal; instrumentalización folklorista de la imagen de Andalucía por parte de poderes políticos; o necesidad de articular una identidad andaluza emancipadora que había sido desarticulada y silenciada durante el franquismo, entre otros. En este sentido, Contreras Becerra, en su estudio sobre la consecución de la Autonomía en Andalucía, sostiene que ésta no fue solo fruto de la acción de partidos políticos y explica las “claves culturales de la movilización social por la autonomía”, con base en una participación activa de la sociedad civil -a través de sindicatos, asociaciones vecinales y culturales-, así como de otros agentes culturales, como artistas y grupos -entre los que este autor destaca a Carlos Cano-, librerías, editoriales, periodistas y prensa<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Declaraciones de Carlos Cano sobre su primer LP *A duras penas* (1976). Citado en TÉLLEZ RUBIO, Juan José. *Carlos Cano: una historia musical andaluza*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 108.

<sup>16</sup> A este respecto, véase TÉLLEZ RUBIO. *Carlos Cano...*

<sup>17</sup> Véase MARTÍNEZ, Silvia. “Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Songs”. FOUCE y MARTÍNEZ (eds.). *Made in Spain...*, p. 93. Véase, asimismo, MARTÍNEZ. “Judges, Guitars, Freedom...” , p. 131.

<sup>18</sup> CONTRERAS BECERRA, Javier. “‘Quitando penas, quitando hambres’. Factores socioculturales de la movilización social por la autonomía en Andalucía (1976-1982)”. IBARRA, Alejandra (coord.). *No es país para jóvenes. Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*. Granada: Instituto Valentín Foronda, 2012, p. 15.

De todas sus grabaciones, este trabajo analiza su primer álbum de estudio, *A duras penas*. Los diez *tracks* de este LP están marcados por temáticas clave en el contexto sociopolítico andaluz del tardofranquismo y la Transición, tales como la pobreza y el subdesarrollo estructural del sur de España –“La miseria”, “Anochece” y “La hoguera”- emigración de andaluces a países como Alemania –“El Salustiano” y “Viva la grasia”-, poéticas de la libertad tras la dictadura franquista –“De como Antonio Machado resucita y llena la casa de sombras”- o el movimiento andalucista y el despertar del pueblo andaluz –“Verde, blanca y verde”, “El baile del abejorro”, “Aleluya”, “Qué es lo que pasa”-. Se publicó, asimismo, un *single* (1977) cuya cara A presentaba “El Salustiano”, mientras que la cara B recogía “Verde, blanca y Verde”. El disco se grabó en los estudios Sonoland de Madrid, con la intervención, como técnicos de sonido, de Alan Florence, Ángel Gil y Santiago Coello, y la mezcla de Raúl Marcos. La producción corrió a cargo de Ignacio Martínez, mientras que los arreglos están firmados por Alberto Gambino.

El 6 de agosto de 1976, algunos meses después de la publicación de su primer disco *A duras penas*, Carlos Cano interpretó y grabó en directo, solo con su guitarra y su voz, en el Estudio Música 1 de la Casa de la Radio, casi la totalidad de las canciones de este LP<sup>19</sup>. Esta grabación constituye una fuente de interés para el análisis musicológico que planteamos en este texto, archivo sonoro en directo que comparamos con la grabación en estudio publicada con anterioridad.

Por sus enunciaciones musicales, culturales y políticas, los *tracks* contenidos en *A duras penas* pueden ser enmarcados dentro del concepto de canción de protesta social que emplea Martinelli: “[w]ith ‘songs of social protest’ we are able to underline the equally important aspects of the ‘explicit disapproval’ of a given state of things (protest), and the ‘social’ dimension of the latter”<sup>20</sup>. Para este investigador, la canción de protesta social tiene entidad como género musical, definido por la conjunción de sus letras -ideales humanistas de libertad, igualdad y derechos humanos- y por su música -estructuras de fácil memorización e interpretación por parte de audiencias, tendiendo a una instrumentación, líneas melódicas, armonía y ritmo aparentemente sencillos, o estribillos pegadizos-<sup>21</sup>. Aunque, como veremos, no todas las canciones recogidas en el álbum *A duras penas* puedan ser encuadradas dentro de la descripción como género musical que conceptualiza Martinelli, su planteamiento sirve como marco general de aproximación teórica a los *tracks* de Carlos Cano, por su potencial como canciones de protesta social emblemáticas de una etapa histórica como la Transición en Andalucía.

La metodología musicológica propuesta por Moore argumenta que la canción popular grabada presenta, como característica fundamental, un proceso comunicativo en el cual el cantante tiende a centralizar la atención en el proceso de escucha, mientras que el ambiente persónico complementa, refuerza y en ocasiones contradice a lo cantado. En este entramado, la voz adquiere tres dimensiones

<sup>19</sup> El cantautor acudió también a esta radio el 8 febrero de 1978 para otra interpretación en directo. Gracias al archivo de *Radio Nacional de España, Radio 3* (Programa Discópolis, presentado por José Miguel López), contamos con estas grabaciones de forma íntegra, que pueden escucharse en: <https://www.rtve.es/alicarta/audios/discopolis/discopolis-10889-sesiones-tesoro-rne-53-carlos-cano-02-03-20/5527870/> [Consulta: 31/08/2020].

<sup>20</sup> MARTINELLI, Dario. *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Vilna: Springer, 2017, p. 2.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 9.

fundamentales: como personalidad en la canción grabada (*persona*), como intérprete/músico (*performer*) y como protagonista de la canción (*protagonist*)<sup>22</sup>. Este principio comunicativo descrito por Moore puede conectarse con la definición de cantautor que proponen Green y Marc:

An artist who composes and performs music and lyrics (with or without the assistance of other musicians) in light of which fact the listener believes he/she can discern the artist's personality and values by paying close attention to lyrics, to how these are sung, and to their musical accompaniment, all through the prism of a perceived authenticity. Our definition thus hinges on the singer-songwriter as a musical hermeneutic of the 'listening process', and not as a cultural reality<sup>23</sup>.

De la misma forma que estos autores definen a la figura del cantautor en el marco de un proceso de escucha de tipo hermenéutico y no como una realidad cultural plenamente definida, el análisis musicológico que en las siguientes páginas acometemos, lejos de enunciarse como un discurso objetivo, pretende, más bien, plantearse como un análisis musical dialéctico<sup>24</sup> orientado hacia un ejercicio hermenéutico e intersubjetivo que, como nos sugiere Moore, puede entenderse como una “invitación” a escuchar de una determinada manera un repertorio concreto de música popular<sup>25</sup>.

### 3. La voz capturada en Carlos Cano

Hay una coherencia entre lo que pienso como persona y las formas que utilizo para expresarlas, o sea, fundamentalmente, las formas que utilizo son las formas de lo que soy, que es andaluz, y entonces me interesa la cultura de mi pueblo<sup>26</sup>.

