

La técnica vocal en el cante flamenco: su relación con el canto clásico y el canto popular

Lucía Serrano Montero

Titulada Superior en Música

Doctoranda en Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas

La voz es el primer instrumento musical del que se tiene constancia, considerado el más expresivo y la herramienta de comunicación por excelencia. En el flamenco ocupa un lugar indispensable pero, mientras que en el canto clásico existen determinadas metodologías pedagógicas que rigen la técnica vocal e incluso la guitarra y el baile flamencos cuentan con metodologías pedagógicas propias, no existe una técnica definida de cante flamenco, al no haberse tratado su aprendizaje como un elemento fundamental de este arte. Las bases de la técnica vocal en el canto clásico se sitúan en la época del Renacimiento y han evolucionado hasta la actualidad; mientras, el flamenco adquiere personalidad propia a finales del XIX, si bien entre sus antecedentes están la música clásica y la música popular. El objetivo de este artículo es investigar acerca de la técnica vocal en el cante flamenco, realizando una aproximación a sus aspectos más relevantes, relacionándolo a la vez con el canto clásico y el canto popular. Asimismo, se aborda un recorrido comparativo entre la pedagogía vocal tradicional y la contemporánea.

Palabras clave: pedagogía de la voz; voz flamenca; clasicismo; música tradicional.

The voice is the first recorded musical instrument, considered the most expressive and the communication tool par excellence. In flamenco it occupies an indispensable place but, while in classical singing there are certain pedagogical methodologies that govern vocal technique and even flamenco guitar and dance have their own pedagogical methodologies, there is no defined technique for flamenco singing, as its learning has not been treated as a fundamental element of this art. The bases of vocal technique in classical singing date back to the Renaissance period and have evolved up to the present day, while flamenco acquired its own personality at the end of the 19th century, although its antecedents include classical and popular music. The aim of this article is to investigate about the vocal technique in flamenco singing, making an approach to its most relevant aspects, relating it to both classical and popular singing. Likewise, a comparative journey between traditional and contemporary vocal pedagogy is approached.

Keywords: Vocal Pedagogy; Flamenco Voice; Classicism; Traditional Music.

1. Introducción

La voz emerge del ser y nos representa.
Forma parte de la totalidad de la persona;
es la manifestación de la salud o enfermedad
y, junto con el gesto, la expresión de la personalidad.
(Membrives, 2017, p. 76)

La voz puede considerarse el primer instrumento musical del que se tiene constancia. A través de ella se produce la comunicación tanto verbal como musical. Es inherente al ser humano y, por tanto, aunque se tiende a pensar que únicamente deben trabajarla los profesionales del canto,

del arte dramático, de la locución o de la oratoria, todas las personas, independientemente de su ámbito profesional o académico, deberían tenerla en cuenta. Por ello, al ser el instrumento de comunicación por excelencia, también lo es en el mundo musical, por configurarse como el más expresivo de todos los instrumentos musicales.

En la esfera musical y concretamente en el ámbito pedagógico, la importancia de la educación en técnica vocal se justifica prácticamente por sí misma. Por una parte, porque confiere a la pedagogía musical unos conocimientos esenciales y, por otra, porque ayuda a mejorar otras áreas no específicamente musicales, sino relacionadas con el desarrollo de la vida cotidiana. Es decir, la técnica vocal resulta primordial para saber comunicar de forma eficaz y eficiente. Por tanto, expresarse mediante la voz, tener una correcta higiene vocal, conocer la respiración, la proyección de la voz, la declamación, el tono, la intensidad, entre otros, es imprescindible no solo para comunicarse con cualquier persona y en cualquier contexto, sino que resulta además necesario el conocimiento de la voz en cualquier académico o profesional de la música.

Diversas legislaciones en materia de educación vienen a fundamentar la importancia del flamenco en la educación general y en la educación musical, de forma más específica. De este modo, la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación en Andalucía, explica que el flamenco debe incluirse en el currículo. Por su parte, la Instrucción de 27 de octubre de 2021 (y anteriores), de la Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa, para la celebración del Día del Flamenco y programación de actividades extraescolares y complementarias en los centros docentes de la Comunidad Autónoma Andaluza, manifiesta la necesidad de introducir el flamenco en el sistema educativo. Por último, la Orden de 7 de mayo de 2014, por la que se establecen medidas para la inclusión del Flamenco en el sistema educativo andaluz, dispone que el flamenco debe estar presente en las aulas, desde la educación infantil hasta bachillerato, incluyendo todas las etapas de las enseñanzas artísticas.

En este artículo se presenta una aproximación a la técnica vocal en el cante flamenco, no tratando de profundizar en ningún aspecto concreto; sino contextualizándolo al mismo tiempo que relacionándolo con la técnica vocal del canto clásico. Para ello, se hará un breve recorrido histórico donde se situarán las bases de la técnica vocal en el canto clásico, desde la época del Renacimiento hasta la actualidad. El flamenco se abordará *a posteriori*, ya que nace a finales del siglo XVIII-XIX en su etapa preflamenca, consolidándose a finales del siglo XIX, que es cuando adquirirá personalidad propia. Sin embargo, en su origen se haya la música clásica y la música popular. Se presentarán los aspectos más relevantes de la técnica vocal en el cante flamenco comparándolo con el canto clásico y, finalmente, a modo de conclusión; se presentará un breve recorrido comparativo entre la pedagogía vocal tradicional y la contemporánea.

Por último, es importante reseñar en este apartado que si bien en el ámbito del canto vocal sí existen determinadas metodologías pedagógicas que rigen la técnica vocal; en el flamenco, mientras que en la guitarra y el baile flamenco también están establecidas sus respectivas metodologías pedagógicas; por el contrario, en el cante flamenco, aún no existe una única corriente pedagógica que sienta las bases para abordar el estudio de la técnica vocal en el cante flamenco. Existen ciertas orientaciones, sobre todo basadas en la experiencia de los cantaores, pero no una línea metodológica sólida que sienta los cimientos de esta disciplina. Así, este trabajo pretende explorar ese terreno poco estudiado, tratando de contextualizar la técnica vocal en el cante flamenco, relacionándola con el canto clásico y el canto popular.

El objetivo de este artículo es investigar acerca de la técnica vocal en el cante flamenco, realizando una aproximación a sus aspectos más relevantes relacionándolo con el canto clásico y el canto popular. Asimismo, se aborda un recorrido comparativo entre la pedagogía vocal tradicional y la contemporánea.



2. La técnica vocal en el canto clásico y en el canto popular

2.1 Definición, conceptos e ideas básicas

Antes de comenzar con la técnica vocal en el cante flamenco, se considera pertinente realizar no solo una exposición de las consideraciones más relevantes que han contextualizado el canto clásico, sino que, además, resulta interesante ofrecer unas aproximaciones del origen y evolución de la técnica vocal.

Mucho se ha comentado acerca de la técnica vocal, llegando a obviarse el concepto y asimilándose como algo natural. Sin embargo, cuando se habla de técnica, se están incluyendo en la palabra, numerosos términos que, en el propio concepto de técnica, parecen difusos o ausentes. Asimismo, no existe consenso entre los teóricos para abordar un concepto unitario de técnica vocal, pues numerosas de las definiciones que se le ha dado al término son válidas, no siendo excluyentes entre sí, como se expondrán a continuación.

Bustos (2012) se refiere a la técnica vocal afirmando que la finalidad de una técnica de fonación adaptada a la propia situación socio-profesional es doble. Por una parte, el uso eficiente y con el menor esfuerzo y, por otra, la prevención de las patologías de origen funcional y de origen orgánico que pueden lesionar la salud del aparato vocal.

Bañuelas (2001) establece que la técnica de vocalización tiende a ser ortodoxa para fijar los objetivos y resultados del sistema que se busca, pero en la interpretación del repertorio la técnica debe actuar como una segunda naturaleza al servicio de la conjunción formada de poesía y música, de teatro y canto, de inspiración y realización. Toda la gama de sonidos debe emitirse y colocarse de acuerdo con la expresión.

Canuyt (1982) define la técnica vocal, explicando que la técnica de la voz cantada consiste en enseñar al alumnado la adaptación del acto respiratorio a la emisión vocal y a las cavidades de resonancia, es decir, al aparato vocal. El profesorado de canto debe, en suma, enseñar al alumnado a servirse de su instrumento.

Tras estas definiciones de técnica vocal, puede verse cómo la misma está relacionada con la posición de los músculos y órganos que comprenden el aparato fonador. Esta posición o técnica al involucrar actos fisiológicos permite desarrollar diferentes timbres en la voz, pudiendo generarse distintos colores en la voz humana (Alea, 2019).

