

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### UNA EXPLORACIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS DEL CANTE FLAMENCO A PARTIR DE LA EXPERIENCIA DE CLARA ROZO

Presentado por el estudiante:

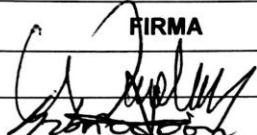


**JUAN PABLO AVENDAÑO GRIJALBA**

C.c. 1032375204

Código 2011175002

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Se considera que fue válida la reprogramación de la sustentación porque se profundizó un poco más en los temas y correcciones propuestas, aunque el tema da para mucha más investigación.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	William Rojas		4.3
Jurado 2 - lector	Gabriel León		4.3
Jurado 3 - asesor	Silvia Bibiana Ortega Ruiz		4.3

Nota final: Cuatro punto tres (4.3)

Dado en Bogotá D.C. a los 02 días del mes de Junio de 2016.

UNA EXPLORACIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS DEL CANTE FLAMENCO A  
PARTIR DE LA EXPERIENCIA DE CLARA ROZO.

JUAN PABLO AVENDAÑO GRIJALBA

COD. 2011175002

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2016

UNA EXPLORACIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS DEL CANTE FLAMENCO A  
PARTIR DE LA EXPERIENCIA DE CLARA ROZO.

JUAN PABLO AVENDAÑO GRIJALBA

ASESORAS:

SILVIA BIBIANA ORTEGA RUIZ


LUZ DALILA RIVAS CAICEDO

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BOGOTÁ

2016

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	UNA EXPLORACIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS DEL CANTE FLAMENCO A PARTIR DE LA EXPERIENCIA DE CLARA ROZO.
<b>Autor(es)</b>	AVENDAÑO GRIJALBA, JUAN PABLO
<b>Director</b>	SILVIA BIBIANA ORTEGA RUÍZ
<b>Publicación</b>	BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2016. 60 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Cante, flamenco, Clara Rozo.

2. Descripción
Este trabajo de grado se propone explorar las características del cante flamenco a partir de la experiencia de la cantora bogotana Clara Rozo, a través de un estudio de caso en donde se plantea su proceso de aprendizaje y una descripción de dichas características.

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>• YACUZZI E. (1994). <i>El estudio de caso como metodología de investigación: teorías mecanismos causales, validación</i>. Buenos Aires.</li> <li>• STAKE R. (1998). <i>Investigación con estudios de caso</i>. (4ta. Edición). Madrid. Ediciones Morata S. L.</li> <li>• «La técnica vocal en el cante flamenco por Alba Guerrero - JONDOWEB - El flamenco más cabal - Web de cante, guitarra y baile». (2013) <a href="http://www.jondoweb.com/contenido-la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco-821.html">http://www.jondoweb.com/contenido-la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco-821.html</a>.</li> <li>• Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos, "La Técnica Vocal En El Cante Flamenco" <a href="http://www.pieflamenco.com/grupos/la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco/">http://www.pieflamenco.com/grupos/la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco/</a>. (2013)</li> <li>• ÖSP ÖGMUNSDÓTTIR, Ö. (2010). <i>Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días</i>, Islandia.</li> <li>• MARTINEZ HERNANDEZ. J. (2006). <i>Orígenes del flamenco</i>. Murcia.</li> </ul>

4. Contenidos
El trabajo consta de una Introducción, un planteamiento del problema donde se delimita la descripción del problema, la pregunta generadora y los objetivos generales y específicos más la justificación correspondiente. También, se hace referencia a la metodología usada y sus herramientas. ¿Quién es Clara Rozo? Y una breve contextualización del flamenco, es lo que podremos encontrar en el marco teórico, donde además se menciona la propuesta planteada por Alba Guerrero llamada <i>la técnica del cante flamenco</i> . En seguida, se da inicio a la exposición de datos recolectados por medio de un análisis de entrevistas y un análisis de videos con sus respectivos resultados. Para finalizar hallaremos las conclusiones de la investigación.

5. Metodología
Como modelo metodológico se usó el ESTUDIO DE CASO, Utilizando herramientas de investigación como entrevistas en profundidad y observaciones.

6. Conclusiones
<ul style="list-style-type: none"> <li>• En conclusión, esta monografía a través del estudio de caso de Clara Rozo, con ejemplos, comparaciones y una lectura amable y sencilla, podría llegar a ser un punto de partida para aquellos cantantes que quieran ampliar sus técnicas vocales o iniciar un camino en el <i>cante flamenco</i>.</li> <li>• Se concluye que cada uno de los temas tratados en la segunda entrevista pueden ser dignos de una investigación a parte, que invitan al lector a seguir indagando sobre posibles nuevas técnicas en el <i>cante</i> y su relación con nuestras músicas colombianas; para, ¿por qué no?, la fusión o creación de nuevos géneros.</li> </ul>



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Elaborado por:

AVENDAÑO GRIJALBA, JUAN PABLO

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

03

06

2016

## RESUMEN

Este proyecto de investigación es un abordaje al *cante* flamenco en tanto disciplina vocal, dirigido a cantantes de diversos géneros musicales que se interesen en la incursión del mismo. Es un estudio de caso basado en la experiencia de la *cantaora* bogotana Clara Roza, quien, por medio de sus vivencias personales y recorrido musical, ha logrado forjar un estilo propio sin haber viajado a Andalucía, que es en donde nace y se desarrolla el flamenco. Esto se llevó a cabo por medio de herramientas como: entrevistas en profundidad y observaciones de videos y recitales en vivo de la *cantaora*.

La tesis se desarrolla a partir de una breve contextualización histórico-geográfica del flamenco y de algunos de sus elementos más esenciales que se exponen como marco teórico. También, está basada en el análisis de la terminológica planteada por la *cantaora* española Alba Guerrero, quien, es el antecedente y referente más importante de esta investigación.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	11
1. Capítulo I.....	13
1.1. Planteamiento del problema.....	13
1.1.1. Descripción del problema.....	13
1.1.2. Pregunta generadora.....	14
1.1.3. Objetivo general.....	14
1.1.4. Objetivos específicos.....	14
1.1.5. Metodología.....	15
1.1.6. Justificación.....	16
2. Capítulo II.....	18
2.1. Marco teórico.....	18
2.1.1. ¿Quién es Clara Rozo?.....	18
2.1.2. Una breve conceptualización del flamenco.....	22
2.1.2.1. Origen de la palabra: flamenco.....	22
2.1.2.2. Origen histórico y geográfico.....	23
2.1.2.3. El cante flamenco.....	24
2.1.2.3.1 Cante jondo y cante flamenco: significados y diferencias.....	25
2.1.2.4. Los palos y su clasificación.....	26
2.1.3. La técnica vocal en el cante flamenco según Alba guerrero.....	28
2.1.3.1. Timbre o metal.....	30
2.1.3.2. Inflexiones o recursos vocales.....	31
2.1.3.3. Fraseo.....	32



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Clara Rozo. Fuente: <a href="http://www.clararozo.com">www.clararozo.com</a> .....	18
Ilustración 2: Los palos del flamenco. Fuente: Magna Antología del Cante Flamenco- Hispavox” .....	27
Ilustración 3: Miguel Poveda. Fuente: <a href="http://www.lavozdigital.es">www.lavozdigital.es</a> .....	33
Ilustración 4: Resonadores faciales. Fuente: <a href="http://www.labrujuladelcanto.com">www.labrujuladelcanto.com</a> .....	37
Ilustración 5: Mordentes. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	41
Ilustración 6: Clara en concierto. Fuente: <a href="http://www.clararozo.com">www.clararozo.com</a> .....	46

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Palos, palos derivados, origen y compás. Fuente: Cuadro tomado de: ÖSP ÖGMUNDSDÓTTIR, Ö. (2010): Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. ....	28
Tabla 2: Timbre o metal. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	31
Tabla 3: Inflexiones o recursos vocales. Fuentes: investigador de esta monografía. ....	32
Tabla 4: entrevistas. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	34
Tabla 5: Terminación de las vocales. Fuente: Investigador de esta monografía.....	57

## ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: Quiebro 1. Fuente: Investigador de esta monografía.....	40
Ejemplo 2: Quiebro 2. Fuente: Investigador de esta monografía.....	41
Ejemplo 3: Jipío. Fuente: Investigador de esta monografía.....	42
Ejemplo 4: Quejío. Fuente: Investigador de esta monografía.....	43

## **ÍNDICE DE FICHAS DE OBSERVACIÓN**

Ficha 1: Ficha de observación N° 1. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	50
Ficha 2: Ficha de observación N° 2. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	51
Ficha 3: Ficha de observación N° 3. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	52
Ficha 4: Ficha de observación N° 4. Fuente: Investigador de esta monografía. ....	53

## **ÍNDICE DE DIAGRAMAS**

Diagrama 1. Escuchar, interiorizar, imitar. Fuente: Investigador de esta monografía.....	46
Diagrama 2: Clasificación de las vocales. Fuente: Investigador de esta monografía.....	57

## INTRODUCCIÓN

Bogotá por ser capital se ha convertido en lugar de convergencia para diferentes culturas locales y foráneas que conversan, se mezclan y se nutren entre sí. Por tanto, hablar de una identidad común en la ciudad es complicado, pues las singularidades que caracterizan dichas culturas hacen lo posible por sobresalir y mostrarse ante las demás. Por esto, es posible encontrar, una amplia paleta de opciones para quienes deseen hacer de estas su estilo de vida, o por lo menos tomar lo que les Es claro que el arte es inherente a estas manifestaciones y que forma parte del conjunto de tradiciones y modelos que estas nos proponen. Como ejemplo, podríamos nombrar al *vallenato*, que, a pesar de ser original de la costa atlántica de Colombia, ha logrado conquistar una gran cantidad de público en Bogotá y fuera del país.