La portada de *A duras penas*, diseñada por Carlos Ortega, muestra un primer plano de Cano con los ojos cerrados y la boca ampliamente abierta, en lo que puede interpretarse como un canto de gran intensidad y también un grito<sup>27</sup>. Dibujado en blanco y negro, el nombre del cantante aparece en letras mayúsculas con la bandera de Andalucía, mientras que el título del LP está presentado en blanco y en minúscula. En este sentido, la cubierta del LP marcaría probablemente el primer acercamiento visual al disco que las audiencias potenciales de los años setenta tenían del cantante, y predispone al oyente a una fijación en el plano de la voz extrema y sufrida. *Torneo: Semanario popular andaluz* hacía énfasis en esta idea en 1976: “Carlos Cano es casi la única voz tronante en el desierto de la canción hecha por y para los andaluces, que quiere y pueden gritar fuerte y claro lo que el pueblo andaluz necesita y busca”<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> MOORE. *Song Means...*, p. 180.

<sup>23</sup> GREEN, Stuart y MARC, Isabelle. “Introduction. More than Words: Theorizing the Singer-Songwriter”. GREEN y MARC (eds.). *The Singer-Songwriter in Europe...*, p. 9.

<sup>24</sup> Véase PADILLA, Alfonso. “El análisis musical dialéctico”. *Música e Investigación*, 6, 2000, pp. 1–121.

<sup>25</sup> MOORE. *Song Means...*, p. 3.

<sup>26</sup> Declaraciones de Carlos Cano, en “Discografía completa de Carlos Cano: A duras penas”. *Carlos Cano (Web oficial)*. <https://carloscano.es/discografia-completa-de-carlos-cano/carlos-cano-a-duras-penas-1976/> [Consulta: 14/11/2020].

<sup>27</sup> La portada del LP *A duras penas* (1976) puede consultarse en la web *Discogs*. Véase <https://www.discogs.com/es/Carlos-Cano-A-Duras-Penas/master/653132> [Consulta: 15/11/2020].

<sup>28</sup> “Carlos Cano, A duras penas”. *Torneo: Semanario popular andaluz*, 10, 9–15 agosto 1976, p. 39.

### Caracterización sonora de la *persona*

Dentro de la tripartición propuesta por Moore, la noción de *persona* se articula por la construcción en nuestra mente, cuando escuchamos un *track*, de una suerte de identidad de esa voz cantada que no es idéntica a la identidad del cantante como intérprete/músico: “all performers assume a persona when singing and, however close that persona is to the identity of the performer, it can always be distinguished from it. Naomi Cumming notes that recording engineers modify the sound created by a particular performer (...) It is this ‘illusion’ I am calling the ‘persona’”<sup>29</sup>.

El correlato de este imaginario en la vocalidad representado en la portada del LP se vertebra, entre otros, a través de una profusa interrelación entre voz hablada y voz cantada, de la dramatización vocal, y uso del grito y el alarido-lamento, recursos que articularon una identidad de la *persona* de Carlos Cano en su primer trabajo discográfico. Siguiendo a Moore, “[b]oth lyric, its manner of articulation, and its shaping melody can conspire to create the persona, which is inhabited by the individual (or sometimes individuals) who sing to us”<sup>30</sup>.

Los límites entre voz hablada y voz cantada son a menudo difusos en el LP de Carlos Cano. El estrecho vínculo que muy frecuentemente tienen con la poesía las propuestas musicales de los cantautores es un factor decisivo en los intercambios entre lo hablado y lo cantado, empleando la declamación y la dramatización de la voz como recursos habituales. Dichos recursos están, por supuesto, en el marco del uso de un “acento andaluz” en Carlos Cano -dentro de la gran variedad dialectal a este respecto en Andalucía-, incluyendo también palabras características de parte de Andalucía Oriental –por ejemplo, “bonica” en lugar de “bonita” en “Verde, blanca y verde”-, los cuales refuerzan el sentido de pertenencia del disco a la Andalucía que se reconstruye.

Cercanas a la declamación pueden considerarse las estrofas de “De cómo Antonio Machado...” (por ejemplo, “Nadie se mueva, manos arriba, quédense quietos: la poesía”, o’00”-o’10”). Estas se mueven en torno al juego melódico de la voz con la tercera menor descendente (La-Fa sostenido) y la segunda mayor descendente en el cierre de cada estrofa (Si-La), vinculadas en ocasiones al discurso declamado<sup>31</sup>. También se presenta la tendencia a la dramatización mediante el uso de la transformación tímbrica a través de la voz ronca y desgarrada. Esta es especialmente significativa en los versos de “La miseria” (“Vengo de abajo cansado de tanta cuesta”), en el cual se ilustra dicho cansancio en la voz mediante una clara isotopía con la idea de un tedioso ascenso (o’06”-o’12”). La dramatización mediante la voz ronca y desgarrada también aparece en otros temas,

<sup>29</sup> MOORE. *Song Means...*, p. 181.

<sup>30</sup> MOORE. “The Persona-Environment Relation...”.

<sup>31</sup> Aunque la percepción de estructuras melódicas en relación con determinados sentimientos ha sido discutida y cuestionada por la disciplina etnomusicológica, ya que la búsqueda de determinados “universales” pueden esconder lógicas y procedimientos etnocéntricos del hecho musical, investigaciones en el ámbito de la psicología de la percepción sonora han analizado, a través del examen de la voz hablada en una muestra de actores, cómo la tercera menor descendente, en el ámbito del discurso, tiende a connotar tristeza. Véase CURTIS, Meagan E. y BHARUCHA, Jamshed. “The Minor Third Communicates Sadness in Speech, Mirroring Its Use in Music”. *Emotion*, 10/3, 2010, pp. 335-348.

como “El baile del abejorro” -cuando canta “a la calle, la calle, la calle” (1’35”–1’48”)<sup>32</sup>, esta vez para arengar al oyente a la movilización por la autonomía de Andalucía, o en la canción “Aleluya”, cuando entona “tierra y tierra con tierra, más tierra, qué tierra, llano, monte y sierra” (0’48”–0’55”).

Podemos encontrar, asimismo, otros recursos de dramatización en la voz tendentes a la voz hablada en este LP. Tras una larga vocalización sobre las exclamaciones “¡ay!” y “¡oh!” en la canción “La hoguera” (a partir del 3’25”), se incluye una respiración forzada y falta de aire que culmina con el ahogo del cantante en *decrescendo* con una línea descendente en el contrabajo (3’59”–4’12”).