Según Jackson-Menaldi (1992), existen cuatro elementos básicos en la técnica vocal, que serían los necesarios para tener una voz sana. Estos elementos son: la relajación, la respiración, la coordinación y, por último, la resonancia y proyección. Así, dichos elementos permiten controlar la postura y la relajación del cuerpo, tener tiempo para respirar y regular correctamente la administración del aire, abrir y cerrar la cavidad bucal sin tensión, articular las palabras y, finalmente, proyectar el sonido.

Otra de las cuestiones importantes en este apartado es la articulación y la formación de la voz. Así, partiendo de los datos aportados por Nassarre (1980), las diferencias que existen entre los conceptos de articulación y formación de la voz son tres: la voz puede ser con diversidad de sonidos y articulando palabras; la voz puede ser articulando palabras con un sonido solo; la voz puede ser también articulando sin sonido armónico. El primer supuesto se corresponde con el canto, pues la voz se produce cuando se canta con palabras (voz articulada); el segundo supuesto alude a la voz declamada; por último, el tercer supuesto se identifica con la voz hablada susurrada.

2.2 Evolución histórica y tipologías de voz

Ya en el Renacimiento, Cerone definía el canto, afirmando que era una inflexión de la voz, una dulce pronuncia de voz. Explicaba que en la formación de la voz solo intervenían los pulmones y la garganta. Este teórico, y Ramos de Pareja distinguían entre la voz humana o *articulata*, y la voz no humana o confusa. A su vez, la voz humana se dividía en continua (habla), discreta o suspensa con intervalo (canto), y aquella que incluía las dos anteriores (declamación) (Morales, 2008). Cerone realizaba una clasificación de las voces «según los antiguos» que recoge en *El melopeo y maestro*, publicado en 1613 (tabla 1).

Tipo de voz	Características sonoras
<i>Voz vinolata</i>	Flexible, blanda y tierna.
<i>Voz ciega</i>	Aquella que después de pronunciarse, desaparece.
<i>Voz áspera y ronca</i>	Se esparce en pequeñas cantidades y pulsos semejantes; sin firmeza.
<i>Voz dura</i>	Aquella que envía fuera su sonido con violencia
<i>Voz aguda</i>	Es muy alta y suena mucho.
<i>Voces gordas y ásperas o recias</i>	Aquellas que salen con mucho espíritu, como generalmente es la voz de los hombres.
<i>Voces sutiles</i>	Aquellas en las que no hay espíritu ni fuerza, como las voces de los niños, mujeres o enfermos.
<i>Voces penetrantes</i>	Las que más de lejos vienen tiradas, pero que llenan el lugar.
<i>Voces suaves</i>	Son las que se halagan y satisfacen a los oídos.

Tabla 1. Clasificación de las voces según los antiguos [elaboración propia a partir de los datos de Cerone recogidos por Morales (2008)]

A partir de esta clasificación, Cerone considera que la voz perfecta es aquella que reúne la siguientes cualidades: alta, clara, recia y suave. Asimismo, afirma que los teóricos de su época hacían una división diferente y más simplificada de las voces en solo dos tipos: voz de pecho y voz de cabeza. Esta clasificación entraba en relación directa con la de los registros de la voz, según su lugar de resonancia y que se convertiría más tarde en uno de los temas centrales de la técnica vocal hasta la actualidad. También existían las voces obtusas, mudas o embotadas. Por tanto, como se ve en la tabla 2, los teóricos modernos entre los que se situaba Cerone, distinguían solo entre voces de pecho, de cabeza y obtusas (Arias, 2003).

Tipo de voz	Características sonoras
<i>Voces de pecho</i>	Aquellas que en el entonar que hacen, salen de la garganta con fuerza pectoral.
<i>Voces de cabeza</i>	Aquellas que salen con un quebrante agudo y que penetran sin ninguna fatiga del produciente. Por su agudeza quedan superiores a otras voces mayores y mucho más recias.
<i>Voces obtusas o mudas</i>	Aquellas voces mudas que, entre las otras, por recias que sean, no se sienten casi nada y son como si no fueran.

Tabla 2. Clasificación de las voces según los modernos [elaboración propia a partir de los datos de Cerone recogidos por Morales (2008)]



Asimismo, existían otras voces intermedias o mixtas que tomaban características sonoras de las de pecho y cabeza, según predominase una resonancia u otra.

Por su parte, Nassarre (1980) establece cuatro tipos vocales básicos: voz aguda o tiple, voz menos aguda o alto, voz grave o tenor, y voz más grave o bajo. Cada una de ellas poseería unas características sonoras propias que generarían a su vez voces más específicas. Este teórico añadía que uno de los pilares fundamentales de la técnica vocal de los siglos XVII y XVIII era cantar con una pronunciación correcta. De ahí que, en la actualidad, cualquier académico del canto, reciba formación en declamación, fonética e idiomas.

En España, en la segunda mitad del siglo XVIII, Ferandiere (1771) distinguía cuatro tipos vocales básicos: tiple, tenor, contralto y bajo; que como puede comprobarse, son los que ya se establecían en épocas anteriores y que siguen vigentes en la actualidad.

Es importante reseñar que antes de tipificar una voz, se deben tener en cuenta ciertos parámetros que orientarán la clasificación de la voz cantada. Según Bustos (2012), estos parámetros serían: la extensión, la tesitura y el timbre o color. No obstante, existen otros factores que pueden tenerse en cuenta, como la intensidad de la voz, su potencia, las características constitucionales y tamaño de los pliegues vocales, el paso de la voz y la forma y volumen de las cavidades de resonancia del órgano fonológico del cantante.

Además de todos estos elementos, la colaboración de profesionales, como el foniatra, el otorrino o el logopeda, con el profesorado de canto, puede ser de gran ayuda para el futuro cantante (Alea, 2019).

Por otra parte, el sistema Fach (Yeadon, 2010) incluye características físicas y la edad del cantante, teniendo en cuenta la experiencia del cantante y también la fisiología de la voz, cómo funciona y cómo suena, todo ello para clasificar la voz.

■ 2.3 Técnicas vocales del canto lírico

En cuanto a las técnicas vocales existentes en el mundo, según Jackson-Menaldi (1992), se pueden establecer tres categorías de canto, que serían: el canto gutural laríngeo (en la garganta), el canto nasal y el canto palatal. A su vez, este autor establece diversas tipologías dentro de esas categorías, de las cuales se pueden destacar las siguientes técnicas relacionadas con el canto lírico o clásico:

1. Técnica española. Emplea el golpe de glotis para la emisión del sonido. El timbre que se genera es cálido, la fuerza y el volumen dependen de la respiración apoyada en la parte alta de la cavidad torácica. La laringe y la lengua trabajan en una relación consciente. La posición de la boca permanece abierta en posición mediana y tiene apertura en los agudos. La laringe se encuentra normalmente en posición alta.
2. Técnica francesa. Se basa en una elocución elaborada y una buena dicción. Es una técnica más labial que bucal. Su direccionalidad es horizontal. No hay un punto de apoyo claro. Hay un cierre rápido de costillas durante la espiración por lo que se produce una pérdida de sonoridad.
3. Técnica italiana. Se genera una voz que presenta todo el espectro de armónicos del grave al agudo. El color es claro, el sonido es ligado y proyectado en intensidad. La respiración y el apoyo son la base del canto italiano. El apoyo se sitúa en la zona superior abdominal. La laringe baja o sube de acuerdo con el cambio de registros.
4. Técnica alemana. La dirección de la voz es vertical, los sonidos graves predominan más que los agudos. El color de la voz es faríngeo. Hay poco *vibrato* en la voz. El aire está apoyado verticalmente sobre los músculos abdominales y la respiración es de tipo abdominal y baja. La posición de la laringe es baja con aumento de la faringe y elevación del paladar blando. Esta técnica posee exceso de relajación faríngea y laríngea.

5. Técnica de Europa Central. Se incluyen países como República Checa, Bulgaria, Rusia, Rumanía, Hungría y Polonia. Se genera una voz profunda y de dirección vertical, predominando los armónicos graves. La posición de la laringe es muy baja y la apertura de la boca es muy abierta, el apoyo y la respiración se da en la zona abdominal baja.
6. Técnica inglesa. Su empleo da como resultado una voz suave con una emisión entre la oblicuidad italiana y la verticalidad alemana. El color y el timbre son claros y ligeros, obteniéndose una voz delicada con posición laríngea de bostezo. Emplea una semicobertura.

