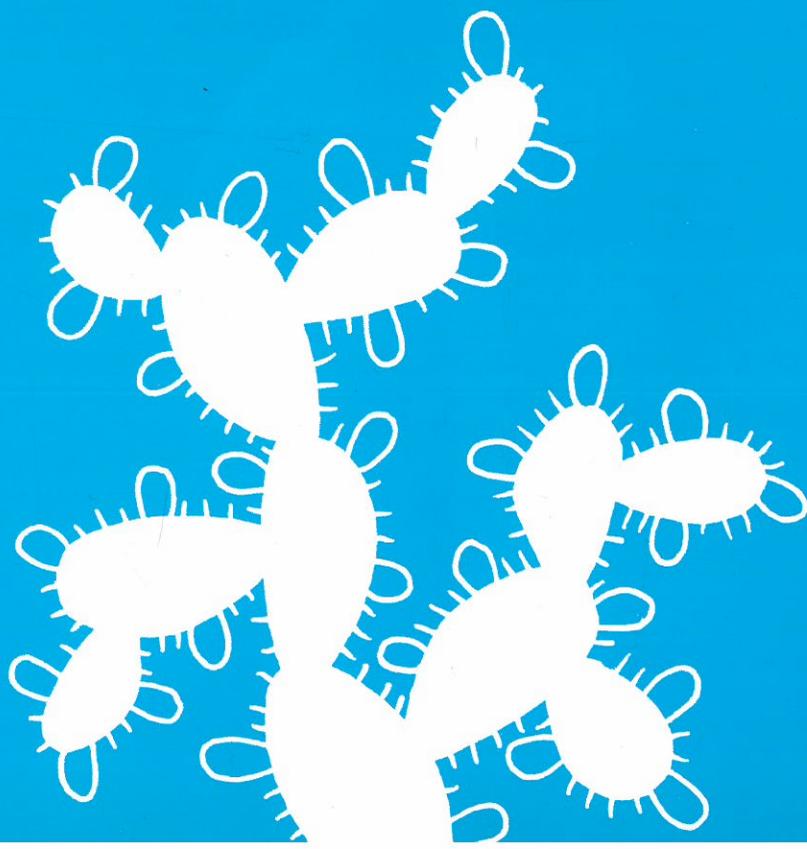


Francisco J. Escobar

Entre la voz y la palabra:  
el *color* del sonido en la tesis performativa  
de Rocío Márquez

A Enrique Morente, *fonte que mana y corre*,  
en el recuerdo suspendido...



SE ATIENDE A LA NOTORIEDAD de la práctica escénica como expresión estética de la performance en el panorama actual de las artes, no es de extrañar que asistamos en el espacio educativo vigente al progreso y avance, cada vez con mayor calado, de las denominadas «Tesis performativas». Se trata, en efecto, de una línea de investigación entre ciencia y creatividad artística desarrollada en los albores del siglo XXI que viene siendo objeto de estudio profesional desde hace años como aplicación metodológico-conceptual a partir de las categorías de performatividad, performance o acto performativo. En este contexto epistemológico, brindo, por mi parte, un ejemplo de tesis performativa en un estudio en prensa a propósito de Miguel de Cervantes y su primera obra impresa, *La Galatea* (1585), en cuyo proyecto editorial de la Real Academia Española, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores he trabajado en equipo desde distintas ópticas analíticas<sup>1</sup>.

En otras palabras, dicha propuesta didáctica de investigación, que armoniza la fundamentación teórica e investigadora con un apéndice sobre procesos de creatividad compositiva, en este caso la suite tripartita *Silerio* para viola da gamba con tres secciones (*Son battente*, *Recogimiento* y *Al aire del arpa*), puede servir como ejemplo para proyectos de investigación performativos, habida cuenta de mi interés investigador por la música antigua y la estética del Siglo de Oro, hasta el punto de que entra en consonancia con otros enfoques hermanados en la actualidad, aunque desde diferentes ópticas e intencionalidades estéticas, como *Las idas y las vueltas. Músicas mestizas* (2012) de Arcángel y Fahmi Alqhai, en el marco performativo de la Accademia del Piacere; y este último violagambista, con el que he trabajado con anterioridad para los temas *Paisaje cromático* y *Palabras*<sup>2</sup>, con la cantaora e investigadora onubense Rocío Márquez en *Diálogo de viejos y nuevos sonos* (2017), todavía en plena vigencia escénica.

1 Montero, Escobar y Gherardi (2014).

2 Integrados en mi disco *A contratiempo* (2008) y que tuvo su representación performativa, entre otros marcos escénicos, en 21 Grados. Noches de verano en la Universidad de Sevilla (2009), con Fahmi Alqhai, y XVI Bial de Arte flamenco de Sevilla (2016), acompañado de Calia Álvarez.

O sea, desde el enfoque de tesis performativa planteado, como el que he llevado a cabo a propósito de Cervantes, a la obra compositiva, presentada mediante música impresa en partituras, archivos fonográficos o soportes similares, le precede un estudio de investigación teórico que conjuga planteamientos metodológicos, asimilación detenida del estado de la cuestión, propuesta de nuevas perspectivas críticas y una hipótesis de trabajo, categorías conceptuales, contextualización sociocultural, etcétera; esto es, el andamiaje exigible en una investigación académica rigurosa<sup>3</sup> y que suelo exigir, dependiendo de sus perfiles, capacidades y competencias, a mis doctorandos, de manera similar a como se procede en otros campos, así la producción musical, en la industria discográfica, o la gestión cultural.

Pues bien, siguiendo esta óptica poliédrica entre la ciencia y el arte pero aplicada al flamenco, bien podría ser un excelente marco de referencia para futuros creadores el proyecto de investigación *La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipología* de Rocío Márquez, tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla en 2017 bajo mi dirección académica<sup>4</sup>. En cuanto a su estructura, la obra se organiza en dos partes articuladas y compuestas tipográficamente en sendos volúmenes. El primero de ellos comprende un estudio de naturaleza teórica acompañado de ejemplos de implementación práctica extraídos fundamentalmente de los procesos de composición, interpretación y creatividad estética de los informantes. Para ello la investigadora ha demostrado una asimilación crítica cabal de los datos obtenidos desde el

3 Ejemplos de reflexión estética atendiendo a los procesos de composición y creatividad performativa he propuesto en los textos preliminares de mis obras (2008, 2012a, 2014, 2015).

4 El lector interesado puede acceder a una selección textual en el apéndice del presente artículo; corresponden a las pp. 9-17 y 138-139 de la fuente. Por lo demás, el tribunal evaluador de la tesis doctoral lo constituyeron Luis García Montero (Escobar: 2011, 2012b), Corinne Frayssinet Savy, Cristina Cruces, Joaquín Mora y Rafael Cáceres. Para otras tesis doctorales bajo mi dirección en las que se ha tenido en cuenta la categoría conceptual de performatividad: Hoces (2011), Trancoso (2011), Bonilla (2012), Salinas (2015), Vergara (2015), en codirección con Francisco Perujo, Martín Cabeza (2016), Alcántara (2016), González Sánchez (2016), Malpartida (2016), Luna López (2017), Barea (2017), Chataigné (2017), así como Pierrugues, en preparación, estas dos últimas en codirección con Jean François Carcelen.



distanciamiento científico pero haciendo valer al tiempo su voz crítica y experiencia profesional.

En lo que hace al contenido en sí de este primer volumen, la tesis doctoral tiene como obertura un capítulo introductorio en el que se define y desarrolla el estado de la cuestión con la finalidad de enmarcar y contextualizar las nuevas perspectivas críticas propuestas, sus objetivos, la pluralidad metodológica por la que se decanta y la hipótesis de partida. Una vez establecidas estas bases previas, seguidamente la autora pasa a realizar un pormenorizado análisis de la anatomía y fisiología de la voz en el flamenco. En este marco, de hecho, viene a centrar su atención sobre todo en la función de la técnica vocal respecto a las estructuras y dimensiones anatómicas de los intérpretes-informantes.