Uno de los recursos más llamativos de varias de las canciones recogidas en *A duras penas* es el uso del grito y del alarido-lamento. Entendemos aquí por grito el uso de la voz con alta intensidad -la Real Academia Española (RAE) presenta, entre las acepciones de “grito”, la de “voz muy esforzada y levantada”<sup>33</sup>- y, en el caso del LP, con un uso extremo y forzado en el registro agudo. Por su parte, si la RAE entiende por alarido y lamento el “grito lastimero en el que se prorrumpe por algún dolor, pena o conflicto”<sup>34</sup> y la “queja con llanto y otras muestras de aflicción”<sup>35</sup>, respectivamente, se unifica aquí el concepto “alarido-lamento” para el análisis musical. La canción “Anochece” es paradigmática a este respecto, estructurándose en base a un diálogo vocal entre Cano y el cantaor Enrique Morente -quien colabora en este *track*-, polarizado tanto por la tímbrica y el grano de sus voces como por la intensidad en la pieza y la disposición estereofónica de las mismas. El cantautor se presenta en el centro de la mezcla, con una proxémica vinculada al espacio íntimo del oyente, mientras que el cantaor está situado ligeramente a la izquierda de la mezcla y con una distancia mayor, escuchado en la lejanía, elementos que permanecen relativamente estables a lo largo del *track*. Aunque ambas voces están tratadas con *reverb*, en el caso de Enrique Morente es algo más profundo, reforzando la dimensión de lejanía<sup>36</sup>.

Pero el grito también es, siguiendo de nuevo la RAE, la “manifestación vehemente de un sentimiento colectivo”<sup>37</sup>, en este caso asociado a la Autonomía de Andalucía. Este plano de significación del grito está presente en *tracks* del disco como “Qué es lo que pasa”, en la cual, como final del último estribillo (“Hay que avanzar”), cuyo motivo melódico cierra de forma descendente en la tónica, se canta “al galope” con un salto de octava hacia el agudo (2’24”–2’35”). De igual forma, dicha dimensión del grito aparece en “La hoguera”, canción en la se produce un juego de intensidades en la voz: de “quiero decirle”, *piano*, a “que algo pasa”, con el cambio a la octava

<sup>32</sup> Cabe destacar que en la interpretación en directo de 1976 en RNE mantiene dicha dramatización mediante la voz ronca y desgarrada. Véase: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-10889-sesiones-tesoro-rne-53-carlos-cano-02-03-20/5527870/>, entre el 12’44” y el 12’55” [Consulta: 15/10/2020]. Este recurso de emisión vocal sería, por el contrario, sustancialmente “suavizado” en la posterior grabación en directo de 1978 (entre el 49’55”–50’14”).

<sup>33</sup> “Grito”, *Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/grito> [Consulta: 11/10/2020].

<sup>34</sup> “Alarido”, *Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/alarido> [Consulta: 10/10/2020].

<sup>35</sup> “Lamento”, *Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/lamento> [Consulta: 10/10/2020].

<sup>36</sup> Sobre las diferentes zonas proxémicas en la canción grabada, véase MOORE. *Song Means...*, p. 187.

<sup>37</sup> “Grito”, *Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/grito> [Consulta: 11/10/2020].

superior en *fortísimo* y, de nuevo, *piano* en la octava grave al cantar “que se calla, por qué se calla, padre” (2’46”–2’56”).

### De ser humano a protagonista

La construcción de la *persona* en la canción grabada se relaciona, como se mencionaba, con los otros dos planos de significación que completan la tripartición sonora, como son el intérprete/ser humano (*performer*) y el protagonista (*protagonist*). En relación con el intérprete, Moore indica: “[a] song is performed by a particular individual, who is normally named, an individual who has an observable historical position and identity, the song’s performer”<sup>38</sup>. Por su parte, la dimensión de *protagonist* se articula como una figura con un rol concreto dentro del *track*. Moore usa como ejemplo una interpretación de Robert Plant del tema “Hey Joe” de Jimi Hendrix, en la cual Plant es, además de *persona* y *performer*, el protagonista de la canción, esto es, “Joe”: “He is instead a figure inside the song, who has no identity outside it – he is a protagonist within the song”<sup>39</sup>.

Dicha tripartición, que amplifica las posibilidades de estudio del proceso comunicativo derivado de la construcción musical presente en el fonograma, debe analizarse desde un plano musical con la ayuda de testimonios del cantante en las fuentes hemerográficas de la época de publicación del álbum. Así, algunas de las temáticas recurrentes del disco, como la emigración andaluza en los sesenta y primeros años de los setenta, fueron vividas por el propio cantautor como músico/intérprete -ser humano- (*performer*):

Yo comencé a cantar a los veintitantos años (...) Antes había estado en todas partes. Pasé cinco años trabajando en Suiza, Alemania, Francia... Vine a España, volví a largarme, regresé un par de años. He dado muchas vueltas pero eso ya no importa. No se trata de ir mentando todo lo malo porque también hay siempre algo de bueno<sup>40</sup>.

En el caso del *track* “Viva la gracia”, cantado con solemnidad en primera persona, Cano es también el actor principal (*protagonist*) del descarnado y nostálgico proceso migratorio: “Y es aquí que me veo cruzando los montes de Francia/ mientras lejos se queda mi tierra, mi gente, mi casa/ Y mis ojos con tanta amargura que me avergüenzo”<sup>41</sup>. En “El Salustiano”, contada, esta vez, en tercera persona, se narra de forma satírica que “si no hubiera ido a Alemania, no habría aprendido tanto”<sup>42</sup>, con un claro correlato de las experiencias vividas por el músico granadino (*performer*), pero también mediante la articulación de la *persona*. Al repetir el verso “Si no hubiera ido a Alemania no habría aprendido tanto” (2’34”–2’40”), se presenta un uso vocal diferenciado al de la *persona* de Carlos Cano en el resto del fonograma y que puede interpretarse en clave caricaturesca: se interrumpe el acompañamiento y se declama este verso, con desenfado y cierto desajuste con respecto a la base

<sup>38</sup> MOORE. *Song Means...*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>40</sup> SERRA I FABRA, Jordi. “Carlos Cano: Andalucía existe, no hay que inventarla”. *Disco Expres*, 471, 7 abril 1978, pp. 16–17.

<sup>41</sup> Fragmento de la letra “Viva la gracia”. Carlos Cano: *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976).

<sup>42</sup> Fragmento de la letra “El Salustiano”. Carlos Cano: *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976).

armónica, mientras se escucha la misma línea melódica a través de la imitación del sonido del mirlitón o pito de carnaval. En último término, dicho desajuste puede entenderse como estrategia intencional de situarse “fuera de tono” -con respecto a la estructura armónica- para la deconstrucción del texto cantado, recurso presente en géneros como el blues o el gospel, dentro de lo que Moore delimita como “singer’s heard attitude to pitch”<sup>43</sup>.

