

TRABAJO DE FIN DE GRADO

ANÁLISIS DE VOCES FLAMENCAS FEMENINAS

LAURA MARCHAL ARJONA

esmuc
Escola superior de música de catalunya

RESUMEN

En este trabajo se pretende indagar en cuanto a la figura femenina en el flamenco, contextualizar la importancia de su figura y analizar las voces de determinadas cantaoras. Para ello se pretende utilizar una metodología enfocada en la técnica de voz y las diferentes formas de análisis vocal que encontramos en diferentes escuelas de canto. Además, contaremos con la opinión de profesionales de diferentes ámbitos relacionados, cuyas aportaciones serán un valor añadido a nuestro estudio. De esta forma deseamos conocer cómo ha sido la evolución de la figura femenina en el cante y de las capacidades vocales, en particular, que han dominado grandes maestras que hoy son referentes para cualquier cantaor o cantaora que quiera dedicarse profesionalmente”.

ABSTRACT

This work aims to investigate the female figure in flamenco, contextualize the importance of her figure and analyze the voices of certain female singers. For this, it is intended to use a methodology focused on the voice technique and the different forms of vocal analysis that we find in different singing schools. In addition, we will have the opinion of professionals from different related fields, whose contributions will be an added value to our study. In this way we want to know how the female figure has evolved in cante and vocal abilities, in particular, that have been mastered by great female teachers who today are benchmarks for any singer who wants to dedicate himself professionally.

RESUM

En aquest treball es pretén indagar quant a la figura femenina al flamenc, contextualitzar la importància de la seva figura i analitzar les veus de determinades cantaores. Per això es pretén utilitzar una metodologia enfocada a la tècnica de veu i les diferents formes d'anàlisi vocal que trobem a diferents escoles de cant. A més, comptarem amb l'opinió de professionals de diferents àmbits relacionats, les aportacions dels quals seran un valor afegit al nostre estudi. D'aquesta manera volem conèixer com ha estat l'evolució de la figura femenina al cant i de les capacitats vocals, en particular, que han dominat grans mestres que avui són referents per a qualsevol cantaor o cantaora que es vulgui dedicar professionalment”.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Ana Finger por su entrega y a todas las personas que han colaborado para hacer posible este trabajo.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO	3
1.2. METODOLOGÍA	6
2. PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO	9
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO	9
2.2. COMPENDIO DE TÉCNICA VOCAL	12
3. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE VOCES FLAMENCAS	18
3.1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	18
3.2. ANÁLISIS DE LAS VOCES FLAMENCAS SELECCIONADAS	19
3.2.1. LA NIÑA DE LOS PEINES	19
3.2.2. LA NIÑA DE LA PUEBLA	21
3.2.3. FERNANDA DE UTRERA	23
3.2.4. LA PERLA DE CÁDIZ	25
3.2.5. LA PAQUERA DE JEREZ	27
3.2.6. LOLE MONTOYA	28
3.2.7. SANDRA CARRASCO	29
3.2.8. MARIA TERREMOTO	30
3.3. CUADRO COMPARATIVO	32
4. CONCLUSIONES	33

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO

En este trabajo se pretende indagar en la estética vocal femenina que ha predominado en el flamenco a lo largo de los dos últimos siglos. Será por tanto, un análisis técnico de los diferentes mecanismos morfológicos de la voz, recursos, e impresiones auditivas de un determinado timbre y sus efectos en reconocidas cantaoras reseñables en la historia de este arte, tales como La Perla de Cádiz, La Paquera de Jerez, Niña de la Puebla, Pastora Pavón y otras más actuales como Lole Montoya o Maria Terremoto.

Para entrar en materia, es importante considerar que desde hace muy poco tiempo atrás, se viene tomando una progresiva concienciación acerca de la importancia y necesidad de la técnica vocal en cantaoras y cantaores. Entre otras cosas, esto es debido a su reciente incorporación a las diferentes instituciones de enseñanza pública y privada, conservatorios y universidades, donde se ha empezado a dilucidar su importancia técnica y musical en sus muy variadas disciplinas de cante, toque y baile. Así, poco a poco, el flamenco va consiguiendo equipararse a otras músicas, ya bastante institucionalizadas en materia educativa, como puedan ser la música clásica o el Jazz.

A lo largo de la historia de esta música, la mujer ha sido un elemento indispensable para la conservación y transmisión del patrimonio musical que hoy conocemos como repertorio clásico, clasificado en los diferentes estilos o también denominados "palos", que se han ido transmitiendo de generación en generación principalmente por transmisión oral (Pantoja, 2008). Curiosamente, a pesar de tener un valor transmisor tan importante, la mujer ha estado siempre relegada a un segundo plano llegado el momento de la profesionalización de este arte. Por el contrario, el contexto social del momento hizo que se normalizara el hecho de que en determinados ambientes flamencos, la mujer no fuera muy bien acogida. Es por ello que el cante, ya desde principios de siglo, ha estado representado por el hombre y estigmatizado con una fuerte preponderancia masculina. Además de delimitar este estudio en cuanto a género, me centraré en el transcurso de la historia desde principios de los años cuarenta, donde se empezaron a registrar las primeras grabaciones más fiables y con cierta repercusión popular, hasta la actualidad. Aunque los primeros experimentos de grabación en el flamenco fueron bastante previos a los discos de cilindro, la calidad de los mismos es bastante deficiente. Esto nos indica que eran aún métodos bastante obsoletos y aunque conviene tenerlos en cuenta para puntualizar cierta información en este trabajo, por lo que reducimos así el estudio a

este periodo de tiempo en concreto, desde los años cuarenta, hasta la actualidad.

Como cantaora y estudiosa de este arte, me entusiasma la idea de este trabajo, ya que gracias a él podré comprender mejor las distintas cualidades vocales de grandes maestras del cante flamenco, que son referentes para mí y entender a través de ellas los diferentes mecanismos vocales que consciente o inconscientemente llevan intrínseco en su instrumento vocal, cada una con su instintiva peculiaridad y dominio que las hacía únicas e inigualables. A través del análisis de los diferentes registros sonoros de cantaoras, pretendo indagar, reflexionar y conocer mejor las cualidades vocales, recursos preponderantes, consecuencias vocales del uso de la voz, beneficios o efectos contraproducentes a nivel morfológico y técnico principalmente.

Lo cierto es que en cuanto a bibliografía para este trabajo he conseguido aunar un material bastante extenso de técnica vocal general. Desde libros como *L'art du chant* de Duprez, de 1847 hasta el manual de la voz de Inés Bustos, de 2003 o artículos acerca de técnicas tan novedosas como el *Voice Craft*. En materia específica de flamenco que se refiera a este concepto en general, podríamos nombrar la clasificación de Voces Flamencas que hace Molina en 1963, posteriores terminologías como las que añaden Blas Vega y Rios Ruiz en el diccionario ilustrado del flamenco de 1990 en cuanto a tipos de voces flamencas, sin olvidar estudios e investigaciones recientes como las de Rocío Márquez o Alba Guerrero, respectivamente, ambas con el mismo campo de investigación, 'La fisiología de la voz y el flamenco'. También he encontrado algunos trabajos de este tipo dentro del ámbito de la logopedia y la foniatría en los que a pesar de tratarse generalmente de patologías y falta de prevención o hábitos, me ha ilustrado mucho en cuestión de terminología interesante para emplear a la hora de redactar este trabajo.

Me gustaría también puntualizar, que a pesar de no tener una carrera científica en materia vocal, a raíz de mi aprendizaje en asignaturas como 'Foniatría' 'Técnica aplicada al canto' o 'Formación corporal' he obtenido una buena base teórica para abordar lo que hoy presento para todo aquel que, al igual que a mí, le atraiga tanto el título de este trabajo. Me gustaría por último agradecer a mi tutora Ana Finger, porque desde que entré en la escuela ha revolucionado mi percepción del canto y mi forma de expresarlo. Me ha descubierto este fascinante mundo del que poco a poco voy aprendiendo y tanto me está aportando profesionalmente.

Así, me dispongo ahora a declarar cuales son mis objetivos a llevar a cabo en este trabajo

En primer lugar, contextualizar la importancia de la figura femenina en el flamenco. El marco histórico será un pretexto para enfocar nuestra mirada en las mujeres y cuál ha sido su papel de cara a la difusión y transmisión de este arte a través de generaciones. Cómo ha ido cambiando el panorama. Qué papel ocupan

a finales de siglo con la profesionalización del flamenco, qué nos llega a través de los registros acerca de ellas y cómo ha sido esa evolución. Aunque todo esto da para escribir varios libros, pero me parecía esencial partir de aquí para situar a cada cantaora, que posteriormente escucharemos, con el momento que le tocó vivir.

Tras esto, nos centraremos en hacer una extensa recopilación en torno a los estudios e investigaciones que se puedan tener en cuenta a la hora de abordar el posterior análisis vocal. Como preámbulo, hacer un breve resumen de la técnica vocal, la producción del sonido, los elementos a tener en cuenta a la hora de obtener una emisión beneficiosa del sonido. Atender a la clasificación de Voice Craft de las cualidades vocales a tener en cuenta en cualquier estilo musical, para terminar centrándonos en el registro específico que existe en cuanto a estudio de la voz flamenca en particular.

Una vez hecho este trabajo, ya sí estaremos en disposición y conocimiento para entrar en materia. Por lo que se seleccionarán diferentes cantaoras de diferentes momentos históricos para analizar sus voces. Esta selección, que se realizará de forma personal y por propia motivación, intenta aunar la mayor variedad en cuanto a características vocales. Estos serán nuestros principales sujetos de estudio, aunque también pueden aparecer nombres de otras cantaoras que vengan a colación como fuente relacional o comparativa. Conformamos una tabla base, en la que se planteen diferentes ítems o características en las que nos gustaría indagar con cada sujeto de estudio y las ordenaremos atendiendo a todo el conocimiento teórico planteado con anterioridad y también a las entrevistas que realizaremos a personas de especial relevancia como profesionales y docentes. Este será el grueso del trabajo. Tras el que posteriormente se sacarán conclusiones en torno a la forma de funcionamiento y productividad del trabajo así como otras contemplaciones que puedan ver la luz al final del mismo.

1.2. METODOLOGÍA

El primer paso será recopilar todas las referencias teóricas e investigaciones en materia de voz en general o en concreto de la voz flamenca para el análisis. Este será el punto central y sobre el que versará todo lo demás. Es por ello que en un apartado inferior se resumirá los principales tipos de voces, cualidades, recursos, mecanismos y ornamentaciones a tener en cuenta para realizar el estudio y la clasificación posterior.

En la introducción ya anunciamos que este trabajo versará acerca de la figura de cantoras desde 1920 y que el análisis se realizará a través de registros grabados mediante una previa elección.

Los primeros registros flamencos fueron recogidos en discos de cera aproximadamente hacia 1890. En ellos, se recogen serranas, malagueñas, tangos, aires montañeses, fandangos, jaberías; y un largo etcétera de la mano de destacados artistas, hombres y mujeres de la época. Los lugares donde se grababan estos cilindros de cera solían ser casas de discos, fiestas privadas o cafés cantantes. Aunque en poco tiempo varió el material de estos discos y de forma constante los avances en esta materia tanto de mecanismos de grabación, como de reproducción fueron evolucionando de manera significativa a lo largo de principios de siglo.

Por lo que por lo pronto vamos a dejar constancia de cuáles son los documentos sonoros en los que trabajaremos, cuyas citas se agregarán a la bibliografía.

- *La Niña de los Peines: Doña Mariquita. En disco y pizarra 1930-50. Álbum obra completa.*
- *La Niña de la Puebla: Tu eres bella, Andalucía. Grabaciones de disco y pizarra 1930-50. Sello Columbia.*
- *Fernanda de Utrera: Diego del Gastor & Fernanda de Utrera. Bulería - tve. Rito y Geografía del Cante.*
- *La Perla de Cádiz: Grabación en directo 1975. La Perla de Cadiz - Alegrias. Rito y geografía del cante.*
- *Paquera: La Paquera de Jerez Guitarra: Parrilla de Jerez Bulerías. - Aprox. año 1990. Tve.*
- *Lole Montoya: LOLE Y MANUEL, año 1978 en Tve.*
- *Sandra Carrasco: Sandra Carrasco - Homenaje a Canalejas. Agosto 2019. Grabación en estudio.*
- *María Terremoto: María Terremoto - Tangos - Noviembre 2021. Canal Sur Tv.*

Se ha intentado que, en la medida de lo posible, las muestras sonoras fueran de un directo, ya que resulta mucho más ventajoso que partiendo únicamente a través del registro sonoro. Pero aún así, no todas han podido ser de directo y si se pudiera haber hecho serían tan mayores que tampoco nos sería de mucho provecho. También se ha querido tener en cuenta que el repertorio fuera representativo de cada una, por

supuesto que la calidad del audio fuera la mejor posible, y que el registro de la grabación se recogiese en un momento en el que las cualidades vocales de la cantaora en cuestión fueran las más favorables.