Por lo demás, el orden expositivo planteado comienza con las secciones dedicadas a cabeza, cuello y nariz, desde los senos frontales, esfenoidales hasta los etmoidales y maxilares, la boca, con sus distintas paredes (anterior, posterior, etcétera), con el objeto de pasar a los maxilares, oídos, así como garganta, con especial énfasis en la faringe, cuerdas vocales y laringe, atendiendo a sus respectivas figuras asociadas, o sea ataque, retracción, inclinación laríngea, masas y *twang*. Asimismo dicho recorrido encuentra su desarrollo en los cajones torácicos y abdominales, donde la respiración resulta crucial, el diafragma, cajón abdominal y espalda, en aras de culminar con la pelvis y extremidades inferiores. Como coda final de esta sección, la investigadora lleva a cabo un minucioso análisis de los criterios tenidos en cuenta en la selección y empleo de recursos vocales para concluir con la importancia de la colocación postural y los cambios hormonales, tan importantes en el desarrollo de la mujer en el flamenco, por lo que resultan páginas de notorio interés y enriquecimiento de los estudios actuales de género más allá del postestructuralismo.

Asentados estos fundamentos esenciales a efectos de anatomía fisionómica, la autora viene a ofrecer un capítulo circunscrito al paso modulador de los rudimentos propiamente técnicos hacia la expresión estética y humana de las emociones esenciales, tanto positivas como

complejas, a saber, amor, miedo, alegría, tristeza y rabia, dejando para un estudio posterior, a modo de línea de investigación futura, otras complementarias. Ahora bien, para que la emoción estética llegue a buen puerto expresivo, Rocío Márquez, por su conocimiento y práctica profesional, es muy consciente del trabajo previo y de base que ello implica. Por esta razón, proporciona de manera analítica y razonada una serie de hábitos saludables, de suerte que entronca transversalmente con otras macroáreas de conocimiento como la de ciencias de la salud, en consonancia interdisciplinar pues con el arte, para afinar y refinar el trabajo vocal. Se centra, en este sentido, fundamentalmente, en las técnicas respiratorias, aspectos relacionados con la relajación muscular, el calentamiento, la proyección y, claro está, el autoconocimiento desde el ser.

Por último, expuestas las conclusiones generales y parciales de la exposición teórica, armonizadas con su pertinente capítulo bibliográfico al final del primer volumen, la autora aporta unos valiosos apéndices en los que pone de relieve su colaboración con equipos interdisciplinares entre la ciencia y el arte. Tales herramientas instrumentales están circunscritas esencialmente al análisis del sonido mediante espectrogramas, *spectrums* 3D, LPC y tracto, resonancia cinemática en virtud de vídeos y elementos fotográficos, así como de procesamiento de entrevistas (ATLAS.ti), con una guía de códigos en aras de un análisis ulterior de datos.

Ahora bien, precisamente las entrevistas, dirigidas pero de carácter semiabierto y de naturaleza cualitativa, aunque sin detrimento del criterio cuantitativo, van a constituir el núcleo medular de la segunda parte de la tesis doctoral, esto es el segundo volumen en su formato impreso. De hecho, en el mismo se ofrece la transcripción integral de los testimonios de los informantes, con criterios homogéneos, acompañada de un CD de la grabación literal con sus propias circunstancias, vicisitudes y contextos del trabajo de campo.

En cuanto a los informantes-actantes, en cierto sentido agentes y actores de la representación escénica, se ofrece de ellos una sucinta caracterización descriptiva (cronología, ciudad o localidad natal, etcétera). Cabe decir además

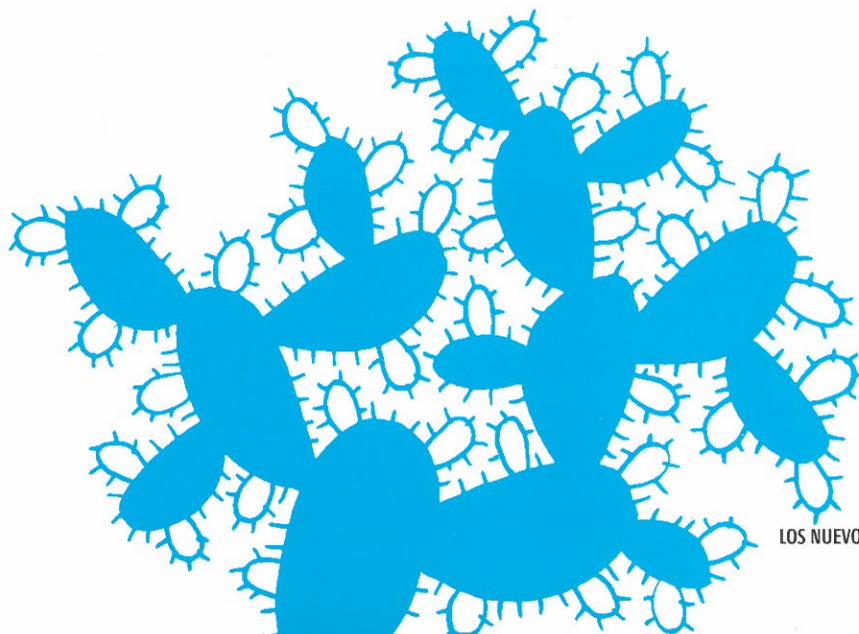
que el amplio elenco presentado recoge distintas generaciones y actitudes performativas, desde Calixto Sánchez o Diego Carrasco, pasando por Esperanza Fernández hasta llegar a Alba Guerrero o Niño de Elche, entre otros artistas. No obstante, resulta un valor añadido dicho testimonio de época por la elección de voces bien cercanas a su generación, sea por criterio cronológico, estético, por la tensión creativa entre el canon ortodoxo y la heterodoxia, etcétera; así desde Estrella Morente, Arcángel, Miguel Ortega, Jeromo Segura o María José Pérez a José Valencia, Pedro el Granaíno, David Lagos o Jesús Méndez.

Pero sobre todo, más allá de generaciones y estéticas, la indiscutible valía de esta aportación reside a todas luces en la reflexión que los informantes realizan desde su experiencia profesional en calidad de expertos<sup>5</sup>. Porque,

<sup>5</sup> Es una práctica performativa que me ha venido interesando desde hace tiempo como implementación didáctica entre procesos de investigación y creatividad estética, con puntos de encuentros respecto a formatos académicos como la *masterclass* o el *workshop*. En síntesis, consiste en que el artista, en calidad de experto y mediador entre su conocimiento y el auditorio-discente, convierte el marco escénico de la clase en un espacio de transmisión de saber y de ulterior debate crítico con el público-espectador a partir de temas transversales. He llevado a cabo esta práctica performativa con artistas como Arcángel, en el Congreso *Investigación y flamenco* (<https://www.youtube.com/watch?v=448pAFuLFao>), con un análisis de su obra en el Ateneo de Sevilla con motivo del I Ciclo de Otoño CLA. Música y Literatura Clásica –Jazz–Flamenco (<http://tv.us.es/ji-ciclo-de-otono-cla-musica-y-literatura-clasica-jazz-flamenco/>), Tomás de Perrate, con *Pasos de huella lejana* en el XIII Congreso Bienal de la *Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry 2017* (<https://pacojescobar.blogspot.com.es/2017/10/por-insulas-extranas-voy-malaguena.html>), la propia Rocío Márquez, en *Cantar el verso*, en Prix Caméléon (<https://pacojescobar.blogspot.com.es/2017/10/4/galeria-de-fotos-cantar-el-verso.html>), o Inés Bacán, en *Dibujar sentidos en el sonido*, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

como apunta Estrella Morente, al trasluz de las enseñanzas de su padre, *fonte que mana y corre*, resulta decisivo el autoconocimiento vocal del intérprete para la materialización estética de las emociones<sup>6</sup>. De ahí la obligatoriedad de que, en estos cambios de paradigmas de la práctica escénica actual como maridaje de arte y ciencia, la performance o acto performativo entre en diálogo con la tesis performativa. Así lo he puesto de relieve, en fin, a partir de la voz y la palabra de Rocío Márquez, cuyo *color* vocal del sonido ha quedado inscrito, como rúbrica autorial, en los trazos de la página en blanco.