### Ambiente persónico

El «ambiente persónico» (*personic environment*), conceptualizado por Moore, hace referencia a los diferentes elementos musicales vinculados al acompañamiento de la voz en la canción grabada, incluidos aquellos recursos de producción musical, que adquieren un rol fundamental:

The environment within which (or against which) that persona operates is represented by the music which accompanies her/him, and which therefore includes three distinct elements: the textural matters normally considered under the heading “accompaniment”; the harmonic setting, including the modal/tonal vocabulary; the formal setting or narrative structure, i.e. the order in which its events take place, and the patterns of repetition within this order. Because of its manifestation in sound, we might properly identify this as the personic environment<sup>44</sup>.

El LP *A duras penas* conforma un espacio de interés para el estudio de estos aspectos. Carlos Cano emplea la guitarra, que él mismo interpreta, como soporte de la voz. Cabe señalar dos elementos fundamentales en este acompañamiento: el carácter marcadamente rítmico-métrico de su toque y el idiomatismo de la guitarra en la confección armónica. En relación con el primer elemento, se produce un predominio de estructuras de subdivisión ternaria en siete de sus diez *tracks*: “El Salustiano”, “La miseria”, “Anochece”, “El baile del abejorro”, “Qué es lo que pasa”, “De cómo Antonio Machado...” y “Viva la gracia”. Con respecto a la organización armónica, los acompañamientos de guitarra más elementales se articulan en torno a acordes en posiciones que, salvo excepciones en Si y en Fa, no requieren del uso de la cejilla. Sin embargo, esta preferencia no se corresponde con los centros tonales presentes en tres de los *tracks* del disco –“Verde, blanca y verde”, “De cómo Antonio Machado...” y “El Salustiano”-. Esta falta de correspondencia se debe, como puede intuirse, por la colocación de una cejilla por parte del cantautor en el primer traste –“Verde, blanca y verde” y “El Salustiano”- y en el segundo traste –“De cómo Antonio Machado...”-<sup>45</sup>, lo cual permite a Carlos Cano poder interpretar con acordes en posiciones sin cejilla<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> MOORE. *Song Means*, p. 103.

<sup>44</sup> MOORE. “The Persona-Environment Relation...”.

<sup>45</sup> Esto queda evidenciado en los registros audiovisuales del cantante en directo con los que contamos, como por ejemplo “Verde, blanca y verde” en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hYbW6ht-3MU> [Consulta: 31/10/2020].

<sup>46</sup> La tonalidad de cada uno de los *tracks* es la siguiente: “Verde, Blanca y Verde”, Fa menor; “De cómo Antonio Machado...”, Fa sostenido menor; “La miseria”, La Mayor; “El Salustiano”, Fa menor; “Anochece”, Mi menor; “El baile del abejorro”, Mi Mayor; “Aleluya”, Sol Mayor; “La hoguera”, Mi menor; “Qué es lo que pasa”, Re menor; “Viva la gracia”, Mi menor.

También son frecuentes otros idiomatismos de la guitarra, como la oscilación entre el i (con tercera menor) y el V (con tercera mayor) en modo eólico, así como, por momentos, la ambigüedad eólica-frigia o, como lo denomina Philip Tagg, la reversibilidad bimodal eólica-frigia<sup>47</sup>. Concretamente, se emplea la estructura iv-i-V y iv-i-V-i (en modo eólico) en el estribillo de “Verde, blanca y verde”, así como en los estribillos de “Viva la grasía” (iv-i-V-i/i<sup>7</sup>) y de “De cómo Antonio Machado...” (iv-i-iv-i-V-i-V-i). En los ejemplos anteriores no se presenta una armonía modal eólica con subtónica, sino vinculada a la prototípica escala menor armónica (uso de la segunda aumentada entre el 6 y el 7), habitual en las tradiciones musicales populares en Andalucía y en diversos repertorios de Carnaval de Cádiz. Otros *tracks*, como “La Hoguera” o “Qué es lo que pasa”, sí emplean el modo eólico con subtónica. Es significativo que en la versión en estudio de “Qué es lo que pasa”, el cierre de cada estrofa, con el verso “Ay, el frío”, se produce en el bVI (acorde de SibM) (por ejemplo, 0’31”–0’35”) que, sin embargo, no se presenta en la grabación en directo en RNE de ese mismo año, en la cual continúa con la tónica (Rem) (por ejemplo, 27’36”–27’29”)<sup>48</sup>.

La armonía frigia vinculada al flamenco, esto es, aquella que implica la oscilación armónica entre I-bII, está prácticamente ausente en el disco -lo cual conecta con la idea fundacional de la “nueva canción andaluza” de distinguirse de aquel-, salvo en “La miseria”, donde se usa el acorde de LaM como una suerte de acorde bisagra que sirve como I en modo mixolidio y también como I en modo frigio (0’00”–0’33”). “El Salustiano”, por su parte, emplea la cadencia andaluza (en este caso, entendida en modo eólico, i-bVII-bVI-V) en parte de sus estrofas (por ejemplo, entre 0’22” y 0’26”). En el caso de “La hoguera”, la estructura bVII-i en modo eólico se combina, en ocasiones, con la de i-bII (1’50”–2’05”) pero, en estos casos, con un acorde de i (con tercera menor y no mayor, como en el caso del flamenco).

Por otra parte, los arreglos presentes en este álbum son la pieza que completa el ambiente persónico que rodea a Carlos Cano. El propio cantautor hizo énfasis en la importancia en este álbum del productor musical (Martínez) y del arreglista (Gambino)<sup>49</sup>. En el fonograma participaron el propio Gambino a la guitarra clásica, Eduardo Gattinoni al violonchelo, Jorge Sarraute al contrabajo, músicos que incorporaron también percusiones. La guitarra de Gambino ejerce de una suerte de guitarra de punteo o solista que realiza pequeños adornos a los temas (“El salustiano”, “Aleluya”) e incorpora *hooks* introductorios a los mismos (“Verde, Blanca y Verde”, “El baile del abejorro”, “Qué es lo que pasa”, “Viva la grasía”). En ocasiones, esta segunda guitarra, que refuerza con punteos la guitarra de acompañamiento, se localiza en espacios específicos de la mezcla. Por ejemplo, en el estribillo de “Viva la grasía”, la guitarra de Gambino puntea a la izquierda de la mezcla, mientras que la guitarra de acompañamiento de Cano se escucha en el centro (3’07–3’35”). En la introducción de “El Salustiano”, por su parte, esta guitarra de punteo viaja desde un trino a la izquierda de la mezcla a una repercusión de acordes sobre la tónica en el lado derecho, mientras que, de nuevo, la guitarra de Carlos Cano está distribuida en el centro y al frente.

<sup>47</sup> TAGG, Philip. *Everyday Tonality II. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2014, pp. 437–446.

<sup>48</sup> Véase interpretación en directo en RNE (1976): <https://www.rtve.es/alacarta/audios/discopolis/discopolis-10889-sesiones-tesoro-rne-53-carlos-cano-02-03-20/5527870/> [Consulta: 31/08/2020].