Cada vez existen más personas que se interesan por explorar y estudiar nuevas formas artísticas, nuevas alternativas interpretativas y nuevas sensaciones que los lleven a crear estilos propios fundamentados en experiencias comunes. Clara Roza es una de ellas, quien es una muestra vigente de la inquietud del ser humano por descubrir y traspasar fronteras geográficas, en este caso, sin moverse de su entorno local. Ella ha logrado apropiarse de lenguajes musicales -en cierta medida- ajenos al suyo, articulando entre sí contextos culturales cercanos y lejanos sin olvidar el propio. Nos referimos principalmente a la manifestación artística más representativa de España; el flamenco y más específicamente: el *cante*, siendo éste nuestro objeto principal de estudio. Por esta razón será indispensable contextualizar al lector, exponiendo brevemente su historia y definiendo conceptos básicos del género en tanto disciplina vocal. Partiendo desde la experiencia investigativa de la

*cantaora* española Alba Guerrero, quien será tomada como el principal antecedente y referente de este proyecto de investigación.

El objetivo de esta investigación será propiciar un acercamiento al flamenco como género musical, a través del análisis de las características del *cante* de Clara Rozo. Esto se hará por medio de un estudio de caso en el que se utilizarán recursos investigativos como entrevistas y observación de videos de conciertos y recitales de la *cantaora* bogotana. También se busca generar nuevos cuestionamientos que inviten a los cantantes a investigar más acerca de este género musical que tiene bastante por explorar, pues es a ellos a quienes va dirigido este proyecto. Preguntas como: ¿Cuál es la relación entre el *cante* flamenco y el *cante* recio de los llanos orientales de Colombia? O, Para una persona que no es andaluza ¿Cuál es la pronunciación adecuada para cantar flamenco?

## 1. CAPÍTULO I

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 1.1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Aunque el flamenco es considerado uno de los géneros musicales más importantes e influyentes en el mundo según La Organización de las Naciones Unidas, Para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en Bogotá, el conocimiento acerca de él y su técnica vocal es escaso. Pues aparte de ser originalmente andaluz, contiene una sonoridad aún lejana a nuestro contexto musical. Esto le añade un alto nivel de dificultad -que por demás- ya trae consigo tal como piensa la cantaora Alba Guerrero (2013). También es verdad que los conceptos como: el timbre o *metal* y el fraseo difieren entre contexto y contexto, sin hablar de la cantidad de recursos vocales que se utilizan en el flamenco, que para algunos cantantes líricos podrían llegar a ser “extraños” o incluso “inadecuados”. Por tanto, sus campos de acción son limitados y no hay academias ni instituciones que enseñen el *cante*<sup>1</sup> como tal, Sin embargo, cada vez más, tanto los músicos de academia como los empíricos se interesan en estudiarlo.

España no se encuentra en una situación mucho mejor desde el punto de vista de la enseñanza formal del género, pues apenas hace dos décadas el flamenco se comenzó a

---

<sup>1</sup> Cante: Acción y efecto de cantar cualquier canto popular andaluz o próximo.

impartir académicamente. Por consiguiente, son escasos los estudios que describan puntualmente procesos de aprendizaje en los tres campos principales del flamenco que son: el *toque*, el baile y el *cante*, siendo este último el menos explorado en cuanto a estudios o tratados. Al ser una tradición netamente oral, entrar en esta disciplina vocal implica muchas veces una inmersión profunda geográficamente y culturalmente hablando, que no siempre es fácil de lograr, sobre todo para quienes no tienen los recursos para viajar allí.

### **1.1.2. PREGUNTA GENERADORA**

¿Bajo qué condiciones y de qué forma Clara Rozo ha desarrollado su habilidad en el *cante* flamenco?

### **1.1.3. OBJETIVO GENERAL**

Generar un acercamiento al flamenco a través de la exploración a las características del *cante* de Clara Rozo.

### **1.1.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Determinar cómo se ha desarrollado el proceso de aprendizaje en el *cante* flamenco para Clara Rozo a través de una descripción de dicho proceso.
2. Articular la teoría planteada por Alba Guerrero y las características del *cante* de Clara Rozo.
3. Establecer parámetros iniciales para una introducción al *cante* flamenco desde un contexto musical bogotano.

### 1.1.5. METODOLOGÍA

Esta monografía tendrá como diseño de investigación un estudio de caso, que será lo más pertinente para llevar a cabo los objetivos planteados anteriormente, pues tal como lo propone Enrique Yacuzzi de la universidad del CEMA, para el estudio de caso: “Su ámbito de aplicación está bien definido: estudia temas contemporáneos sobre los cuales el investigador no tiene control y responde preguntas de tipo “cómo” y “por qué”. Yacuzzi, (1994). O bien como lo plantea Stake (1998): “Es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias concretas”.

Se usarán dos recursos para la recolección de datos, la entrevista y la observación. Para los objetivos de esta investigación se realizarán entrevistas en profundidad<sup>2</sup>, las cuales se harán en dos sesiones. La primera se hará basada en el tipo de entrevista no estructurada<sup>3</sup> con un diseño de investigación narrativo<sup>4</sup> y la segunda basada en la de tipo semiestructurada.<sup>5</sup> En cuanto al método de observación, se hará por medio de videos de conciertos, videos publicados en internet y material filmado por el investigador, que luego serán analizados por

---

<sup>2</sup> Técnica de obtención de información, mediante una conversación profesional con una o varias personas para un estudio analítico de investigación o para contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales. Ruiz Olabuenaga. J. I. (1999).

<sup>3</sup> Tipo de entrevista donde el investigador tiene un control mínimo, no se dispone de un plan de trabajo muy estructurado y como único objetivo, la exploración de temas. Ruiz Olabuenaga. J. I. (1999).

<sup>4</sup> Analizan historias de vida pueden ser de tipo biográfico, autobiográfico y de tópicos, los cuales se pueden obtener de entrevistas, videos, artefactos, materiales personales y testimonios. Estos relatos pueden ser de una vida completa, de una parte de esa vida o algunos episodios en particular. Para este diseño es muy importante dar relevancia a elementos como el contexto social de la época y el lugar donde se desarrolla la historia.

<sup>5</sup> Tipo de entrevista con un control medio por parte del investigador. Las preguntas son abiertas y en un posible orden. El objetivo es profundizar en el conocimiento de ciertos temas. Ruiz Olabuenaga. J. I. (1999).

medio de fichas detalladas de observación, basadas en la terminología planteada por la *cantaora* española Alba Guerrero, quien sustenta en sus trabajos las metodologías que se deben usar para analizar una *voz flamenca*.

#### 1.1.6. JUSTIFICACIÓN

El flamenco hace parte de una robusta lista de géneros musicales que nos han legado nuestros antepasados y que han contribuido al desarrollo socio-cultural de diversas civilizaciones en el mundo. Por eso La UNESCO, en 2010, lo declaró patrimonio cultural inmaterial de la humanidad para ser protegido y preservado. Estas muestras artísticas han cruzado fronteras, gracias a la necesidad del ser humano por extender su conocimiento y adquirir nuevas experiencias a través de la relación con otros pueblos. Aquí se resalta la importancia del papel que han jugado los medios de comunicación en el proceso de globalización, logrando una interculturalidad al combinar nuevas ideas, gustos y tradiciones, que son de vital relevancia para el crecimiento y fortalecimiento del arte.

Colombia no es ajena a estos procesos, pues otras músicas se nutren de las suyas y viceversa. Un ejemplo claro podría ser la *ranchera*<sup>6</sup>, que ha sido muy importante en el aporte de sonoridades de varias músicas populares de nuestro país. Sin ir más lejos y centrándonos en el caso específico del flamenco, nos surge una pregunta ¿Podría haber sido éste el más influyente en la forma de bailar la música de nuestros llanos orientales? Estos hechos de

---

<sup>6</sup> Canción y danza populares de diversos países de Hispanoamérica.

transnacionalización son una manera diferente de representar un país, aún sin estar en él o pertenecer a él.

El *cante* es una de las expresiones representativas del flamenco, al lado del baile y el toque. Sin embargo, éste tiene una relación más directa con las emociones humanas por el simple hecho de ser oral; la alegría, el regocijo, la pena, la tristeza, la tragedia y el miedo, son solo algunas de las plasmadas en él.

Las prácticas del *cante* flamenco en Bogotá son escasas. Una de las hipótesis de factores influyentes en el desuso de esta modalidad vocal puede ser la concepción de una sonoridad lejana a nuestras costumbres o un nivel de dificultad muy alto. Pero es precisamente el hecho de ser un concepto diferente y difícil lo que nos llama la atención del flamenco. Por esta razón será fundamental exponer y documentar la experiencia de la *cantaora*<sup>7</sup> bogotana Clara Rozo, quien estudia, enseña y practica el género en la ciudad desde hace 20 años y quien será nuestro objeto de estudio, puesto que se ha convertido en un referente del flamenco en Colombia.

Este proyecto buscará llenar un vacío de conocimiento -generando así- un espacio introductorio hacia el abordaje del *cante* flamenco para todo aquel que quiera acercarse a él y desee apropiarse de las herramientas vocales que este ofrece -en especial- a cantantes de diversos géneros vocales.

---

<sup>7</sup> Cantaor/ra: Cantante de flamenco. (RAE)

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1. MARCO TEÓRICO

**Palabras clave:** Clara Rozo, flamenco, cante, palos, jondo, Alba Guerrero.

#### 2.1.1. ¿Quién es Clara Rozo?

Clara Inés Rozo Samudio Nació el 8 de octubre de 1975 en Bogotá. Perteneciente a familia de músicos, y aunque sus padres no lo fueron, proviene de un largo legado de compositores en su línea paterna, por ejemplo, el maestro Carlos Rozo Manrique, célebre compositor de música andina colombiana. A su vez, estuvo en frecuente contacto con cantantes líricos y



*Ilustración 1: Clara Rozo. Fuente: [www.clararozo.com](http://www.clararozo.com)*

populares por parte de los Samudio. Pasó su niñez presenciando las tertulias caseras, en las que todos sus parientes se reunían para interpretar bambucos y pasillos. Recuerda ella que, a pesar de la sobriedad y rigidez de su padre por el hecho de ser militar, al final, éste siempre terminaba bailando al compás de la rumba criolla; “hacían bailes al final por rumbas y cosas que eran deliciosas de escuchar y ver, sobretodo de la alegría y naturalidad con la que ellos vivían” (C. Rozo. Comunicación personal. 28 de mayo de 2015). En cuanto a los referentes

musicales durante su infancia encontramos al trío Morales Pino, Ecos de Colombia, las estudiantinas tradicionales, entre otros.