<sup>6</sup> Pensamiento de Enrique Morente recordado por su hija Estrella al hilo de la entrevista; *apud*. Márquez (2017 II: 84). Tuve la ocasión de conversar con este maestro del arte y la vida sobre tales temas entre música y literatura que tanto le apasionaban, incluyendo la modulación propuesta, conforme a los nuevos tiempos, de la performatividad a la tesis performativa. También pude reflexionar con él sobre sus lecturas y personal adaptación musical de clásicos como San Juan de la Cruz, Lope de Vega o Góngora hasta Miguel Hernández, Lorca y Picasso, o las fronteras entre métrica literaria y musical. De hecho siempre me brindó lecciones magistrales de honestidad profesional, creatividad estética y buen sentido musical. Así, por su magisterio ejemplar para la generación con voz y actitud estética tras su estela en la que se incluyen artistas como sus hijos Estrella, Soleá y Quique, Arcángel o Rocío Márquez, decidí dedicarle mi obra *Palimpsesto* (Escobar: 2012e) así como sendos *slides* con guiños a Lorca y Leonard Cohen: <https://pacojescobar.blogspot.com.es/2017/11/slide-palimpsesto-buleria-pop-del-cd.html>; y [https://pacojescobar.blogspot.com.es/2017/11/slide-alegato-contra-la-guerra-del-cd\\_24.html](https://pacojescobar.blogspot.com.es/2017/11/slide-alegato-contra-la-guerra-del-cd_24.html)). Vayan, en fin, estas páginas, además, al servicio de su recuerdo y memoria.







## Apéndice textual

extraído de la tesis doctoral de **Rocío Márquez Limón**

# La técnica vocal en el flamenco. Fisionomía y tipología

### INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se justifica fundamentalmente por tres razones o necesidades: la primera, colaborar en el estudio de la técnica vocal en el flamenco, ya que no son muchas las aportaciones que existen hasta la actualidad, aunque durante la última década ha empezado a ser un tema que ha atraído la atención de diversos investigadores, posiblemente por su llegada a ámbitos académicos como el Conservatorio o la Universidad. La segunda necesidad sería aportar desde mi historia personal como cantaora las experiencias, dificultades y logros que ha supuesto y supone el uso de la voz en este género. La tercera y última, exponer la necesidad de reconocer la voz como un instrumento con numerosas colocaciones y sonoridades, ampliando la visión de la técnica vocal. No se contemplaría solo como asignatura que proporciona pautas para la salud vocal de los cantaores y cantaoras, sino también como una herramienta que presenta diversas posibilidades con respecto a la cantidad de timbres y recursos sonoros que cada persona podría construir desde su dominio.

Muchos cantaores han encontrado una técnica propia «natural», desde sus inicios o durante su carrera; otros hemos ido buscándonos de alguna manera más o menos consciente para evitar hacernos daño e intentar cometer los mínimos abusos vocales (técnica inapropiada, mala elección del repertorio con respecto a la tesitura y a las características personales, colocación de la cejilla en un traste inadecuado, declamaciones sin control diafragmático...), algo que puede provocar consecuencias irrevocables.

Mi interés con respecto a la técnica vocal en el flamenco surge durante mi infancia por una necesidad personal y como consecuencia de experiencias concretas. A los diez

años tuve pólipos en las cuerdas vocales; aún no llegaban a ser nódulos, pero fatigaban tanto como para evitar la práctica. Fue entonces cuando comencé a formarme con la soprano Gloria Muñoz, que no solo corrigió la patología, sino que sentó las bases para la carrera artística que posteriormente realizaría. En muchos casos las patologías, si se afrontan correctamente, pueden suponer un gran crecimiento y aprendizaje.

En el flamenco el aprendizaje de la técnica no se ha tratado y antepuesto como un elemento fundamental. Los cantaores y cantaoras empiezan a aprender melodías soportadas por ciertos patrones rítmicos antes de probar la voz con otros cantes más sencillos que permitan el autoconocimiento del instrumento y la familiarización con las posibilidades del mismo. Por establecer un paralelismo, en el canto clásico se dedican cientos de horas a estos aspectos antes de interpretar una ópera de Verdi. En cambio, es bastante común comenzar en el flamenco con cantes como las granaínas, que tienen un alto grado de complejidad, sin haberse planteado previamente un acercamiento al aparato vocal del intérprete. En la mayoría de los casos la introducción al flamenco viene de la mano de la tradición oral, de modo que cuando se aprende un cante también se está interiorizando cómo se está produciendo. Esto, junto a otros muchos factores, explica que existan épocas vinculadas a modos determinados de colocar la voz, hasta que llega un artista rupturista que varía la dirección del péndulo histórico. La imitación de un modelo-maestro puede favorecer las «modas» de voces más finas, afinadas y ágiles frente a otras con mayor proyección y fuerza.

Resulta difícil imaginar en el pasado a las grandes figuras de este arte tomando clases de técnica vocal. Mientras no existió la profesionalización y primaba una visión

romántica, careció de sentido. Esto último se hace latente en las historias de diversos cantaores en alza en la mitad del siglo pasado, que visitaban a sus logopedas fuera de Andalucía y a escondidas para no defraudar el imaginario. Con el paso del tiempo, para muchos se está haciendo imprescindible este conocimiento. Desde el momento en que surge esta necesidad, no podemos obviarla y tenemos que ser conscientes de que, como en otros aspectos, el flamenco continúa andando y planteando nuevos retos, sin que ello implique que todos los artistas actuales puedan sentirse interesados por el tema y/o lleguen a usarlo de forma consciente. Esto, a diferencia de lo que ocurre en otros estilos musicales, no presupone ni mayor ni menor calidad del artista.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS

A lo largo de la historia podemos encontrar numerosos escritos de técnica vocal como aquel *Traité complet de l'art du chant* (García, 1847). Este famoso tratado de canto es el primero de tal naturaleza que se apoya firmemente sobre bases anatómicas y fisiológicas. A él le seguirían múltiples estudios hasta la actualidad. Este hecho, que se nos presenta de modo habitual en el mundo de la música clásica, es inexistente en el arte flamenco, donde encontramos las primeras referencias específicas desde hace aproximadamente una década<sup>1</sup>. Estos estudios han sido fundamentales en el trabajo que nos ocupa, sobre todo en los aspectos del análisis de la terminología particular, la atención sobre la consciencia corporal, la escucha, la voz hablada, el fraseo..., que versan específicamente sobre la técnica vocal y sus consecuencias en el cante flamenco.