<sup>49</sup> Véase “Carlos Cano, A duras ...”, p. 39.

El contrabajo aparece asiduamente pulsado (*pizzicato*) en los diferentes *tracks*, generalmente, con la función de refuerzo armónico de la fundamental de los acordes. Sin embargo, en “De cómo Antonio Machado...” emplea el arco para ejecutar la técnica del *sul ponticello*, mientras el violonchelo dobla a la octava la línea melódica del canto (0’00”–0’25”). De la misma forma, el efecto tímbrico del *sul ponticello* es usado por el violonchelo en la canción “Anochece” (2’12”–2’23”; 3’55”–4’05”; 5’50”–5’57”), mientras que en “Aleluya” se presenta mediante figuraciones extensas con notas tenidas acompañando de nuevo al canto (0’17”–0’30”; 1’20”–1’28”).

Otro de los espacios de experimentación tímbrica en el ambiente persónico de *A duras penas* se conforma a través de una percusión colorista que refuerza el texto cantado<sup>50</sup>. Las palmas presentes a lo largo de la canción “El baile del abejorro” contribuyen al ambiente festivo y de celebración de la Autonomía de Andalucía, mientras que el uso del *shaker* -idiófono de sacudimiento- en “Qué es lo que pasa” ilustra de forma efectiva lo cantado, escuchándose cuando Carlos Cano entona “entonces salta la mosca” (0’23”–0’28”) o “llueven gusanos como piedras” (0’39”–0’42”).

Sin embargo, si bien el papel del ambiente persónico en un *track* puede ser el de soporte o refuerzo de las ideas articuladas por la voz, también puede proyectarse, tal y como apunta Moore, hacia la amplificación de significados e, incluso, presentar contradicciones sonoras con respecto a lo que se canta y cómo se canta<sup>51</sup>. Tal es el caso del uso de la caja o redoblante en la canción “Viva la grasía”, canción que cierra el disco. Este instrumento, que no aparece en ninguno de los nueve *tracks* precedentes, tiene una mínima presencia (tan solo cuatro segundos en la canción y por tanto, en todo el álbum) pero también plantea una resignificación en clave satírica de lo que se canta. Su intervención se produce en el estribillo y su repetición, cuando Cano pronuncia “Esta es la canción, ¡un, dos!”, mediante un redoble con marcado *reverb* que otorga marcialidad a la canción (2’55–2’57”; 6’18”–6’20”), produciendo un contraste con la tragedia de la emigración andaluza que se está narrando, para continuar denunciando que “ustedes tienen sol, grasía ‘pa’ vivir, vino, playas y flamenco/ Sí, mucha grasía, ‘pa’ derramarla por las vendimias del Roselló/ Viva la grasía de Andalucía con pasaporte de emigración”<sup>52</sup>.

En síntesis, en el álbum *A duras penas* el ambiente persónico se debate, en último término, entre la construcción de sonoridades folk asociadas al *aquí y ahora* de la voz y la guitarra, vinculadas a la idea de la “autenticidad romántica” definida por Keir Keightley<sup>53</sup>, por una parte, y la abierta experimentación sonora que acompaña lo cantado a través de la producción y arreglos, por otra. Esta dualidad obedece, a nuestro juicio, a una convivencia entre ambos espacios creativos en los cantautores de los setenta. Por un lado, Martinelli sostiene que la canción de protesta social se construye con sonoridades que connotan lo social: “a recorded version of a SSP [song of social

<sup>50</sup> La guitarra tiene también en este disco -aunque puntualmente-, un rol percusivo, como en las estrofas de “La hoguera”, donde se golpea el puente de la guitarra a la manera de un latido.

<sup>51</sup> MOORE. *Song Means...*, p. 191.

<sup>52</sup> Fragmento de la letra “Viva la grasía”. Carlos Cano: *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976).

<sup>53</sup> KEIGHTLEY, Keir. “Reconsiderar el Rock” en Simon Frith, Will Straw y John Street (eds.): *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook, 2006, pp. 155–194.

protest] may already feature an ‘acoustic’ feel, and ‘ethnic’ or ‘folk’ atmosphere”<sup>54</sup>. Pero, asimismo, autoras como Christa Anne Bentley han demostrado cómo en el movimiento de los cantautores de aquellos años a nivel internacional juega un papel fundamental la legitimación -y distinción- como “creación artística” con respecto a otras prácticas de música popular urbana, presentándose a sí mismos como “poetas-compositores” y no como “estrellas de pop”<sup>55</sup>.

#### 4. Identidades transfonográficas para una “nueva canción andaluza”

Al utilizar el término “canción andaluza de hoy” me estoy refiriendo a un estilo nuevo, principalmente cimentado en el despertar de las comunidades urbanas andaluzas, bañado por diversas influencias nuevas o actuales en su concepción, sin renegar de su base. Esta es la que contiene situaciones sociales y culturales ya tradicionales de Andalucía. Hay además unas corrientes nuevas de tipo universalista, las cuales colaboran a un replanteamiento del andaluz de hoy de cara a su sociedad, buscando un lugar mejor para ella y una proyección (...) Por eso, al referirme a una “canción andaluza de hoy” no estoy negando o limitando cualquier tipo de influencia musical, siempre y cuando ésta no tenga inconveniente en “comprendernos”<sup>56</sup>.

La canción grabada puede entenderse como una unidad cultural de ida y vuelta que integra referentes de otros textos pasados y presentes y que, a su vez, formará parte de otros nuevos textos, en un continuo proceso de reactualización musical, cultural e ideológica. En dicho proceso, el diálogo con el otro en música se torna un aspecto crucial en la construcción de narraciones sobre la identidad de géneros musicales, en el cual deben contemplarse, siguiendo a Born y Hesmondhalgh, “the ideologies and musical imaginaries of a range of composers, the nature of the hybrids resulting from their musical borrowings, and how certain musics are constituted through the purposive or ambivalent absenting or mastery of other musics and cultures”<sup>57</sup>. Estos cruces y encuentros están insertos en una dimensión fonográfica, de ahí que para autores como Lacasse sea pertinente aplicar a la grabación el aparato teórico de la transtextualidad propuesto por Genette, sistematizando una serie de relaciones que inscribe en el marco de la transfonografía, tales como: interfonografía, parafonografía, metafonografía, hiperfonografía, archifonografía, transficcionalidad, polifonografía y co-fonografía<sup>58</sup>.

El LP *A duras penas* presenta una variedad de referentes estilísticos de lo considerado como “propio” y del Otro que son resignificados para proyectar una identidad transfonográfica concreta.

<sup>54</sup> MARTINELLI. *Give Peace a Chant...*, p. 10.