Puesto que entre las grabaciones tenemos algunas que son registros con bastante antigüedad, una de las cosas que primeramente ha de preguntarse, es si estas grabaciones son fiables a la hora de analizarlas. Conocer todas las alteraciones que pudiesen haber en ellas y tenerlas en cuenta a la hora de realizar el análisis. Para ello me reuno con el profesor de Esmuc, Enric Giné, con la intención de que me aclare dudas acerca de las alteraciones que pueda haber en estos registros. La transcripción de la conversación se añadirá en anexos. Enric Giné es ingeniero superior en telecomunicaciones. Su formación combina desde la producción musical a la tecnología aplicada y la docencia. Su faceta más interesante a tener en cuenta para este trabajo es la de responsable del laboratorio de sonido, en servicios de digitalización, postproducción, restauración y conservación de contenido sonoro y audiovisual. Forma parte del comité de expertos en digitalización de grabaciones sonoras en el Instituto Nacional de la Artes Escénicas y la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

A medida que voy avanzando en conceptos generales de este trabajo, se me ocurre que sería de mucho provecho contar con la opinión de personas que llevan toda la vida dedicándose al flamenco, investigando o impartiendo clases. Aunque más adelante se especificará la razón que me hace elegir a mis dos entrevistados de forma individual, me gustaría aquí resaltar la labor de cada uno de ellos, no solo desde una faceta pedagógica o de investigación, sino también desde una vertiente de innovación u originalidad de cada uno en su campo. Considero que cada, a su manera, se ha propuesto estar en el mundo y ver el flamenco desde el aquí y el ahora. Con esto quiero puntualizar la idea que es el germen de que yo esté terminando la Esmuc en estos momentos. Para mi es apremiante abordar el flamenco desde una perspectiva de “no romantizar” aunque esto se podría matizar muchísimo, pero lo dejo para próximos trabajos y me centro en lo superficial de la expresión y el buen pensar del lector que interprete esto como “no tener una visión pesimista del flamenco” que podrían tener personas más ortodoxas y puristas. Considero vital que el arte flamenco, y en este caso el canto flamenco, esté en el mundo. Que se esté impregnando de otras disciplinas de las que aprender y enriquecerse, como se ha hecho siempre, pero que a veces se nos olvida. Se nos olvida que gracias a personas que no han pensado que esto “o lo tienes o no lo tienes” el flamenco se aprende, se investiga a cerca de él y también evoluciona, nos guste más o menos el resultado o el proceso hasta obtener evidencias claras. En cualquier caso y como decía Enrique Morente “Me interesa el flamenco si está con la cultura y la sabiduría, si está con la ignorancia, la estupidez y la bufonería no me interesa”¹. Esto es esencial,

¹ Esta frase parece ser que Enrique la dijo en algún momento y se le recuerda por ello. Adjunto aquí un artículo donde

para mí, y es lo que me hizo no aburrirme mientras aprendía nuevos cantes, abrirme camino en Barcelona, aprender más, enriquecerme de todo lo que me pudiera dar la ciudad, la escuela y sus influencias musicales y a la vez seguir apostando por este arte. Ciertamente es que la Esmuc ha tenido un gran número de alumnas que han sabido amar el flamenco y abordarlo con una impronta muy personal y llena de sentido, lo que me hace pensar que en este asunto, el contexto en el que nos movemos los alumnos propicia todo esto, además de que, los profesores también hayan contribuido a ello. No podemos obviar que artistas como Rosalía, Silvia Pérez Cruz o Alba Carmona, cuyas trayectorias son realmente prolíferas han salido de esta escuela y su forma de abordar el flamenco ha sido decisiva para encontrarse como artistas que hoy en día forman una parte significativa del panorama musical actual.

Por todo ello, reflexionar con cada entrevistado será un tremendo placer para mí. Puede ser que cada uno me ofrezca una visión propia, que probablemente no diste mucho de la mía o sí, pero me interesa escuchar sus reflexiones, su terminología o lenguaje y cómo han abordado ese camino a título personal. Esto me dará más herramientas para justificar o no las evidencias que voy obteniendo.

Las reuniones serán guiadas, a través de un cuestionario de preguntas. Tanto la batería de preguntas como las conversaciones serán anexionadas al final del trabajo. Os presento ahora a los dos entrevistados y por qué los he considerado importantes para estar aquí.

En primer lugar he de nombrar a mi profesor de Instrumento, Jose Miguel Vizcaya, conocido artísticamente como Chiqui de la Línea, porque nació en La Línea de la Concepción, Cádiz. Con una prolífica carrera como Cantor en peñas y tablaos de Barcelona toda la vida. Desde 2002 también es profesor de Flamenco en la ESMUC, y con tesón ha ido creando su propia metodología en el cante, buscando la forma de abordar todo tipo de retos que se le han ido presentando a lo largo de estos veinte años de maestría y pedagogía, que se dicen pronto. Por su labor como docente, su capacidad de indagación y búsqueda en la voz y por supuesto por su conocimiento como gran aficionado del arte que es, no podría ser de otra forma. Alba Guerrero, alumna de Chiqui e investigadora incansable en cuestiones de la voz y el flamenco. Una de las pioneras en enraizarse en esta vertiente metodológica de la voz flamenca. Además de esto, Alba también compagina su labor investigativa con su faceta práctica, de hecho es una de las evidencias que le hacen avanzar en este área. Colaborando con “instituto de flamenco”, laboratorios y propuestas diversas en las que la exploración con la voz y con el flamenco le aportan este matiz siempre abierto y dispuesto a abordar nuevas o viejas cuestiones relacionadas con la voz en este terreno.

también se menciona. Torres S. (5 marzo 2020) “El flamenco era machista hace 10 años” El País.
<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2020/03/05/5e5fe314fdddfef15b8b4624.html>

2. PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Como preámbulo para encuadrar nuestro marco histórico hemos de hablar de la Época Dorada del Cante. En este momento no había más documentos que escritos de viajeros románticos que desde finales de S. XVIII fueron impregnando de tintes rebosantes de misticismo y llenos de pura entelequia algunas escenas flamencas en reuniones variopintas. Además de esto, y de forma más cercana se atestiguan algunos tesoros escritos que se han conservado, como el Libro Arte y Artistas Flamencos, de Fernando el de Triana, que además de dedicarse al mundo de la literatura, fue un reconocido artista Trianero, podemos marcar esta época, de finales de siglo XIX y comienzos del XX como la época en la que el cante empieza a profesionalizarse, (Grimaldos, 2015) ya que muchos de los artistas que vivieron esta época fueron los que, llegado el momento, empiezan a recoger sus primeras grabaciones.

Atendiendo al catálogo de profesionales del arte que recoge Fernando de Triana en su preciado libro, el número de mujeres que se dedicaban a esta recién estrenada "profesión" era bastante numeroso. Muchas de ellas venían de toda la geografía andaluza a los cafés cantantes sevillanos principalmente, para dar cabida a su arte en los sitios por donde habían de pasar para hacerse un buen nombre. Algunas de ellas eran cantaoras, otras bailaoras, incluso guitarristas. Es bastante llamativo que muchas de ellas aparecen en las fotografías de este libro guitarra en mano, algunas más atrevidas incluso con un clásico sombrero masculino y un buen puro encendido. La indumentaria es algo que a la mujer marcaba mucho, llena de clichés, con prendas típicas del argot flamenco, o la reminiscencia goyesca, que huella dejó. Situémonos en la Sevilla de los cafés cantantes, segunda mitad del siglo XIX. Los ambientes y los lugares nocturnos en los que el flamenco se desenvuelve gozan de una generalizada desaprobación social, ya que eran sitios de alterne, donde la reputación de los artistas podría asemejarse a la de un maleante que no merece consideración en un mundo en el que su trabajo depende de la limosna del señorito. Esto nos sigue contando Fernando de Triana, donde traza biografías, relatos y sucesos de muchos de los artistas que frecuentaban los numerosos cafés que había en la ciudad de Sevilla entre 1850 y 1900.

En este tipo de ambientes la mujer tuvo que arrastrar el lastre de una mala reputación que las llevaba a tener un destino solitario e incluso trágico. Muchas tuvieron que elegir entre asumir el papel de esposa y madre o el de artista. Reconocido es el caso de Pastora, que a pesar de su mala fama, una vez conoce a Pepe Pinto,

este declara su firme convicción de hacerse un sitio en el mundo del cante para que Pastora se pueda retirar de los escenarios, porque no le gustaba que llevara esa vida. También recordaremos ejemplos como el de Tía Anica la Piriñaca, que en una entrevista para Rito y Geografía del cante declara como a pesar del buen augurio que le reputaba como artista, su marido no la dejaba cantar ni en las reuniones familiares y tuvo que esperar a enviudar para poder cantar en público. Por último, otro ejemplo también de este mismo programa, que tan valioso es para todos los aficionados que amamos el flamenco, cómo olvidar esa imagen de Cristobalina Suárez cantando por tangos en su casa mientras su niña se duerme en brazos.

El Lebrijano cuenta cómo aprendió el cante de su madre, La Perrata. Antonio Mairena cuenta cómo iba de pueblo en pueblo, escuchando a los mayores, hombres y mujeres, en las reuniones familiares. Se acercaba a sus casas para aprender formas y estilos de cante, que estaban relegados únicamente al seno familiar y casi caídos en el olvido. Fernanda Peña, abuela del Funi. La Negra, matriarca de la Familia Montoya. Rosalía de Triana, la tía Bolola, María Bala, todas ellas retratadas en esta serie documental, que fue rodada entre 1971 y 1973, finales de la dictadura franquista, y en el cual podemos ver una presencia muy minoritaria de mujeres, todo lo contrario a décadas anteriores. Ciertamente es que durante esta época, el flamenco estaba en un momento complicado. Históricamente, pasando una guerra y una férrea dictadura; artísticamente, sucesores de una época de Oro, donde el flamenco se comercializa de una forma hasta ahora desconocida, se lleva a medio mundo a través de compañías, pisando los mejores teatros, con una estética depurada, llena de clichés, de propaganda nacional y de un repertorio muy afable al oído del público, lleno de fandanguillos, coplas y coplillas, que era como se le denominaba a todo lo que fuera cantable en ese momento.

Rito y Geografía recoge las consecuencias de todo que prosigue, con el atino tan claro que atesora documentos inéditos de lo que pasó y atisbos de lo que vendría a través de las personalidades retratadas en sus diferentes episodios. Destacable también el episodio "Cantaoras" en el que se hace un repaso esmerado de todas las figuras femeninas que han tenido la suerte de pasar por el programa durante esta época, algunas más antiguas de paso y como grandes atesoradoras de un legado muy necesario que retratar y otras como grandes figuras, como es el caso de Fernanda y Bernarda, La Paquera, La perla y unas jovencísimas María Vargas y Carmen Linares.

Años después, a través de la consagración de grandes discos de flamenco fusión que en la época eran una absoluta ofensa para el sector más conservador, tendrá lugar lo que se termina denominando como Nuevo Flamenco. Esta época engloba una nueva estética, que inspira un pluralismo de invenciones, de acercamientos a otras músicas y la senda que seguirá el flamenco durante las últimas décadas del siglo XX. Este momento quizás lo preside Camarón, con la Leyenda del Tiempo, la gran revolución. Y con él, figuras

como la de El Lebrijano, Lole y Manuel, los Hermanos Amador, o Enrique Morente, principalmente. La completa e impar figura de Camarón y su estética marcará de ahí en adelante un nuevo camino interpretativo que será inspiración para cantaores y cantaoras posteriores, como es el caso de La Susi, La Nitra, Remedios Amaya o La Fabi, etc.

En 2010, el Flamenco se convierte en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Influenciado por la globalización, el flamenco se escucha a nivel no solo nacional, sino también internacional y quizás más importante aún, se vuelve más accesible. Hoy en día existen grandes aficionados en el extranjero, así como artistas que no necesariamente tienen que provenir de Andalucía para dedicarse a este arte. El flamenco, ya desde hace mucho tiempo, no tenemos que ir a buscarlo al seno de algunas familias reducidas como hacían nuestros amigos de "Rito y geografía del cante". Esto es gracias a la profesionalización de los artistas, la producción discográfica, la aparición de compañías, peñas, tablaos, festivales y organismos de gestión cultural, como el Instituto del Flamenco.

Además de todo esto, la liberación de la mujer en nuestra sociedad poco a poco ha tenido su repercusión en el elevado número de cantaoras, guitarristas y bailaoras que con determinación han emprendido su propia carrera artística. Las nuevas generaciones de jóvenes, y me seguiré centrando en las mujeres cantaoras, beben de grandes referentes, decantándose por afinidades vocales, personas cercanas o que consideran que más les aportan, a la vez que, muchas de ellas son, las que de alguna manera buscan su propia estética en el cante y por el hecho de vivir en un mundo globalizado, con un fuerte influjo de otras músicas.

En el mundo del Cante, hay quienes han rebuscado a través de la tradición y como conservadores de una herencia, apuestan por reinterpretar y hacer suyo un repertorio clásico, de alguna forma, sentirse remolcado por él. Encontramos así figuras como Argentina, María Terremoto, Esperanza Fernandez, Anabel Valencia o Lela Soto. Aunque también es cierto que para vivir de la música, el flamenco clásico no es buen aliado, por lo que normalmente, este tipo de artistas que provienen o durante algún momento de su vida han dejado ver sus intenciones claras de que las conozcan desde esta vertiente tradicional, acaban sucumbiendo al oído del público y seguramente, a sus propias inquietudes musicales y creativas, porque también es lógico, que con todas las influencias que nos llegan, el artista beba de ellas. Destacar aquí figuras como Rocío Márquez, Mayte Martín, La Tremendita, Niña Pastori, o Naike Ponce.

Los hay también que se atreven a hacer fusiones con músicas más experimentales, enormemente comerciales y del momento, cuyo detonante principal quizás sea, sin duda, el fenómeno Rosalía. Artistas como Maria Jose Llergo, Soleá Morente o Fuel Fandango, son algunos de ellos en los que la electrónica y la incursión de las tendencias musicales les hacen gozar de popularidad y actualidad.

2.2 COMPENDIO DE TÉCNICA VOCAL

La voz de cualquier persona está producida por la coordinación e interrelación de cuatro grupos de órganos fundamentales, que se distribuyen en diferentes sistemas, como son el respiratorio, en el que intervienen pulmones, fosas nasales, cavidad nasal, faringe y tráquea; El aparato fonador, que comparte órganos con el aparato respiratorio, y en el que además intervienen laringe y cuerdas vocales; Órganos articuladores en los que intervienen úvula, amígdalas, paladar blando y duro, lengua, dientes y labios. Además de otros órganos imprescindibles como son el diafragma o los músculos abdominales que intervienen de igual forma ayudando al soporte de la voz.

Para que el sonido se produzca, los pulmones van a expulsar el aire recibido al exterior. Durante este proceso, los pulmones se han ensanchado y el diafragma se desplaza hacia abajo para permitirlo y sostenerlo junto con los músculos abdominales. Este aire sostenido, que ha pasado por la cavidad nasal o boca, faringe, laringe, y tráquea, que la conecta con los pulmones, realiza ahora el mismo proceso al contrario, el de salida. El sonido se produce gracias a ese aire contenido y a un elemento indispensable que se encuentra en la laringe y que acciona su cierre para que sus pliegues vibren. Son las cuerdas vocales.

Es quizás la laringe una de las partes más importantes para la producción del sonido, ya que en ellas se encuentran dichas cuerdas y dicho órgano está formado por otras y numerosas numerosas pequeñas partes que, conectadas entre sí, funcionan como un complejo mecanismo cartilaginoso y muscular que accionan y repercuten en la disposición de las cuerdas vocales y en consecuencia en su sonido.