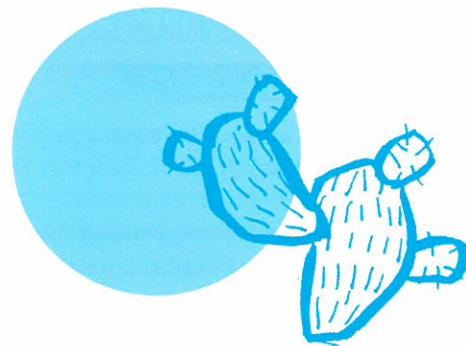
Es preciso destacar que tan llamativa es la ausencia de estudios específicos anteriores sobre la técnica vocal, como la cantidad de acercamientos que se han hecho al tema desde 2008 hasta hoy. Posiblemente se deba, en gran medida, a la incorporación del cante flamenco al sistema

académico<sup>2</sup>. En paralelo, y aunque no es el objeto central de este estudio, es preciso destacar otros trabajos anteriores que han tratado de clasificar las voces flamencas y han establecido un vínculo más o menos estrecho con la técnica vocal de este género (Molina, 1963)<sup>3</sup>:

- > la voz *afillá*
- > la voz redonda (o flamenca)
- > la voz natural (de pecho o gitana)
- > la voz fácil (o cantaora)
- > la voz de falsete

A esta lista, años más tarde, se añaden dos nuevas tipologías que son la voz *laína* y la voz *rajá* (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1990). Tras más de una década se desarrolla otra tipificación de las voces flamencas (Sánchez, 2002):

- > voz *laína*
- > voz natural
  - rápida
  - media
  - lenta
- > voz *afillá*
- > voz rota
  - potente
  - aguda rota
  - rota gastada
  - *afillá*
- > voz gastada
- > voz *laína* rota
- > voz de batidora



Esta clasificación se ve simplificada o adaptada al dirigirse al alumnado de primaria en una guía didáctica<sup>4</sup>. Aquí se habla de voces *afillá*, *laína*, natural y de falsete. Así, coincide en tres de las categorías de las que hablaba

<sup>1</sup> Merchán (2008), Guerrero (2010), Hermoso Guerrero (2015), Garzón (2017), Membrives (2017).

<sup>2</sup> Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, por el que la Junta de Andalucía establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de música.

<sup>3</sup> El libro *Mundo y formas del cante flamenco* de Ricardo Molina y Antonio Mairena es/fue considerado por muchos como la «Biblia» del flamenco. Obtuvo una influencia incuestionable.

<sup>4</sup> La primera guía didáctica para educación primaria: *Del flamenco a todas las músicas*. En ella intervinieron, entre otros, Calixto Sánchez, José Antonio Rodríguez y Manuel Herrera.

Mairena y agrega la voz *laína*, que bien se podría asemejar a la voz fácil o cantaora de la clasificación mairenista.

Cuando Calixto Sánchez alude a la voz de falsete, dice de ella que «más que un tipo de voz, es un recurso que ofrece la técnica vocal, que consiste en utilizar la voz de una forma más aguda que la natural». Esta referencia a la voz como resultado de la utilización de unos determinados recursos técnicos ilustra el objeto de esta investigación.

Es obvio que la tipología de las voces, a pesar de que no es nuestro tema de estudio, se encuentra cercana a él. En este sentido es preciso destacar las investigaciones del Dr. Joaquín Mora<sup>5</sup>. En ellas se plantea una metodología científica que da lugar a una alternativa diferente a la de las clasificaciones de las voces flamencas mencionadas anteriormente, aportando la teoría de los distintos perfiles de voces en el flamenco. Algunas de sus consideraciones han sido influyentes, como la de la gestualización como psicomotricidad que hace que el instrumento se modifique. Debido a la importancia que tiene esta investigación como punto de partida y el conocimiento de su director, se ha considerado fundamental poder contar con él y con sus herramientas de análisis de sonido en este trabajo.

Al margen de estas publicaciones basadas en el género flamenco, otras publicaciones atienden a las clasificaciones de cualidades vocales, siguiendo distintas teorías como la del *Voice Craft*<sup>6</sup> (Kayes, 2000). De este modo, Kayes diferencia cuatro recursos:

> El hablado (*speech*): referido al registro central. Podemos vincularlo a la voz natural citada tanto por Calixto Sánchez como por Mairena y Molina (denominada por estos últimos como voz «de pecho» o «gitana») y al resonador de pecho empleado por Grotowski.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mUbBqIKAcjE>

<sup>6</sup> El *Voice Craft* es un método de enseñanza vocal innovador creado y desarrollado por Jo Estill. Este método pretende solucionar las dudas existentes en torno al entrenamiento vocal, dando a los practicantes, de cualquier campo, la habilidad de descubrir todas sus posibilidades vocales.

> El falsete (*falsetto*), término citado en las anteriores clasificaciones.

> El nasal (*twangquality*).

> El *belting*, que expondría notas agudas con mucha potencia. Podría equivaler a la voz «redonda» o «flamenca» explicada por Mairena.

A esta última clasificación, Mónica Miralles de la Torre añade, en un trabajo que está realizando actualmente, dos nuevas categorías:

> El «soplado».

> El «roto». Recurso que se lleva a cabo sin gritar y que no implica daños físicos. Podríamos vincularlo a la voz rota que plantea Calixto en su clasificación más extensa y a la voz *afillá* de Mairena. Aunque también dentro de este apartado podríamos considerar el hecho de que es cierto que existen sonidos así, como resultados de morfologías cordales, podríamos decir congénitas o espontáneas, que, a causa de peculiaridad exclusiva e individual, marcan en el artista su personalidad vocal y estilo propio de canto. Hay un tanto por ciento de individuos que, a pesar de convivir con una agresión permanente a su garganta, tanto en el habla como en el canto, se mantienen en unos niveles estables que no ofrecen mayores problemas a pesar del sonido rasgado, roto o ronco, que es precisamente el que les da su encanto personal. Pero hay otro tanto por ciento considerable de individuos que, como resultado de crear, provocar o imitar un sonido vocal concreto, llegarán a patologías críticas, limitando su actividad vocal y teniendo que recurrir a la farmacología o a la cirugía.

Tanto si analizamos la técnica vocal como conjunto de recursos facilitadores, como si lo hacemos desde una visión más tipificada, debido a la notoria complejidad que encierra la voz humana como instrumento, existen numerosos planteamientos. Algunos acentúan el papel fundamental de la respiración para la vocalización, otros recalcan la necesidad de colocar la voz correctamente o de «abrir la garganta», otros subrayan la obligatoriedad

de experimentar sobre los distintos registros vocales... Todas estas perspectivas aportan luz al trabajo de la voz, pero no se debe olvidar que esta no es un mero agregado de elementos independientes, sino que funciona como un sistema con el que el cuerpo interacciona desde su totalidad.

Por ello se analizará la voz como un sistema total en términos prácticos, observando su uso y comprendiendo cómo está diseñado su funcionamiento. El objetivo central del estudio será proporcionar todas las herramientas posibles para dotar al intérprete de la mayor libertad a la hora de ejecutar el cante.

## OBJETIVOS

1. Examinar la anatomía que interviene en el proceso de ejecución de la voz flamenca:

- > Diferenciar los distintos órganos que forman parte del proceso, etiquetándolos, analizándolos y relacionándolos con las sensaciones expresadas por los artistas en las entrevistas.
- > Estudiar la relación existente entre la estructura corporal del intérprete (forma y dimensiones corporales) y su técnica vocal.
- > Observar cuáles son los órganos que están más presentes para los cantaores y cantaoras a través del análisis cualitativo de las entrevistas mediante el programa ATLAS.ti.

2. Definir la variedad de resonadores existentes a la hora de cantar flamenco, comprobando si este concepto podría reemplazar al de la clasificación de las voces:

- > Comprobar si existe una única colocación o varias. Si fueran más de una, enumerarlas e identificar sus características.
- > Visualizar las diferencias físicas que se dan en el tracto vocal al usar un resonador u otro, mediante resonancias y análisis del sonido.

> Examinar mediante el análisis del sonido las diversas consecuencias que puede traer colocar la voz en un resonador u otro.

3. Establecer recomendaciones aconsejables para ejercitar la técnica vocal flamenca.

## TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo se sustentará sobre tres columnas fundamentales. En primer lugar, el análisis cualitativo de las entrevistas a través del programa ATLAS.ti con el que, a partir de las transcripciones, se podrá descubrir y analizar sistemáticamente los fenómenos complejos no estructurados. El programa proporciona herramientas que permiten localizar, clasificar y anotar los resultados en materia de datos para sopesar y evaluar su importancia y así visualizar las relaciones. ATLAS.ti es utilizado en una amplia variedad de investigaciones de diversos campos incluyendo la antropología, las artes, la arquitectura, la comunicación, la criminología, la economía, las ciencias de la educación, la ingeniería, los estudios etnológicos, los estudios de gestión, la investigación de mercado, la gestión de calidad y la sociología. La observación participante afirmará y afianzará el rasgo cualitativo de la investigación.