Pese al entorno artístico en el que creció, su padre no deseaba que ella tomara el rumbo de la música. Cabe resaltar que sus hermanos son abogados, por lo tanto, hubiera sido esperable que ella eligiese un camino parecido. Sin embargo, no fue así; “Fui terca y creo es de las pocas terquedades que ha valido la pena defender en la vida, cosa que recomiendo” (C. Rozo. Comunicación personal. 28 de mayo de 2015). A los cinco años de edad, Clara tenía plena conciencia de su vocación por el canto, pero no lo manifestaba abiertamente, incluso, trataba de ocultar su talento. A pesar de ello, esto no fue impedimento para truncar sus sueños. Su primera experiencia como instrumentista sería en la banda marcial de su colegio, iniciando con el redoblante, hasta llegar a ser lira mayor.

En contra de todo pronóstico inició sus estudios musicales con el maestro Gentil Montaña y luego en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), en donde estudió canto. Allí conoció al guitarrista Anzor Mancipe en el año 1995, quien fuera su compañero de aprendizaje en el flamenco. Nieto del tiplista de la estudiantina Ecos de Colombia Carlos J. Mancipe, casualmente, amigo cercano de la familia Rozo. Cuenta Clara que debían escapar de clases para estudiar con palmas el compás de los diferentes *palos*, usando como herramienta algunas grabaciones en casetes conseguidos con arduo esfuerzo. Mientras ella transcribía a oído las armonías, él hacía lo mismo con el ritmo, y así lograron adquirir el conocimiento por su propia cuenta; “y empezamos a estudiar solos, juntos, y abrir camino los dos, como hurgando tierra” (C. Rozo. Comunicación personal. 28 de mayo de 2015). Para

entonces, en el año 1994 ya había llegado a Colombia el guitarrista y *cantaor* granadino Rafael “Rafi” Gómez, y su grupo “Los Choqueros”, que junto al guitarrista bogotano Javier Peña, sería uno de los más importantes precursores del flamenco en la ciudad, y a quien Clara conocería unos meses antes que a Anzor. Sin embargo, sus caminos no se juntarían hasta un tiempo después.

Ha tenido diferentes maestros de canto, inicialmente su madre que, según Clara, era sobresaliente haciendo segundas voces; sus tías y tíos, por ejemplo, su tía María América Samudio, de los cuales aprendió los conceptos básicos del canto. Éstas, fueron las primeras referencias vocales que tuvo, una mezcla entre canto lírico y canto popular andino colombiano, forjando así, un estilo propio, que más adelante tomaría definición. Ya en el campo profesional, maestros como Gildardo Sepúlveda (hoy colega de Clara en la academia Luis A. Calvo) y la cantante lírica Vivian Posada, aportaron en gran parte a su desarrollo técnico vocal. Pero quizá el que sería más importante en la construcción de su estilo fue Raúl Gonzales “Numeráo”, gran exponente del *cante* recio de los llanos orientales de Colombia, y quien, según Clara, influyó de manera definitiva en su forma de comprender el *cante*, en tanto: acción de devolver a la tierra lo que le ha brindado.

Específicamente en el flamenco, uno de sus maestros fue el cantaor sevillano Pepe Marín, a su vez, compañero en el grupo “kalé Flamenco”, junto al guitarrista cubano Alex Jordán y la bailaora Paola Escobar. Pepe fue importante en la formación vocal de Clara, pues de él, aprendió conceptos esenciales del compás y el fraseo, fuera y dentro del escenario.

Compartió escenario con el guitarrista de jazz Kent Biswell, Alex morales en la percusión, German Pinilla en la armónica y Anzor Mancipe guitarrista flamenco. Este ensamble realizó varias presentaciones en el 2004. Con la bailaora Eva la “Yerbabuena”, Paco Jarana su guitarrista, Montse Cortés y Niño Joséle realizó algunos conversatorios, donde también participó en una descarga con la compañía del maestro Vicente amigo.

Entre el 2009 y 2010 graba su primer trabajo discográfico “Chispa Divina”, una fusión de flamenco, jazz y pop, donde a partir de sus vivencias y sentimientos surgen las siete composiciones que hacen parte de este trabajo: soñando desperté, puede ser, sigo creyendo, yo soy feliz, paisaje, adiós fantasmas y chispa divina.

Ha participado en varios festivales nacionales, entre ellos el festival gastronómico del hotel Hilton en Cartagena, el Festival Internacional de Músicas en Tunja representando a España, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el Festival de Artes Escénicas del Caribe, el Festival de Flamenco de Medellín en 2013 y 2014. Invitada también por IDARTES a la Primera Semana Flamenca de Bogotá, donde ofreció un recital de *cante* flamenco, alternando con “Rafi” Gómez y el guitarrista Diego Bejarano. Esa misma semana realizó un taller de cante en la escuela de formación artística (EFA), el cual tuvo mucho éxito, logrando infundir en sus estudiantes un gran interés por el género. El cierre de dicha semana se realizó en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán, junto a artistas de la talla del bailaor José Ramos “El Oruco”. En 2015 es invitada en el Festival Flamenco INNOVA cuya apertura se llevó a cabo en el Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo. En ese mismo festival, con la invitación de Ignacio Ramos director del grupo Guafa Trio, Clara sustenta la tesis de que el flamenco y

nuestra música llanera tienen mucho en común; plasmando en la obra “Xarop” una mezcla del *cante* recio y flamenco.

Solo hasta finales del año 2015 viaja a España, Allí pasa por diversos escenarios en ciudades como Madrid, Sevilla, Cádiz, Toledo, Jerez, Granada, entre otras. Siempre en pro de investigar a fondo el *cante* flamenco.

## **2.1.2. Una breve conceptualización del flamenco**

### **2.1.2.1. Origen de la palabra: flamenco**

El diccionario de la real academia española define el flamenco como un conjunto de manifestaciones socioculturales que generalmente son asociadas a los gitanos, especialmente los arraigados en Andalucía. Pero yendo más allá, nos encontramos con que el flamenco no es tan fácil de definir en cuanto a su origen, etimología, historia y desarrollo. Al ser una cultura marginal y teniendo en cuenta que la mayoría de sus exponentes eran personas iletradas que obtuvieron el conocimiento a través de la tradición oral, las teorías son difusas y poco argumentadas. Sin embargo, una de las hipótesis más fuertes asegura que es de origen morisco, siendo su principal protagonista el pueblo gitano proveniente del norte de la India.

Como antes se mencionó, la palabra “flamenco” no tiene una procedencia etimológica clara. Existen varias teorías, entre ellas la de Blas Infante (2006), en su libro *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo*, donde relaciona la palabra en cuestión con la expresión árabe *felah-mengu* que significa “campesino errante” o “campesino huido” y hace referencia

a los moros, que, aunque perseguidos para ser expulsados de España, algunos se quedaron y se mezclaron con los gitanos. Otra teoría, no tan aceptada, apunta a que la palabra se relaciona con la forma de vestir de los artistas flamencos (pantalón ajustado y chaquetilla corta) y su similitud con el ave que tiene el mismo nombre.

#### **2.1.2.2. Origen histórico y geográfico**

En cuanto a su origen como manifestación artística, de lo que se tiene certeza, es que nace en Andalucía en el siglo XVIII como producto de la mezcla de varias culturas que convivían y compartían situaciones sociales como la baja posición social y la pobreza extrema, en ciudades como Sevilla, Córdoba, Almería, Málaga, Jerez, Huelva, Cadis y Granada, en donde se concentraron la mayor cantidad de gitanos. Y ya que los éstos se esparcieron por varios países de Europa, cabe resaltar que fue precisamente esta combinación de culturas la que propició el fenómeno. Cristianos, judíos, castellanos, musulmanes y oriundos andaluces, aportaron enormemente en el desarrollo del género musical como tal.

La creación del flamenco se les atribuye a los gitanos arraigados en Andalucía, pero los que han estudiado su cultura coinciden en que no son un pueblo muy creativo, y que más bien, adaptan y transforman las músicas con las que tienen contacto, pero también imprimen la sonoridad característica propia. Siendo así, es inevitable que este género esté fuertemente influenciado por elementos musicales esenciales de los judíos, moros y naturalmente los andaluces.

El melisma es claramente un factor de enlace, el cual Alba define como “la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada” Guerrero (2013). Característica de los cantos sinagogales judíos, las músicas tradicionales de los países del norte de África con influencia árabe y de la música de la India.

### 2.1.2.3. El *cante flamenco*

El *cante* como lo conocemos viene a ser un concepto más reciente, así que debemos remitirnos a su forma más primitiva: La necesidad de un pueblo por manifestar sentimientos impulsados por situaciones sociales. Como se ha dicho antes, los gitanos convivían con otras comunidades, pero éstos fueron mucho más marginados, subyugados, perseguidos y castigados duramente por las autoridades. Esos sentimientos eran expresados en lamentos, gemidos y gritos que se tornarían en melodías específicas, dependiendo del contexto y lugar donde se cantara; Ya sea, arrullando a un niño con una *Nana*, pasando el tiempo al pagar condena en la cárcel con una *carcelera*, o mientras se está golpeando con un martillo sobre un yunque en una fragua con un *martinete*.