■ 2.4 Técnicas vocales del canto popular

Resulta interesante, dada la relación que presenta el objeto de esta investigación, el flamenco, no solo con la música clásica, sino con la música popular, abordar asimismo las técnicas o modos populares vocales más importantes, tal y como se ha realizado con el canto clásico. Así, aunque estas técnicas relativas al canto popular se encuentran actualmente en desarrollo y construcción académicas, se citarán algunas formas de canto popular recogidas por CVI (2019), que son las siguientes:

1. Modo neutral. Es el único modo no metálico. No hay ningún grado metálico en el sonido. El carácter suele ser suave, como el de una canción de cuna. Es el único modo en el que se puede cantar con una voz de calidad aspirada sin dañarla. Los dos extremos de este modo serían el neutral con aire y el neutral sin aire. En la música popular, el neutral con aire se usa para pasajes sosegados, cuando se quiere producir un sonido aspirado. El neutral sin aire suele usarse cuando se quiere producir un sonido no metálico, pero claro y no aspirado.
2. *Curbing*. Es el único modo semimetálico. Hay un toque ligeramente metálico en las notas. Es el más moderado de los modos metálicos. Suena ligeramente reprimido, como cuando uno se queja de dolor. Puede conseguirse estableciendo una retención o *hold*. Se utiliza en la música popular cuando el volumen es más o menos medio y cuando se quiere cierto grado metálico en las notas, como en el *soul* suave o en el *rhythm and blues*.
3. *Overdrive*. Uno de los dos modos totalmente metálicos. Las notas tienen un carácter muy metálico. El carácter suele ser directo y fuerte, como al gritar “¡eh!”. Suele usarse al hablar o cantar fuerte en las zonas grave y media de la voz. Se utiliza en la música popular cuando el volumen es fuerte y cuando se quiere un alto grado metálico en las notas, como en la música *rock*.
4. *Edge*. Anteriormente denominado *Beltting*. Es el otro modo totalmente metálico. Hay mucho grado metálico en las notas. El carácter es ligero, agresivo, afilado y chillón, como al imitar un avión cayendo en picado. Puede lograrse formando un *twag* con el embudo epiglótico (hablando como un pato). Se utiliza en la música popular y principalmente en la zona aguda de la voz, cuando el volumen tiene que ser muy fuerte y con un alto grado metálico en las notas, como en el *rock* duro y en el *gospel*.

■ 2.5 Fisiología de la voz

Aunque no es objeto de este trabajo la fisiología de la voz, sí que se considera oportuno mencionar las características más relevantes, pues ayudará a comprender mejor el contenido de esta investigación. En este sentido, Bustos (2012) añade que todo profesional de la voz ya sea profesor/a, estudiante o aficionado/a, debe conocer su aparato fonatorio y las funciones que realiza. Así, la educación de la voz con fines profesionales requiere al menos un conocimiento elemental del aparato vocal y sus posibles alteraciones para poder regular mediante la práctica diversos elementos, como la intensidad, la proyección y la resonancia que necesita la voz. Todo ello para conferirle precisión y flexibilidad en los movimientos respiratorios, articulatorios y de



expresión que se quieran realizar (Alea, 2019). Unglaub (2014) define el concepto de fisiología como el estudio del funcionamiento normal de un organismo vivo y las partes que lo componen, incluidos sus procesos químicos y físicos. Por tanto, la fisiología de la voz estaría relacionada con el funcionamiento de los órganos y músculos que forman parte del proceso fonatorio. Bustos (2012) explica que la fonación es la emisión de un sonido que luego es articulado en palabras y proyectado hacia el exterior mediante la acción de los músculos de la laringe. Estos músculos varían el grado de tensión de las cuerdas vocales y participan en los movimientos vibratorios de apertura y cierre durante la espiración para producir el sonido vocal. Además, este autor explica que existen determinados músculos asociados a la fonación, los cuales se clasifican en tres grupos:

- Tensores cordales: cricotiroides y tiroaritenoides. Varían la tensión de las cuerdas vocales.
- Aductores: ariaritenoides, cricoaritenoides laterales y tiroaritenoides. Participan en el cierre de las cuerdas vocales.
- Abductor cordal: cricoaritenoides posteriores. Interviene en la apertura de las cuerdas vocales.

Estos músculos presentados, también mueven diferentes cartílagos laríngeos, entre los que se encuentran el tiroides o el epiglótico. Asimismo, existen otros elementos del aparato fonatorio que influyen en la fisiología de la voz, también recogidos por Bustos (2012) y son los siguientes:

- Columna de aire. El paso de la columna aérea por la glotis y la variación del grado de tensión y de modificación de los pliegues vocales serán los responsables de la emisión de tonos graves, agudos o medios que se emitan.
- Pliegues vocales. También conocidos como cuerdas vocales. Se insertan en el cartílago tiroides y en la apófisis vocal de los cartílagos aritenoides. Cuando se emite un sonido se aproximan o se separan entre sí. Poseen modalidades fonatorias (ataque, cuerpo y filatura) y propiedades fonoacústicas (intensidad, frecuencia, duración y timbre).
- En cuanto a las cavidades de resonancia supraglóticas, que son las ampliadoras del sonido laríngeo, hay que indicar que sin ellas no sería posible emitir la voz (figura 1). Estas cavidades son la boca, la cavidad nasal y la faringe (Alea, 2019).

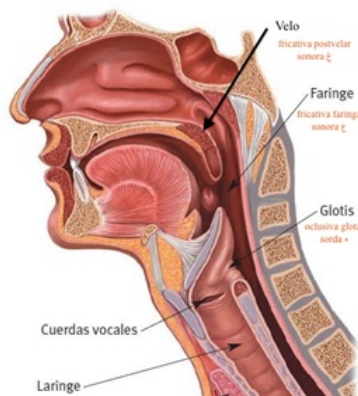


Figura 1. Cavidades de resonancia supraglóticas (recuperado de <https://cutt.ly/wTIW1Mb>)

En el trabajo vocal resulta imprescindible aprovechar el espacio de las tres cavidades de resonancia, cuyas características son las siguientes (Bustos, 2012):

- Cavity nasal. Se sitúa hacia el interior de la nariz, por encima del paladar. La respiración horizontal ayuda a mantener la cavidad nasal preparada. Se deberá imaginar que el aire entra horizontalmente hacia el interior de la nariz. Si se respira con esta imagen, se dará mayor profundidad a la respiración, elevando el paladar blando y estimulando la sensibilidad en la nariz y las mejillas.
- Cavity bucal. Es la cavidad con mayor movilidad. Para dotar a esta cavidad de mayor resonancia, se debe tonificar y flexibilizar el paladar blando. Se precisa de un paladar dúctil y adaptable a las necesidades vocales y expresivas.
- Cavity faríngea. Se sitúa sobre la laringe, detrás de la boca y detrás de la cavidad nasal. Su buena utilización dará matices vocales interesantes.

■ 2.6 Estilo y repertorio

Antes de abordar el siguiente capítulo, conviene reseñar algunas consideraciones acerca del estilo y repertorio vocal. Así, mientras que el estilo es un concepto que depende de la cultura y del tipo de música que se desee abordar (Rosen, 2003), el repertorio resulta determinante para un cantante, pues se halla ligado al estilo musical.

Aunque se podrían presentar todos los géneros de una misma manera, si se desea respetar y defender el estilo musical, este habrá de trabajarse en cada caso de manera distinta, aun teniendo en cuenta que, *a priori*, el ideal es el representado por el canto lírico (Alea, 2019).

■ 3. Aproximación a la técnica vocal en el cante flamenco

Una vez planteados los aspectos básicos de la técnica vocal, con incidencia en el canto lírico o clásico, se contextualizará el objeto de esta investigación: la técnica vocal en el cante flamenco. A pesar de que no se profundizará exhaustivamente en este tema, sí que se presentarán las cuestiones más relevantes en torno a este estilo musical.

■ 3.1 Estética y técnica vocal en el cante flamenco

El flamenco es un modo de vida que trasciende al propio arte y define experiencias, actitudes y comportamientos. Reconocido como patrimonio de la humanidad¹, el flamenco es un género artístico propio, pues presenta una estética particular y reconocible que, como fenómeno antropológico, trasciende lo músico-oral, plástico y dancístico hacia un mundo de significaciones, modos de vida, formas de expresión y experiencias históricas. De esta condición de hecho social, se deduce la complejidad cambiante y polisémica del flamenco, sometido a continuos procesos de recreación y reinterpretación en ambos contextos. Ese dinamismo favorece una atención constante hacia el falso binomio entre la “autenticidad” y la “innovación”, evidenciando la condición viva del género flamenco (Steingress, 1993).

Ropero Núñez (1984) explica que, por lo general, el lenguaje empleado en el cante está supeditado a las características del dialecto andaluz, ajustado a las particularidades fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza y de su morfosintaxis. En cuanto a su léxico, presenta un repertorio de palabras y construcciones de valor semántico propio. Según este autor, «la esencia del lenguaje flamenco radica en ser un lenguaje híbrido, mezcla de elementos gitanos y andaluces» (p. 23). En su opinión, «el flamenco es [...] un cante híbrido, esto es, gitano-andaluz», que surge «de la mezcla del canto popular andaluz y el canto gitano puro» (p. 24).

¹La UNESCO incluyó el flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010.