Por otro lado, usaremos las resonancias magnéticas realizadas en las instalaciones que posee el Grupo Médico Eresa en Valencia, empresa a la vanguardia en tecnología avanzada e innovadora, que colabora con estudios de investigación como el que nos ocupa. Con ellas podremos concretar las diferencias fisiológicas durante los distintos usos de la voz: se realizará un análisis del tracto vocal mientras se ejecuta la misma frase melódica en el mismo tono cuatro veces seguidas; lo que diferencia cada una de ellas es la colocación empleada (en el seno frontal, maxilar, etmoidal o esfenoidal).

En tercer lugar y de manera independiente a este estudio, realizaremos un análisis del sonido en las distintas colocaciones de la voz mediante los programas desarrollados por el Dr. Joaquín Mora. Al igual que en el punto anterior cuando se hablaba de las resonancias, se ejecutará la misma frase melódica en el mismo tono cuatro veces.

Son dos laboratorios distintos, desconocidos entre sí, y experimentos realizados en tiempos diferentes; por ello, obtener las mismas conclusiones en ambos comprobaría la hipótesis.

También estará presente el análisis comparativo con la técnica vocal de otros géneros musicales, con lo que se puede clasificar la investigación según la profundidad u objetivo como correlacional y exploratoria. En cuanto a la edición de texto hemos optado por la regularización de mayúsculas y minúsculas, así como también regularizaremos la puntuación siguiendo los criterios actuales.

## HIPÓTESIS

- > No existe una única técnica vocal en el flamenco.
- > A diferencia de lo que ocurre en otros géneros, para cantar flamenco no es imprescindible un determinado tipo de voz ni una colocación específica, como cita Alba Guerrero (2010:5).
- > Cada intérprete, cuando aprende los cantes de otros, también interioriza sus maneras a la hora de cantar (sus recursos técnicos); a esto se le denominará a partir de ahora en este trabajo «proceso de reproducción o imitación».
- > Una vez que el aire ha sido impulsado con éxito desde el diafragma y ha pasado por las cuerdas vocales, puede resonar en cuatro localizaciones distintas. Estas posiciones (seno esfenoidal, etmoidal, frontal y maxilar nasal), han sido extraídas de los testimonios recogidos en las entrevistas realizadas a los distintos cantaores y cantaoras. Cada una de estas colocaciones tiene unas características propias tanto a nivel fisiológico como sonoro.
- > A lo largo de ese proceso de aprendizaje, el/la cantaor/a va a tener numerosos modelos a su alcance. Esto le da la oportunidad de comparar entre todos esos recursos y seleccionar cuál es más afín a sus características.
- > Esta «búsqueda» no siempre es consciente.

- > La tradición oral, la escucha, la imitación y la búsqueda individual tienen importancia en el aprendizaje del cante flamenco.
- > Existen distintos recursos técnicos vocales en el flamenco que pueden ser explicados y clasificados. Estos recursos se relacionan con la fisionomía y el uso de distintos resonadores.
- > Los distintos resonadores nunca funcionan aisladamente sino de manera combinada. El grado en que cada resonador opera determina el sonido final.
- > Existen tres elementos comunes en todos los cantaores: el fuelle (pulmones/diafragma/espalda), el elemento vibratorio (estructura laríngea/cuerdas vocales) y los filtros (tracto vocal/cabeza).
- > La voz, como instrumento, es muy sensible y, por ello, variable. Existen multitud de elementos como el cansancio, los cambios meteorológicos, los cambios hormonales, etcétera, que influyen en ello.
- > La falta de consciencia sobre la técnica vocal propia no significa que esta sea incorrecta.
- > El lugar de nacimiento y la época a la que pertenezca el intérprete influyen en la manera de cantar.
- > Los cantaores para baile tienen más fuerza y volumen. En cambio, el cante sin baile se caracteriza por una mayor modulación y sutileza.
- > Al cantar sin megafonía es mayor la preocupación por conseguir el volumen adecuado en el cante, por lo que elementos como la afinación y la modulación pasan a un segundo plano.

## CONCLUSIONES

1. Cuando se habla de la técnica vocal en el flamenco, no debemos contemplar una única manera de usar la voz. Existen varias. No todos los cantaores y cantaoras usan la misma, algunos incluso las combinan.

2. Entre estas colocaciones existen diferencias significativas dando lugar a dos grandes grupos: una voz más abierta, redonda, con mayor cuerpo o proyección y menor dinámica (esfenoidal) y otra más precisa, afinada, precisista y con menor volumen (etmoidal-frontal-maxilar-nasal). El primer grupo asociado a la proyección esfenoidal muestra mayor apertura en el gráfico del tracto vocal y en la resonancia magnética y mayor volumen en análisis del sonido.

3. De este segundo grupo podemos diferenciar a su vez el punto intermedio (etmoidal) con el más extremo (frontal-maxilar-nasal).

4. El físico condiciona en gran medida la búsqueda de sonoridad consciente o inconsciente del artista. Cada persona tiene una tendencia específica determinada por sus condiciones naturales, pero cada artista puede trabajar esta variedad de recursos para enriquecer sus posibilidades. El primer gran grupo (esfenoidal) podemos asociarlo a rasgos corporales y estructuras óseas más anchas y a la inversa.

5. La importancia de la respiración, la escucha, la colocación postural y la relajación es siempre el punto de partida principal.

6. La mayoría de los artistas flamencos hablan sobre la técnica vocal de una manera general. Existe una gran diferencia a nivel de consciencia entre unos cantaores y otros. Algunos debido a sus inquietudes, a sus entornos más cercanos, a la educación recibida y a sus lugares de nacimiento y de crianza han reflexionado bastante sobre ellos mismos y conocen sus instrumentos. Otros solo contemplan el término asociándolo a la salud vocal. De cualquier modo, tener consciencia amplía las posibilidades del cantaor o cantaora, pero no implica una mayor calidad artística.

7. Además de las características personales, existen hechos que influyen sobre el uso que se le da a la voz: la existencia de megafonía, el hecho de cantar para baile, el maestro del que se aprende..., ya que por imitación se reproducirá no solo la línea melódica dentro del compás, sino también la manera de ejecutar el cante.

8. Mediante el análisis de las entrevistas sabemos que los cambios meteorológicos, los cambios hormonales y el cansancio son los tres elementos que los artistas piensan que más influyen en la variabilidad de la voz.

## Apéndice bibliográfico

ALCÁNTARA, Antonio, *Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2016.

BAREA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2017.

BLAS VEGA, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1990.

BONILLA ROQUERO, Antonio, *Codificación cordófona en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2012.

CHATAIGNÉ, Ismael, *Fronteras entre literatura y música en la obra de José Manuel Caballero Bonald*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar y Jean François Carcelen (Universidad de Grenoble Alpes). Convenio de Colaboración Internacional. Sevilla, Universidad, 2017.

ESCOBAR, Francisco J., «Poética musical o de los sentidos», en *A contratiempo*, F J. Music Solution, 2008.

\_\_\_, «De Parnasos y canonizaciones en “Espejo, dime”, de Luis García Montero: a propósito de un diálogo intertextual entre voces áureas y contemporáneas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 547-568.

\_\_\_, «Palimpsesto, música gráfica o la reescritura en las artes: flamenco conceptual en los albores del siglo XXI», en Paco Escobar y José Manuel Castillo, *Palimpsesto. Morente in memoriam*, Universidad de Sevilla. Cátedra de flamenco, Flamenco y Universidad. Vol. IX, 2012a.