La *toná*, es una representación básica del *cante* sin compás ni acompañamiento instrumental y su interpretación musical puede ser flamenca o folclórica. De la *toná* se desprenden otros *palos*<sup>8</sup> de interpretación básica como La *carcelera*, el *martinete*, la *debla*, y la *saeta*. Igualmente encontramos derivados la *seguiriya*, la *soleá*, los *tangos*, las *cantiñas* y otros que ya se expondrá más adelante en una tabla. La *toná* junto a la *seguiriya*. Proviene del *romance* que es quizá una de las formas poéticas más características y populares

---

<sup>8</sup> Palo: cada una de las variedades tradicionales del *cante flamenco*. (RAE)

arraigadas en España, se compone de varios versos octosílabos con rima asonante en los pares. Es una melodía sencilla y estrófica que carece de acompañamiento instrumental, (aunque algunos suelen marcar el compás con los nudillos sobre una mesa) conteniendo en gran parte de sus letras tragedias y dramatismos.

#### 2.1.2.3.1. Diferencias entre el *cante jondo* y el *cante flamenco*

Ahora, es necesario diferenciar el *cante hondo* o *jondo* y el *cante flamenco*. Diego Martin (2006), lo explica de esta manera:

El flamenco tiene que ver con la forma, con la expresión estética; el *cante jondo* es más profundo y trascendente: se trata de lo que no se ve, lo que no es forma y sí es en cambio actitud ética. La *jondura* es la reflexión de los sentimientos que expresa el flamenco. El flamenco, por sí mismo, puede mantenerse y ser la base sobre la que profundice, investigue o cree cualquier aficionado, estudioso o artista. El *cante jondo*, claro, necesita para existir esa forma, esa piel, para tener una razón de ser y, una vez lograda esa cubierta, adquirir una autonomía y una serie de elementos [...].<sup>9</sup>

Incluso hasta en los *cantaos* solía diferir el concepto de *jondo*, algunos solo utilizaban el término para los palos más serios que procedían de los gitanos, como las *tonás*, la *seguriya gitana*, *polos*, *cañas*, *martinetes*, *carceleras*, *soleares*, *livianas* y *saetas viejas*. Los demás eran llamados *cantes* modernos, que eran asociados al folclor tradicional, tales

---

<sup>9</sup> Diego Martin, op. cit., p. 27.

como: *sevillanas*, *granaínas*, *medias granaínas*, *rondeñas* y *malagueñas*. Ese concepto ha ido evolucionando desde el Primer Concurso de *Cante Jondo* de granada en 1922. Luego en 1956 se realizó otro concurso en Córdoba, que también se llamó Primer Concurso de *Cante Jondo*, con la participación de algunos *palos* considerados flamencos: *verdiales*, *malagueñas*, *fandangos* de *Lucena* y *rondeñas*. El nombre del concurso fue cambiado el año siguiente: Segundo Concurso Nacional de *Cante jondo* y *Cante Flamenco*. La tercera edición se llamó Concurso Nacional de Cante Flamenco, y a partir de entonces la palabra flamenco abarca todos los *cantes*.

Pero entonces, definamos el *cante jondo*, no como lo más lento, lamentoso y aburrido, si no como los sentimientos más profundos plasmados en el flamenco, sin determinar un tema o *palo* específico.

#### **2.1.2.4. Los *palos* y su clasificación**

Los *palos* del flamenco se clasifican según su compás, origen folclórico, lugar de nacimiento o interpretación. A continuación, un esquema genealógico del *cante* flamenco según José Blas Vega.



Ilustración 2: Los palos del flamenco. Fuente: Magna Antología del Cante Flamenco- Hispavox”.

A continuación, un cuadro con los diferentes *palos*, *palos* derivados, origen y compás:

ORIGEN	PALO	PALOS DERIVADOS	COMPÁS ( _ ) = acentos
Cante básico	Tonás	Martinete, carcelera, debla, saeta	Cantes libres  (algunas veces acompañado de compás) <b><u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u></b>
	Seguiriya	Liviana, serrana, cabal	<b><u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u></b>
	Soleares	Polo, caña, bulerías	<b><u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u></b>
	Tangos	Tanguillos, tientos	<b><u>1,2,3,4</u></b>

	Cantiñas	Alegrías, caracoles, mirabrás, romera	<u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u>
Fandangos y sus derivados	Fandangos Locales/regionales	De Málaga, Huelva, Almería, Lucena, Granada	<u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u>
	Cantes de Levante	Malagueñas (verdiales, jaberas, rondeñas), granaína, media granaína	<u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u>
	Cantes de las minas	Tarantos, tarantas, minera, cartagenera	<u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u>
Folclor andaluz	Otros estilos	Nana, bamberas, marianas, sevillanas, campanilleros, villancicos, petenera	<u>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12</u>
Folclor asturiano	Otros estilos	Farruca, garrotín	<u>1,2,3,4</u>
Origen americano (cantes de ida y vuelta)	Otros estilos	Guajira, milonga, colombiana, vidalita, rumba, zambra	<u>1,2,3,4</u>

Tabla 1: Palos, palos derivados, origen y compás. Fuente: Cuadro tomado de: ÖSP ÖGMUNSDÓTTIR, Ö. (2010):

Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días.

### 2.1.3. La técnica vocal en el *cante* flamenco según Alba Guerrero

Antes que nada, debemos partir del hecho que en el *cante* flamenco no hay una terminología ni metodología estandarizada, pues cada *cantaor* y/o región de Andalucía tienen sus propios términos para designar los elementos del *cante*. Sin embargo, desde los *cantaores*

clásicos hasta los que practican y enseñan esta disciplina, saben cómo debe sonar una voz flamenca.

Ya que es un género de tradición oral, es poco probable encontrar música escrita, así mismo, son escasos los estudios académicos que propongan una metodología de enseñanza clara. Este proyecto se ha basado en uno de los trabajos de investigación de la *cantaora* Alba Guerrero, también docente en la ESMUC (escuela de música de Cataluña). Ella compila un glosario de términos utilizados por la mayoría de los cantaores reconocidos y los define desde su experiencia personal. También clasifica las voces de nueve *cantaores* clásicos (Camarón de la Isla, La Paquera de Jerez, Terremoto, Tío Borríco, Antonio Mairena, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Manuel Vallejo y Tomás Pavón) según las que, para ella, son las *características de la voz flamenca* velocidad, fluidez, nasalidad, peso, rugosidad, falsete, dulzura, vibrato, brillo y potencia. Así mismo insinúa que son las grandes escuelas del *cante* y que los que imitan estos cantaores se autodenominan: *camaroneros*, *marcheneros*, *caracoleros*...en fin. Además, enmarca unos parámetros para el acercamiento e iniciación al *cante* que analizaremos más adelante.

Alba guerrero ha clasificado las características de la voz flamenca en tres aspectos:

- Timbre o *metal*.
- *Recursos vocales* o Inflexiones<sup>10</sup>.
- Fraseo.

---

<sup>10</sup> Inflexión: Elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro. (RAE)

### 2.1.3.1. Timbre o *metal*:

Es el sonido particular de cada *cantaor* dado por su fisionomía, y que puede tener las siguientes características. Aunque se quiere en este punto manifestar un desacuerdo con la autora, ya que estas son características que no son exclusivas del *cante* flamenco.

<b>Velocidad:</b> la ejecución de melismas con muchas notas cortas.
<b>Peso:</b> Estabilidad de la voz. El valor de las notas es largo, es exacto y está bien asentado en el ritmo. Si hay vibrato, es lento.
<b>Falsete:</b> Cualidad vocal que se produce con el acento de las cuerdas vocales. Estas cambian de plano provocando la vibración de la mucosa que recubre las cuerdas, no de la masa muscular en sí. Por eso en el falsete escuchamos una voz con aire.
<b>Fluidez:</b> Facilidad para cantar en toda la tesitura sin cambiar la calidad vocal. Naturalidad en la voz.
<b>Nasalidad:</b> Cualidad de la voz que se produce cuando el paladar blando está bajo y el sonido sale por la nariz además de por la boca. Como consecuencia hay una pérdida de inteligibilidad. En el flamenco se utiliza en los finales de <i>tercio</i> <sup>11</sup> .
<b>Vibrato:</b> Es una variación periódica de la frecuencia o amplitud del sonido. En el flamenco puede ser lento y marcado o bien rápido.
<b>Dulzura:</b> Voz clara y melosa que se produce con la inclinación del cartílago tiroideos situado en la laringe. Con dicha inclinación se produce un alargamiento de las cuerdas vocales que permite llegar a las notas agudas con mayor facilidad.
<b>Rugosidad:</b> <i>Romper la voz</i> , cualidad de la voz cuando esta no está limpia y clara, si no que suena <i>sucia</i> , romper la voz es un paso más allá de la rugosidad, se produce con la constricción de las cuerdas vocales y de los pliegues falsos.

<sup>11</sup> Tercio: cada uno de los versos de la estrofa, cantado.

<p><b>Brillo:</b> Concentración de energía en un rango de frecuencia medio, haciendo que la voz sea más inteligible. Los cantantes de lírico desarrollan el así llamado <i>primer formante</i> para que su voz se distinga por encima de una orquesta.</p>
<p><b>Potencia:</b> en el flamenco se utiliza la técnica <i>belting</i><sup>12</sup>, para hacer <i>quejios</i> y gritos. Sin embargo, a diferencia de otros estilos vocales donde la laringe siempre está alta para esa técnica, en el cante la laringe puede estar alta o baja indistintamente dependiendo de cada cantaor.</p>

Tabla 2: *Timbre o metal*. Fuente: Investigador de esta monografía.

Las definiciones y conceptos en este último cuadro son exactamente los descritos por Alba Guerrero en su artículo *La técnica vocal en el cante flamenco*<sup>13</sup>. En su trabajo ella hace referencia a estas cualidades vocales y las plantea como categorías vocales para facilitar el análisis de cualquier voz.

### 2.1.3.2. Recursos vocales o inflexiones:

El siguiente cuadro contiene las definiciones de lo que para Guerrero son los *recursos vocales* o inflexiones en la voz.