Las señas de identidad específicas de la voz y del canto flamencos, independientemente de la melodía que se interprete, son tres (Guerrero, 2010):

1. Los recursos vocales o inflexiones en la voz: quiebros, jipíos, *quejíos*, aspiraciones, microtonos, melismas y variaciones rítmicas.
2. El metal o timbre, identificados con la estructura armónica de la voz propia del cantaor o cantaora. Nunca con voz impostada como en el canto lírico. Velocidad, peso, falsete, fluidez, nasalidad, vibrato, dulzura, rugosidad, brillo, potencia y canto melismático.
3. El fraseo de cada artista, o la combinación de figuras rítmicas, intervalos y dinámicas a la hora de interpretar una melodía.

Asimismo, Guerrero (2010) distingue tres partes en el canto: melismas y escalas, quejíos (gritos cantados) y melodía.

¿Existe una técnica de canto flamenco? Según Membrives (2017), «no existe una técnica definida de canto flamenco porque no existe un estilo propio de canto flamenco» (p. 77). Desde la impostación de tipo operístico usada por el jerezano Antonio Chacón hasta la técnica depuradísima y llena de matices de Mayte Martín en la actualidad, se han sucedido tantas estéticas como modas, casi siempre muy ligadas al contexto sociocultural del momento.

A partir de 1950 se incide en el carácter “gitanista” que técnicamente se refleja en los recursos que tienen que ver con una voz muy proyectada y con más constricción. El virtuosismo se traduce en fuerza, potencia o “metal” (armónicos), laringes bajas, ataques glóticos casi en cada frase, belts imposibles, búsqueda de resonadores y mayor énfasis en la expresión que en el discurso: «que duela más que cuente» (Membrives, 2017, p. 78). Estas diferencias estéticas entre diferentes épocas y contextos generan una controversia sobre lo que es considerado más flamenco y lo que no. Es decir, si la voz melódica o laína es más valiosa o más o menos pura que la voz afillá (Membrives, 2017).

En la estética flamenca no se concibe aún una separación entre la emocionalidad intrínseca de las formas y lo técnico o fisiológico de su ejecución, a diferencia de lo que sucede en el canto clásico, que no hay inconveniente en separar la técnica de la interpretación. En el canto resulta complicado encontrar una técnica o definirla porque habría que apartar o distanciar el fraseo, por ejemplo, de su carácter emocional, lo cual resulta prácticamente imposible en el flamenco. Así, la característica principal de esta estética es que el artista transmita su “sentir el canto”, no solo exponer un discurso emotivo, sino “ser la emoción en el discurso”. Todo ello dentro de una visión andaluza y flamenca del sentir y sus formas. Al respecto, la cantaora Mariola Membrives (2017) añade que «una de las cuestiones que más angustian es el proceso de encuentro de la propia voz, honesta y única» (p. 78).

Por su parte, la también cantaora Rocío Márquez (2017) señala que en el flamenco el aprendizaje de la técnica no se ha tratado y antepuesto como un elemento fundamental. Añade que, mientras en el canto clásico se dedican cientos de horas a los aspectos técnicos antes de interpretar –por ejemplo, una ópera de Verdi–, en el flamenco es común empezar con cantos como las granaínas que tienen un alto grado de complejidad sin haberse planteado previamente un acercamiento al aparato vocal del intérprete. De este modo, en el campo lírico hay ejemplos precoces de textos centrados en la técnica vocal como el *Traité complet de l’art du chant* de Manuel García (1847). Este tratado de canto es el primero de tal naturaleza que se apoya sobre las bases anatómicas y fisiológicas. Este hecho, que se presenta de modo habitual en el mundo de la música clásica, es inexistente en el arte flamenco, donde se encuentran las primeras referencias específicas desde hace aproximadamente una década, pues la incorporación del canto flamenco al sistema académico es relativamente reciente (Escobar, 2019).

■ 3.2 El cante flamenco: rasgos principales

El cante flamenco comparte técnicas con otros estilos vocales, como el clásico o el popular, y por ello puede analizarse también con las herramientas propias del estudio del canto y de la voz. Por tanto, se han combinado conceptos propios con conceptos típicos del flamenco y conceptos que provienen de especialidades ajenas a éste, dando lugar a las características de la voz flamenca: velocidad, peso, falsete, fluidez, nasalidad, vibrato, dulzura, rugosidad, brillo, potencia, cante melismático o silábico. Así, se han podido presentar los mecanismos y posiciones de algunos de los órganos que se utilizan al cantar: laringe, lengua, labios, velo del paladar y pliegues vocales. Todo ello unido al resultado que producen en la voz o el metal de los y las cantaoras (Guerrero, 2010).

El cante flamenco se caracteriza por su complejidad y por el uso de frecuentes ornamentos que impregnan de velocidad y recursos melismáticos las cadencias melódicas. Con frecuencia, en la exposición incorpora microtonalidades que dividen la escala en intervalos más pequeños que el semitono. Su estructura musical está fundamentada en dos conjuntos armónicos: el modo de mi o escala frigia, la cadencia andaluza, y los modos mayor y menor. En cuanto al ritmo, el flamenco es un sistema musical polirrítmico, que combina distintos esquemas construyendo tiempos complejos con una prevalencia de la anacrusa y la alternancia en la acentuación entre ritmos binarios y ternarios (Martínez, 2005).

El cante flamenco es un estilo de canto caracterizado por el *portamento* (arrastre), la oscuridad en la dicción (acentuada en el cante gitano), ligada al habla andaluza y al adorno o melisma en la línea vocal. Estos rasgos confieren al cante el característico deje flamenco (Berlanga, 2009). Una específica técnica de emisión de la voz, muy generalizada entre los flamencos es la denominada “decir el cante”, con fuerte elasticidad rítmica y melódica. De la peculiar forma de impostar la voz flamenca, el tenor Alfredo Krauss afirmó que los cantantes de ópera tendrían mucho que aprender (Gamboa, 2005).

Otras de las características del cante flamenco es el cierto alejamiento de la entonación perfectamente temperada (Berlanga, 2009). Mientras que en el canto lírico la máxima reducción de la tonalidad es el semitono, en el cante flamenco se llegan a producir microtonalidades, intervalos más pequeños que el semitono. Se busca, de algún modo, “ensuciar” la armonía. La tensión o giro en algunos casos, o grito, o rompimiento o nasalidad en otros, o respiración “a destiempo” es lo que se denomina lenguaje o sentir del pueblo andaluz. Lo que caracteriza el sonido flamenco es una manera de identificación identitaria, donde no se busca la perfección impuesta por la estética clásica, al contrario, se busca romperla, imitarla y romperla. El cante flamenco es irreverente. Se utilizan muchos recursos para “destemplantar” la afinación², “ensuciar” el timbre o romper mediante el fraseo y las dinámicas una “evidencia” rítmica o cadencia (Membrives, 2017).

La insistencia en algunas notas como recurso expresivo en el cante flamenco, insistencia casi obsesiva en el caso de las seguiriyas según observó Manuel de Falla, es otra de las características de este cante. Asimismo, la abundancia de cantes en sonoridad frigia o modo de mi, con cadencia melódica andaluza. Como sucede en todas las músicas de tradición oral, el cante difícilmente se puede plasmar en partitura: toda transcripción será aproximativa y solo servirá para efectos pedagógicos o analíticos, pero no para aprender a cantar (Berlanga, 2009). El cante flamenco se ha estudiado mediante prueba y error, por imitación, no leyéndose aún en una partitura, muy al contrario que en el canto clásico. Por ello, es importante buscar referencias que se adapten a la

²En el lenguaje del cante, “templarse” alude a las pruebas introductorias con las que el cantaor prueba su voz y valora si le conviene la tesitura propuesta por la guitarra (Roperó Núñez, 1984; De Larrea, 1974). Por lo tanto, destemplantar una afinación, significaría romper la misma, variar su tono.



tesitura del cantaor (Membrives, 2017).

■ 3.3 Tipos de voz en el cante flamenco

Mientras que en el canto clásico de manera simplificada se establecen tres tipos de voz (voz de pecho, voz de cabeza y voz intermedia o mixta), en el cante flamenco, de forma sintetizada, se habla de voz *afillá*³, voz *laína* (voz delgada y de tesitura aguda), voz natural y voz de falsete (Escobar, 2019). Pero hay otras clasificaciones.

Así, hay autores que han tratado de clasificar las voces flamenca estableciendo un vínculo más o menos estrecho con la técnica vocal empleada en el género, distinguiendo entre voces *afillás*, redondas (o flamenca), naturales (de pecho o gitana), fáciles (o cantaoras) y de falsete (Molina, 1963).

A esta clasificación, Blas Vega y Ríos Ruiz (1990) incorporan la voz *laína* y la voz *rajá*. Por su parte, Sánchez (2002) desarrolla otra tipificación de las voces flamencas que encuadra en: *laína*, natural (rápida, media o lenta), *afillá*, rota (potente, aguda rota, rota gastada o *afillá*), gastada, *laína* rota y de batidora.