Una vez se ha producido esta vibración, las ondas viajan y percuten en los diferentes conductos de salida del aire, al igual que entró, y lo propagan gracias a la amplificación que se produce una vez producido el sonido en los senos paranasales de la cara. La articulación de lengua, paladar o labios principalmente, aunque no son los únicos, modificarán la coloratura y la frecuencia del sonido que sale de forma que afectarán también a la percepción del sonido tal y como lo escuchamos desde fuera.

Es en base a la posición de la laringe, masa de las cuerdas vocales y emisión del aire que encontramos una primera clasificación en cuanto a mecanismos de uso de la voz. Para ello, recurriremos a las técnicas de estudio más novedosas que tratan de esclarecer cómo se producen diferentes colores en la voz en los diferentes registros de una persona utilizando una posición laríngea determinada que hace que las cuerdas

funcionen con una amplitud de onda y una frecuencia determinada.

- Esto hace que, con diferentes nomenclaturas, los autores denominen lo que entendemos por voz de pecho, o primer mecanismo en el que se recoge el rango más asequible de nuestra voz, que incluye la voz hablada, en el que las cuerdas son cortas y gruesas.
- Para el segundo mecanismo, o también llamado voz de cabeza se reconoce que hay un cambio de posición de la laringe que hace que las cuerdas se alarguen, volviéndose más finas, por lo que vibran más rápidas, lo que hace que abarquen un registro más amplio.
- Para el mecanismo número 3, o Falsete, las cuerdas son capaces de cerrarse parcialmente y la vibración se produce en una parcela más pequeña de las cuerdas, lo que hace que se produzcan grandes agudos, bastante aireados con la presión mínima indispensable sobre esta reducida parcela vibrante.

Comentaremos también las diferentes cualidades vocales, o diferentes colores de la voz atendiendo a la clasificación que hace el Voice Craft en el que destacamos las siguientes:

-La calidad de voz hablada (*speech quality*), la más utilizada en el canto popular en general y quizás la más sencilla de reconocer, ya que, como su propio nombre indica se asemeja bastante al sonido que emitimos cuando hablamos. Se produce con el primer mecanismo de las cuerdas vocales, sin inclinación del tiroides. Los pliegues vocales vibran con contacto en toda su superficie y la presión subglótica (la presión del aire que empuja las cuerdas vocales) es elevada. Esta sonoridad y técnica sólo funciona hasta el cambio natural del mecanismo vibratorio (en las mujeres Mi-Fa sobre el Do central y en los hombres Re-Mi bajo el Do central), sin embargo se puede alargar 1 o dos notas más, con precaución de no sentir ningún tipo de molestia.

-La calidad de falsete (*falsetto quality*) se caracteriza por un cambio de posición de las cuerdas vocales provocado por los aritenoides (las cuerdas vocales se elevan y se acercan), la laringe se mantiene sin inclinación, además los pliegues vocales están laxos con mínima superficie de contacto. La presión subglótica es baja y en cuanto a sonoridad, obtenemos un timbre aireado, con pocos armónicos.

-La voz de cabeza, o voz con inclinación tiene más potencia que la voz de falsete, ya que hay contacto de la masa de cuerdas vocales en posición fina y no hay tanta salida de aire. Aunque lo hacen con menos masa que la voz de pecho, algunas escuelas lo denominan como Mecanismo 2. Aquí, el tiroides se inclina sobre el

cricoides y las cuerdas están más estiradas y finas, permitiendo una vibración más rápida y por lo tanto notas más agudas.

-El *twang* nos permite explorar las propiedades auditivas de nuestro oído usando algunas de las frecuencias más agudas para que se escuche más fuerte. Esto te permite sonar con más volumen sin realizar ningún esfuerzo con tu voz” (Kayes 2000, 110) es decir, es un recurso para amplificar el volumen de la voz, sin caer en el sobreesfuerzo o dañar el instrumento. Al utilizar las frecuencias más agudas, la voz adquiere un timbre metálico. Fisiológicamente se produce por la contracción del esfínter ariepiglótico, los músculos que rodean la epiglotis, se contraen provocando que esa zona se estreche, la laringe está en una posición neutral o alta.

- El *belting*, a día de hoy lo único que se puede observar a través de las herramientas de la foniatría es que se realiza en una posición diferente a la de la calidad hablada, esta posición permite mantener las cuerdas cortas y gruesas, de manera que se pueden realizar notas más agudas. Se estima que esta posición se crea con una inclinación del cartílago tiroides hacia atrás (el cartílago cricoides también se inclinaría) además de sumar la laringe alta y el uso de *twang*. La presión subglótica es elevada y el volumen resultante es muy alto. Aunque no se sepa exactamente cómo se realiza a nivel fisiológico, sí se sabe cómo se debe trabajar para conseguir el resultado de una manera correcta.

La cualidad Vocal Flamenca, en particular, se caracteriza por un tipo de colocación con bastante proyección, que como la mayoría de las músicas tradicionales buscan su propia sonoridad a través de los diferentes condicionantes externos y contexto en el que se desarrolla. La proyección vocal en este estilo, es más propia de la voz hablada que de la voz cantada, debido al estrechamiento de la laringe que, a diferencia que en el clásico, que se produce un marcado alargamiento laríngeo.(Garzón, Marina 2016).

Lo cierto es que en materia de estudio o análisis de las voces flamencas hay cierta controversia y resulta bastante evidente si tenemos en cuenta que la primera clasificación de las voces flamencas aparece en 1963, en el libro “Mundo y Formas del Cante Flamenco” escrito por el cantao Antonio Mairena y el filósofo Ricardo Molina donde establecieron cinco de tipos de voces. Esta clasificación se hizo de forma bastante superflua y sin atender a ningún criterio en concreto. Lo podemos comprobar teniendo en cuenta algunos de los ejemplos tan inverosímiles que se ponían, como por ejemplo el hecho de que La paquera y La Perla, con voces tan diferentes se agrupaban dentro del mismo grupo de voz cantaora por el hecho de ser mujeres. En detalles como estos se puede apreciar la falta de rigor técnico e incluso estético a la hora de realizar esta clasificación, que se componía de 5 tipos de voces; Voz afillá, redonda, natural, cantaora y voz de falsete.

Con posterioridad, muchos fueron los decididos a ampliar y modificar esta clasificación, añadiendo diferentes modalidades según concepciones subjetivas y diversas, como es el caso de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (1988) donde se añadieron dos categorías a las anteriores. El problema seguía siendo que los flamencólogos no tenían formación específica en técnica vocal y por tanto, las clasificaciones no obedecían a criterios estudiados. Incluso el cantaor y docente Calixto Sanchez (2002) continuó modificando esta clasificación, en este caso combinando criterios que atienden al timbre, a la agilidad o a la intensidad indistintamente. José Manuel Gamboa y Faustino Núñez hacen más tarde una recopilación de todos los términos relativos a la voz en su Diccionario de términos del Flamenco (2007) añadiendo algunas voces más. Alba Guerrero, pionera en el estudio y clasificación de la técnica vocal en el flamenco hizo también su propia clasificación, y a día de hoy, según me cuenta en las entrevistas, tampoco está muy de acuerdo con ella. Lo cierto es que la nomenclatura de los diferentes tipos de voz es algo que de forma muy subjetiva y muy relativa se ha establecido desde tiempo atrás como una forma de distinción formal entre los diferentes prototipos tímbricos y el denominado "metal" que es el término que se suele emplear para referirse al timbre en las voces de los cantaores y cantaoras. Se plasman a continuación algunas de las definiciones más utilizadas en cuanto a tipos de voces en el flamenco:

- **Voz afillá:** toma como modelo la del cantaor gitano Antonio Ortega, conocido como Fillo. Es una voz con matices graves y opacos. Se caracteriza por ser ronca, rozada y recia, siendo muy apreciada por los entendidos del siglo XIX. Es apropiada para la interpretación de palos como la seguiriya, bulería, toná o soleá. Ejemplos de esta voz son Manolo Caracol y María Borrigo.

- **Voz de falsete o voz laína:** es poco apta para cantes básicos, pero sí para los adornos, floreos y arabescos. La voz de falsete permite a los cantaores abordar registros que con la voz natural es imposible alcanzar. Es una voz que da mucho juego en los cantes de ida y vuelta y en algunas adaptaciones flamencas. El maestro Chacón introdujo este tipo de voz y La Niña de la Puebla es un ejemplo de esta categoría. Es una voz típica para cantes de Levante.

- **Voz fácil o natural:** es la voz de pecho o gitana, que comparte algún rasgo con la 'afillá', por lo que se refiere al desgarrado del cantaor en determinados momentos de la interpretación. También tiene similitudes con la voz redonda, pero se diferencia de ésta por la desgarradura que hemos mencionado. Dentro de esta categoría de voz, encontramos a Dolores Agujeta o Juana la del Pipa.

- **Voz flamenca o cantaora** : es una voz rítmica, fresca y flexible, muy adecuada para la interpretación de los cantes festeros, como las bulerías, alegrías, jaleos y tangos. Ejemplos de este tipo de voz son las de las cantaoras La Paquera y la Perla de Cádiz.
- **Voz redonda**: es la que suele llamar «flamenca» porque permite mayor virtuosismo interpretativo. Es dulce, pastosa y viril. Tomás Pavón es prototipo de esta voz, así como grandes cantaoras como La Serrana o La Niña de los Peines.

Otras aportaciones interesantes son la tesis doctoral de la cantaora Rocío Márquez «La técnica vocal en el flamenco. Tipología y fisionomía» (2017) y el Trabajo de Fin de Grado y posteriormente de Fin de Máster de la cantaora y profesora de cante Belén Vega «La voz en el cante flamenco. Propuesta de clasificación y análisis tímbrico» (2018).

La logopeda, cantante y profesora de canto de Barcelona Mónica Miralles, escribió un artículo para la Revista del Col.legi de Logopedes de Catalunya. Miralles hace una clasificación muy interesante en base al concepto de la predominancia, donde las voces tienen un elemento tímbrico que predomina sobre los demás. La base de esta teoría se centra en el hecho de que cuando cantamos no mantenemos el mismo timbre todo el tiempo. Al cambiar del grave al agudo variamos los mecanismos de la voz, la posición de la laringe, la posición de los pliegues vocales y la forma del tracto vocal provocando un cambio inevitable en la estructura armónica de la voz, es decir en el timbre. Explica que las voces tienen una predominancia que clasifica en varios tipos:

- Predominio de nasalidad pura-estridente, como por ejemplo Pastora Pavón, Adela la Chaqueta.
- Predominio de falsete (definición clásica), La Niña de la Puebla.
- Predominio del timbre soplado, Niña Pastori en baladas.
- Roto (varios tipos), Remedios Amaya.
- Grito (Belt) La Paquera, La Macanita.
- Edad, Aquí invito al lector a explorar por sí mismo a diversos cantaores cronológicamente.²

² Así lo expone Miralles en su artículo.

- Niños, Raúl El Balilla. Joselito, El pequeño Ruiseñor.
- Aflamencado vs Flamenco, flamenco pop y copla.

Cada vez está menos generalizado el hecho de que la voz flamenca tenga que ser una voz sin técnica, con preponderante presencia de voz de pecho, sin hábitos vocales, en la que el engrosamiento de las venas de la garganta indican una elevadísima presión del aire, sobreesfuerzo abusivo además de fatiga vocal y muscular. A medida que los cantaores de flamenco van evolucionando y aprendiendo más acerca de la técnica vocal y las diferentes posibilidades van abriendo nuevos registros ampliando su rango vocal y evolucionando su manera de cantar, haciéndola más diversa y llena de posibilidades, cosa que desde siempre y también hoy en día hacen difícil encasillar una voz determinada dentro de una clasificación, porque los determinantes son tantos que es prácticamente imposible abordarlos todos.

En cuanto a los recursos vocales, voy a tener en cuenta algunos de los más utilizados que son, quiebro, jipío, melismas o vibrato. Esto es algo en lo que trabaja por clasificar desde unos años atrás Alba Guerrero en base a la nueva metodología propia que poco a poco va formando (Guerrero, Alba.2011), pero puesto que considero que aún se ha ahondado lo suficiente, vamos a abordarlo desde un carácter más genérico auditivo que es mucho más evidente. Abordaremos aquí los más importantes y reconocibles.

1) Mordente superior/inferior o Quiebro: Es una inflexión sobre una sola nota. Es un recurso vocal que da lugar, como consecuencia o efecto de dicha inflexión, a un adorno ascendente o descendente de un semitono o un tono. Se puede definir también como un vibrato de una sola oscilación. Es un recurso muy utilizado también en el canto popular. El término Mordente está tomado de la música clásica y en el flamenco, fuera del entorno académico, no se utiliza. Se le suele llamar quiebro, hipo, rizo o giro. Es uno de los ornamentos más habituales en todos los palos flamencos a lo largo de su historia.

3) Glissando. Se trata de la transición entre dos notas mientras suenan todos los sonidos intermedios posibles. En el flamenco lo denominamos melisma. Cantaores como Pepe Marchena, Enrique Morente, Carmen Linares o Mayte Martín hacen uso de este adorno.

4) Apoyatura. Es la nota que usamos para llegar a la nota principal de manera ascendente o descendente. Lo encontramos en Manzanita entre otros cantaores y es habitual en algunos estilos de Fandangos de Huelva como el Cané.

5) Efecto Jipío. Es uno de los efectos empleados para “romper la voz” en el cante flamenco. Se trata de una

combinación entre el mordente superior -pero más acentuado y por lo tanto con más energía- y el ataque soplado. Puede resultar similar a un gemido. Se usa este nombre en el argot flamenco y está presente desde las primeras grabaciones.

6) Efecto Bebeo. Es la técnica de poner la letra /b/ b/dentro de una sílaba o delante de cada una de las notas de una escala para provocar un efecto parecido al vibrato. Utilizado sobre todo en los cantes rítmicos como la alegría, la bulería o la soleá por cantoras como La Perla de Cádiz, Fernanda de Utrera o Duquende entre otros. Es uno de los efectos así denominados en el argot flamenco.

7) Efecto "Crick" . Es uno de los efectos catalogados por Jo Estill. Lo percibimos como un pequeño ruido, también denominado frito vocal, que se realiza con los pliegues vocales falsos y hacen un sonido característico que usado de forma más o menos intensa otorga un matiz característico.

8) Vibrato. Que aparece de forma muy reconocible como una oscilación en una nota concreta o una frase completa de forma que se hace más fácil articular cualquier melisma. Teniendo en cuenta que las coordenadas del vibrato son frecuencia y amplitud, existen diferentes tipos de vibrato, suave y marcado son los principales.

3. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE VOCES FLAMENCAS

3.1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

En esta parte del trabajo recopilé información de forma estructurada, seleccionando y recabando el material que me pueda servir de ayuda en cada uno de los ítems marcados con anterioridad en relación a cada cantaora. Ha de quedar claro, que este análisis parte de una indagación personal a partir de los registros sonoros y a bibliografía de la que dispongo y que considero indispensable para abordarlo además de las entrevistas que me irán aportando datos recurrentes a veces o controversias sobre las que reflejar y dejar constancia aquí.

Mi percepción general en cuanto a las entrevistas es que tengo un material muy valioso en cuanto a personas que intervienen. Con unos he empatizado más en unas cosas y con otros en otras. Está claro que la opinión y

todo el conocimiento que me ha aportado Enric ha sido crucial y muy valioso a la vez que increíble, ya que he descubierto muchas cosas que no sabía y que cambian enormemente mi concepción en cuanto a los registros existentes de flamenco y a su fiabilidad. También he podido comprobar a raíz de la entrevista con Chiqui, por ejemplo, que existe poca concienciación en este aspecto y que incluso hay aficionados especializados en esta materia discográfica que defienden de forma veraz la fiabilidad de las grabaciones antiguas.

Partiremos de la idea de que en este campo de análisis ya se han hecho estudios en cuanto a características para distinguir las voces flamencas, como el de Rocío Molina o Alba Guerrero (Alba guerrero,2011). No obstante este proceso ha sido abordado de forma general, conforme al análisis de los recursos básicos que normalmente encontramos en los diferentes prototipos de cantaores según su tipo de voz. En este cuadro por tanto abordaremos otras cuestiones, en las que tendrá cabida el uso de recursos que cada una usa en un momento determinado del registro sonoro seleccionado a la vez que muchos otros ítems que pretenden dilatar aún más los datos en este campo analítico conforme a los preceptos expuestos con anterioridad.

	ALTERACIÓN EN LA GRABACIÓN	TESITURA (REGISTRO VOCAL)	CUALIDAD VOCAL	TIPO DE VOZ FLAMENCA	RECURSOS VOCALES
X					
Y					

3.2. ANÁLISIS DE LAS VOCES FLAMENCAS SELECCIONADAS

Para acceder a cada una de las muestras sonoras realizar dos click en el título con el nombre de cada cantaora.

3.2.1 LA NIÑA DE LOS PEINES

Pastora María Pavón Cruz, “Niña de los Peines” nació en Sevilla, 1890 y murió en su misma ciudad en 1969. Fue una cantaora de gran renombre, considerada como una de las voces más importantes en la historia de este arte, una de las cantaoras más completas a nivel de registro y repertorio. Quizás también considerarla pionera, ya que grabó una extensa discografía del repertorio de cante flamenco que quedará para la

posteridad. Su prestigio la llevó a ser miembro del jurado del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada, en 1922. Convivió con Lorca, Falla, e incluso Julio Romero de Torres, e influyó en las obras de todos ellos.

La muestra a analizar de La Niña de los Peines, es un fragmento de una de sus bulerías más sorprendentes, “Doña Mariquita”, una bulería en la que emplea un impresionante registro vocal, partiendo de que esta copla al tres por medio³, cuando normalmente sus bulerías están al cinco o al seis por medio⁴, pero al ser éste un tema muy popularizado por artistas como Raquel Meller o Sara Montiel.

En cuanto al registro sonoro, especificar que esta muestra no es de las primeras que Pastora haría en su vida. Se llegó a creer que fué ella quien inauguró el disco bifacial, de dos caras, cosa que queda desmentida con posterioridad⁵ porque antes de ella, este formato lo emplearon para grabar a cantaores como El Mochuelo, La Rubia o Paca Aguilera. Las primeras grabaciones de Pastora datan de diciembre de 1909 bajo la marca discográfica Zonophone. Esta en concreto, “Doña Mariquita”, según el registro realizado y documentado por la Junta de Andalucía, data de 1935, con el sello discográfico Odeón acompañada a la guitarra de Niño Ricardo. Ya por esta época, Pastora gozaba de reconocido prestigio, ya que desde el primer momento apostaron por ella y sus grabaciones fueron todo un hito en la sociedad del momento.

Por la interesante charla que tuvimos con Enric Giné, esta muestra que analizamos estaría ya dentro de las grabaciones eléctricas, con presencia de microfónica, lo que quiere decir que la fiabilidad del audio es bastante clara. Quizás de sus primeras grabaciones puede existir un poco más de duda, pero lo cierto es que con el vinilo y a partir de la década de los 40 aproximadamente, los avances en cuanto a grabación estaban a la orden del día. Como detalles a resaltar de la entrevista con Enric, hablábamos de la presencia de poco ruido y el hecho de que la guitarra está equilibrada con la voz gracias a la utilización de micrófono. Nos dió tiempo a reflexionar juntos acerca de la ética de la persona encargada de realizar la digitalización, en cuanto a que quizás, la presencia de cierto ruido es necesaria y también posee importante valor histórico y que todo esto, a la hora de digitalizar para su posterior comercialización, es un proceso delicado. Lo cierto es que en esta grabación podemos percatarnos de la ausencia de ruido molesto, la voz está bien calibrada, se escuchan claramente los golpes de voz y cambios de dinámica, no se aprecia aceleración de la grabación y un tratamiento bastante natural de la voz.

La cantaora lleva este tema tan popular seguramente en la época, a un registro más flamenco, imprimiéndole la gracia y el gusto por compás de bulerías rápidas. En cuanto a la tesitura, en la muestra, Pastora emplea

³ En el argot flamenco; cejilla al tres en tono de La frigio.

⁴ La Cejilla al 5 corresponde en tono real a Re frigio. En cejilla al seis, sería tono real Re# Frigio.

⁵ Carlos Martín Ballester (2014) Flamenco y discografía: del cilindro de fonógrafo a lo digital. El flamenco como arte en continua transformación. pág.8.

desde un Do3 hasta un Mi5, un registro bastante agudo, que implica que con casi seguridad está empleando algo más que la voz de pecho, pero esto lo analizaremos seguidamente.

En cuanto a la cualidad vocal del fragmento pues podemos percibir un primer mecanismo vocal, marcado por la tesitura vocal de la intérprete en la que se aprecia un cierre cordal perfecto y una voz con potencia. Por la forma de llegar a los agudos parece que utiliza en algún momento puntual la inclinación para conseguir llegar a las notas más altas, con una colocación muy eficiente en la máscara, consiguiendo una mezcla más o menos aparente entre primer y segundo mecanismo. Cierta constricción, sobre todo en los finales o zonas altas donde tiende a apretar un poco más de la cuenta o hacer algún quejío. Observo además, como en la parte que dice “Mariquita, mariquita, doña Mariquita” de forma muy silábica, con notas precisas, sin vibrato. Se extrema la inclinación en cada una de ellas para llegar mejor y casi apunta las notas más agudas, ya que el nivel de presión subglótica es tan alto que la fonación apenas se produce. Se puede apreciar el sutil cambio de armónicos, donde los graves desaparecen por un momento y vuelven a aparecer en un pasaje perfecto, lo que antes decíamos, uso de la voz mixta.

El tipo de voz que predomina en esta cantaora es un primer mecanismo claro, inclinación en algunos finales de tercio y algo de twang que le otorga potencia y estridencia en la emisión del sonido. Con un vibrato considerable y una capacidad de articulación envidiable, un pasaje vocal perfecto. Con una voz potente que imprime dinámicas y giros de forma constante, quejíos muy personajes, arrastres, mordentes, microtonos incluso.

3.2.2. LA NIÑA DE LA PUEBLA

Proveniente de una familia humilde y aficionados al cante. Dolores nació en la Puebla de Cazalla en 1908 y murió en 1999. Con tres años, perdió la vista para siempre a causa de un colirio mal compuesto. Esto no fué un impedimento para dedicarse profesionalmente al cante, según ella declaraba tras escuchar la voz de Marchena lo tenía claro. Tras su actuación en el festival de Morón siendo aún una mozuela, su carrera se convirtió en algo imparable. Se casó con Luquitas de Marchena, también cantaor. Los momentos de mayor apogeo fueron en periodos de preguerra y posguerra donde llenaban teatros para escucharla por fandanguillos y cantes de ida y vuelta.⁶

Vamos a analizar una muestra de uno de sus fandangos más antológicos, al que pertenece una de sus grabaciones en disco de pizarra y sobre la cual, en primer lugar evaluaremos el estado del registro bajo las

⁶ Jose M^a Ruiz Fuentes(2003). El arte de vivir el flamenco [en línea]
<https://elartedevivirelflamenco.com/cantaoras45.html>

claves que nos aportó Enric Giné en magnífica entrevista. Según los datos aportados, sabemos con certeza que esta grabación es eléctrica, es decir, que en ella se utiliza microfónica. Contextualizando un poco, esta recopilación está rotulada como las primeras grabaciones realizadas entre los periodos de 1930-1950 del siglo pasado. Hemos de exponer que en estos momentos tan complicados a nivel mundial, con la Segunda Guerra Mundial y particularmente en España, con la Guerra Civil, el mercado de los discos de pizarra se democratizó, divulgándose así el legado musical de forma que no atendía a clases sociales, debido a su bajo coste, cualquier persona podía permitirse en algún momento tener acceso a ello. Un momento también en el que los avances tecnológicos en esta materia estaban a la orden del día y fueron muchos los flamencos que tanto en España, como fuera de ella, realizaron grabaciones. En Argentina, por ejemplo, que fué un refugio para muchos artistas amenazados por la política del momento que tienen que huir a sudamérica para poder vivir, se invirtió mucho en este ámbito y allí el flamenco llegó a tener allí verdadero prestigio durante todo este periodo.

Seguimos con La Niña de la Puebla y es que Pepe Marchena fué su gran referente. Con el grandísimo privilegio que el mismo Marchena le daría con los años su lugar dentro del mundo del arte y gracias a él graba su primer disco para la casa Regal, en 1932. Entre otras cosas, se grabó la milonga "Tinieblas" y este fandango que aparece en la muestra. También fue en este momento cuando Dolores graba los campanilleros, el tema que tanto reconocimiento le daría durante toda su carrera. En cuanto a esta grabación podemos percibir a primera vista un sonido limpio con respecto a la voz y en cuanto a interferencias externas a la vez que un equilibrio bastante claro entre guitarra y voz. Junto con Enric comentamos e hicimos referencia a la presencia de elementos, como la reverb, que en este momento no existía y sin embargo en la grabación se aprecia especialmente en la voz. También la limpieza tan extrema y minuciosa de todo el ruido que obviamente habría de existir por las características y el material del disco de pizarra y que sin embargo estéticamente está bastante limpio de ruido. Esto no infiere en la calidad de la grabación sino en unas cuestiones más técnicas y éticas, que como comentábamos en el análisis anterior, hay cierto ruido que merece ser respetado por su valor histórico. La forma de tratar la grabación se convierte así en algo delicado, ya que si el ruido puede inferir en la comercialización del mismo, a veces se opta por darle al registro una estética moderna que dista mucho de la original. A pesar de estas cuestiones más éticas, en lo que aquí nos atañe, que es la voz, deducimos que puede ser una buena muestra para el análisis vocal.

En cuanto a la tesitura de esta cantaora, a simple vista es una voz muy ligera, con muchos armónicos y agudos impresionantes. Una velocidad también sorprendente que son ambas características esenciales de su personalidad cantaora y la escuela a la que sigue. El registro vocal que comprende este fandango, en concreto, es desde un Mi3 a un Re4 al que llega de una forma muy cómoda y sin esfuerzo. Podemos

observar como la voz es muy fina y con una dinámica mezzoforte bastante lineal. No es la dinámica su mayor juego a la hora de cantar, o por lo menos no lo hace de forma arriesgada, en todo caso juega con una dinámica mezzoforte como decíamos y en momentos puntuales disminuye levemente la proyección, generando así expectación. Su mayor virtud vocal quizás sea la sorprendente capacidad de articular las melodías de forma tan limpia, con una voz dulce, plena de armónicos y absolutamente melismática.

En cuanto a la voz que utiliza, parece utilizar un primer mecanismo con mucho twang y una colocación muy nasal que mantiene todo el tiempo. Una gran proyección en toda la zona de la máscara, nasal, la laringe alta y sin embargo no influye nada a los melismas y giros que realiza con velocidad y de forma cómoda y afinada. En cuanto a tipo de voz flamenca, Dolores pertenece a la escuela de Marchena, Valderrama y la voz de falsete, claramente evidenciada en la genérica clasificación de las voces flamencas y que sin duda es una de las más reconocibles.

Pero esta consideración de falsete tiene algunas diferencias con respecto al falsete como se viene definiendo en canto lírico. La apertura vocal es una de las diferencias tímbricas que aportan un matiz característico que diferencian este término en el flamenco, ya que la voz suele estar mucho más presente, ligera y resonancia en los huesos de la cara y la máscara facial y nasalidad. Es por eso, que dentro del desconocimiento que tenían los otorgadores de este término en la clasificación de voces flamencas, es a la vez el término que más se le parece y de ahí que se venga utilizando hoy día para ello, aunque dentro de este grupo existen voces muy diferentes y no todos utilizan el instrumento de la misma forma.

Los recursos vocales más presentes en esta muestra son, el vibrato, presente en los finales de frase para ligar los tercios junto con las apoyaturas que ayudan a sostener el final de los mismos y glissando tan perfectos que adornan los finales.

3.2.3. FERNANDA DE UTRERA

Fernanda, como su buen apodo define, nació en Utrera, Sevilla en 1923. Junto con su hermana Bernarda, fueron cantaoras de nacimiento, así lo dicen en sus crónicas, ya que la influencia artística la heredan de familia y la revivían en cada reunión familiar, donde además muchos aficionados se acercaban a escucharlas. Fué de la mano de Antonio Mairena que empezaron su andadura profesional siendo ya bastante adultas por tablaos de Madrid. Lo cierto es que desde entonces recorrió medio mundo junto con su hermana, llevando el flamenco por bandera a todos los rincones del mundo. Bernarda murió a una avanzada edad en 2006, pero desde mucho tiempo antes, ésta ya apenas podía cantar, como consecuencia de su trabajo, el sobreesfuerzo

vocal⁷.