\_\_\_, «Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero», *Bulletin Hispanique*, 114.1 (2012b), pp. 439-463.

\_\_\_, «Eurídice XXI: “La voz a ti debida”», en Paco Escobar e Indira Ferrer-Morató, *Eurídice XXI*, Universidad de Sevilla. Cátedra de flamenco, Flamenco y Universidad. Vol. XXII, 2014, pp. 1-5.



\_\_, «Miniature spirituali per bambini (Suite in due movimenti)», en *La mia parte. Musica del mondo per Jangany*, San Miniato, Shalom Onlus, 2015. En colaboración con Antonio Forcione et alii; accesible en: <http://cdjangany-11.tumblr.com/>

García, Manuel Patricio, *Traité complet de l'art du chant*, París, [domicilio del autor: Rue Chabanaïs, 6], 1847.

Garzón García, Marina, *Los hábitos vocales en el cante flamenco y sus repercusiones en la salud del cantaor profesional*. Tesis doctoral dirigida por Juana Muñoz López y Elvira Mendoza Lara, Granada, Universidad, 2017.

González Sánchez, Carmen, *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2016.

Hermoso Guerrero, Irene, *Análisis clínico de la voz en cantaores flamencos*. Tesina fin de Máster en Rehabilitación de la Voz; accesible en: <http://revista.logopediamail.net>.

Hoces Ortega, Rafael, *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2011.

Kayes, Gillyanne, *Singing and the actor*, Londres, A&C Black, 2000.

Luna López, Inés M.<sup>a</sup>, *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2017.

Malpartida Corrales, Carmen, *Entre la voz y la palabra: análisis interdisciplinar de los cantos campesinos andaluces*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2016.

Márquez Limón, Rocío, *La técnica vocal en el flamenco: fisonomía y tipología*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2017, 2 vols.

Martín Cabeza, Juan Diego, *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: estética, compromiso y cultura popular*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2016.

Membrives, Mariola, «La técnica vocal en el flamenco. Búsquedas», *La nueva Alboréa*, 38 (2016), pp. 76-80.

Merchán, Francisca, *Expressive characterization of flamenco singing*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Montero, Juan, Escobar borrego, Francisco J. y Gherardi, Flavia (eds.), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid – Barcelona, Real Academia Española – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2014.

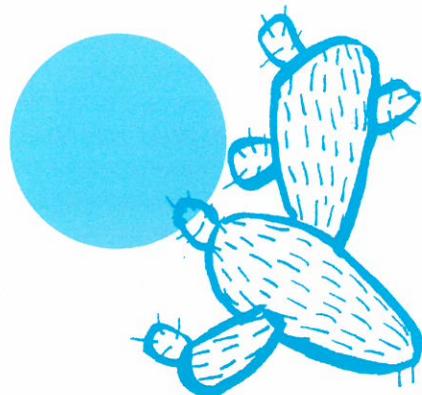
Pierrugues, Olivia, *Lengua, voz y gesto: literatura y fotografía para una semiótica del cante flamenco*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar y Jean François Carcelen (Universidad de Grenoble Alpes). Convenio de Colaboración Internacional. Sevilla, Universidad, en preparación.

Salinas Ayllón, Guillermo, *La nana flamenca como género literario-musical: analogías y divergencias entre sus formas interpretativas*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2015.

Sánchez, Calixto, «El cante. Técnicas y aprendizajes», en *Historia del flamenco siglo XXI*, edición de Cristina Cruces Roldán, Sevilla, Tartessos, 2002.

Trancoso González, Jaime, *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar, Sevilla, Universidad, 2011.

Vergara Camacho, Ildefonso, *Flamenco y Radio en Sevilla. Fuentes y análisis historiográfico*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Escobar y Francisco Perujo Serrano, Sevilla, Universidad, 2015.



## Cediendo la palabra

Rocío Márquez escribió lo siguiente en la introducción del Tomo II de su tesis doctoral *La Técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipología*, desarrollada mediante entrevistas a diferentes cantaores y cantaoras: «uno de los pilares en los que se sostiene este trabajo de investigación es la experiencia de los cantaores. Hemos accedido a sus sensaciones a través de una batería de preguntas planteadas desde el propio bagaje de la doctoranda. El perfil de los informantes tiene suma importancia, por ello en el encabezado de cada entrevista se destacan los rasgos más identificativos de cada artista. De este modo es interesante observar cómo pueden influir ciertos factores (la edad, el lugar de nacimiento, el género, la raza, la formación académica...) en las distintas concepciones del cante flamenco y de la técnica vocal, en la complejidad mental o ausencia de racionalización previa...».

De entre todo este interesantísimo material —veintiún amplias entrevistas—, testimonios muchos de ellos espontáneos y vivos que obligaban al artista a reflexionar sobre algo muy próximo pero de lo que no era plenamente consciente, hemos entresacado los siguientes.

Selección de textos a cargo de Emilio Gil.



### Alba Guerrero

Nacida en Huelva, aunque se traslada pronto a Barcelona, 1974. Paya. Licenciada en el Grado Superior de Cante Flamenco de la ESMUC.

«... para mí lo que determina el flamenco es... el fraseo. Ramón hizo el fraseo desde cuatro puntos de vista, que son la combinación de figuras rítmicas, corcheas, semicorcheas; combinación de dinámicas, que son acentos, “fortes”, silencios, *crescendo* y *decrecendo*, la combinación de timbres y el lugar donde empiezas o terminas las frases, o donde improvisas.»



### Antonio L. Saavedra Montes

Huelva, 1982. Gitano. Su madre canta, pero nadie en la familia se ha dedicado profesionalmente al flamenco (salvo su hermano y pareja artística, Lolo).

«... hacemos las cosas más con el corazón más que... aunque con la cabeza también lo tengamos que hacer y más nosotros que jugamos con los tonos, y cuando uno está por un lado y por otro, pero... el corazón es el que pone ahí lo que te gusta de verdad y lo que no a la hora de expresarlo cantando, ¿no?»



### Arcángel

Huelva, 1977. Payo.

«... ahí está la tragedia del arte, ¿no? Parece que lo que es consciente tiene menos valor y lo que es inconsciente alcanza un valor incalculable, ¿no? En fin, es al contrario que en la vida: cuando uno es un inconsciente es un desgraciado y cuando es consciente es una gran persona, ¿no? (...) se ha querido proyectar la imagen de que somos seres superiores porque somos capaces de hacer algo que nadie hace y, además, a través de una inspiración divina que nos viene no sabemos cuándo y que hay que esperar a que venga, y que eso es lo importante. Desde luego yo no me siento cercano a esa teoría, creo en alguien que estudia y trabaja y piensa, porque es muy importante pensar en el cante. Yo siempre manifiesto lo mismo: el cante no está en la garganta, está en la mente, está en el conocimiento. Si tu tienes una melodía atada, anclada en el conocimiento, cuando consigas la coordinación entre la mente y la garganta cantarás.»

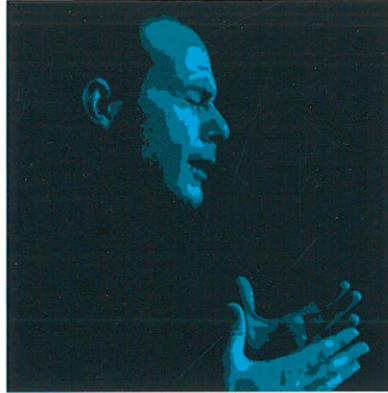


### Calixto Sánchez

Mairena del Alcor, Sevilla, 1946. Payo.  
Diplomado en Ciencias de la Educación.