Más recientemente, Cruces (2012) explica que se distinguen diversos tipos de voces desde las más vibrantes y agudas hasta las más broncas y oscuras. De entre las primeras, las voces *laínas*, incluso de falsete, impostadas, suelen ser las más ágiles y melismáticas, muy apropiadas para cantes que destacan por su virtuosismo. Por otra parte, se encuentran las voces *afillás*, gitanas (natural) y *rajás* (roncas, graves), que serían las más ásperas y negras del repertorio, muchas veces rotas e incluso sin demasiada potencia. Además, la autora señala que investigaciones recientes permiten una más amplia clasificación de los tipos de voz gracias a programas informáticos que incorporan una atención específica al timbre o metal de voz.

Por tanto, se tratarían de diversas clasificaciones que no llegan a establecer tipologías de voces flamencas contrarias, sino complementarias entre sí. Por ello, de manera simplificada resulta acertada la clasificación en los cuatro tipos que apuntaba Escobar (2019): voz *afillá*, *laína*, natural y de falsete. Por otro lado, al margen de estas publicaciones basadas en el género flamenco, otras recopilaciones atienden a las clasificaciones de cualidades vocales, siguiendo distintas teorías como la del *Voice Craft* (Kayes, 2000). De este modo, Kayes distingue cuatro recursos:

1. El hablado (*speech*). Se podría vincular a la voz natural (de pecho o gitana).
2. El falsete (*falsetto*). Término ya empleado en las clasificaciones anteriores.
3. El nasal (*twangquality*).
4. El *belting*, para voces agudas. Equivaldría a la voz redonda o flamenca.

A esta última clasificación, Escobar (2019) añade que en trabajos de investigación que se están desarrollando en la actualidad, se incluyen dos nuevas categorías: el soplado y el roto, este último relacionado con la voz rota o *afillá*. Por tanto, cuando se habla de técnica vocal en el flamenco, no se contempla una única manera de usar la voz, sino varias, existiendo dos grandes grupos: una voz más abierta, redonda, con mayor cuerpo o proyección, y otra más precisa, afinada y de menor volumen.

³Tipo de voz grave, bronca, rozada, así denominada por el Fillo, cantaor que junto al Planeta, recuerda Estébanez Calderón *el Solitario* en sus *Escenas andaluzas* (1847); véase Gamboa y Núñez (2007, p. 602).

■ 3.4 La modulación de la voz y la resonancia

El físico condiciona la búsqueda de sonoridad del artista. La importancia de la respiración, la escucha, la colocación postural y la relajación es siempre el punto de partida. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los artistas flamencos hablan sobre la técnica vocal de una manera general. También influyen las características personales en la manera de ejecutar el cante (Escobar, 2019).

En entrevistas realizadas a diversos cantaores de renombre, se sabe que los cambios meteorológicos, los cambios hormonales y el cansancio son tres elementos que los artistas piensan que más influyen en la variabilidad de la voz (Márquez, 2017).

En un estudio sobre el análisis clínico de la voz en cantaores flamencos (Hermoso, 2015), cuyo objetivo fue describir la naturaleza de los problemas de la voz y aplicar un protocolo rutinario para evaluar la voz, se evaluaron tres cantaores flamencos profesionales. Los resultados de esta investigación revelaron que el cambio de voz, la fatiga vocal y la sequedad fueron las quejas mayoritarias. En menor medida, otros de los síntomas referidos, fueron cambios en la voz, reflujo, tensión al cantar y dificultad en tonos altos y tonos bajos. El estudio concluyó la naturaleza de los problemas de voz en la práctica de la fonación hiperfuncional. Se enfatizó la necesidad de evaluaciones periódicas, el aprendizaje de técnica vocal y la educación en higiene vocal para mantener una buena salud de la voz.

En otro estudio que comparó la resonancia del cante flamenco con el canto clásico (Garzón y Muñoz, 2018), se partió de la idea de que en la evaluación vocal del cantante no es suficiente con diagnosticar si existe resonancia, sino qué cualidad tiene. Una voz resonada presenta un amplio contenido armónico y puede lograrse con distintas técnicas. El objetivo de esta investigación fue validar la hipótesis del tenor Alfredo Krauss, que planteaba que el cantaor flamenco utilizaba los senos paranasales con el objeto de naturalizar el sonido, denominándola “técnica de la i”. Las investigadoras tradujeron esa hipótesis a parámetros acústicos empleando la *singing power ratio* (SPR) como medida de resonancia de diferentes vocales.

La muestra estaba formada por dos grupos. Un grupo experimental flamenco (GEF), compuesto por 23 cantaores de la Fundación Cristina Heeren de arte flamenco, en la escuela de flamenco El Garrotín y en la escuela Reina Sofía de Granada. El grupo control clásico (GCC), formado por 21 cantantes clásicos de los conservatorios superiores de música Cristóbal de Morales de Sevilla y Victoria Eugenia de Granada. Todos los participantes contaban con mínimo dos años de práctica. Se calculó el SPR en fonación sostenida cantada con el algoritmo de la transformada rápida de Fourier para las vocales “a”, “i”, “u”, y se realizó una comparativa entre grupos mediante un ANOVA.

Como resultados, se encontraron diferencias significativas exclusivamente en la vocal “i”, donde el GEF obtuvo mayores valores de resonancia que el GCC, con una diferencia de hasta 7 dB. Se observó que la resonancia en la voz cantada era de calidad tanto en los cantantes clásicos como en los cantaores flamencos. Analizando la voz cantada en cada vocal, se observó que la resonancia era mayor en la vocal “i” seguida de “a” y finalmente de la “u”. Más particularmente, se detectó en la vocal “a” cantada, mayores niveles de resonancia entre los cantantes clásicos que entre los flamencos. Sin embargo, como se ha apuntado, en la “i” cantada se encontró una mayor resonancia entre los cantaores flamencos.

Los flamencos buscan la inteligibilidad del sonido, la naturalidad en la articulación, donde el mensaje juega un papel principal (Mora et al. 2010). Estos autores también intuían una apertura bucal predominantemente horizontal en los flamencos frente a la verticalidad del canto clásico. La técnica que usa el flamenco busca la naturalidad en el sonido. En la “i” cantada, las cantantes líricas no siguieron la tendencia de los demás grupos (“i” > “a” > “u”), sino que obtuvieron



valores similares en las vocales “a” e “i”, apreciándose la tendencia: “i” = “a” > “u”. Esto se debe a que fisiológicamente, las cantantes clásicas abren la mandíbula o sonríen a medida que van subiendo en la escala. Esta técnica hace que aumente la resonancia asociada al primer formante al aumentar el espacio de la boca (McCrea & Morris, 2007). No sucede lo mismo en las cantaoras flamencas.

Por tanto, como conclusión, se reveló que el apoyo del sonido en la vocal “i” indicaba cómo colocan el tracto vocal los cantaores para amplificar su sonido, tal y como postulaba Krauss, pues afirmaba que la vocal “i” era la que presentaba mayores valores de resonancia que el resto. La técnica de colocación en el flamenco difiere de la del clásico. Mientras que en el clásico se tiende a redondear el sonido en lugar de abrirlo como ocurre en la vocal “i”, los flamencos podrían tomar esta estrategia, manteniendo la apertura de la “i” mientras se pronuncia la “a”, “e” (y las demás vocales), lo cual ayudaría a los cantaores flamencos a equiparar la resonancia y el sonido en todas las vocales.

■ 3.5 Recursos vocales en el cante flamenco

Los recursos empleados en el cante marcan diferencias en estilos y personalidad de cantaores, según su ejecución y combinación específica. Aunque existen distintas terminologías, se recopilan a este respecto las formuladas por Guerrero (2010) y Roperó Núñez (1984), quienes apuntan las siguientes características e inflexiones de la voz flamenca:

1. Adornos (gorjeos, quiebrós, trinos, floreos). Se tratan de ornamentaciones sobre la voz consistentes en inflexiones sobre una sola nota, siendo un recurso vocal que, a consecuencia de dicha modulación, da lugar a un adorno de un semitono. Puede definirse como un vibrato de una sola oscilación, siendo un recurso muy empleado también en el canto popular (Guerrero, 2010).
2. Quejíos. Es un grito cantado (Guerrero, 2010). Roperó Núñez (1984) los delimita estableciendo que «son los “¡ay!” que se insertan al principio, en medio o al final de los cantes» (p. 177). Por ejemplo, en la siguiriya aparecen al principio, en la soleá va intercalado, y en los martinetes o malagueñas se suelen emplear como remate. Es un término característico y exclusivo del flamenco que suele aparecer en cancioneros y temas gitano-andaluzes. Su uso es habitual en el temple, es decir, los «quejíos o bien cantiñeos con los que el cantaor se sitúa en el tono en que la guitarra preludia el cante que aquel va a interpretar, y que constituyen una introducción más o menos larga de dicho cante» (Pemartín, 1966, p. 159)⁴.
3. Jipíos. Es un quiebro acentuado, parecido al gemido o al hipo (Guerrero, 2010). Roperó Núñez (1984) explica que «un jipío no es un hipido o aliento» (p. 20), sino «gritos y vocalizaciones extendidas del cantaor que le dan jondura al cante» (p. 141)⁵.
4. Aspiraciones. Término comúnmente empleado en fonética que consiste en pronunciar un soplo sordo producido por la espiración, siendo frecuente la aspiración en el habla andaluz (Guerrero, 2010).
5. Microtonos. Cada uno de los intervalos musicales menores que un semitono (Guerrero, 2010).
6. Melisma. Técnica que consiste en modificar la altura de una sílaba musical mientras se canta (Guerrero, 2010). Rossy (1966) explica que tradicionalmente se aplicaba al canto gregoriano, incluso

⁴Larrea (1974) lo define así: «temple son unas breves pruebas que hace el cantaor para probar la voz y si a ella conviene la tesitura del acompañamiento a la guitarra» (p. 21).