<sup>55</sup> BENTLEY, Christa Anne. “‘Poet-Composers’: Art and Legitimacy in the Singer-Songwriter Movement”. Ciro SCOTTO, Kenneth SMITH y John BRACKETT (eds.). *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. New York: Routledge, 2019, p. 423.

<sup>56</sup> Declaraciones de Carlos Cano, en ALMAZÁN, Francisco. “Carlos Cano: ‘una canción andaluza de hoy’”. *Triunfo*, 666, 5 julio 1975, p. 56.

<sup>57</sup> BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David. “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music”. Georgina BORN y David HESMONDHALGH (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 3.

<sup>58</sup> LACASSE. “Toward a Model of Transphonography...”, p. 13.

En la búsqueda de una “nueva canción” que, basándose en los imaginarios sobre las músicas andaluzas<sup>59</sup>, pudiera presentar elementos diferenciales con respecto al flamenco, Cano se auxilia, de forma explícita o implícita, de referentes culturales de otras músicas populares, propiciando así filiaciones identitarias. En este epígrafe, tras una breve mención a las convergencias culturales con la nueva canción en América Latina, explicitadas en la prensa de la época y por el propio artista, nos centramos en analizar cómo otros referentes, derivados de repertorios del canon internacional del pop-rock<sup>60</sup>, también habitan en los surcos del fonograma. Para ello nos servimos, respectivamente, de dos de las tipologías transfonográficas propuestas por Lacasse: la archifonografía y la hiperfonografía.

### “Más cerca de Parra que de Brassens”

En una entrevista en 1976, Carlos Cano declaró: “[s]iempre lo he creído y hoy lo afirmo que los andaluces estamos más cerca de Violeta Parra que de Brassens”. En este discurso simbólico de inclusión -y potencial no inclusión-, este cantautor explica el encuentro entre Andalucía y América Latina en base a una serie de elementos compartidos en lo sociopolítico:

[Antonio Burgos] Por el subdesarrollo y por el imperialismo cultural, ¿puede decirse que la situación de Andalucía es ‘latinoamericana’? –[Carlos Cano] Sin olvidar que estamos en Europa, hay similitudes para poder afirmarlo. Económicamente padecemos un tipo sutil de colonialismo. Los políticos andaluces han obedecido más a los intereses de Madrid que a los de Andalucía, y se pueden palpar las consecuencias. De la situación económica, social y cultural no es necesario hablar, por conocido. Todo esto también se da, y de manera extrema, en Latinoamérica<sup>61</sup>.

El cantautor granadino también subraya elementos culturales compartidos entre ambas latitudes: “Culturalmente estamos más cerca de ella [Latinoamérica] que de Francia. Nuestra influencia en su cultura popular es clarísima en la manera de emplear el lenguaje; se percibe en los ritmos y armonías”<sup>62</sup>.

La relación entre la nueva canción en América Latina -especialmente, la nueva canción chilena- y la canción de protesta social de la Andalucía de mediados de los setenta queda ejemplificada en el mundo de sentido de la idea de “sur” que se intuye en la revista cultural andaluza *La ilustración regional* en referencia a la música de Carlos Cano: “Una canción de innegable raíz sur, ‘abierta a otras

<sup>59</sup> Sobre el concepto de “música andaluza” desde una dimensión etnomusicológica, véase GARCÍA GALLARDO, FRANCISCO J. y ARREDONDO PÉREZ, HERMINIA. “Introducción. La música de Andalucía: Un jardín cultural, una comunidad imaginada”. FRANCISCO J. GARCÍA GALLARDO y HERMINIA ARREDONDO PÉREZ (coords.). *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014, pp. 11–27.

<sup>60</sup> Regev ha analizado la construcción a nivel internacional de dinámicas vinculadas al isomorfismo expresivo y al cosmopolitismo estético en el pop-rock. Véase REGEV, MOTTI. *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge & Malden: Polity, 2013.

<sup>61</sup> BURGOS, ANTONIO: “Carlos Cano: ‘Carlos Cano, o la recuperación de la copla andaluza’”, *Triunfo*, 715, 9 octubre 1976, p. 53.

<sup>62</sup> *Ibid.*

realidades, a otros sures”<sup>63</sup>. Si para Lacasse la archifonografía implica una categoría abstracta en la cual un conjunto de grabaciones puede ser entrelazado según una serie de criterios con un determinado fin<sup>64</sup>, esta idea de “sur” en la nueva canción opera con efectividad como marcador archifonográfico de tipo transnacional.

La pretensión de hacer sumario detallado de las declaradas afinidades electivas de Cano hacia la nueva canción en torno al Cono Sur americano y, más ampliamente, hacia América Latina escapa a las dimensiones de este trabajo, por los continuos contactos del cantautor granadino a lo largo de toda su discografía con variados repertorios del continente americano<sup>65</sup>. Sin embargo, cabe destacar el contenido común de las temáticas en las letras de las canciones entre ambos “sures”, latente en aspectos como la desigualdad, la pobreza, el subdesarrollo, la organización y lucha colectiva de los trabajadores, la explotación de la tierra, la emigración o el territorio como espacio para la reivindicación política, entre otras. En el caso de Chile, la atracción de Cano por estos repertorios ha de situarse en un contexto de representatividad de la nueva canción de este país en el continente europeo. En su estudio sobre la dimensión transnacional de la nueva canción chilena, Rodríguez Aedo apunta que, especialmente después del Golpe de Estado de Pinochet en 1973, la nueva canción chilena se erigió como referente de la canción política a nivel internacional, sirviendo de marcada influencia a músicos europeos<sup>66</sup>.

En esta categoría archifonográfica de “sur” -y sus implicaciones políticas y culturales- contribuyó destacadamente el sello discográfico Gong-Movieplay, responsable de la aparición en la España de mediados de los setenta de fonogramas vinculados a la nueva canción y la música popular en el Cono Sur Americano. Entre 1974 (año de inicio de actividad discográfica de dicho sello) y 1976 (año de publicación del LP *A duras penas* de Carlos Cano), se lanzaron bajo el sello Gong-Movieplay más de veinte fonogramas de agrupaciones y cantautores argentinos, uruguayos y chilenos, predominando sobremanera estos últimos, fundamentalmente, a través de la familia de los Parra (Violeta y sus hijos Ángel e Isabel) y de Víctor Jara. Estos discos, muchos de ellos publicados gracias al contacto con la DICAP (Discoteca del Cantar Popular), fueron promocionados como “nuestra música” en la prensa musical española<sup>67</sup>. Rodríguez Aedo sostiene que, tras el Golpe de Estado, los

<sup>63</sup> GUIJARRO. “Carlos Cano...”, p. 57.

<sup>64</sup> LACASSE. “Toward a Model of Transphonography...”, p. 17.