«... pues saco una conclusión, que hay una melodía patrón que todo el mundo sigue, pero que luego cada uno adopta esa melodía a sus facultades, el que

tiene más facultades y el que tiene mejor técnica de respiración hace los tercios melódicos más largos, el que no tiene facultades y tiene peor técnica de respiración hace los tercios más cortos, ¿eh? De ahí la definición de alguna gente que dice "a mí me gusta más el cante corto que el cante largo", ¿entiendes?...»



### Curro Piñana

Cartagena, 1974. Payo. De familia cantaora, su aprendizaje comienza con las enseñanzas directas de su abuelo, Antonio Piñana (padre).

«Bueno, ante todo, en cuanto a la dificultad o la facilidad, yo soy un poco maniático del tema de las condiciones vocales, el que yo me encuentre bien de la voz, si yo me encuentro bien de la voz, es difícil que encuentre algo difícil (...) el hecho de tomar consciencia, que tengo que levantarme a una hora determinada, a hacer una serie de ejercicios, sobre todo beber mucha agua al principio de la mañana, tomarme algo caliente, salir de casa, respirar el aire, vivo en una zona también donde hay muchos arbolitos, es decir que me siento, tengo esa sensación, esa consciencia de estar respirando aire puro, el llegar al trabajo, el hablar primero con los alumnos, el prepararlos, el hacer ejercicios de respiración, el ver la columna del aire cómo la tienen, el trabajar desde el momento en el que se sientan, todo eso me está ayudando a mí a tomar consciencia, entonces estoy acostumbrado de alguna forma a afrontar el día con una actitud positiva en ese sentido (...) Empezando abajo y con una vueltecita (...), y de esa forma estoy tomando consciencia total de... de mi cuerpo, pero intento cerrar los ojos porque yo lo que quiero es que llegue el aire hasta los dedos de los

pies, ¿vale? Yo creo mucho en la posición de los pies, en el tema del agarre de los pies para poder... para poder cantar, para poder sentirme...»



### David Lagos

Jerez de la Frontera, 1973. Payo. En su familia había precedentes flamencos, un tío cantaor. Además es hermano del guitarrista Alfredo Lagos. Casado con Melchora Ortega.

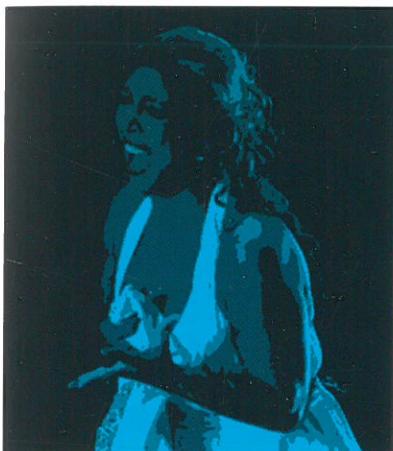
«Mmm... yo recuerdo de niño cuando tenía ganas de llorar lo primero que se te cogía era la garganta, ¿no? Es como que la garganta tiene muchas connotaciones anímicas... y emocionales (...) yo creo que los cantaores de flamenco a medida de que vamos haciendo recitales nos vamos a ir dando cuenta de qué palo nos viene bien para empezar, porque yo recuerdo en mis inicios cuando me daban un recital no llegaba ni a la mitad, porque empleaba en los tres primeros cantes toda mi energía y ya rompía ese equilibrio, ¿no?...»



## Diego Carrasco

Jerez de la Frontera, 1954. Gitano. Guitarrista y compositor.

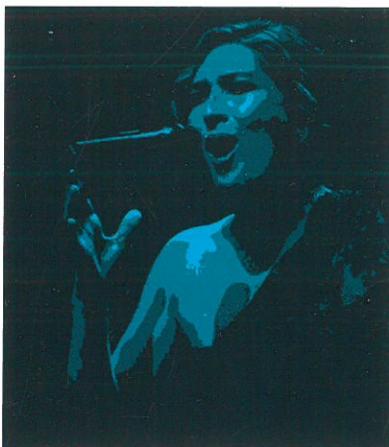
«Claro que influye, no es lo mismo el metal de voz de familias que están metidas dentro de una fragua, que los que están en el mar, ni los que están en una trilla, de hecho tú ves que el metal es diferente, la familia de... que te digo, la familia de los... Agujetas por ejemplo, que están todos metidos en la fragua, tienen todos ese metal de fragua, te suena así, sin embargo la gente que se han criado en el campo y trabajan con las mulas y todo esto, la trilla y todo, tienen otro metal de voz, y es así, creo que eso te lo da, también donde has nacido, lo que... todas esas cosas te lo da el oxígeno...»



## Esperanza Fernández

Sevilla, 1956. Gitana. De la familia Fernández; su padre el cantaor Curro Fernández, su madre Pepa Vargas.

«... siempre he sido una persona que he tenido muchísima potencia de voz, ¿no? Pero claro, no tenía control, entonces lo que hacía era que llegaba al grito, hasta que lo... con el tiempo, lo he llevado a conseguir a no pegar ese chillido, que nosotros normalmente decimos, (entrevistadora asiente) en los altos lo que hacía era gritarlo, ¿no? Y ese control ya lo he adquirido con el tiempo, con los años y con... y con las clases, claro...»



## Estrella Morente

Granada, 1980. Su madre, Aurora Carbonell, bailaora gitana. El padre, Enrique Morente, cantaor payo. Familia flamenca.

«... yo lo único que intento es seguir ese consejo que él me daba de "tiene que ser una cueva" (entrevistadora asiente), el sonido tiene que retumbar dentro, el sonido tiene que salir de..., la voz sale del alma, pasa por el cuerpo, y tiene que retumbar en la memoria, retumba en la memoria (...) Y haces ese sonido, hace por arriba, por la... entre los dos ojos, eso ahí es cuando el sonido está colocado, cuando te mareas un poquito, ¿no? Y ahí es cuando entendí que te retumba en la memoria hasta que pierdes un poquito la noción de dónde estás...»



## Francisco Contreras Molina «Niño de Elche»

Elche, 1985. Payo. Se autodefine como «exflamenco».

«... inexplicablemente, tenemos una fórmula de canto bastante clásica hoy en día ¿no? Pero bastante clásica incluso a la hora de afrontar la partitura como tal, la estructura ¿no? Que hay una serie de... como de mérito técnico ¿no? Si no cantas al tres por medio pues normalmente tu juicio está sobre esa tonalidad, que eso es muy del clásico ¿no? Y entonces eso muchas veces... muchas veces traiciona a la hora de encontrar tu (...) tu voz, no tu manera solamente, sino también tu voz...»



## Jeromo Segura

Huelva, 1979. Payo.

«... a mí me gusta de los cantes (...) el agudo, tú colocas, y, o sea, colocas, estamos en tu tono y llegas perfectamente, ¿no? (entrevistadora asiente). Ahora, el grave es el complicado, ¿no? A mí me gusta rebuscarme por ahí, ¿no? Porque realmente ahí es donde está la película, o sea, bajo mi punto de vista, ¿no? (entrevistadora asiente). Te hablo como aficionado a esto, ahí es donde está la madre del cordero, ¿no? Todo el que ha picado abajo, ha sido... o sea, se ha diferenciado de los demás, ¿no? (entrevistadora asiente) ¿Por qué? Porque yo creo que ahí está la dificultad del cante, ¿no? El pellizcar (abajo), ese estilo te lo va a repetir, en agudo, en tu tono tú piensas, colocas y vas al sitio, y en agudo canta todo el mundo, o sea, todo el mundo pica arriba, pero abajo ahí está la película, ¿no? (risas). Ahí es donde últimamente, ¿no? Llevo un tiempo que me centro más, ¿no?...»



### Jesús Méndez

Jerez de la Frontera, 1984. Gitano. De la familia Méndez, que cuenta con su tía, La Paquera de Jerez, como estandarte.