⁵Según Roperó Núñez (1984), «al cante jondo se le llama también cante grande, gitano, etc., pero la tendencia actual es llamarle flamenco, dejando a un lado las matizaciones de cante jondo, liviano, grande, chico, intermedio, etc. La jondura sería la fuerza emocional y expresiva, la profundidad vital, que caracteriza al cante flamenco» (p. 143).

designándose un estilo dentro de este género: estilo *melismático*, en contraposición al estilo *silábico* (una nota por sílaba); pero que, en la modernidad, el uso de melismas es habitual dentro de cualquier estilo musical, entre los que se encuentran el género flamenco.

7. Variaciones rítmicas. Son los distintos valores que cada cantaor otorga a las figuras y silencios de una melodía cuando es interpretada, dando más importancia al ritmo que a la altura de las notas. Los cambios de velocidad o tempo se producen con la ejecución de melismas con muchas notas cortas, unida a la libertad de movimiento de la laringe, al vibrato, a la inclinación del cartílago tiroideos y al apoyo respiratorio (Guerrero, 2010).

Todos los recursos aquí mencionados se encuentran en la base de las técnicas interpretativas del lenguaje del cante, donde otras manifestaciones específicas de este género como el *rajo*⁶, implican valores añadidos (Guerrero, 2010), pues es la intensidad expresiva que alcanzan algunos cantaores, sobre todo los gitanos, debido a su voz enronquecida que otorga a los cantos jondura y profunda emotividad en los que escuchan (Pemartín, 1966).

La ejecución natural del cante flamenco se realiza de manera secuencial y aleatoria: se eligen el estilo y las variedades y letras de un fondo de experiencias y memoria, y se enlazan unos y otros en una pieza de duración flexible. Las únicas reglas son el respeto a la estructura y a unas normas puestas en práctica de forma intuitiva, según pautas emocionales que exigen mantener la sujeción al esquema básico, el palo o el cante elegido. De ahí la expresión “cantar por...” alegrías, milonga, fandangos naturales, etcétera, que no remite a ningún repertorio inamovible dentro de cada estilo (Cruces, 2012). Por ejemplo, en el canto clásico sería inviable la expresión “cantar por...” lied, aria, entre otros. En la interpretación de cantes concretos, cada estrofa o copla interpretada suele cumplir con una entrada, inflexión o lamento que sirve para templar la voz y para “tentarse” en el tono, sucesivos tercios o versos, interrumpidos por falsetas o rasgueos de la guitarra, y en su caso, un remate que, por aceleración del ritmo, cambio de tonalidad o convención, hace saber al guitarrista que se ha puesto fin al cante. Entre estos espacios pueden aparecer apoyaturas, recitado, variaciones, etcétera, que hacen complicada la reconstrucción con exactitud de una estrofa-tipo (Martínez, 2005). En el cante flamenco, la exigencia del instrumento vocal a nivel expresivo es altísima. Mientras que el cantante clásico o lírico canta de pie y en movimiento, en función de lo que esté interpretando, el cantaor suele cantar sentado, lo cual limita muchísimo su verticalidad y libertad vocal. Sin embargo, le facilita una correcta basculación de la pelvis, una conciencia del centro del bajo vientre y un suelo pélvico activo, así como unos pies bien arraigados y un anclaje y reforzamiento de la baja abdominal y de la cintura escapular que son gran parte del éxito en la búsqueda de una voz propia y libre. Este contraste genera una actitud de constante búsqueda, como si el cante hubiera de “pelearse” o conseguirse por medio de un enfrentamiento, a la vez de estar libre de ataduras (Membrives, 2017).

A modo de conclusión de este apartado central del trabajo sobre la técnica vocal en el cante flamenco, conviene reseñar las apreciaciones realizadas por Guerrero (2010), quien reflexiona acerca de la importancia para un cantaor de escuchar mucho cante y conocer todos los estilos y sus variantes (lo que tradicionalmente se designa con el término *aficionao*⁷). Así, esta autora y cantaora indica que para cantar flamenco no solo es necesario escuchar mucho cante, sino hacerlo con voz hablada y con una implicación total del cuerpo, y que, para analizar y conocer las melodías de los cantes, existen varios elementos que las definen, y conocerlos ayudará a aprenderlas más

⁶«Se dice del timbre desgarrado de la voz de algunos cantaores» (Gamboa y Núñez, 2007, p. 471). Larrea (1975), por su parte, señala que el *rajo* es un recurso expresivo peculiar que se basa en rajar la voz, es decir, en enronquecer determinados parajes.

⁷No es un término exclusivo de la jerga del cante, pues también se emplea en el lenguaje taurino: se aplica a quien cultiva o es entusiasta y conocedor del cante, aunque no lo ejecute (Ropero Núñez, 1984).



rápido. Por último, señala que el contacto continuado con el cante conferirá progresivamente las pautas para entender e interpretar el carácter de cada palo y lo que en los cantes por fiesta se puede llamar el soniquete, definido por su fraseo.

4. De la pedagogía vocal tradicional a la contemporánea

Después del recorrido por la técnica vocal en el cante flamenco y su relación con el canto clásico y el popular, resulta pertinente en este último apartado contextualizar la pedagogía vocal actual vinculándola con la pedagogía vocal tradicional, procesos de enseñanza-aprendizaje que como se verán, comparten los géneros estudiados en este trabajo.

4.1 Pedagogía vocal tradicional

El primero de los períodos formales de la pedagogía vocal lo constituye la pedagogía vocal tradicional. Su inicio coincide con la fundación del Conservatorio Nacional de París, acelerando la construcción de modelos hegemónicos para la formación de músicos profesionales. Estos modelos pedagógicos se expandieron, consolidándose el *modelo conservatorio* (Hemsey de Gainza, 2002). En relación con la enseñanza específica del canto, este paradigma presenta las siguientes características:

- Los alumnos aprenden imitando la técnica del profesor mediante la observación directa.
- En esta educación imitativa, el docente se ocupa de registrar si el alumno es capaz de sortear los inconvenientes.
- Para el docente, la prueba del avance de un alumno es el sonido, negando todo tipo de referencias a otras dimensiones del proceso vocal, como la corporal.
- Los docentes de canto son reconocidos por su trayectoria artística, sin importar la formación pedagógico-metodológica. Por tanto, el aprendizaje se da mediante la transmisión oral del maestro de canto al alumno.
- La voz se situaba como un instrumento invisible, en gran parte por el desconocimiento de su funcionamiento. Existen diferencias con respecto a otros instrumentos musicales: un pianista, un instrumentista de cuerda, viento o percusión puede controlar el funcionamiento de su instrumento, mientras que el mecanismo de funcionamiento de la voz queda ausente dentro de la laringe. Por ello, durante mucho tiempo afloró la “mitología vocal” (Miller, 1996; Bunch-Dayme, 2009): una pedagogía vocal mística y subjetiva en la que los docentes de canto empleaban imágenes para inducir ciertos comportamientos vocales. El desconocimiento de los procesos intervinientes en la producción del sonido vocal determinó que la pedagogía vocal tradicional se apoyase en las percepciones individuales de cada maestro de canto. Hoy día es posible vislumbrar las cuerdas vocales a través de medios laringoscópicos, fibroscópicos y estroboscópicos.
- Como consecuencia de las conceptualizaciones personales de cada maestro de canto y del escaso acuerdo terminológico, el sistema conceptual de la técnica vocal cayó en el desorden y la incertidumbre. Un mismo término empezó a emplearse para explicar conceptos opuestos (Mauleon, 1998), como es el caso de las imágenes o metáforas empleadas por los profesores para explicar ciertos términos a los alumnos (Miklaszweski, 2004). Por ejemplo, el concepto de apoyo es uno de los más controvertidos por su imprecisión conceptual. Es posible encontrar numerosas descripciones fisiológico-funcionales divergentes entre sí. También inducen a la confusión otros términos como resonancia, registro y colocación de la voz (Alessandroni, 2013).