<p><b>Quiebro:</b> Inflexión sobre una sola nota. Es un recurso vocal que da lugar. Como consecuencia o efecto de dicha inflexión, a un adorno de un semitono. Se puede definir como un vibrato de una sola oscilación. Es un recurso muy usado también en el canto popular.</p>
<p><b>Jipío:</b> Tiene varias acepciones; entre ellas designar una inflexión en la voz como un mordente o quiebro acentuado parecido al gemido o al hipo; también se ha utilizado en etapas anteriores del flamenco para designar una manera de cantar seguido sin tomar aire, <i>cantar de un jipío</i>.</p>

<sup>12</sup> ESTILL, Jo. *Six basic voice qualities*. Estill voice training systems. 1997. Estill establece un patrón fisiológico para el belting, donde la posición de la laringe es alta y los pliegues vocales son gruesos. El cartilago tiroideos no está inclinado, pero el cricoides si lo está. Para esta técnica es muy importante el apoyo respiratorio y lo que Estill denomina el *anclaje* de cabeza y cuello.

<sup>13</sup> «La técnica vocal en el cante flamenco por Alba Guerrero - JONDOWEB - El flamenco más cabal - Web de cante, guitarra y baile». <http://www.jondoweb.com/contenido-la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco-821.html>

<b>Quejío:</b> Grito cantado.
<b>Microtonos:</b> Cada uno de los intervalos musicales menores que un semitono. En la música tradicional occidental, una octava se divide en doce semitonos iguales. En el <i>microtonalismo</i> se utilizan más notas, llamadas <i>microtonos</i> .
<b>Melisma:</b> es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada.

Tabla 3: Inflexiones o recursos vocales. Fuentes: investigador de esta monografía.

### 2.1.3.3. Fraseo:

En este apartado no se va a profundizar mucho, puesto que los métodos utilizados por guerrero para analizar el fraseo son sencillos; clasificando las voces flamencas en dos conceptos:

1. *Cante melismático:* Se describe como la ejecución de varias notas musicales por cada sílaba cantada.
2. *Cante silábico:* Es la ejecución de una sola nota por cada sílaba.

### 2.1.4. Expresión corporal y gestos faciales

Cuando se canta flamenco, por lo general, se suele acompañar de una fuerte expresión gestual y corporal que muchas veces da cuenta de las emociones plasmadas en las letras de las *coplas*<sup>14</sup>. Todos los músculos de la cara están en constante actividad, los pies y las manos siempre están en movimiento casi como si se estuviera bailando. Seguir el compás con las palmas es casi un requisito, ya que en el flamenco son mucho más importantes que cualquier otro instrumento después de la guitarra. También es necesario tener en cuenta que el *cante* tradicional se hace sentando en una silla, muchas veces al lado de una mesa que es usada

<sup>14</sup> Copla: combinación métrica o estrofa. Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso. (RAE)

como instrumento de percusión para seguir el compás con los nudillos. Este modo de cantar se ha transmitido y se reproduce por imitación, ya que muchos de estos gestos y/o movimientos, curiosamente, son usados casi de la misma forma por la mayoría de los *cantaores*, aunque unos en mayor medida que otros. Convirtiéndose así en elemento esencial del *cante*.



*Ilustración 3: Miguel Poveda. Fuente: [www.lavozdigital.es](http://www.lavozdigital.es)*

Este tema no hace parte del estudio de Guerrero, sin embargo, será importante analizarlo desde un punto de vista global de la interpretación de Clara Rozo.

### 3. CAPÍTULO III

En este capítulo se expondrán los datos recolectados (entrevistas y videos) y se analizarán debidamente.

#### 3.1. ANÁLISIS DE ENTREVISTAS

Sesiones	Tipo de Entrevista en Profundidad	Contenido	Herramientas físicas
Primera	Estructurada	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Datos biográficos.</li> <li>• Recorrido artístico.</li> <li>• Desarrollo del proceso de aprendizaje.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabadora de voz.</li> <li>• Libreta de notas.</li> </ul>
Segunda	Semiestructurada	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cante flamenco en comparación con el canto lírico.</li> <li>• ¿Qué pasa en el aparato fonador de Clara Roza al cantar flamenco?</li> <li>• Relación entre el <i>cante</i> flamenco y el <i>cante</i> recio de los llanos orientales de Colombia.</li> <li>• Las inflexiones: articulación entre la propuesta de Guerrero y el conocimiento de Roza: <i>Quiebro, jipío, y quejío</i>.</li> <li>• Importancia de los gestos faciales y expresión corporal en el <i>cante</i>.</li> <li>• ¿Cómo aprender a cantar flamenco estando en Bogotá?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabadora de voz.</li> <li>• Libreta de notas.</li> <li>• Videocámara.</li> </ul>

Tabla 4: entrevistas. Fuente: Investigador de esta monografía.

Ahora procederemos a analizar las entrevistas hechas a la cantaora Clara Rozo.

**3.1.1. Primera sesión:** Esta entrevista se realizó en las instalaciones de la Academia Luis A. Calvo, el contenido de ésta da cuenta de datos biográficos, recorrido artístico, desarrollo del proceso de aprendizaje en la música y en el flamenco específicamente.<sup>15</sup>

**3.1.2. Segunda sesión:** Ésta se realizó en la casa de Clara. Los temas tratados fueron:

- *Cante* flamenco en comparación con el canto lírico.
- ¿Qué pasa en el aparato fonador de Clara Rozo al cantar flamenco?
- Relación entre el *cante* flamenco y el *cante* recio de los llanos orientales de Colombia.
- Las inflexiones: articulación entre la propuesta de Guerrero y el conocimiento de Rozo: *Quiebro, jipío y quejío*.
- Importancia de los gestos faciales y expresión corporal en el *cante*.
- ¿Cómo aprender a cantar flamenco estando en Bogotá?

#### **3.1.2.1. Cante flamenco en comparación con el canto lírico**

En adelante se hará referencia al “*cante*” flamenco como: *cante*, y canto lírico como: “canto”. El punto de vista de Rozo parte del hecho de que el flamenco contiene elementos musicales relacionados con culturas de oriente más que con las de occidente. En su relato ella dedujo que existen más diferencias que similitudes con las músicas occidentales,

---

<sup>15</sup> Los datos recolectados de esta primera sesión se encuentran en el marco teórico expuesto en el capítulo 2.

específicamente con el canto. Ella se refiere a la voz en el flamenco así: “En mi experiencia encuentro un instrumento que se obliga a ser más sensible a la tensión y a la relajación, presenta movimiento. Creo que vale la pena entender que las músicas occidentales son menos creativas en ese sentido” (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Clara Argumenta que, en el *cante*, el aparato fonador echa mano de diversos recursos o inflexiones que rara vez se utilizan en la técnica del canto, sin demeritar, claro está. Sin embargo, también se refiere a las similitudes que se comparten, no solo en el canto y en el *cante*, si no en otras disciplinas vocales; en primer lugar, una conciencia y disposición corporal para cantar, el uso de todos los resonadores vocales, una correcta vocalización y pronunciación, además de un cuidado oral adecuado.

Otra diferencia sería que en el *cante* no hay una técnica estandarizada, ni mucho menos textos académicos o tratados que enseñen a cantarlo, como si pasa en el canto, pues cada cantaor hace uso de los recursos vocales que más se adaptan a su fisionomía y los que ha aprendido de sus antecesores o modelos vocales de referencia.

### **3.1.2.2. ¿Qué pasa en el aparato fonador de Clara Rozo cuando canta flamenco?**

Como se ha dicho antes, Rozo ha tenido diferentes profesores que han educado su voz, desde una técnica lírica, pasando por todo un conjunto amplio de músicas colombianas, hasta el *cante* flamenco que ella misma ha desarrollado con ayuda de sus propias experiencias vocales. Ella quiso referirse especialmente al maestro Gildardo Sepúlveda, quien le enseñó lo que sabe acerca de la técnica del canto. “Él me sacó de muchas dudas. Y me decía:

“Tranquila, tu sigue cantando tus cosas, pero cuando lo hagas, aplica la técnica vocal lírica sin que suene lírico”. (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Hablando de la posición de la laringe y el velo del paladar, Clara tiene la concepción de que en el *cante* su laringe siempre debe estar baja, incluso recomienda, al comienzo, “domar” la lengua con un baja-lenguas. “porque la lengua no puede obstruir la salida del sonido en cualquier cultura que cantemos”. (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). En cuanto al velo del paladar, opina que debe ser flexible y adaptarse a las necesidades del pasaje que se esté cantando; Es decir, no hay una posición fija, incluso se necesita dicha flexibilidad para poder realizar las inflexiones características de este género vocal.

Para Rozo el funcionamiento de su aparato fonador en el *cante* es muy subjetivo, menciona todo el tiempo la importancia de sus resonadores del pecho, cara y cabeza, y los usa de acuerdo a la intensidad que desee darle a su voz. Ella dice: “En el *cante* flamenco el aparato resonador está más abajo”. (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Aunque sabemos que los resonadores del aparato fonador son: los resonadores frontales, maxilares, el seno esfenoidal, el seno etmoidal y los espacios de la cavidad bucofaringea que son los altavoces naturales que tenemos.

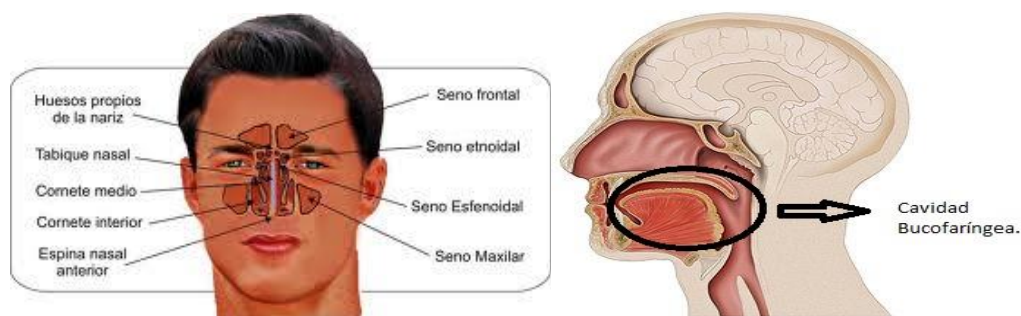


Ilustración 4: Resonadores faciales. Fuente: [www.labrujuladelcanto.com](http://www.labrujuladelcanto.com)

Ahora bien, se debe dejar claro que no todos los aparatos fonadores son iguales, en consecuencia, tanto los recursos vocales que se usan en el flamenco, como ciertas características del timbre, no son posibles para todos los cantaores.