«... por ponerte un ejemplo, Cádiz se canta con una tersura, cante más bonito, en Jerez lo sentimos de una forma más agresiva, con más fuerza, ¿no? Y la... y colocamos la voz distinta que, que otros cantaos, ¿no? De... y en el mismo Jerez por ejemplo hay cantaos que cantan más dulce, más bonito, de una saga de cantaos a lo mejor de una familia, y otra familia, por ponerte un ejemplo los Agujetas (...) son más de fuertes, agresivos, ¿no?»



### José Valencia

Nacido en Barcelona en 1975, aunque pronto se trasladada a Lebrija. Es por antecedentes familiares un fiel mantenedor de los aires lebrijanos. Gitano.

«... igual que no existen dos voces iguales no pueden existir una única técnica vocal. A lo mejor para los clásicos, que utilizan un porcentaje muy alto de

técnica para cantar, pues a lo mejor sí, pero en el flamenco la técnica que utiliza, es una técnica natural y una que de cada uno se la crea a su... imagen y semejanza, por sus facultades y dificultades, físicas, hay que poner las dos, ¿no? Porque no es solo las facultades, también las dificultades, cada uno tiene que ver cuáles son sus pros y sus contras, ¿no? ...»



### Laura Vital

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1980. Paya. Sus abuelos y su padre son cantaos, aunque no profesionales. Licenciada en psicología por la Universidad de Sevilla. Profesora de Flamenco en el Conservatorio Cristóbal de Morales.

«... Yo creo que la voz como... es un instrumento tan sutil, tan delicado, siento que cada día mi voz es distinta y además eso es lo bonito, ¿no?, porque es un... todos los días descubres cosas (...) y llega el momento en que uno tiene que poner el freno y decir: voy a... voy a hacer un trabajo de colección con mi... con mi esencia, con mi naturalidad, entonces a raíz de ese trabajo es cuando yo he... me he sentido más viva a la hora de cantar. Porque la técnica te ayuda pero la técnica como no la manejes bien, con naturalidad, es una atadura, es un lastre (...) Mucho más que relacionado con la técnica, es un trabajo personal, de tu ser, de tu estar, buscar tu naturalidad, buscar tu centro como persona, buscar tu tierra, buscar tu... conectarte, y eso no tiene... o sea, eso... eso es un proceso mucho más amplio, que la técnica vocal, ojalá fuera tan fácil como aprender la técnica vocal, la técnica vocal se aprende, ¿eh?»



### Manuel Cuevas

Osuna, Sevilla, 1977. Payo. Su hermano Evaristo y su hijo también cantan.

«... a lo mejor incluso se me han olvidado muchas letras, por eso mismo, ¿no? Por estar tan a gusto cantando y sintiendo tanto lo que... sientes tanto lo que estás haciendo que incluso a lo mejor has podido hasta semi-tonar y, o algo, ¿no? Porque lo estás haciendo tan de corazón (...) Yo no entiendo mucho de eso Rocío, pero lo que sí es verdad es que depende del momento que estés haciendo, ¿no? En el recorrido del cante, por ejemplo, si tú haces un fandango del Carbonero al final, tú tienes que... que utilizar el diafragma y ya está, y si es un, y si es un tercio que tienes que subir y bajar rápido pues ahí el diafragma no, ahí es, yo creo que es más resonancia, ¿no? Más, se utiliza más rápido»



### Manuel J. Montes Saavedra

Huelva, 1982. Gitano. Su madre canta pero nadie en la familia se ha dedicado profesionalmente al flamenco (salvo su hermano y pareja artística, Antonio).

«... pueden influir muchas cosas, ¿no? El cansancio, que un día no te encuentres, porque todos los días no

tiene uno... ni ganas de cantar y creo que la garganta es un instrumento delicado que puede encontrar... rozao por cualquier cosa, por un resfriado, yo que sé, por muchas cosas»



### María José Pérez

Almería, 1985. Paya. Diplomada en Logopedia y Magisterio en Audición y Lenguaje.

«... hay puristas que dicen: la nueva era de cantaores con mucha técnica pero poco sentimiento... y hay... (...) Hay de todo, y hay otros que sin embargo dicen es que yo sé que puedo dar más de sí, cantaores o cantaoras que dicen, yo sé que puedo dar más de sí pero no sé cómo hacerlo y recorro a vuestra ayuda para que enseñéis las estrategias, que necesito, para que mi voz tenga más proyección, o no me quede afónico en cuatro cantes, o pueda cantar tres días seguidos (...) Pienso, que hay una cosa que dijo María José el otro día, y que es totalmente cierta, que la técnica no es solamente ahora, que la han llevado... que ha estado con el cante ligada, desde el comienzo del cante, lo que pase que anteriormente no había una palabra que la definiera como técnica, simplemente que cada cantaor recurriendo a su forma de poner, o mirar en el espejo, o decir, ¿a ver cómo yo pongo esto? ¿Y cómo me sale mejor?, y se está auto-describiendo, ¿sabes? Como... auto-valorando, ¿sabes?»



### Melchora Ortega

Jerez de la Frontera, 1972. Paya. Casada con David Lagos.

«... me pasa por ejemplo (...) con mi cante favorito, con la seguriya, es el cante que canto más alto, o sea de tonalidad más alta, y en el que, es el cante que tengo menos miedo, esté como esté de la voz (...) Yo sé cómo rebuscarme en ese cante (...) porque hubo un momento que... no me, no me encontraba conmigo misma como cantaora, y no me encontraba... y, y le di mucha rienda suelta a la cabeza, y la cabeza cogió el mando y es que era, sufrir (...) Me puse manos a la obra, mis meditaciones, mi Yoga Nidra, y... con mi maestro, con (...), y... y abrí esa puerta de... de la libertad, de poder hacer lo que te gusta, y de poder equivocarte, de permitirme el lujo de poderme equivocar y no pasa nada.»



### Miguel Ortega

Los Palacios y Villafranca, Sevilla, 1975.

«Y generalmente tenemos tendencia a viciar lo difícil, no lo fácil, ¿sabes? Y entonces hay momentos que dependiendo con quién estés cantando, coges la forma de cantar de ese cantaor, pues creo que también la grandeza de que nosotros trabajamos con el oído, ¿no?, y el oído es... es tan fuerte que es superior a todo lo que, no le puedes poner barreras, no le pones barreras (...) mi conciencia está en que el bailar se tiene que enterar, yo no canto para el público yo canto para el bailar, y a lo mejor estoy haciendo una cosa muy leve, y estoy percibiendo que es que al bailar no le está llegando, entonces no es lo mismo cantar... (hace una demostración cantando suave), a sacar (hace una demostración cantando fuerte), tienes que sacar más de ti, y eso te va cascando, eso te va cascando...»



### Pedro el Granaino

Granada, 1973. Gitano.

«... es que a veces los cantaores, quizá la gente no se da cuenta, ¿no? Detrás de un cantaor creo que está, la vida del cantaor, por eso cuando decimos, en la época de los años 20 no se puede cantar los que cantamos ahora como ellos, imposible (...) ni dormían como nosotros, ni se levantaban a la hora que nos levantamos nosotros, nada de lo que ellos hacían, es lo que hacemos nosotros (...) recuperación con logopedas, ahí es donde yo he empezado a ejercitar cosas que nunca había ejercitado, por ejemplo de técnica vocal, pues quizá con la foniatria y con el logopeda, pues, cosas que, parecen muy sencillas que son unas cosas muy insignificantes, pero (...) tienen muchísima importancia, me he dado cuenta sobre todo para la respiración, la forma de hablar...»



### Segundo Falcón

El Viso del Alcor, Sevilla, 1970. Payo. Nacido en el seno de una familia cantaora: los Janega.

«... no intento poner una voz ficticia porque esté cantando por seguriyas y querer sonar a Juan Talega, o querer sonar a Manuel Torres, ¿no? Éste es mi... sí cojo sus conceptos, porque son escuelas, pero intento llevármelo a mi vocalización, a mi fonética...»