Esta pedagogía vocal tradicional comparte con el flamenco características, sobre todo en lo que tiene que ver con los procesos de enseñanza-aprendizaje a través de la imitación, la tradición oral, o las creencias místicas de que eran dotados desde niños de especiales condiciones para el cante.

Así pues, con todo ello, tradicionalmente se ha entendido, como expresa Caballero Bonald (1975) que «la voz flamenca –la voz jonda– no se educa ni se purifica con ninguna clase de aprendizaje académico: sale de la garganta como un chorro de brucas, apasionadas, tortuosas excavaciones en el fondo de la memoria del intérprete» (p. 75). Valera (2009), por su parte, señala que la pedagogía flamenca, como por ejemplo la de Antonio Mairena, que obtuvo la Llave de Oro del Flamenco en 1962, se basa en que «todo lo plasmado en el vinilo ha de ser [...] un ejemplo a seguir en el afán de interpretar adecuadamente los estilos, definiendo perfectamente los personalismos y localismos cantaores» (p. 30), pues en dichas grabaciones «el maestro demuestra su enjundia, conocimiento y duende flamenco» (p. 31).

■ 4.2 Pedagogía vocal contemporánea

Como respuesta a la pedagogía vocal tradicional, y producto de la integración de investigaciones con sustento científico proveniente de diferentes áreas del conocimiento, en 1950 se inaugura un nuevo paradigma de la enseñanza de la técnica vocal: la pedagogía vocal contemporánea. Este modelo surge de la construcción colaborativa del conocimiento entre profesores de canto con inquietudes científicas, fonoaudiólogos, médicos, físicos, ingenieros acústicos, matemáticos, antropólogos y psicólogos de la música (Alessandroni, 2013). A partir de este movimiento, se obtuvieron diferentes resultados:

- Se definió la voz como un instrumento, describiendo su funcionamiento acústico y delimitando las partes que la constituyen: el sistema respiratorio, los pliegues vocales y el vestíbulo laríngeo (faringe y boca).
- Se profundizó en el estudio de la acústica vocal, permitiendo comprender la habilidad del cantante para sobrepasar una orquesta.
- Se logró comprender de forma más específica la funcionalidad de los músculos posturales y su relación con la respiración.
- Fue posible situar el surgimiento de los pliegues vocales en uno de los estadios evolutivos filogenéticamente más avanzados (el período arbóreo).
- La acumulación de nuevos conocimientos permitió entender más exhaustivamente el instrumento vocal, reflexionando sobre la disciplina en sí misma. Todo ello permitió a este grupo de científicos vocales oponerse con firmeza al modelo pedagógico anterior, aboliendo una pedagogía vocal fundada en la tradición, el empirismo y la supeditación a la intuición del maestro. Esta supresión fue debida a la existencia de evidencia objetiva, precisa y medible respecto del funcionamiento de la voz (Miller, 1996).
- La enseñanza por imitación quedó en el olvido para dar paso a un concepto mucho más preciso: el de entrenamiento vocal (Miller, 1996; Rabine, 2002). A partir de estas investigaciones, dos conceptos se volvieron centrales en la pedagogía vocal contemporánea, incluyéndose en los textos específicos del área de técnica vocal: el entrenamiento y el diagnóstico. Es decir, el entrenamiento vocal basado en ejercicios, y el diagnóstico y la prescripción, procesos que incluyen las siguientes técnicas: observación, autoevaluación del alumno y del profesor. Por tanto, en el siglo XXI, el requisito principal del docente que enseñe canto será la capacidad para reconocer las dificultades vocales del cantante y operativizar el conocimiento disponible en pro de solucionar los fallos. Es decir, la habilidad para diagnosticar (Alessandroni, 2013).



Existen nuevas perspectivas que intentan dar una explicación más acabada de la práctica vocal como un resultado de la experiencia de la acción e interacción corporal y mental en un contexto particular. Nuevos avances en Psicología de la Música postulan que la imaginación juega un rol central en la cognición, ya que por medio de ella se asigna un significado a la música cuando se escucha, se interpreta, se compone o se conceptualiza (Martínez, 2005). Así, Alessandrini (2013) señala la importancia del pensamiento metafórico para la comprensión y el desarrollo de las habilidades técnicas necesarias para el cantante profesional. Del mismo modo, nuevos estudios sobre neurociencia, relacionados con el control motriz, el desarrollo de la percepción y la producción vocal, y con la actividad neuronal asociada al aprendizaje vocal, señalan nuevas investigaciones que podrían enriquecer la comprensión del fenómeno vocal.

A su vez, ha podido comprobarse cómo este paso de la pedagogía vocal tradicional a la contemporánea no solo se ha dado en el clásico, sino también en el flamenco, con características comunes a las ya presentadas, como el estudio de la especialidad o la reducción del aprendizaje únicamente por imitación. Aunque si bien es cierto que el clásico cuenta con un amplio repertorio que puede ser estudiado y ampliado, por el contrario, como señalan Gómez et al. (2018), «el canto flamenco es una materia sobre la que no existe gran cantidad de material docente o partituras» (p. 2).

Asimismo, el cante flamenco no ha tenido una evolución tan acentuada en su pedagogía vocal como el clásico. En opinión de Sánchez Marín (2002), hay una ausencia de tradición académica en la enseñanza del cante, y es que, como afirma González (2014), «a diferencia del baile y del toque, el cante no ha tenido una larga tradición didáctica. Podemos ver cómo a lo largo de la historia del flamenco encontramos tratados, métodos, academias, de toque y de baile, pero no de cante» (p. 52).

5. Conclusiones

Son pocas todavía las aportaciones que hay hasta el momento sobre el estudio de la técnica vocal en el flamenco, no habiéndose priorizado su aprendizaje como elemento fundamental (Rocío Márquez, 2017). Y es que, como señalan Garzón y Muñoz (2020), «la investigación del instrumento del cante es materia nueva en comparación con el desarrollo, mucho más prolijo, de la ciencia en torno al baile y la guitarra flamenca» (p. 21). Sin duda, este ha sido el hándicap principal para el desarrollo de este trabajo: la escasez de estudios sobre el tema.

No obstante, a tenor de las fuentes disponibles, se han descrito los aspectos más importantes que contextualizan la técnica vocal en el cante flamenco, así como sus relaciones con el canto popular y clásico, especialmente este último. Por último, se ha explicado el desarrollo que ha experimentado la pedagogía vocal desde su etapa tradicional hasta la contemporánea, aportando una serie de resultados que propiciaron este cambio sobre todo en lo referido al género clásico, por la escasez de trabajos desarrollados en el flamenco. Sin embargo, éste último puede encontrar referencias muy válidas en el lírico para llevar a cabo los procesos de enseñanza-aprendizaje que se sucedan en el ámbito educativo.

Repasando aspectos intrínsecos al aprendizaje del cante flamenco, como la oralidad o la idea de que se tenía un don para ello, viene a colación una cita de José de la Tomasa, con la que Anguita (1999) abre su obra: «De las cosas del Flamenco to el mundo quiere sabé: yo lo canto, y no lo entiendo, porque lo heredé al nacé» (p. 3). Esta ética del cante del maestro sevillano, común a los orígenes de los grandes artistas flamencos, dotados desde niños de unas especiales facultades, se contraponen al contexto actual, donde se ha mostrado que el academicismo puede dibujar un nuevo panorama.

De hecho, es que «la transmisión oral ha servido de base metodológica en el aprendizaje tanto de profesionales como de aficionados, mirándose éstos en el espejo de los maestros predecesores»

(Bonilla, 2009, p. 55). Aprendían mediante el ensayo-error, a través de la escucha de los maestros, imitando el estilo, pero todo ello sin saber qué técnicas requerían. Dicho aprendizaje se sucedía en el seno familiar, de padres a hijos mediante las grabaciones de los grandes maestros (González, 2014).

Fernández (2004) explica que, aunque el flamenco presenta unas características y elementos que lo diferencian de otros géneros musicales, los cuales giran en torno a la forma, la armonía, el ritmo y la melodía, traducándose en un lenguaje propio y único; y aunque parezca que el flamenco se haya alejado en sus orígenes de la denominada música “culta” (p. 11), este distanciamiento es solo en apariencia. El flamenco, además de compartir elementos comunes con la música clásica, también puede, al igual que ésta, ser sistematizado, estudiado, codificado y anotado como así también sucede con otros géneros musicales.

En efecto, ya existen en la actualidad instituciones educativas en las que puede estudiarse el Grado superior de cante flamenco de manera oficial, como el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco (Córdoba), el Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel (Murcia) o la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en Barcelona, aunque aún muy lejos de lo que sucede con el canto clásico, el cual se puede cursar prácticamente en la totalidad de los conservatorios superiores de música de la geografía española.