En cuanto a esta grabación, podemos decir que pertenece a uno de los archivos de la serie "Rito y Geografía del Cante" que realizó TVE durante principios de la década de los 70, en pleno auge de la artista y su hermana, con la que formaba dúo artístico. Se trata de un documento muy fiable, ya que el equipo era profesional. El sonido se recogía mediante un micro hipercardioide, o comúnmente llamado Boom, que sujetaba una persona en el aire y que no recogía la cámara, por lo que da una sensación muy realista al espectador sin necesidad de cables ni elementos técnicos visibles. Esta muestra es por tanto la primera que podemos analizar de un directo, en el que vemos como la cantaora, realiza palmas mientras canta esta letra por bulerías y el guitarrista se sitúa generalmente a su izquierda para no molestarla con el mástil. Podemos antes de empezar el análisis plasmar aquí algunas de las más significativas referencias que hacen flamencólogos y expertos en cuanto a la voz de Fernanda. Decía Jiménez Díaz que cada palabra en su cante por soleá era "un manantial de sangres". Félix Grande hablaba de "la voz de mujer más tierna y rota, desesperada y delicada de cuantas honra el desconsuelo piadoso del flamenco".

Me gustaría pararme unos minutos en el término "roto" el cual, Félix Grande utiliza para describir la voz de Fernanda y de tantos otros cantaores que poseen un timbre rasgado, que no por ello, ha de ser insano. Lo cierto es que este rasgamiento, puede aparecer de forma técnica, utilizando el cierre de los pliegues vocales falsos o algún otro recurso de forma consciente. Otras veces estas coloraciones rasgadas se deben a la presencia de alguna lesión. En mi opinión, estas dos vertientes de la voz rasgada son fáciles de identificar y saber cuando es debido al esfuerzo vocal y mal uso de las cuerdas, que en el flamenco es muy común.

Recuerdo una anécdota, en la que tras cantar en una peña flamenca, un hombre, qué digo, el presidente de la Peña Flamenca del lugar, me vino a ver tras el espectáculo y me dijo algo así como "que bien cantas Laura, me ha encantado, pero una cosa... ¿Por qué no te rompes? ¿Es que te da miedo?. Yo obviamente le respondí conforme a que no todo el mundo canta igual y eso no significa que no haya puesto todo mi empeño en la actuación. Aunque a día de hoy pienso que todo esfuerzo sería insuficiente, puesto que lo que él quería es que mi voz sonara de otra manera, que se me rajara la voz del sobresfuerzo o algo así que a él le conmoviera. Me dejó pensativa, obviamente a este señor no le transmití mucho aquella noche, pero bueno, como nunca llueve a gusto de todos, al final consideré no darle más importancia, ahí quedó hasta hoy, que lo expongo como ejemplo de la voz ronca, propiamente definida en la clasificación de voces flamencas, en la que se adscriben entre otras, Fernanda, Carmen Linares por ejemplo, que tenía este tipo de voz también, o Naike Ponce, en cuanto a mujeres.

⁷Soníos negros (2018) Fernanda y Bernarda de Utrera. Apuntes de un Legado Jondo. [en línea]http://soniosnegros1970.blogspot.com/p/normal-0-21-false-false-false-es-x-none_10.html

En esta grabación podemos comprobar como Fernanda, efectivamente tiene una voz a simple vista rasgada, con una emisión de aire excesiva, con bastante constricción de la musculatura de la garganta, incluso en algunos momentos se percibe bastante “engolada”⁸ sobre todo en los finales de frase. La tesitura que abarca en esta muestra es de un Do 3 a un Do#4. En cuanto a los recursos vocales que utiliza, podemos ver claramente los bebes, o lloros en los finales del segundo y cuarto tercio o verso de la letra. También un vibrato muy marcado y pausado.

La laringe permanece muy alta, algo de twang, constricción y nasalidad, que le otorga una resonancia de laringe en una posición alta, también forzada, que requiere de una amplia apertura de la boca y grandes descansos entre frase y frase para aliviar el esfuerzo. En cuanto a la respiración, parece que a veces la realiza de forma más alta y rápida, sin embargo también hay momentos en los que la respiración es más profunda y la realiza por la nariz, pero no parece tener mucha conciencia de ello. Lo que sí podemos observar es evidentemente el esfuerzo de su cara, en ese entrecejo, esos ojos cerrados con fuerza, al igual que los puños de las manos y a la vez un detalle importante, las aletas de la nariz, que las abre al cantar seguramente a consecuencia de la apertura de la cavidad vocal, del velo del paladar y pudiera ser del palato faringeo también, cuya sensación de apertura favorece la emisión y articulación del sonido.

3.2.4. LA PERLA DE CÁDIZ

Cantaora nacida en Cádiz en el año de 1924, un año después que Fernanda de Utrera y su hermana Bernarda. Antonia que era como así se llamaba, siguió los pasos artísticos de su familia, Su madre era una aclamada cantaora en su tierra, Rosa La Papera, y su padre Juan Gilabert que se dedicó a la profesión de guitarrista. La Perla debutó en un concurso en Madrid a edad ya bastante adulta y ganó el primer premio. Desde ahí su carrera despuntó llegando a trasladar junto a su familia a vivir a Madrid donde Manolo Caracol la reclamaba para cantar en su Tablao “Los Canasteros”. Su carrera artística fue corta, pero intensa, ya que murió a la edad de 53 años por una enfermedad que se la llevó en cuestión de meses y que fue un jarro de agua fría para el mundo del Flamenco⁹.

La Perla llevaba por Bandera los cantes de su Tierra, de Cádiz, las cantiñas de su madre Rosa. Llegó a grabar varios discos con diferentes casas discográficas en Madrid y fue también reclamada para el

⁸ Engolada; que quiere decir que la lengua obstruye la emisión del sonido e interfiere opacando y modificando el sonido.

⁹ Jose M° Ruiz Fuentes. El arte de vivir el flamenco (2003). [en línea]
<https://elartedevivirelflamenco.com/cantaores84.html>

documental Rito y Geografía del Cante y programas de flamenco en TVE, de donde es la muestra que aquí nos atañe. Como era de esperar, vamos a analizar una letra que realiza de su cante por alegrías tan aclamado, a la guitarra de Paco Cepero y las palmas de dos palmeros cuyos nombres no podemos descifrar ya que no constan en ningún lado del registro. Vemos, que el set de rodaje contaba con microfonía y la calidad de la grabación del audio es bastante buena, con un buen equilibrio de palmas, guitarra y voz en el que la voz y la guitarra son predominantes y en la que se puede percibir algo de profundidad en la voz, algún efecto muy natural, que apenas deja grandes colas de reverb y da mucha consistencia a la guitarra y a los matices recortados de la voz.

En cuanto a la tonalidad y tesitura de la voz, podemos recordar que el cante por alegrías tiene una tonalidad mayor y que son varias las formas frecuentes en las que se suelen tocar. Principalmente podemos encontrar el toque en La M, el toque en Mi M, y el Toque en Do M, que es más característico de Caracoles, una de las variantes del cante por cantiñas. En este caso, la muestra recoge el toque en La M con la cejilla al tercer traste. La nota más grave que da la voz es un Do 3 y la más alta en este caso es un Re 4.

En esta cantaora es muy frecuente el uso del jipio, como recurso en la voz, está constantemente empleándolo, a la vez que el bebeo en los finales de las frases para aportarles rapidez. Recordar aquí que los recursos más frecuentes están tipificados y explicados al final del apartado “compendio de técnica vocal”.

En cuanto a la voz de la Perla dentro de las clasificaciones que tradicionalmente se vienen haciendo de su voz, me parece que hay bastante inexactitud. Lo cierto es que al catalogar una voz como Voz Cantaora, por su frescura, flexibilidad y preponderancia para la interpretación de cantes festeros, no me resuelve mucho. Lo cierto es que para mí, La Perla tiene una voz incatalogable, quizás como todas las demás dentro de este espectro encasillador, pero quizás sí que, predomina por tener una voz con mucha dinámica, con precisión y recortada en sus adornos, y quizás se perciba también una falta de percepción de su propio aparato que le hace quizás cuando tiene que realizar ciertas notas agudas active el constrictor de forma automática limitando así un dominio brillante de la voz, como si que se puede comprobar en otras cantaoras. Sin embargo se caracteriza por una voz dulce, que controla y utiliza las dinámicas de forma recurrente en cada frase, incluso, con un fraseo muy claro y un salero distintivo que era propio de su persona pero que obviamente se reflejaba de igual forma en su cante y su puesta en escena.

En cuanto a las cualidades de su voz, se puede percibir en la muestra que La Perla posiciona su voz en un primer mecanismo, nasalidad, e inclinación de la voz en los finales de frase para fomentar las dinámicas. Dinámicas, que van desde un piano, hasta un forte, que desde fuera se perciben con una mala gestión del aire y coincide con la parte del registro vocal más agudo.

3.2.5. LA PAQUERA DE JEREZ

Nació en Jerez de la Frontera, tierra cantaora por antonomasia, en el año 1934, diez años después que la Perla y se dedicará hasta poco antes de morir al cante flamenco. Hija de una familia de nueve hermanos, sus padres no le dieron apenas estudios, ya que era una época difícil y una familia muy numerosa, Francisca debía ganarse la vida en las calles de su ciudad, cantando, para poder llevar dinero a casa. Rápidamente la apoderaron como Paquerita, y con el tiempo se fue ganando la sustitución del diminutivo por Paquera, registrándose ella misma así en el registro de artistas junto con el nombre de su ciudad “de Jerez”.

Aún sin ser mayor de edad ya viajó a Madrid, con la Bailaora que la sacó a relucir, que fue Matilde Coral. Pronto llegaron los contratos y las discográficas. Muchos fueron los discos que ésta grabó de flamenco y también se acercó bastante a la nueva senda de Zambras y coplas donde empezaba a despuntar Manolo Caracol, un ídolo para la artista.¹⁰

En esta muestra la vemos interpretando su palo más universal, unas bulerías de Jerez, con el acompañamiento del gran Parrilla de Jerez, realizando una salida que pasará a la historia junto con su voz. Es una grabación también de televisión, en la que se simula una fiesta flamenca. Ambos, guitarra y voz, con su propio micro, y aunque no se puede apreciar bien, los jaleos y palmas también están sonorizados y una leve presencia de reverb que en el flamenco estamos bastante acostumbrados a su presencia.

En cuanto al registro de esta poderosa mujer, podemos observar que la guitarra está realizando un toque al siete por medio¹¹ y el registro vocal gira entorno a un Re4 que realiza en un momento muy puntual de la salida o Do#4 como nota más aguda y un Si2 como nota más grave. En cuanto a los recursos vocales que utiliza podemos considerar el vibrato tan potente que realiza al final con intención y mantenido en el tiempo con la misma frecuencia y amplitud. Realiza mordentes superiores constantemente en algunas vocales como adorno muy particular de ella y también apoyaturas en sus fraseos. La Paquera se hizo famosa con su denominada voz cantaora. Un calificativo bastante complaciente, y desde que se lo otorgaron, muchas son las letras que hacen mención a este detalle al nombrarla. Es La Paquera un derroche de voz por donde quiera que se la mire. Quizás es el más claro ejemplo de belting, un belting poderoso, en una tesitura bastante aguda, que se vale de un apoyo enorme y a la vez majestuoso de la voz que siempre está colocada, nunca dicha fuerza le causa interferencias negativas, ya que la apertura de la garganta es eficiente y realiza su función. En la proyección se puede notar como cuando sube, los altos tienen aún más resonancia en los huesos de la cara, que funcionan de altavoz perfecto. No podemos tener la certeza de que aun teniendo un dominio y uso

¹⁰ Información de la biografía “La Paquera De Jerez, Del llanto y del goce”. Jose Marín Carmona. Presea; N.º 1 edición.

¹¹ Por medio quiere decir en disposición de La M. Cejilla al 7 en La quiere decir que la tonalidad real es Mi frigio.

bastante competente de su aparato vocal, los riesgos a posteriori le causaran daños por desgaste. Ciertamente es que una exposición tan intensa de la voz tanto tiempo y durante tantos días puede causar estragos.

Me viene al caso exponer una anécdota, en la que La Paquera, durante la grabación de la película de Saura, interviene para realizar su cante por bulerías de fiesta, en 1994, ya con sesenta años en el cuerpo. En su intervención se puede ver que aunque conserva la técnica y la colocación intacta, la voz no resiste tanta presión, cosa que es normal. Lo interesante de esta grabación es que ella, con toda su gracia, una vez que termina de cantar y se reúne de nuevo con el grupo, hace un comentario que quedó registrado y es que La Paquera dijo "Ea, ya estoy ronca pa tres días". Pues eso evidencia que sí, que las consecuencias de cantar a este nivel, son cuanto menos, ronquera de un par o tres de días.

3.2.6. LOLE MONTOYA

Otra de las voces más importantes que ha dado el flamenco. Lole también viene de familia de artistas y de tradición flamenca. Siendo una niña aparece en el documental de Rito y Geografía en un capítulo especial dedicado a los flamencos más pequeños, que siendo cantera se convirtieron todos ellos con el paso del tiempo en grandes figuras que aún hoy podemos disfrutar en los escenarios. Lole Montoya nació en Sevilla en 1954 y su presencia más destacada en los escenarios fue formando dúo artístico con su pareja y también genio Manuel Molina. Causaron una tremenda revolución, siendo precursores de lo que posteriormente se denominó Nuevo Flamenco, en el que la fusión del flamenco con nuevos instrumentos, influencias y estilos fueron los principales elementos identitarios de este periodo.

En cuanto al fragmento a analizar, y la muestra una grabación también de TVE de Lole y Manuel interpretando "Romero Verde", una canción por bulerías al tres por medio¹². Un Re#4 como nota más aguda y en grave un Do3. En cuanto al tipo de voz Flamenca, pues sin ánimo de reducir a una casilla impuesta prefiero, ya que no hay consideraciones anteriores con respecto a la catalogación de esta voz en particular, ahorrarme el trámite, aunque si tuviera que ponerle un calificativo, tanto voz redonda, como cantaora, o fácil serían posibles. Lole posee unos armónicos en la voz maravillosos, que cautivan nada más que abre la boca.