<sup>65</sup> En el caso del álbum que nos ocupa, el toque de guitarra más empleado se estructura en base a una subdivisión ternaria que acentúa la primera de cada tres marcaciones, a la manera de un 6/8. Esta marcación se presenta por medio del *muteo* de las cuerdas en la segunda y tercera corchea. A este respecto, podrían sugerirse analogías con repertorios del Cono Sur americano empleados en la nueva canción chilena como la cueca, por su rítmica ternaria compartida. Por otra parte, Laura Jordán ha sistematizado las analogías entre la cueca chilena y la voz arábigo-andalusí planteadas por musicólogos como Claro Valdés y estudiosos del género como González Marabolí, focalizando en elementos como la nasalidad y los melismas. Véase JORDÁN, Laura. “La ‘voix arabo-andalouse’ dans la construction stylistique de la cueca chilienne”. Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE (dir.). *Quand la musique prend corps*. Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2014, pp. 119–132.

<sup>66</sup> RODRÍGUEZ AEDO, Javier. “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968–1973)”. *Resonancias*, 20, 39, 2016, p. 84.

<sup>67</sup> Véase, por ejemplo, “La música del tiempo nuestro”. *Vibraciones*, 26, noviembre 1976, p. 19.

músicos chilenos, como el caso del conjunto Quilapayún, actuaron como diplomáticos en el extranjero, tanto en relación con su actividad musical y política, como por su intermediación con las industrias culturales, incluida España: “Durante las giras internacionales los músicos no se limitan a desarrollar su propia actividad, sino que también intentan interceder en tanto agentes musicales, promoviendo a sus colegas y a los sellos discográficos que habían grabado la canción política en Chile”<sup>68</sup>.

### “Versión jonda del ‘Dazed and confused’ de Led Zeppelin”

Al igual que la prensa de los setenta vinculaba el primer álbum de Carlos Cano con la nueva canción chilena, uno de los *tracks* de *A duras penas*, “Anochece”, quizá el más experimental del disco desde la perspectiva de la canción grabada<sup>69</sup>, ha sido relacionado en una tardía crítica musical del disco (2016) con el tema “Dazed and confused”, grabado y publicado por Led Zeppelin en 1969: “Y, con Enrique Morente: ‘Anochece’ resulta una versión jonda del ‘Dazed and confused’ de Led Zeppelin”<sup>70</sup>. La escucha y recepción por parte de Eduardo Tébar, autor que firma esta reseña del disco, pone de manifiesto la relación transfonográfica entre ambos *tracks*, aun cuando en los créditos del LP de Carlos Cano no se menciona la canción de Led Zeppelin ni que esta fuese tomada como versión de referencia<sup>71</sup>. Sin embargo, un año antes de la publicación de su primer álbum ya se atisbaban estos referentes en su música: “Sus inquietudes sónicas le han llevado a entroncarse con el ‘blues’, pero no con un ‘blues americanizado’, sino con un ‘blues andaluz’ (...) Sus canciones son una especie de ‘quejíos’ destopificados, son como ilusiones sónicas elaboradas con la sencillez de la guitarra y la voz, en donde se entroncan música y texto”<sup>72</sup>.

Volviendo a la crítica en *Mundo Sonoro*, a pesar de que ésta no aporta información, ni musical ni histórica, sobre esta suerte de encuentro entre los dos temas, esta mención del trabajo de Cano en un texto crítico condiciona la escucha intersubjetiva del mismo, por lo que nos proponemos partir de esta intuición en las prácticas de escucha para examinar las presencias en la -potencial- versión en el seno de la “nueva canción andaluza”. Nos conduce, por tanto, a la relación hiperfonográfica descrita por Lacasse: “Hyperphonography includes a large number of practices whose main characteristic is the transformation of existing songs and recordings (...) [A] hyperphonogram is a

<sup>68</sup> RODRÍGUEZ AEDO. “La Nueva Canción Chilena...”, p. 77.

<sup>69</sup> Esta canción no fue interpretada en directo en ninguna de las dos grabaciones de Carlos Cano en RNE con las que contamos (1976 y 1978).

<sup>70</sup> TÉBAR, Eduardo. “La noche de Carlos Cano”. *Mundo Sonoro*, 11 de marzo de 2016, <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/la-noche-de-carlos-cano/> [Consulta: 10/11(2020)]. Véase la misma crítica en TÉBAR, Eduardo: “‘A duras penas’ (1976), de Carlos Cano”. *Efe Eme*, 12 de marzo de 2016, <https://www.efeeme.com/a-duras-penas-1976-de-carlos-cano/> [Consulta: 09/11/2020].

<sup>71</sup> Nótese que la pieza “Dazed and Confused” había sido compuesta y grabada por Jake Holmes y, posteriormente, por The Yardbirds, ambos en 1967. En este sentido, siguiendo a Rubén López Cano, empleamos aquí el término “versión de referencia” en lugar de “versión original”. LÓPEZ-CANO, Rubén. “Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana”. *ArtCultura: Uberlândia*, 14, 24, 2012, pp. 81–98.

<sup>72</sup> “Carlos Cano: la realidad de la canción del sur”. *Ozono*, 1, mayo 1975, p. 48.

phonogram that derives from a previous phonogram (hypophonogram) following a process of formal and/or thematic transformation”<sup>73</sup>.

La colaboración del cantautor Enrique Morente en este *track* contribuye a la creación de una atmósfera de angustia y lamento, pudiendo operar como imaginario compartido de los colectivos marginalizados de los afroamericanos (blues) y los gitanos (flamenco). Estas expresiones se ven favorecidas por un texto poético cantado en el cual se presenta la soledad, el desconcierto y el temor (“dónde estoy, qué es lo que pasó”, “tengo miedo”, “piedad mí, piedad”), así como la desesperanza (“el mundo se congeló”, “mi pena”) y la negación de la situación (“no, no, no”, “diez mil palomas dicen que no”, “llénamelo de flores, canastera”). En su estudio sobre los componentes retórico-musicales en “Dazed and confused” de Led Zeppelin, Loy analiza esta canción desde la perspectiva de la enunciación del lamento: “Led Zeppelin’s recording of ‘Dazed and Confused’ magnified the elements of the work that link it to the tradition of the lament”<sup>74</sup>. De esta forma, argumenta las razones por las cuales la versión grabada puede ser considerada un “lamento de blues”: su *riff* cromático descendente, y el uso de letras transparentes y explícitas que provocan el dolor del protagonista, en contraste con la canción publicada por Holmes, de mayor ambigüedad interpretativa<sup>75</sup>.

Desde el plano musical, varias son las analogías entre ambos *tracks*. Comparten *tempi* similares, en torno a 60 *bpm*, así como una confección armónica en torno a Mi menor. Asimismo, dos de los elementos más representativos de “Dazed and confused”, como son el *riff* cromático descendente y los profusos juegos vocales del vocalista Robert Plant en torno a la exclamación “ah”, son incorporados en “Anochece” de Carlos Cano.