Guerrero (2010) defiende que «el estudio de la técnica vocal en el cante supone un gran avance en la comprensión de este estilo» (p. 18), ya que el hecho de clasificar las categorías vocales, conociendo sus características y trabajando la propia técnica vocal, permitirá extraer el mayor potencial de las facultades propias.

Así pues, recalcando la necesidad de enriquecer el panorama académico del cante flamenco, teniendo en cuenta el auge de las nuevas tecnologías y el impulso de la innovación educativa, cabe mencionar el proyecto pedagógico *Cante Flamenco Tech* (Gómez, Guerrero y Rodríguez, 2018) cuyo objetivo es crear materiales docentes *online* para el aprendizaje del cante flamenco según una óptica tecnológica. Por tanto, busca priorizar el estudio de los recursos vocales de esta especialidad y trabaja desde un enfoque interdisciplinar, aunando diferentes áreas de conocimiento como la acústica, el procesado de sonido y el canto. Tras los buenos resultados, han generado una serie de recursos *online* tanto de materiales didácticos como de creación de cursos en abierto masivos y en línea (MOOC), y esperan que siga teniendo impacto positivo en el aprendizaje del cante flamenco.

Por último, se espera que dada la escasez de estudios específicos existentes en torno a la técnica vocal, sobre todo en el flamenco, teniendo en cuenta la incorporación de la especialidad al sistema académico, así como los esfuerzos por parte de las distintas administraciones educativas en incluir contenidos sobre flamenco en las aulas, el aumento de académicos e intérpretes del género en los últimos años, especialmente estudiosos e intérpretes colaboren en la realización de investigaciones para enriquecer el cante flamenco desde todas sus ópticas, destacando la educativa. Así se contribuirá a la mejora del conocimiento y la difusión de este tan preciado arte.

6. Bibliografía

- ALEA, Diego Mauricio (2019). *Relación entre técnica vocal, estilo y clasificación de las voces adultas* (trabajo fin de grado). Bogotá (Colombia). Universidad Pedagógica Nacional.
- ALESSANDRONI, Nicolás (2013). Pedagogía vocal contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de diagnóstico en técnica vocal. *Boletín de Arte*, 13, 1-5.
- ALESSANDRONI, Nicolás (2013). Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no. *Arte e investigación*, 15 (9), 7-11.
- ALESSANDRONI, Nicolás (2014). Estructura y función en pedagogía vocal contemporánea: tensiones y



- debates actuales para la conformación del campo. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 2 (2), 23-33.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1981). *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- ANGUITA, José Andrés. (1999). *El flamenco: una alternativa musical*. Granada: Ediciones Mágina.
- ARIAS, Enrique Alberto (2003). Cerone as Historian. *Anuario Musical*, 58, 87-110.
- AVENDAÑO, Juan Pablo (2016). *Una exploración a las características del cante flamenco a partir de la experiencia de Clara Roza* (trabajo fin de grado). Bogotá (Colombia): Universidad Pedagógica Nacional.
- BAÑUELAS, Roberto (2001). *El canto: técnica de la voz y arte de la interpretación*. México: Trillas.
- BERLANGA, Miguel Ángel (2009). La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones. *La Nueva Alboreá*, 19, 32-34.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1990). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BONILLA, Antonio. (2009). El flamenco en las enseñanzas artísticas: el conservatorio de música “da el cante”. *La Nueva Alboreá*, 9, 54-55.
- BUSTOS SÁNCHEZ, Inés (2012). *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- CABALLERO BONALD, José Manuel y COLITA (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.
- CANUYT, Georges (1982). *La voz: técnica vocal*. Buenos Aires: Librería Hachette S.A.
- CARRILLO, Antonio (1978). *El cante flamenco como expresión y liberación*. Almería: Cajal.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2012). *El flamenco*. Sevilla: Aconcagua.
- CVI (2019). *Complete Vocal Institute*. Recuperado de <https://completevocal.institute/>.
- DÍAZ, José Miguel, ESCOBAR, Francisco Javier y VENTURA, Inmaculada (2012). *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2019). Entre la voz y la palabra: el color del sonido en la tesis performativa de Rocío Márquez. *El canon, revista del arte flamenco*, 5, 18-35.
- FERANDIERE, Fernando (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Biblioteca Nacional de España.
- GAMBOA, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2007). *Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa.
- GARCÍA, Manuel Patricio (1847). *Traité complet de l'art du chant*. París: Editions Minkoff.
- GARZÓN, Marina (2016). Los hábitos vocales en el cante flamenco y sus repercusiones en la salud del cantaor profesional (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- GARZÓN, Marina y MUÑOZ, Juana (2018). La resonancia del cante flamenco: un estudio acústico y comparativo con el canto clásico. *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, 38, 168-173.
- GARZÓN, Marina y MUÑOZ, Juana (2020). El cuidado de la voz flamenca: un enfoque preventivo. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 13 (15), 20-25.
- GÓMEZ, Emilia, GUERRERO, Alba y RODRÍGUEZ, Sonia (2018). Cante Flamenco Tech: aprendizaje del cante con la ayuda de la tecnología. *V Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA)*. Sevilla. Recuperado de <https://acortar.link/DfJoMW>.
- GONZÁLEZ, Alicia. (2014). “Graduados” en cante: la inclusión del Cante Flamenco en los estudios superiores de música. *La Nueva Alboreá*, 29, 52-54.

- GUERRERO Alba (2010). La técnica vocal en el cante flamenco. *II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA)*. Sevilla. Recuperado de <https://acortar.link/3ZMfem>.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2002). *Pedagogía vocal: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- HERMOSO, Irene (2015). Análisis clínico de la voz en cantaores flamencos. *Logopedia.mail*, 71, 1-9.
- JACKSON-MENALDI, María Cristina (1992). *La voz normal*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- KAYES, Gillyanne (2000). *Singing and the actor*. Londres: A&C Black.
- LARREA PALACÍN, Arcadio. (1975). *Guía del Flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- LEBLON, Bernard (1991). *El cante flamenco: entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco.
- MÁRQUEZ, Rocío (2017). *La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipologías* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MARTÍNEZ, Isabel Cecilia (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA-FBA, UNLP.
- MARTÍNEZ, José (2005). *El cante flamenco: la voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara.
- MAULEON, Claudia (1998). La pedagogía del canto: aportes desde la investigación multidisciplinaria. *Orpheotron*, (4). Buenos Aires: Conservatorio Alberto Ginastera.
- MCCREA, Christopher R. y MORRIS, Richard J. (2007). Voice onset time for female trained and untrained singers during speech and singing. *Journal of Communication Disorders*, 40, 418-431.
- MEMBRIVES, Mariola (2017). La técnica vocal en el flamenco: búsquedas. *La Nueva Albores*, 11 (38), 76-80.
- MIKLASZWESKI, Kacper (2004). Music Psychology Research and Music Teaching. En Jane W. Davidson (Ed.). *The Music Practitioner*. New York: Ashgate Publisher.
- MILLER, Rirchard (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press.
- MORA, Joaquín, GÓMEZ, Francisco, GÓMEZ, Emilia, ESCOBAR-BORREGO, Francisco Javier y DÍAZ-BÁÑEZ, José Miguel (2010). Characterization and melodic similarity of a cappella flamenco cantes. *Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference: 9-13 August, Utrecht*. (Netherlands).
- MORALES, María del Coral (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- NASSARRE, Pablo (1980). *Escuela musica según la práctica moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PEMARTÍN, Julián. (1966). *El cante flamenco: guía alfabética*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- RABINE, Eugene (2002). *Educación funcional de la voz: método Rabine*. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (1978). *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (1984). *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- ROSEN, Claude (2003). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- ROSSY, Hipólito. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Creds Ediciones y Publicaciones.
- SALOM, Andrés (1976). *Didáctica del cante jondo*. Murcia: Ediciones 23-27.
- SÁNCHEZ MARÍN, Calixto (2002). *El género flamenco, técnicas y aprendizaje: el cante*. Cruces Roldán, Cristina (Dir.). *Historia del flamenco (siglo XXI)*. Sevilla: Tartessos, pp. 33-49.



- SAURA, Carlos (2004). *Flamenco*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- STEINGRESS, Gerhard. (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- TORRES, María José (2011). La importancia de la educación auditiva, rítmica y vocal en la etapa de Educación Infantil. *Innovación y experiencias educativas*, 39, 1-11.
- UNGLAUB, Dee (2014). *Fisiología humana: un enfoque integrado*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- VALERA, Rafael. (2009). Didáctica flamenca en Antonio Mairena. *La Nueva Alboreá* (Especial Centenario de Antonio Mairena), 12, 30-31.
- YEADON, Pearl (2010). *The Opera Singers Career Understanding The European FACH System*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