Por otro lado, cuando se refirió al cómo atacar las notas o cómo emite ella el sonido, lo hizo de manera subjetiva nuevamente, diciendo que su centro energético estaba en su zona abdominal. “El flamenco es visceral, estas músicas no tienen filtro en la laringe, estas músicas se cantan desde la respiración pura”. (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015), luego de estas palabras Rozo explicó paso por paso como es la emisión del sonido para ella: Tomo conciencia de mi respiración media, diafragmática y mi vientre bajo o abdominal, pujo, respiro lo que voy a usar, no más que eso, y ataco la nota. Enseguida cantó una copla por *martinete*<sup>16</sup>, allí se pudo evidenciar una preparación corporal para la emisión del sonido, independientemente de si en realidad sigue estos pasos de forma literal.

### **3.1.2.3. Relación entre el *cante* flamenco y el *cante* recio de los llanos orientales de Colombia**

Como se dijo en el capítulo anterior, el maestro vocal más importante e influyente para Clara Rozo fue Raúl “Numeráo” González, quien es un representante vigente del *cante* recio de los llanos orientales de Colombia. Esto por supuesto tiene mucha relevancia a la hora de analizar el *cante* de Clara, pues para ella, “la música llanera es el flamenco

---

<sup>16</sup> Palo del flamenco que se canta sin acompañamiento instrumental. Tradicionalmente su ejecución se lleva a cabo en las fraguas.

colombiano”, (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Ella opina que existen varias similitudes en la forma de cantar estas dos músicas, inicialmente describió un contexto social y geográfico parecido; el hecho de que en el flamenco y en la música llanera existan cantes de trabajo como por ejemplo el *martinete* en las fraguas y los cantos de vaquería respectivamente, o la *debla* y los cantos de ordeño. Estos tienen como similitud que son *cantes* sin acompañamiento instrumental generalmente. O el hecho de que la carencia de montañas exija una forma de cantar más fuerte: “la montaña abriga a la gente, la convoca y la guarda, a diferencia del llano, el mar o el desierto” (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015).

Incluso al escuchar a Rozo cantar flamenco se puede identificar elementos sonoros característicos del *cante* recio y viceversa. La obra *Xarop – la travesía del joropo*<sup>17</sup> del grupo colombiano Guafa trio es una representación real de esa relación musical, donde Clara expone su conocimiento tanto en el flamenco como en la música llanera colombiana.

#### **3.1.2.4. Las inflexiones: articulación entre la propuesta de Guerrero y el conocimiento de Rozo: *Quiebro, jipío y quejío***

No se han excluido en este análisis el *melisma* y el *microtonalismo*, puesto que se decidió que se encuentran inmersos en *quejío* y *quiebro* respectivamente.

---

<sup>17</sup> Link del video: <https://www.youtube.com/watch?v=olracWuKEys>

Este tema se trató cuidadosa y metódicamente, al momento de hablar de las inflexiones en el flamenco Clara ya había leído el trabajo de Alba Guerrero, esto permitió un análisis en conjunto entre la *cantaora* y el investigador de este proyecto, que luego decantaría en la articulación de las dos posturas (Guerrero y Rozo). Así mismo se captó en video cada uno de los ejemplos de inflexiones junto con una explicación de cómo Rozo los realiza. (Para facilitar la lectura de este apartado téngase en cuenta las definiciones de la tabla 3).

#### 3.1.2.4.1. *Quiebro*

Analizando la definición propuesta por Alba Guerrero de que el *quiebro* es un adorno de un semitono y después de que Clara cantara algunas frases acompañándose con su guitarra, se llegó a la conclusión de que no siempre se hace así, si no que esto va de acuerdo con la escala que se esté cantando en el momento. Es decir, la armonía es la que supedita el intervalo del *quiebro*. A continuación, dos ejemplos escritos.



Ejemplo 1: *Quiebro 1*. Fuente: Investigador de esta monografía.

Se darán cuenta que un *quiebro* es un *mordente*<sup>18</sup>, que puede ser superior o inferior y que debe regirse conforme a la escala diatónica o modal, aunque también se hacen usando

<sup>18</sup> Notas de adorno que acompañan a una principal. (RAE).



### 3.1.2.4.2. *Jipío*

Así como lo describe Guerrero, así mismo lo concibe Rozo, el *jipío* es un *quiebro* con un intervalo más amplio y con un acento de carácter más fuerte. Sin embargo, durante la entrevista, la *cantaora* bogotana no era consciente de que amplitud de intervalo utilizaba en los *jipíos*. Después de analizar varias coplas ejecutadas por Clara, se llegó a la conclusión que los intervalos que usa, generalmente, están entre la tercera menor y la quinta justa, siendo éste último el más difícil de lograr, pues requiere de una alta exigencia, no solo vocal si no física en general. Enseguida, un ejemplo de varios *jipíos*.



Ejemplo 3: *Jipío*. Fuente: investigador de esta monografía.

No obstante, la amplitud del intervalo no debe ser aplicada con tanto rigor; éste dependerá de la intensidad del momento, entonces, se debe tener en cuenta que los finales de tercio son siempre más intensos que los comienzos. Según Clara, los finales de tercio de los palos básicos (véase tabla 1), son un escenario perfecto para la ejecución de *jipíos*; “Cuando estamos, por ejemplo, en un *cante* grande como una *granaina*, una *seguriya* o en los *fandangos libres*”. (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). En seguida Clara procedió a cantar un ejemplo de *jipío* en un final de tercio de un *fandango libre*.

Para Rozo, existen dos maneras de hacer el *jipío*; la primera, es realizar el intervalo sin cambiar el registro, simplemente cambiando la altura de la nota rápidamente. La segunda, es la consecuencia de la vibración entre sí de las mucosas de las cuerdas vocales,



*quejío*, y este fue lo que para ella significa el efecto de *rajar la voz*, lo cual Alba define como la consecuencia de constreñir las cuerdas vocales y los pliegues falsos, es cuando la voz suena *sucia* y a esto lo llama *rugosidad* o *romper la voz* (véase la tabla 3). En otras palabras, sonaría como un gruñido. El uso de esta inflexión no estaría condicionado a hacerse en algún momento específico del tercio o de la copla, dejándose a la libertad del cantaor, pero sí contiene una connotación de fuerza extra, y se guarda para las partes más intensas.

### 3.1.2.5. Importancia de los gestos faciales y la expresión corporal en el cante

Para Clara Roza la expresión corporal y gestual son muy importantes dentro un todo que encierra el *cante* flamenco, pues aparte de ser una característica imprescindible, ella cree que su cuerpo es un instrumento de transmisión energética hacia el público y hacia ella misma. En ese orden de ideas, todo su cuerpo es el que canta flamenco. Clara dice: “la parte corporal es muy importante, aparte de ser para el público se entere de lo que uno está haciendo, se usa para que uno mismo tenga un referente rítmico” (C. Roza. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Roza es muy disciplinada con los ritmos del flamenco o lo que ella llama “el compás”, el cual intenta estudiar diariamente para poder interiorizarlo, antepone lo rítmico a lo melódico y armónico. Sus palabras fueron: “usted puede ser muy afinado, tener un bonito color de voz, pero si no tiene compás no hay flamenco” (C. Roza. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015).

Pero ¿cómo se aplica el estudio del compás corporalmente? Clara habla inicialmente de sus manos, las compara con instrumentos de dirección, como batutas para dirigirse a sí

misma, y no es que marque un compás específico, si no que se mueven aleatoriamente para dar destacamentos de tiempos fuertes o cerrar frases. Pero sus manos también tienen otras funciones, desde luego una de las principales es llevar “la palma”, que en el flamenco es tan esencial como la batería en el rock. Esto lo complementa con un sonido de chasquido que ejecuta con su boca y un constante taconeo con sus pies, generando así, todo un complejo instrumento rítmico. Otra función de las manos sería el acompañamiento de los melismas de la melodía e inflexiones vocales, a través de movimientos imaginarios e imitativos de las mismas. Dice Rozo: “Es seguir el dibujo, como si lo estuviéramos escribiendo o como cuando uno era niño y aprendía a leer siguiendo las palabras” (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015).

En cuanto a los gestos faciales, Rozo hace énfasis en su molde vocal, en como prepara el interior de su boca y los músculos de su cara para atacar las notas. Clara dijo en la entrevista: “Es una preparación que debería ser en todas las músicas, que el sonido no me coja desprevenida” (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015). Ella habla de que es una preparación en un tiempo muy corto, dice que se trata de “un micro-tiempo”, y que con el pasar del tiempo lo empezó a hacer de forma inconsciente. ¿De qué se trata esta preparación? Es pensar con anticipación el color, la intensidad y la articulación de las notas a través de un movimiento determinado de sus músculos faciales.