En cuanto a la cualidad vocal, utiliza todo el rato el primer mecanismo, además tiene la peculiaridad de que no fuerza a penas en ningún momento. Una voz muy limpia, afinada y eficiente en todo momento. Con una

¹² Por medio, en disposición de La M y cejilla al tres quiere decir que la tonalidad es Do frigio.

vocalización estupenda, un compás exquisito en su fraseo que combina con las palmas que va tocando a la vez que canta. Se aprecia belting cuando tiene que realizar los altos con mayor intensidad, la laringe bien alta y un poco de twang en su voz y una proyección como decía antes llena de armónicos que resuenan en la máscara facial. Un belting fácil y poderoso, sin excesiva presión de aire. En general, cuando no va al belting, la laringe la mantiene en una posición neutra o baja, acentuando en los finales, un recurso muy típico de Lole de proyectar bien la voz en los graves con la laringe bien baja, cosa que normalmente no se suele hacer, ya que en el flamenco es más típico que los finales sean nasales, con la laringe más alta, o neutra.

En cuanto a los recursos que utiliza, destacar un vibrato lento que le permite sostener las notas largas afinadas. Son frecuentes también los mordentes y apoyaturas que le ayudan a la articulación de las frases combinadas con el compás. Por último resaltar su quejío particular que es rápido y muy definido, mezclando un poco de jipío, aunque no llega a ser jipío, pero puede recordar a ello.

3.2.7. SANDRA CARRASCO

Es una de las voces de la actualidad. Sandra es una cantaora de Huelva, nació en 1981. Desde muy joven se trasladó a Madrid a cumplir su deseo de dedicarse al mundo de la música. Es esto lo que lo lleva a indagar en otros estilos musicales. Muchos fueron los ojos que vieron en esa voz prodigiosa un fuerte imán hacia el público. Puesto a que Madrid era en su momento, fusión flamenca por antonomasia, Sandra se vió muy íntimamente ligada a esta esencia de la ciudad. Josemi Carmona, Javier Colina, Melón Jimenez o Rycardo Moreno, eran algunas de sus colaboraciones cotidianas. Sandra es una artista muy interdisciplinar y versátil, que no deja indiferente a nadie por su manejo de la voz. Aunque afirma en entrevistas que su ser más primigenio es Flamenco, que siempre lo ha vivido en casa y en su tierra, la vida y las influencias externas la han llevado a experimentar fusiones con el Jazz, la música India, e incluso versiones maravillosas y universales con incluso adaptaciones o cantadas en el idioma original.¹³ A día de hoy esta artista está reconocida, sin duda, en el mundo del flamenco, posee en el mercado varios discos, algunos más centrados en el flamenco y otros menos, y colabora con compañías de baile, orquestas, grupos de diversos componentes e instrumentaciones y en todas ellas saca a relucir una personalidad propia de una persona que se ha ganado a pulso, con esfuerzo y trabajo todo lo que va recibiendo, y lo que le queda.

La muestra que analizamos es un tema que Sandra versiona de un antiguo cantaor flamenco y que así lo

¹³ De flamenco TV. Youtube [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=fOT15yJZ8FU&t=432s>

titula "Homenaje a Canalejas de Puerto Real" Un gran referente para la artista. En la grabación podemos comprobar como el sonido es magnífico. La microfónica utilizada es ya propia del Siglo XXI, muy buenos micros y cada uno sonorizado con conciencia y una mezcla posterior que es la que da ese espectro de todo en su nivel. En cuanto a la tesitura del fragmento vemos que la nota más grave es un Re3 y la más aguda un Do4. En cuanto a los recursos que utiliza, podemos ver que utiliza mucho el glissando, ya aparece en la primera frase. Un vibrato muy rápido y fluido que le ayuda a articular todos los glissando con gran facilidad y destreza. Apoyaturas y mordentes también porque son parte del fraseo en el flamenco.

En cuanto a la cualidad de la voz, resaltar que Sandra tiene una voz muy trabajada y en un fragmento tan pequeño como este la variedad de registros que utiliza es muy variada y sustanciosa a nivel de análisis. Su natural forma de cantar está perfectamente colocada en primer mecanismo. Otorga una sensación de gran amplitud vocal, el vibrato se convierte en un elemento muy importante a la hora de colocar y relajar el tracto vocal. Una resonancia llena de armónicos, presencia de twang sin constricción laríngea, que permanece en una posición alta. Una voz muy moldeable que utiliza en algunos finales la inclinación y hace una mezcla de ambos mecanismos que le permite dar dramatismo con voz más pequeña pero igual o más rápida en su articulación y melismas, cuando dice "que eso no pue' ser". De igual forma utiliza de forma expresiva el belting en fragmentos "pero no me pidas que de ti me olvide" por ejemplo.

Sandra utiliza mucho las dinámicas y un fraseo muy flexible. También intensidad en los ataques a principio de frase y recortes a final después de un adorno rápido que causan sensación. En el aspecto de voz flamenca es incatalogable dentro de los cánones establecidos, de nuevo, pero quizás por el hecho de que es la voz que más me recuerda a La Niña de los Peines, y la que tiene un manejo de la voz parecido, si no tuviera más remedio la situaría ahí, pero me resulta difícil decantarme a simple vista por esa opción.

3.2.8 MARIA TERREMOTO

La más joven de todas las aquí presentes. María es una mujer que en pleno siglo XXI decide seguir la tradición de su casa Flamenca. Nació en Jerez de la Frontera, en 1999 viene de una familia de tradición, su abuelo y su padre fueron ambos Terremoto y Terremoto hijo. La prematura muerte de su padre seguramente hizo que María lo tuviera claro y pensara desde pequeña que era su deber honrar la casa de los Terremotos y lo está haciendo con creces. Sus primeras apariciones en fiestas fueron de la mano de su padre, que la sacaba a cantar al final del concierto, e incluso fue de muy pequeña a algún programa de TV con mucho

desparpajo, lo que quiere decir que de alguna manera, ahí ya estaban empezando sus andanzas artísticas. María ha sido reconocida con el Giraldillo Revelación de la XIX Bienal de Sevilla, un galardón muy importante. Ya posee en el mercado su primer disco además de incontables colaboraciones, giras y conciertos por la geografía española y en el extranjero.

Esta muestra también es reciente y forma parte de su participación en un concurso de talentos que está muy de moda en Andalucía y donde el flamenco es un pilar fundamental, así lo reflejan en los invitados de honor, como en este caso. La interpretación es de un ramillete por tangos al seis por medio.¹⁴ Ella lo defiende muy bien, aunque se puede apreciar bien, en el directo que está un poco cansada del nivel de potencia que tiene que sostener en su cuerpo y su ser. En cuanto a calidad de sonido no se puede decir nada más que es un directo y como tal se ha sonorizado, con presencia de reverb y preponderancia de la voz en todo momento, frente a la guitarra y las palmas, lo que magnifica su poder y potencia vocal aún más. La voz es muy parecida a la de La Paquera, en su color de la voz se puede apreciar esa manera de impostar que tenían su padre y su abuelo. Unos bajos preciosos, y es cierto lo que decía Alba guerrero en la entrevista que le hice, que normalmente la gente de Jerez tiene esa tendencia a cantar con esa impostación, una voz muy gorda, fuerte y una proyección muy buscada en la máscara que consiguen en cierta forma a través de la modificación del constructo vocal, la apertura, la lengua, el paladar, buscando un poco esa estética y María la tiene, al igual que su progenitor y La Paquera por ejemplo, que es otro de sus referentes, como afirma en entrevistas. Por lo que, si en algún tipo de voz flamenca hubiera que clasificar su voz, yo la pondría cerca de La Paquera, en este caso la famosa “Voz Cantaora”. El registro va desde un Re#3 a un Re#4 como nota más aguda.

En cuanto al tipo de voz que utiliza, para empezar utiliza un primer mecanismo, está casi todo el tiempo haciendo un belting super poderoso, con una fuerte proyección en la parte más frontal de la cara, algo que caracteriza a todos los Terremoto y que como también apreciamos anteriormente en el cante de La Paquera, resulta muy agotador. Se aprecia en el video que, a veces, casi que le falta el aire para apoyar una proyección tan exigente. En cuanto a los recursos que utiliza destacar el quiebro que es un recurso muy empleado en este fragmento. También podemos encontrar glissandos en los finales “algún arroyo”, o algo parecido al jipio en el último “volaré”.

¹⁴ Por medio con la cejilla al 6 que es disposición de LaM en la guitarra y transportándose es realmente tonalidad de Re#frigio.

3.3. CUADRO COMPARATIVO

	ALTERACIÓN EN LA GRABACIÓN	TESITURA (REGISTRO VOCAL)	CUALIDAD VOCAL	TIPO DE VOZ FLAMENCA	RECURSOS VOCALES
LA NIÑA DE LOS PEINES	VINILO CON MICROFONÍA. FIABLE.	DO3 A MI5	VOZ MIXTA	VOZ REDONDA NASALIDAD PURA-ESTRIDENTE*	VIBRATO APOYATURAS GLISSANDO JIPIO
LA NIÑA DE LA PUEBLA	DISCO PIZARRA CON MODIFICACIONES RUIDO Y MEJORAS.	.MI3 A DO4	MECANISMO II EN FINALES MECANISMO I	VOZ FALSETE	VIBRATO APOYATURA GLISSANDO
FERNANDA DE UTRERA	DIRECTO FIABLE.	DO3 A DO#4	MECANISMO I	VOZ AFILLÁ VOZ ROTA*	BEBEO VIBRATO LENTO
LA PERLA DE CÁDIZ	DIRECTO FIABLE.	DO3 A DO4	MECANISMO I FINALES ALGO DE INCLINACIÓN	VOZ CANTAORA	JIPIO BEBEO
LA PAQUERA DE JEREZ	DIRECTO FIABLE.	SI2 A RE4	MECANISMO I	VOZ CANTAORA VOZ BELT*	VIBRATO MORDENTE APOYATURA
LOLE MONTOYA	DIRECTO FIABLE.	DO 3 A RE#4	MECANISMO I	? PODRÍAN SER VARIOS. -REDONDA -CANTAORA -NASALIDAD PURA-ESTRIDENTE*	VIBRATO QUIEBRO APOYATURA MORDENTE
SANDRA CARRASCO	DIRECTO FIABLE.	MI3 A DO4	VOZ MIXTA. MOMENTOS DE BELTING Y DE MECANISMO II.	? VOZ REDONDA (POR ASOCIACIÓN CON PASTORA) -VOZ SOPLADA*	VIBRATO GLISSANDO MORDENTE
MARIA TERREMOTO	DIRECTO FIABLE.	RE#3 A RE#4	MECANISMO I	VOZ CANTAORA VOZ BELT* ¹⁵	QUIEBRO GLISSANDO JIPIO

¹⁵ *Según la Clasificación que hace Millares y que se recoge también en el apartado de compendio de técnica vocal como una alternativa a la terminología con la que frecuentemente se clasifican las voces flamencas.

4. CONCLUSIONES

Para empezar he de decir que ha sido un trabajo muy enriquecedor por diferentes motivos. Primero, es un verdadero privilegio echar la vista atrás y ver la cantidad de mujeres cantaoras, que con mayor o menor dificultad, han terminado haciéndose valer en un mundo en el que no siempre han sido bien acogidas, expresando su forma de sentir al público, siendo dueñas de su arte, verdaderas artistas y marcando escuela para las posteriores generaciones para las que son fuente inagotable de inspiración y de aprendizaje. Por otro lado, ha sido muy enriquecedor estructurar y reunir tanto conocimiento teórico para analizar a partir de él. Esto no ha sido tarea fácil y gracias a la ayuda de mi tutora Ana Finger y de las entrevistas que he podido realizar he hallado diferentes abordajes y formas de concebir estas cuestiones técnicas de la voz.

Una de las primeras cosas que me gustaría plasmar es la dificultad de aplicar la clasificación de las voces en el flamenco, que idearon Mairena y Molina, en muchos de los casos que aquí se presentan. Algunas de las cantaoras ya estaban nombradas dentro de esa clasificación, pero para las que no lo están, los parámetros de medida son bastante ambiguos y solo funcionan por asociación, que llega a ser muy personal y subjetiva. Esta cuestión es algo que al principio planteé como una manera de allanar el terreno del estudio y que a la larga no he omitido para dar aquí constancia de sus carencias. Esta clasificación, que se aborda desde una terminología popular ya muy aceptada en el argot flamenco y que se ha ido ampliando con posterioridad, no ayuda en cuanto al sistema tan genérico que plantea. Lejos de adscribir cada voz en estos cuadrantes restrictivos y genéricos, hemos de considerar el estudio de cada voz como algo único y personal, en cuanto a sus capacidades técnicas y morfológicas.

Pienso que la técnica vocal abre un camino muy reconfortante para profesionales y que cada vez está más visibilizado y aceptado. Así lo vislumbro a mi alrededor entre compañeros de profesión con los que, en un alto porcentaje, coincido al plantear esta idea, considerando así la parte de prevención y mejora del rendimiento vocal en cuestiones de salud y bienestar. Existen, no obstante, los que piensan todo lo contrario y que independientemente de la edad, opinan que no es necesaria la técnica de voz en el flamenco. Entiendo este planteamiento opuesto desde el prisma que justifica a quien no necesita ayuda externa para conocer y mejorar su voz, puesto que hay quien domina su instrumento de forma natural y de manera más o menos óptima. Esto nos plantea un nuevo elemento a tener en cuenta, y es la forma de abordar el aprendizaje en el flamenco.

Las antiguas cantaoras no habrían tenido más escuela que la de la experiencia, la introspección, voces prodigiosas que con experiencia se fueron curtiendo y pasaron a la historia. A día de hoy, la enseñanza del flamenco está más repartida. Hay quien tiene la suerte de nacer en una familia que valora y acostumbra a cantar, de forma que su enseñanza es más vivencial. Hay quien, a día de hoy, lo aprende en una escuela o en un conservatorio, de la mano igualmente de maestros que le enseñan y con los que practica los diferentes palos flamencos. Obviamente ambos confluyen a la hora de exponer el propio arte en un escenario o para los demás de manera profesional.

El que este aprendizaje resulte más efectivo al realizarlo de forma vivencial o académica es algo susceptible a debate, pero lo cierto es que en ambos casos esta enseñanza se produce de forma oral.

Al final, el acto de conciencia frente a tu propia voz es un trabajo personal, en el que cada uno se enfrenta a su propio cuerpo con sus propias virtudes e inconvenientes. Es por ello que la técnica de voz pretende ser una herramienta más de la que se puede disponer para facilitarnos el trabajo, pero de la técnica no depende que sepas cantar flamenco. El flamenco, que es una música con unos rasgos estéticos y una tradición tan marcada, de gran complejidad artística, requiere de madurez musical y de un oído muy hecho a unos matices y estilos que son tantos y tan diferentes.