El motivo melódico descendente (Ejemplo 1) es un elemento vertebrador de “Dazed and confused”. El *track* presenta una estructura en tres partes (tipo A-B-A’), en las cuales la primera y tercera están conducidas por dicha estructura. Esta se presenta al inicio de la canción en el bajo (0’00–0’08”), acompañando a la primera estrofa (0’08”–0’36”) y siendo posteriormente interpretado, junto con la misma línea de bajo, por dos líneas de guitarra eléctrica a la octava (0’38”–0’55”). Dicha estructura cromática se reitera de forma incesante, intercalándose densidades tímbricas diferentes en función de la intervención del vocalista, durante el resto de la parte A (1’21”–1’57”) y durante la parte A’ (5’10’–5’44”).

<sup>73</sup> LACASSE. “Toward a Model of Transphonography...”, p. 18.

<sup>74</sup> LOY, Stephen. “Led Zeppelin’s ‘Dazed and Confused’: From lament to psychedelic tour the force”. *Humanities Research*, 19/3, 2013, p. 126.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 126–127.



**Ejemplo 1.** Bajo eléctrico. Motivo cromático descendente. Led Zeppelin: “Dazed and confused”, LP *Led Zeppelin* (Atlantic, 1969) (J. Holmes/J. Page). Transcripción del autor.

La parte central (B) es la que presenta una mayor experimentación tímbrica, melódica y en cambios de *tempi*. Dicha parte se divide en dos subsecciones: la primera, de suspensión rítmica, sin el uso del *rock beat*, con un primer solo de guitarra (2’09”–3’29”); la segunda, con *rock beat*, junto con un segundo solo de guitarra de Jimmy Page (3’30”–5’02”). De estas dos subsecciones, es la primera en la que adquiere un destacado protagonismo la vocalidad de Robert Plant en torno a la exclamación “ah”.

“Anochece”, por su parte, presenta el mismo motivo cromático tanto en la guitarra clásica como en el contrabajo (*pizzicato*), así como en las tres primeras notas del motivo en la primera de cada tres corcheas en la voz, como puede apreciarse en el compás 3 de la transcripción (Ejemplo 2). Si en el caso de “Dazed and confused” este motivo se presenta en las partes A y A’, en la canción de Carlos Cano estructura la totalidad de la pieza, desapareciendo mediante un *fade out* en los últimos segundos de la grabación en el que se emplea la técnica del *sul ponticello* en el violonchelo (5’50”–6’05”). La aparición de dicha técnica interpretativa en la canción de Carlos Cano encuentra su correlato en el uso en el solo de guitarra eléctrica de “Dazed and confused”, en el cual Page frota las cuerdas con un arco de violín.

**Ejemplo 2.** Voz, guitarra clásica y contrabajo. Carlos Cano: “Anochece”, LP *A duras penas* (Gong-Movieplay, 1976) (C. Cano). Transcripción del autor.

El continuo alarido-lamento del cantautor se articula también como alusión hiperfonográfica a los juegos vocales de Robert Plant en la parte B de “Dazed and Confused”, en diálogo constante con los

ayeos por parte de Enrique Morente. Pueden atisbarse, en este sentido, recursos de hibridación estilística del flamenco y el blues-rock, en tanto los planos del cantaor y del cantautor están relativamente diferenciados. Se aprecia, por una parte, el uso de ayeos flamencos en el caso de Morente, tendentes al uso de fraseo con predominancia del intervalo de segunda menor (que lo aproximan al modo frigio), frente a recursos idiomáticos del blues en la emisión de la voz y en el plano melódico en el caso de Carlos Cano -por ejemplo, con el empleo de *blue notes* (1'28"-1'29"; 3'03"-3'04") o estructuras pentatónicas (1'40"-1'46")-<sup>76</sup>.

## Epílogo

En 1978, dos años después de la publicación del LP *A duras penas*, aparecía en *Tierras del Sur* una significativa radiografía del cantautor granadino: “Y vino del pueblo andaluz este nuestro Carlos Cano, juglar de las nueve provincias, cantor para la denuncia y la belleza, poeta de la vida y de sus penas y también de sus esperanzas y sus luchas”. Su firma correspondía al flamencólogo y escritor José Luis Ortiz Nuevo, quien escogió para este reportaje el título de “Carlos Cano: voz de uno, voz de todos”<sup>77</sup>.

Esta investigación evidencia cómo la vocalidad y su ambiente persónico, capturados ambos en la grabación de Carlos Cano, contribuyeron activamente a la construcción de la *persona* y los discursos emancipadores sobre la Andalucía de la Transición. En torno a estos recursos para *cantar y acompañar a la tierra*, al igual que en las críticas en diferentes revistas culturales y políticas del periodo, orbitaron cuestiones como la emigración, el desarrollo estructural o la Autonomía de Andalucía. El álbum *A duras penas* demuestra, al mismo tiempo, que no puede existir la “voz de uno” sin una “voz de todos”. Los “otros”, reconocidos o revelados por el análisis musical, convivieron para conformar una identidad transfonográfica donde Andalucía se erige como una suerte de palimpsesto de redes internacionales, en el cual las filiaciones políticas y sociales con la “nueva canción” en el Cono Sur americano coexistieron con el abrazo sonoro del blues-rock a través de la exaltación compartida del lamento.

El presente texto sostiene, finalmente, que el estudio de las relaciones entre música y política en torno a la figura de los cantautores ha de considerar necesariamente la centralidad de sus cauces musicales de comunicación, sobre los cuales discurren letras que, gracias a cómo son cantadas, se convierten en objeto de resignificaciones e instrumentalizaciones de diverso signo con el transcurso de los años. De algún modo, Carlos Cano, de forma coloquial y cercana, también defendía la importancia del análisis musical de estos repertorios. Al ser preguntado en 1976 sobre si concedía más importancia a la música o a la letra, sentenció: “Eso es un tópico también... Las dos cosas tienen música, las dos cosas tienen letra, las dos cosas dicen algo”<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Esta polarización de planos estilísticos se empleó también en el rock andaluz de los sesenta, como en el caso del track “Behind the Stars” (1971) del grupo de rock Smash, en el cual la voz del cantaor Juan Peña (El Lebrijano) dialoga en la canción grabada con la de Gualberto, quien canta en inglés, situándose cada uno a un lado de la mezcla. Véase GARCÍA PEINAZO, Diego. *Rock andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017, p. 143.

<sup>77</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis. “Carlos Cano: voz de uno, voz de todos”. *Tierras del Sur*, 89, 26 febrero 1978, p. 34.

<sup>78</sup> CASTELO. “Canción y nacionalidades...”, p. 49.

García-Peinazo, Diego. "Carlos Cano, voz capturada en una Andalucía *A duras penas* (1976). Canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 2 (2021): 1–21.