Por otro lado, es necesario mencionar la gran carga emocional que conlleva el cantar flamenco, puesto que la mayoría de veces las letras contienen temas trágicos o dramáticos de una cotidianidad marcada por una marginación social. De hecho, algunas veces hasta para

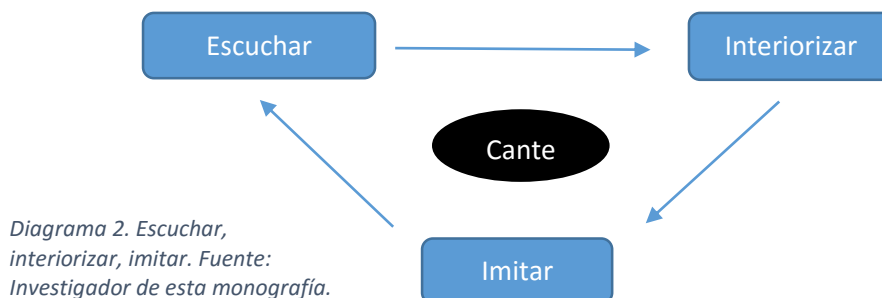


Ilustración 6: Clara en concierto. Fuente: [www.clararozo.com](http://www.clararozo.com)

cantar letras alegres o jocosas se pone un rostro de tristeza o dolor. Esto al cantar se plasma en gestos faciales como: fruncir el ceño, subir y bajar las cejas, subir y bajar las comisuras de los labios, movimiento de mandíbula, abrir mucho la boca, entre otros. Por supuesto todos estos gestos se traducen en una configuración determinada del sonido. Clara no hace excepción a la regla, al cantar flamenco su rostro demuestra un estado de aflicción y sentimiento profundo que genera una fuerte conexión con quienes la escuchan. Sin embargo, opina que todo en exceso es malo y entiende que dosificar la tensión aplicada en el rostro también es muy importante para no desatar después problemas de fatiga muscular.

### 3.1.2.6. ¿Cómo aprender a cantar flamenco estando en Bogotá?

Haciendo referencia al proceso de aprendizaje en el flamenco, Rozo deja claro que para ella el método principal con el que se aprende a cantarlo es la escucha permanente del género. También Alba Guerrero se refiere a este tema, argumentando que solo se aprende a cantar flamenco escuchando mucho a quien se quiere imitar.



Desde los dos puntos de vista se puede describir el aprendizaje del *cante* como un ciclo; escuchar, interiorizar y luego imitar. Ahora bien, se debe mencionar que para Clara la escucha debe ser un ejercicio íntimo, a solas, con ojos cerrados y durante varias horas, en el cual no solo se preste atención a las melodías del *cante*, si no que se le otorgue el mismo cuidado al ritmo y a la armonía. Ella dijo en la entrevista: “la música es melodía, ritmo y armonía, si esas tres no están en paz no hay música”. (C. Rozo. Comunicación personal. 28 de mayo de 2015). Como se dijo en el apartado anterior, para Clara el compás es primordial en el desarrollo del aprendizaje en el flamenco y recomienda empezar por palos como las *alegrías*, *seguiriyas* y *soleares*. Otra opción no tan recomendada por Clara para iniciar en el flamenco podría ser empezar por palos de compases familiares a nuestro contexto musical, es decir, aquellos que están en 2/4, 4/4, 3/4 y 6/8, por ejemplo, los *tangos*, la *rumba*, el *fandango* o los *tanguillos*.

En sus comienzos en el *cante* tuvo dificultades para conseguir las grabaciones o videos, contrario de ahora que el internet facilita la adquisición de material que permite el estudio a prácticamente cualquier persona. Aun así, Rozo recomienda a los que quieren acercarse al *cante*, no confiar en toda la información hallada allí, más concretamente, en los cifrados, armónicos o letras que algunos sitios web proveen, y mejor si, intentar transcribir de oído lo más posible e intentar estudiar un *palo* diferente por semana o por mes, siempre utilizando como herramienta una guitarra, pues esto hará que se vaya volviendo familiar esa sonoridad. Así describió Clara sus jornadas de estudio: “Estudio escalas mayores, menores, hago énfasis en la escala menor armónica, me aprendo las letras nuevas y dispongo mi cuerpo

rítmicamente, cuando me siento por fuera del compás, paro, entiendo que está pasando y vuelvo a empezar” (C. Rozo. Comunicación personal. 20 de agosto de 2015).

También afirma que para ella es muy funcional el escribir los acordes encima de la letra, de esa forma adquiere conciencia de las notas que puede usar. Así mismo lo hace con los acentos correspondientes a cada sílaba y luego los compara con los acentos generales del compás. Todo esto Clara lo asimila como un ritual personal, pero que también se nutre de experiencias colectivas como la de sus compañeros músicos y bailarines con los que comparte escena.

### 3.2. ANÁLISIS DE VIDEOS

Se analizaron 4 videos de la *cantaora* bogotana; En los dos primeros expone dos palos flamencos tradicionales que son: *bulería* y *fandango libre* respectivamente, con el acompañamiento del guitarrista español Israel Heredia. En el tercer video, Rozo junto con el guitarrista Mario Martínez y Felipe Aljure en la percusión, hacen una adaptación de la canción del mexicano Álvaro Carrillo que lleva por título *Luz de luna* en ritmo de *canción por bulería*. El cuarto video son unos *tangos* flamencos tomados de una presentación en el Colegio Reyes Católicos de Bogotá con la participación de Anzor Mancipe en la guitarra, Felipe Aljure en cajón y el cantaor sevillano Jesule De Utrera.

Se analizaron 5 aspectos con sus respectivas categorías:

1. timbre o *metal*: *Velocidad, peso, falsete, fluidez, nasalidad, vibrato, dulzura, rugosidad, brillo y potencia.*
2. Inflexiones: *Quiebro, jipío, quejío y melismas.*
3. Fraseo: *Cante melismático y cante silábico.*
4. Gestos Faciales: *Mandíbula, molde vocal, ceño y cejas.*
5. Expresión corporal: *manos y pies.*

### 3.2.1. Fichas de observación de videos

Ficha de observación No. 1		
Octubre 7 de 2015		
Nombre del video		Bulerías
Fecha del video		2013
Aspectos a Analizar	1. Timbre o metal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Velocidad</li> <li>• No hay peso</li> <li>• No usa falsete</li> <li>• Poca fluidez</li> <li>• Mucha nasalidad</li> <li>• Vibrato rápido</li> <li>• No hay dulzura</li> <li>• Rugosidad ocasional</li> <li>• Brillo</li> <li>• Potencia</li> </ul>
	2. Inflexiones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quejíos</li> <li>• Quiebros</li> <li>• Jipíos</li> <li>• Melismas</li> </ul>
	3. fraseo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cante silábico y melismático combinado.</li> </ul>
	4. Gestos faciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastante movimiento horizontal de mandíbula.</li> <li>• Molde vocal inestable.</li> <li>• Ceño fruncido con movimiento de cejas.</li> </ul>
	5. Expresión corporal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento de manos siguiendo los melismas y eventualmente haciendo palma, sobre todo cuando no canta.</li> <li>• Los pies marcan los acentos de los tiempos fuertes. Está sentada.</li> </ul>

Ficha 1: Ficha de observación N° 1. Fuente: Investigador de esta monografía.

Ficha de observación No. 2		
Octubre 7 de 2015		
Nombre del video		Fandango libre
Fecha del video		2013
Aspectos a Analizar	1. Timbre o metal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Velocidad</li> <li>• No hay peso</li> <li>• No hay falsete</li> <li>• Fluidez media</li> <li>• Mucha nasalidad</li> <li>• Vibrato rápido</li> <li>• No hay dulzura</li> <li>• Rugosidad ocasional</li> <li>• Brillo</li> <li>• Potencia</li> </ul>
	2. Inflexiones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quejíos</li> <li>• Quiebros</li> <li>• Jipíos</li> <li>• Melismas</li> </ul>
	3. fraseo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cante melismático</li> </ul>
	4. Gestos faciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastante movimiento horizontal de mandíbula.</li> <li>• Molde vocal inestable</li> <li>• Ceño fruncido con movimiento de cejas.</li> </ul>
	5. Expresión corporal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento de manos siguiendo los melismas y eventualmente haciendo palma, sobre todo cuando no canta.</li> <li>• Los pies marcan los acentos de los tiempos fuertes. Está sentada.</li> </ul>

Ficha 2: Ficha de observación N° 2. Fuente: Investigador de esta monografía.

Ficha de observación No. 3, octubre 8 de 2015		
Nombre del video		Luz de luna (canción por bulería)
Fecha del video		2013
Aspectos a Analizar	1. Timbre o metal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Velocidad</li> <li>• No hay peso</li> <li>• No hay falsete</li> <li>• Fluidez media</li> <li>• Nasalidad media</li> <li>• Vibrato rápido</li> <li>• Poca dulzura</li> <li>• No hay rugosidad</li> <li>• Brillo</li> <li>• Potencia</li> </ul>
	2. Inflexiones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No hay quejíos</li> <li>• Quiebros</li> <li>• Jipíos</li> <li>• Melismas</li> </ul>
	3. fraseo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cante silábico</li> </ul>
	4. Gestos faciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastante movimiento horizontal de mandíbula,</li> <li>• Molde vocal inestable</li> <li>• Ceño fruncido con movimiento de cejas.</li> </ul>
	5. Expresión corporal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento de manos siguiendo los melismas y eventualmente haciendo palma, sobre todo cuando no canta.</li> <li>• Al estar de pie, el movimiento rítmico de sus pies insinúan baile.</li> </ul>

Ficha 3: Ficha de observación N° 3. Fuente: Investigador de esta monografía.

Ficha de observación No. 4, octubre 8 de 2015		
Nombre del video		Por tangos
Fecha del video		23 de abril de 2013
Aspectos a Analizar	6. Timbre o metal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Velocidad</li> <li>• No hay peso</li> <li>• No hay falsete</li> <li>• Fluidez media</li> <li>• Mucha nasalidad</li> <li>• Vibrato rápido</li> <li>• No hay dulzura</li> <li>• Rugosidad ocasional</li> <li>• Brillo</li> <li>• Potencia</li> </ul>
	7. Inflexiones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quejíos</li> <li>• Quiebros</li> <li>• Jipíos</li> <li>• Melismas</li> </ul>
	8. fraseo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cante melismático</li> </ul>
	9. Gestos faciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bastante movimiento horizontal de mandíbula</li> <li>• Molde vocal inestable</li> <li>• Ceño fruncido con movimiento de cejas</li> </ul>
	10. Expresión corporal	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento de manos siguiendo los melismas y haciendo palma cuando no está cantando.</li> <li>• Sentada sigue los acentos fuertes y débiles con sus pies.</li> </ul>

Ficha 4: Ficha de observación N° 4. Fuente: Investigador de esta monografía.