Tía Anica la Piriñaca decía “Cuando canto la boca me sabe a sangre”, la estética de la voz rota, que impregna dolor en todas sus facciones, externas e internas, sigue siendo a día de hoy un atractivo imperante, digno de cante puro, que llega y transmite más que una voz limpia, liviana o sin patologías. Pienso que esto es algo que viene de atrás y que hemos de examinar desde el campo de la antropología y el transcurso de la historia de la música universal. En líneas generales, la música clásica europea está estandarizada en una voz lírica, limpia. Sin embargo, las músicas populares se han caracterizado por tener matices contrarios a esta tradición arrastrada. Voces más viscerales, guturales, y menos trabajadas que no tienen nada que ver con el estándar de belleza. En el flamenco sigue predominando esa tendencia romántica de pensamiento que dice que el cante es un “don de Dios” y pocos reconocen cuidarse, alimentarse correctamente o calentar antes o durante un concierto. Poco a poco, gracias también a la labor educativa y la facilidad para acercarnos a otros mundos musicales, cada vez son más los profesionales que cuidan, e incluso educan su voz para sacarle el máximo rendimiento.

En cuanto al trabajo analítico, primeramente destacaría la gran puerta de conocimiento que me han abierto los entrevistados. Enric me ha ayudado mucho acerca del contexto de las grabaciones en aquella época, además de los diferentes tipos de grabación y cómo fue su evolución. También hicimos hincapié en la realidad de muchos de los registros antiguos, que aparecen con alteraciones en el audio, ya sea de velocidad, timbre

o en el caso extremo con excesiva limpieza de ruido o retoques y la ética de cómo trabajarlas, que es su materia de estudio y trabajo. Por otro lado, la charla acerca de temas generales que he tenido con Alba Guerrero y con Chiqui de la Línea, ha sido realmente enriquecedora. Ambos son figuras representativas en el ámbito académico actual en Barcelona.

El grueso del trabajo me permite ahora dejar aquí algunos comentarios basados en el cuadro comparativo realizado con anterioridad. Me gustaría resaltar el portentoso registro vocal de cada una de las cantaoras que analizo, donde por ceñirnos a la muestra, La Niña de los Peines canta la nota más alta junto con María Terremoto, que realiza un agudo de medio tono por debajo. Terremoto con un belting poderoso, La Niña de los Peines quizás desde otra posición con bastante inclinación y casi apuntando la nota nada más, lo que indica que podría ser una mezcla de ambos mecanismos. En cuanto a los graves, la nota más baja es un Si² de La Paquera de Jeréz.

El sobreesfuerzo en la voz flamenca es algo de lo que me gustaría hacer constancia aquí y algo con lo que hay que aprender a conciliar. No en todas, pero la inmensa mayoría de las artistas aquí mencionadas, presentan en sus muestras signos aparentes de sobreesfuerzo muscular, fuerte presión en la columna de aire, con menos frecuencia en las muestras pero también aparente en algunos momentos la constricción laríngea. Es el vibrato quizás el elemento más suavizador para calibrar esta desavenencia. Las cantaoras que suelen tener vibrato presentan un aspecto menos insano en sus voces al menos por momentos. Los melismas también son signos que indican menos constricción, lo que le permite esta velocidad en los adornos. Otros recursos como las apoyaturas y mordentes forman parte de los dígitos que codifican la expresividad en el flamenco. El bebeo que bien aparece en los finales de tercio en cantaoras como La Perla o Fernanda con el fin de facilitar los finales de un tercio recortado sin necesidad de hacer grandes melismas. Los quejíos tan personales de la mayoría de ellas; el de La Niña de los Peines o Lole Montoya a medio camino entre quejío y jipío, al menos en la muestra, y como olvidar el jipío más famoso y el que ha hecho historia, que es el de La Perla. Mencionar también el gran dominio y variedad de técnicas que cantaoras como Sandra emplea de forma magistral, o María Terremoto evidencian una vez más que estamos ante verdaderas figuras del cante.

Algunas veces, al ponerme a estudiar a cualquier cantaor o cantaora, he intentado reproducir sus mismos recursos vocales o llegar a la misma nota que realiza la grabación, sin pararme a pensar todo lo que ello supone. Es imprescindible tener concepciones previas indispensables para trabajar la voz en cualquier momento, ya sea durante el estudio o durante una actuación. Esto ha sido determinante y el verdadero mérito del trabajo para mí. He aprendido mucho acerca de mis cantaoras favoritas, a base de analizar y comprender

la forma en la que usaban su propio instrumento. La importancia que tiene tener en cuenta la tesitura vocal accesible en cada momento, entre otras muchas cosas que asumo a título personal.

Se entiende que dentro de la subjetividad de este análisis, no se excede en cuanto a contenido ni pretende dar ninguna afirmación categórica. Busca más bien abrir una puerta hacia la adquisición de conocimiento básico y conciencia del instrumento vocal para entender, reproducir y estudiar con mayores y mejores herramientas que hagan del estudio de los y las flamencas una labor mucho más fructífera y funcional.

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Bustos Sánchez, Inés (2003). La voz. La técnica y la expresión. Barcelona. Editorial Paidotribo.

García Matos (2009) La mujer en el cante flamenco. Editorial

Caballero Bonald. J.M (1998) Luces y Sombras del Flamenco. Sevilla. Editorial Algaida.

Gómez, Agustín (2001) De estética Flamenca. Barcelona. Ediciones Carena.

Chuse, Loren (2003) The Cantaoras. Muic, Gendr, and identity in Flamenco songs. New York. Editorial Routledge.

Alvarez, Angel (1981) Historia del Cante Flamenco. Madrid. Alianza Editorial.

El de Triana, Fernando (1935). Arte y Artistas Flamencos. Sevilla. Extramuros Editorial.

Grimaldos, Alfredo (2015). Historia Social del Flamenco. Barcelona. Península Atalaya.

ARTÍCULOS REVISTAS

Cruces, Cristina. Universidad de Sevilla (2005). "Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales". Estudio e investigaciones, Instituto de la mujer. NIPO: 207-06-052-9

Pantoja Guerrero, Dolores. Conferencia "El cante flamenco hoy". Rutas Flamencas 2008. Consejería de la Junta de Andalucía. Sevilla.

Virginia Sanchez Rodriguez. Universidad de Murcia.(2016). Revista de Investigación sobre flamenco " La madrugá" N°13 pág. 151-177.

Chusen, Loren (2015). Fandangos en Voces de mujeres. MÚSICA ORAL DEL SUR, N° 12, Año 2015.

pág 1-526.

Escobar Francisco J. "Entre la voz y la palabra: el color del sonido en la tesis performativa de Rocio Márquez" *El canon, revista del arte flamenco*, nº5. 2009 p. 18-35.

Gómez E, Guerrero A, Rodríguez S. Cante Flamenco Tech: aprendizaje del cante con la ayuda de la tecnología. Comunicación presentada en: V Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA); 2018 Jun 7-8; Sevilla, España.

Hermoso Irene (2015). Análisis clínico de la voz en cantaores flamencos. *Logopedia mail*. Nº71 1-9.

Pérez, Ángel Luis (2020) El cante flamenco desde el canto clásico. Centro de estudios y postgrado Universidad de Jaén. Trabajo fin de Máster. <https://hdl.handle.net/10953.1/14138>

Garzón, M., Muñoz, J. y Mendoza, E. (2016) ¿El flamenco bueno duele? Factores de riesgo vocal en el cantaor flamenco. IV Congreso Internacional universitario de investigación sobre el flamenco, Cartagena, 2016.

Garzón, Marina. Los hábitos vocales en el cante flamenco y sus repercusiones en la salud del cantaor profesional (2016). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44588>

Muñoz, Juana. Garzón, Marina. El cuidado de la voz flamenca: Un enfoque preventivo (2020). *Revista del centro de investigación flamenco telethusa*. 13.(15). pp. 20-25.

Guerrero Manzano, Alba. 2018. Sistema de tipificación de recursos vocales en el cante flamenco. Práctica de seis ornamentos, efectos, ataques y vibratos. Master Thesis. ESMUC.

Guerrero Manzano, Alba 2011. La técnica vocal en el flamenco. Trabajo Final de Grado Superior. ESMUC.

Miralles, M., & Guerrero, A. (2017). Timbres y colores, consideraciones técnicas y ornamentación en el cante flamenco. *Logopèdia: revista del Col·legi de Logopedes de Catalunya*, (32), 28-33.

Raphael, L. J.; Borden, G.J.; Harris, K.S. (1980; 2011 6a ed.) *Speech Science Premier. Physiology, acoustics, and Perception of Speech*. Baltimore Lippincott William & Wilkins.

Roubeau, B. (2007) Laryngeal Vibratory Mechanisms: The notion of Vocal Register Revisited. *Journal of Voice*. The Voice Foundation. Vol.23, num 4. P. 425-438.

Carlos Martín Ballester (2014) *Flamenco y discografía: del cilindro de fonógrafo a lo digital. El flamenco como arte en continua transformación*.
https://www.carlosmb.com/media/CONFERENCIA_TORROX_2014-04-29.pdf

MUESTRAS SONORAS RECOGIDAS DE YOUTUBE

Canal La Niña de los Peines-Tema. (2017-03-13) Doña Mariquita.[Archivo en video], Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=qcL2ZhvW9lw>

Canal Andalus Fellah min gueir ard.La Niña de la Puebla - Tú eres bella, Andalucía (Fandangos) (2014)
[Archivo en video], Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mij4b8tCBMA>

Canal shahin0ne87 (28 diciembre de 2010) Diego del Gastor & Fernanda de Utrera | Buleria [Archivo en video], Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=WaN_7uVNsec

Canal Roberto Bermejo (28 de diciembre de 2010) La Perla de Cádiz - Alegrías [Archivo en video], Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Q4sty2Yht2Y>

Canal Manuel Torre (2010) [Archivo en video], PAQUERA DE JEREZ-PARRILLA DE JEREZ-BULERÍAS
Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QUQeRZsK39Q>

Canal Manuel Torre (2018) LOLE Y MANUEL 1.978 [Archivo en video], Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=Jq9wREW65J0>

Canal Sandra Carrasco (junio 2020) Sandra Carrasco - Homenaje a Canalejas de Puerto Real (Video Oficial)
[Archivo en video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=IRm01zYdggc>

Canal Tierra de Talento (7 noviembre 2021) María Terremoto - Tangos [Archivo en video] Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=DeThzBpNLEk>

6. ANEXOS

PREGUNTAS PARA ENTREVISTA CON ENRIC GINÉ

SON FIELES LAS PRIMERAS GRABACIONES PARA REALIZAR UN ANÁLISIS VOCAL DE CANTAORAS.

-¿Qué diferencia puede haber entre las primeras grabaciones de cera y vinilo?

-¿Hay algún método de registro analógico que sea más fiable que otro?

-¿Qué tipo de alteraciones se pueden encontrar en estas grabaciones? ¿Siempre son las mismas alteraciones a tener en cuenta? ¿O hay factores que sean variables?

-El tiempo limitado de grabación era un elemento a tener en cuenta, crees que influye en la velocidad de la interpretación? ¿Puede ser en cambio un error por cambio de fase?

-¿Qué me dices del timbre de las voces, es cierto que también puede ser un factor relativo?

-¿Algo que consideres a tener en cuenta para mi trabajo o sea de interés?

-Crees que hay un algún tipo de manipulación significativa en las voces de hoy en día en el directo.

-Microfonía. Háblame de ello, según el tipo de voz y recomendaciones.

PREGUNTAS PARA ENTREVISTAS GENERALES.

-¿Tendrían conciencia del dominio de la voz las antiguas cantaoras profesionales? ¿Algún tipo de preparación o ayuda? ¿Qué opinas?

-¿Crees que hay que nacer con una predisposición para el canto, o simplemente cualquiera estudia y lo hace? ¿Y en particular con el flamenco cual es tu visión?

-¿Crees que la forma de cantar de las cantaoras antiguas pueda ser una moda del momento influenciadas por el contexto en el que se encontraban? y a día de hoy ¿Crees que existe una moda o estamos demasiado influenciados por la tradición y las escuelas ya creadas?

-¿Consideras que son fieles a la realidad los registros sonoros que disponemos de Cantaoras tan importantes o referentes como Pastora Pavón o Isabelita de Jerez, por nombrar alguna, cuya extensa discografía es la biblia de cualquier flamenco que se dedique profesionalmente a esto?

-¿En qué crees que está ayudando, si así lo consideras, la técnica vocal en el Flamenco? ¿Es un hándicap el hecho de que cada vez nos requieran más completos en cuanto a capacidades vocales?

-¿Cuál de las cantaoras que te expongo te parece que tiene una voz más limpia y cuál menos en cuanto a higiene vocal y voz sana?

-recursos vocales evidencias de cada una?

-tipo de voz y cualidades vocales que la hacen especial?

-¿Por qué ahora es un problema generalizado el hecho de apretar la garganta? Según los documentos sonoros no era así, sin embargo ahora esta tendencia a día de hoy está generalizada. ¿A qué crees que se debe?

TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

ENTREVISTA ENRIC

-Presentaciones, Hola Enric, te presento de que va mi proyecto final [...]

-Para empezar, Laura, hay que ajustar bien los periodos. Cilindros de cera desde 1870 hasta 1920 max. El disco de piedra no es vinilo, desde 1890 hasta 1940-50 y a partir de 1955 en adelante ya es vinilo de largo formato de veinte minutos por cara.

-Las muestras que tu cojes deben tener esa distorsión propia de fondo del disco de piedra, podría ser pre segunda guerra mundial, cada cara dura unos tres minutos y eso marcaba como bien dices, la velocidad, el fraseo, porque tienes un tiempo limitado que te obligaba a grabar esa pieza, y aunque la estructura del flamenco no la conozco a fondo seguramente sea un elemento a tener en cuenta.

-Si quieres Enric, te voy haciendo las preguntas y me las vas contestando, así vamos guionizando toda la secuencia de la entrevista y no se nos queda nada atrás. Primera pregunta *¿Qué diferencia puede haber entre las primeras grabaciones de cera y vinilo?* Qué es lo que me acabas de contestar.

-Vinilo, nos situamos ya a partir de los años 50, veinte minutos por cara. Cera, es cilindro de cera. Yo te diría Cilindro de cera y disco de Pizarra-vinilo. Disco de Pizarra y cilindro conviven desde principios de siglo hasta años veinte aprox. Después ya es disco de pizarra hasta los años 40-50. En ambos formatos, la limitación de duración es de entre 2 o 4 minutos por cara. Esta limitación con el vinilo desaparece.

La diferencia fundamental entre un formato y otro, es la limitación de tiempo y otra el material mismo, que tanto cera y pizarra son muy ruidosos, el contacto de la aguja con el mismo material distorsiona lo que se graba encima. El vinilo es mucho más fino, la calidad de la transmisión del sonido es mucho más fiel a lo que debe de ser. Pero claro está, los músicos de la época sabían, y ciertos músicos cantaban porque tenían capacidad para superar esas limitaciones. A un bajo le costaba más salir que a una soprano, porque los sonidos agudos pasaban mejor a través de las limitaciones de los medios.

Hay otra fecha muy importante 1925, antes de esta fecha, todo lo que se graba es acústico, es decir, las cantantes grabaron a pleno pulmón, y con su fuerza física movían la membrana y la aguja, era

fuerte animal y sólo podía grabar sonidos con mucha potencia, con una campana en la que casi las cantantes se metían dentro, mucha dependencia del medio mecánico, físico y muy complejo. Entonces el ancho de banda, el rango frecuencial hasta este momento es muy limitado, los 200 a 6000 hercios, suena muy telefónico, nasal, y eso claro se pierden muchos armónicos de la voz por ejemplo, que son irre recuperables. También no se si es el caso, pero en caso de que se hubieran grabado archivos de flamenco en este formato, el acompañamiento pasa a un segundo plano e incluso pierde tanto cuerpo que es difícil identificarlo. A partir de 1925, en esta fecha se inventa la microfonía.

Hay un tercer elemento a tener en cuenta. Se grababa a muchas velocidades de paso. Al principio era mecánico y se movía con una manivela. Después se inventaron los motores, pero cada uno podía girar a una velocidad determinada. Esto hace que si tu has grabado un disco de pizarra o cera con este mecanismo a 70 rpm y no queda registrado en ningún sitio que la velocidad del motor era exactamente esta, al reproducirlo por encima o por debajo... Las alteraciones van a ser claramente apreciables, la voz sonaría más aguda, o más grave según la velocidad a la que se altere. Esta velocidad de la que hablamos no estaba estandarizada hasta los años 50, ni con micros ni sin micros. Cada discográfica tenía sus secretos, sus mecánicas y si no hay registro de ello, para el investigador que a día de hoy quiera recuperar un archivo de esta envergadura, le será francamente difícil. Hay técnicas, partitura, a veces la música tradicional se hacía al aire... pero es difícil saber cuál es la voz original e incluso los mecanismos no eran fiables y a veces fallaban u oscilaban con falta de precisión, todo eso son problemas añadidos que nos podemos encontrar en cualquier archivo de esta primera fecha.

-Segunda pregunta es *¿Hay algún método de registro analógico que sea más fiable que otro?*

-Qué es fiable para tí. Antes del vinilo, el ruido, la velocidad, la estabilidad de la velocidad, las limitaciones de las campanas de grabación por que no había microfonía, la microfonía al principio, la velocidad. Hay para quien era una experiencia traumática esto de grabar. Y luego esto, la reproducción misma... A partir de los años 50 podríamos ver que es más fiable, pero realmente con anterioridad es difícil.

-*¿Qué tipo de alteraciones se pueden encontrar en estas grabaciones? ¿Siempre son las mismas alteraciones a tener en cuenta? ¿O hay factores que sean variables?*

-Es un poco lo mismo. El disco de piedra o pizarra requiere una aguja especial, entonces todo es variable, y que lo que tu oyes, no sabes si el que lo ha pasado lo ha hecho con la aguja adecuada, con

la velocidad adecuada, ecualización adecuada, con las correcciones adecuadas, incluso no sabes si le ha puesto un reductor de ruido que te ha sacado ruidos que son inherentes y que tienen su interés histórico y le han hecho una limpieza general que desvirtúa la obra por su antigüedad. O un concepto estético de que es limpio y que es sucio que es del siglo XXI, que no corresponde a la grabación del año 20. Es muy jodido cuando tienes un material digitalizado por alguien del que no tienen ningún tipo de referencia de cómo lo ha hecho. Puede ser que algunas de estas grabaciones se hayan digitalizado con el estándar de partida de 75 rpm y realmente no corresponda a ello, por una simple revolución más te cambia la cosa y puedes notar que el vibrato no es natural, falseando el picado el punteo de la guitarra etc.. y puede pasarte que escuches el mismo disco digitalizado por dos personas diferentes y no suene para nada igual.

-¿Qué me dices del timbre de las voces, es cierto que también puede ser un factor relativo?

-Claro, todo lo que sea anterior al año 25 es acústico. A partir de ahí es eléctrico, hay micros y amplificadores.

Cierto es que la reverb que hay en tus primeros archivos de la misma Niña de la Puebla, es completamente artificial, en la época no existían plugins para este tipo de cosas. Es con micro claramente, pero me sorprende que en las carátulas efectivamente no viene ninguna información acerca del tratamiento que se han hecho a estas grabaciones, al menos en esta edición. Este es el problema.

-Algo a tener en cuenta además.

-Pues yo creo que ya lo hemos dicho todo. Resumiendo que estás a merced de lo que te pasan y que esperas que se haya hecho con la mayor fidelidad posible y buena voluntad y no con el afán de mejorar o pretender hacerlo cómo sonaría hoy en día porque es un error, y al mundo actual no le gusta el ruido y no existía la reverberación. Y que la velocidad de paso sea la que era, y hace una investigación para esclarecer que esta velocidad es la adecuada, y los métodos lo más cercanos posibles.

-¿Crees que hay algún tipo de manipulación significativa en las voces de hoy en día en el directo?

Existen, claro que sí. No se si tanto como poner autotune, es un riesgo en realidad por el tipo de giro, pero existen otro tipo de plugin reverberaciones y colores de voz que claro que se utilizan.

-Fin de la conversación.

ENTREVISTA CHIQUI DE LA LÍNEA

-¿Tendrían conciencia del dominio de la voz las antiguas cantaoras profesionales? ¿Algún tipo de preparación o ayuda? ¿Qué opinas?

Yo considero que conciencia si, todos los profesionales tienen conciencia. Yo definiría dos conceptos que parten de la conciencia. Conciencia basada en el estudio pormenorizado de cómo funciona el aparato vocal, la técnica vocal, y otra que es la propia percepción de cómo funciona en cada uno, a nivel personal. Yo en este sentido considero que los cantaores antiguos no tenían formación de este tipo, pero sí tenían una conciencia que es para mí más importante, que es la que yo a través de la práctica me aplico. Si que considero que a principios del XIX, las primeras voces estaban a medio camino entre el lírico y el flamenco y puede ser que ahí sí que hubiera alguna formación en este aspecto, pero con sus debidas excepciones considero que no, que las cantaoras antiguas no han tenido formación en este aspecto. Pero sí que tenían la conciencia innata del niño que se crea en un ambiente musical, o por lo que sea tiene contacto con voces y se va formando desde pequeño y se convierte en una técnica que no es estudiada, pero si aprendida por ósmosis. La terminas adoptando, te conviertes en autodidacta [...]

-¿Crees que hay que nacer con una predisposición para el canto, o simplemente cualquiera estudia y lo hace? ¿Y en particular con el flamenco cual es tu visión?

Creo que evidentemente hay que tener una predisposición, que en conjunto aúna los diferentes ingredientes que conforman el espíritu y el alma humana. Es decir, no sólo en cuanto a técnica vocal, sino también a nivel emocional, como ha sido su desarrollo en el seno de su familia, la necesidad de expresión, la personalidad... Hay gente que canta y no se puede dedicar porque su personalidad no se lo permite, por timidez por ejemplo..Es por ello que creo que hay que tener una predisposición no solo desde el punto de vista del aparato vocal, sino de toda la personalidad al completo [...]

-¿Crees que la forma de cantar de las cantaoras antiguas pueda ser una moda del momento influenciadas por el contexto en el que se encontraban? y a día de hoy ¿Crees que existe una moda o estamos demasiado influenciados por la tradición y las escuelas ya creadas?

A la primera pregunta, me llega a pensar en torno a cómo funcionan las modas, tanto en la música como en otros ámbitos, y es que esto funciona por modas. Cuando sale alguien cantando de una determinada manera, y de repente, inunda o influye a los demás. Esto tiene todo tipo de implicaciones y partiendo de un pionero aparecen muchos imitadores. Por supuesto influenciada por el contexto,

pero yo no lo llamaría moda, porque hoy en día las modas vienen ya pensadas de arriba y por tanto en este sentido, el condicionamiento es tal que la gente cantará como quieran los medios de comunicación. Pero en esa época funcionaba de otra manera, empezaba la radio a funcionar, pero sobre todo al no existir los medios de comunicación, el boca a boca era lo más importante y en otro tiempo en el que trasladarse eran muchas horas. Por eso considero que no eran modas.

En cuanto a la segunda, una cosa no quita la otra. Es que hablar de modas es un tema peliagudo.. pero conviven varias cosas. Los artistas que están en la cresta de la ola, están influenciados por ambas cosas.

-¿Consideras que son fieles a la realidad los registros sonoros que disponemos de Cantoras tan importantes o referentes como Pastora Pavón o Isabelita de Jerez, por nombrar alguna, cuya extensa discografía es la biblia de cualquier flamenco que se dedique profesionalmente a esto?

Si, yo por lo que he escuchado a los que entienden de esto y a los que han investigado sobre la variación que puede haber o afectar en cuanto a las voces... En los discos de piedra sí, quizás porque hay más ruido. Pero en cuanto a que las voces sean fielmente parecidas a las originales en directo, los que han estudiado esto, concluyen de que la variación es mínima.

-Si, eso crees?

-Si, lo que han determinado gente como Nuñez, Buendía, que se dedican a ello y estudian estas cosas.

-Los cambios de voz y estas alteraciones parece que son cosas más puntuales, con el fin de mejorar la nitidez y reducir el ruido, se hacen este tipo de alteraciones de alterar la velocidad de la grabación y estas cosas. Pero la discografía de La Niña de los Peines, ni del Mochuelo, ni Torre, ni siquiera de Antonio Chacón, todos estos no están alteradas. Ya nos dicen que en el caso de estos grandes maestros, no están alterados.

-¿En qué crees que está ayudando, si así lo consideras, la técnica vocal* en el Flamenco? ¿Es un hándicap el hecho de que cada vez nos requieran más completos en cuanto a capacidades vocales?

Yo no considero la técnica vocal en el flamenco, yo creo que es mínima la ayuda, lo que no quiere decir que en algunos casos sea importante. Dicho esto, pues habrá gente que lo necesite mucho, pero otros nada. A groso modo, así como decir que por la técnica sales cantando, esto no es así, esto no es cierto. Es más , si esto no se hace con buen criterio, o objetivos claros, puede ser hasta perjudicial. La técnica vocal, debería de servir para saber cuales son tus defectos y cuales tus virtudes y hacerte llegar a una forma más natural de cantar.

-¿Por qué ahora es un problema generalizado el hecho de apretar la garganta? Según los documentos sonoros no era así, sin embargo ahora esta tendencia a día de hoy está generalizada. ¿A qué crees

que se debe?

En eso de apretar la garganta, será un problema generalizado según a quién le preguntes. Desde el ámbito lírico hay quien dice que le duele la garganta escuchar a un flamenco cantar. No creo que sea un problema generalizado. A lo largo de la historia ha habido mucha más gente que ha apretado la garganta a los que no. Solo muy poca gente con una voz limpia y redonda podrían abstenerse de esta generalización. En el flamenco este defecto es generalizado. Todos, el cien por cien tienen momentos de constricción que son indispensables para producir determinados recursos vocales.

ENTREVISTA ALBA GUERRERO

-¿Tendrían conciencia del dominio de la voz las antiguas cantaoras profesionales? ¿Algún tipo de preparación o ayuda? ¿Qué opinas?

-Yo creo que sí. Del dominio de la voz, si. Pues no te sabría decir.

-¿Crees que hay que nacer con una predisposición para el canto, o simplemente cualquiera estudia y lo hace? ¿Y en particular con el flamenco cual es tu visión?

Yo creo que tienes que tener un poco de predisposición, pero con el estudio se perfecciona. Y en el flamenco igual. Osea, que si pienso que si hay gente que no puede cantar pues si. Pero también conozco gente que ha evolucionado mucho desde sus comienzos.

-¿Crees que la forma de cantar de las cantaoras antiguas pueda ser una moda del momento influenciadas por el contexto en el que se encontraban? y a día de hoy ¿Crees que existe una moda o estamos demasiado influenciados por la tradición y las escuelas ya creadas?

El flamenco, como cualquier manifestación artística, sigue gustos diferentes en determinados periodos. En las grabaciones de pizarra hay una estética y se cantaba de una manera. En la época de la ópera flamenca también se cantó de una forma determinada, y después de la dictadura pues también. En cuanto a la segunda pregunta yo creo que somos herederos de las escuelas que existen, aunque también creo que existen personas que hacen una búsqueda propia a la hora de cantar.

-¿En qué crees que está ayudando, si así lo consideras, la técnica vocal en el Flamenco? ¿Es un hándicap el hecho de que cada vez nos requieran más completos en cuanto a capacidades vocales?

La técnica ayuda a que los y las profesionales tengan unas carreras más duraderas. Hacer que tengan

más sensación de bienestar vocal a la hora de cantar, es decir que no suframos tanto desempeñando nuestro trabajo. Que mejoren su calidad de vida a la hora de enfrentarse a una asiduidad laboral y también ayuda a comprender cómo funciona la voz en el flamenco y creo que esto es un adelanto en el aspecto científico, artístico, social porque ya no es el misterio de cantar flamenco, sino que la voz funciona de esta manera y eso hace que otras personas se acercan también. En cuanto a la segunda pregunta, pues yo no creo que eso sea un hándicap. Creo que eso ha pasado en la guitarra en el baile primero y ahora está pasando en el cante.

-¿Cuál de las cantaoras que te expongo te parece que tiene una voz más limpia y cuál menos en cuanto a higiene vocal y voz sana?