### 3.2.2. Resultados de análisis de videos

Estos son los resultados del análisis de los videos según cada categoría.

- **Timbre**
  - ❖ En los cuatro videos se evidenció la ejecución rápida de melismas con notas cortas, es decir, lo que para Alba significa *velocidad*, que es todo lo contrario a *peso*.
  - ❖ No usa *falsete*.
  - ❖ Su *fluidez* es media ya que pierde calidad y potencia en las notas graves, pero gana en notas agudas.
  - ❖ Bastante uso de los senos maxilares y frontales, lo que se traduce en *nasalidad*, sobre todo en los finales de frase.
  - ❖ El *vibrato* que usa siempre es de oscilaciones cortas, es decir, se escucha un *vibrato* rápido.
  - ❖ Se evidencia para los palos más tradicionales como el fandango, la bulería y los tangos, carencia de *dulzura*, seguramente porque en estos palos se necesita más potencia en la voz que delicadeza. Sin embargo, se debe decir que durante las entrevistas usó *dulzura* en algunos ejemplos que ejecutó.
  - ❖ Cuando emplea la *rugosidad* lo hace ocasionalmente, aunque lo hace más pronunciadamente en los finales de tercio y cuando se le nota más emocionada. No obstante, no lo hace en todos los videos.
  - ❖ El *brillo* está presente en todos los videos como una de las principales características de su timbre, igualmente la *potencia*.

- **Inflexiones**

- ❖ Utiliza todas las inflexiones en los cuatro videos, menos el *quejío*, el cual no usa en el video N°3. Se debe recordar que la canción en este video se trata de una adaptación a *bulería* (no es propiamente flamenco).

- **Fraseo**

- ❖ No usa un tipo de fraseo en general, pero al parecer el tempo<sup>20</sup> de cada canción es el que determina si es *silábico* o *melismático*. si es lenta será cante *melismático*, si es rápida será *cante silábico*.

- **Gestos faciales**

- ❖ El análisis de los cuatro videos arrojó como resultado una constante en los gestos faciales: bastante movimiento horizontal de mandíbula, molde vocal inestable y ceño fruncido con movimiento de cejas. Como se mencionó antes, estos son gestos característicos de una cara que refleja tristeza o dolor.

- **Expresión corporal**

- ❖ Las manos siempre están en constante movimiento, ya sea siguiendo los melismas o adornos que hace con la voz, o bien, haciendo palmas para seguir el compás mientras canta, pero más, cuando es la guitarra la protagonista.
- ❖ La función de sus pies es marcar los tiempos fuertes del compás golpeándolos contra el suelo. Esto lo hace mientras está sentada, estando de pie como en el video N°3, lo hace con movimientos que insinúan un baile.

---

<sup>20</sup> Tempo: grado de celeridad en la ejecución de una composición musical. (RAE).

### 3.2.3. Pronunciación en el *cante*

Este tema no fue tratado como tal en las entrevistas, y consta más que todo de un análisis por parte del investigador acerca de cómo se debería pronunciar las palabras al cantar flamenco no siendo oriundo de Andalucía y ni siquiera de España. Anteriormente se dejó en claro que las características de una voz que *suena flamenca* se logra a través de la imitación, pero ¿se debe llegar al punto de actuar ser quien no se es y perder una identidad propia? Rozo opina que no es bueno llegar a extremos y que se debe buscar un punto neutro en la pronunciación. Esto también dependerá del rigor que se le quiera otorgar a la interpretación y de que es lo que esta misma requiere. Por ejemplo, no se tendrá el mismo rigor al cantar un *palo serio* como una *soleá*, que al cantar una canción con aire afluencado como lo es *Luz de luna* (véase ficha N° 2).

Existen ciertos parámetros de pronunciación que se deben tener en cuenta a la hora de cantar flamenco, pero antes es bueno saber que todos los españoles no hablan igual, de hecho existen grandes diferencias entre los acentos de los gitanos y los *payos*<sup>21</sup>, por ejemplo, los gitanos, y en gran parte de Andalucía, no pronuncian la “z” y la “c” como si lo hacen en el norte de España, y sí como los latinos que no hacemos diferencia en la pronunciación de la “s”, la “z” y de la “c”. También encontramos distinción entre la “ch”; por ejemplo, un *cantaor* ortodoxo no pronunciará “noche” si no “*noshe*”. Cuando una letra “s” se encuentra antes de una consonante o como letra final de una palabra, sonará como una especie de soplo

---

<sup>21</sup> Payo/a: Entre gitanos, que no pertenece al pueblo gitano. (RAE)

sordo, como una “j”. Algunas veces la letra “l” se pronuncia como una “r” si se encuentra antes de una consonante en medio de una palabra.

La forma de terminar las frases es un punto muy importante e imprescindible para lograr que una voz “suene flamenca”, es casi una regla que las vocales abiertas deban terminar en cerradas.

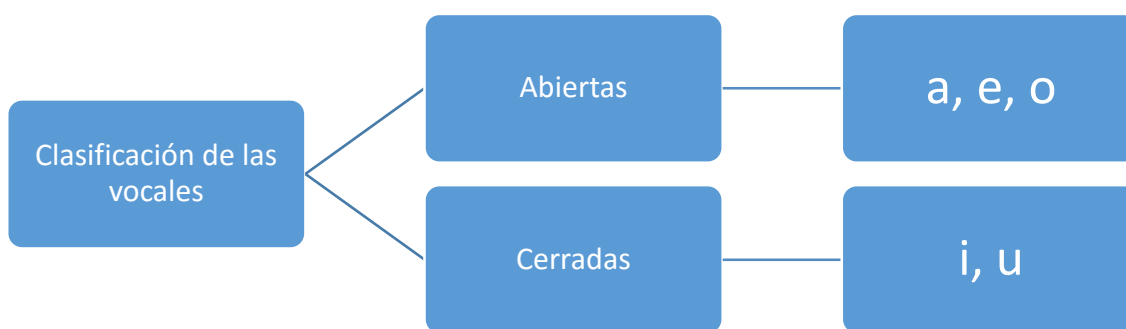


Diagrama 2: Clasificación de las vocales. Fuente: Investigador de esta monografía.

Se trata de un diptongo en el que cada una de las vocales abiertas van acompañadas de una vocal cerrada específica.

Vocal abierta	Vocal cerrada acompañante
a	au
e	ei
o	ou

Tabla 5: Terminación de las vocales. Fuente: Investigador de esta monografía.

Pero más que de hacer la terminación vocal, es el hecho de llevar el sonido a los resonadores nasales y disiparlo allí mientras se cierra casi completamente la boca, lo que le da ese sentido de lamento o sollozo, que es quizá, la razón de ser de esta forma de frasear.

## CONCLUSIONES

1. Después de exponer quien es Clara Rozo, cuáles han sido sus logros, como los ha conseguido y como ha sido su proceso de aprendizaje en el flamenco, se puede concluir que una persona que vive en Bogotá si puede iniciarse en el estudio del *cante* sin tener que viajar a España necesariamente, incluso en la actualidad esto podría ser una tarea más asequible de lo que fue en su momento para Rozo, gracias a las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, no solo por los elementos tipo multimedia como videos y audios, sí no también por los diferentes estudios académicos en el flamenco que han salido a la luz y que cada vez son más fáciles de encontrar. No obstante, quien desee involucrarse más allá de una simple exploración, debe tener en cuenta que viajar allí y convivir de cerca con esta cultura, seguramente, dará aún más, las herramientas que no se hallan lejos de Andalucía. Por otro lado, el gusto y la pasión por este género, fue lo que impulso a Clara a estudiarlo desde tan fervorosamente y crear un estilo propio, donde logra mezclar sonoridades forjadas con sus propias experiencias en la música. Esto no quiere decir, necesariamente, que para cantar flamenco se deba aprender primero el *cante recio*, o que sea obligatorio pasar por el mismo entrenamiento vocal, con los mismos maestros, en los mismos momentos o lugares, pero si se puede concluir que esta *cantaora* bogotana encontró un punto de referencia, tal vez más cercano, a lo que para ella es el flamenco y que le ha funcionado.

2. Al describir la teoría propuesta por Alba Guerrero acerca de lo que ella llama técnica vocal en el *cante*, y después de un análisis en conjunto entre Rozo y el investigador de esta

monografía, se llegó a la conclusión de que, si hay puntos de articulación entre las dos, pero también algunos desacuerdos. En primer lugar, dos puntos en común:

- Ya que la terminología usada por Guerrero es la misma que usan la mayoría de los *cantaores* y artistas del flamenco; para Rozo, es necesario respetar lo que es tradicional, he intenta usar los mismos términos, aunque no siempre con las mismas definiciones.
- Los dos puntos de vista manifiestan que el método más efectivo para aprender el cante es la escucha constante y concienzuda del género, para así poder entender que es lo que se quiere llegar a imitar y que escuela de *cantaor* se desea seguir.

Respecto a los desacuerdos:

- Guerrero habla de una voz hablada para el *cante*, o sea, cantar como se habla. Rozo difiere en esto y piensa que no siempre es así y que no a todo *cantaor* le funciona hacerlo, ella opina que con la voz hablada no se puede llegar a ser potente en algunas notas.
- Clara no comparte con Alba la definición de *quejío*, pues para Guerrero este es un grito cantado, y para Rozo es lo que, para algunos flamencos, es el *ayeo*.

3. Desde un comienzo el desarrollo de este proyecto de grado ha sido concebido para facilitar a músicos cantantes la comprensión de un género que quizá no sea tan fácil de entender y practicar desde un contexto musical bogotano, pues, así como se mencionó en el planteamiento del problema, son escasos los espacios que generan conocimiento acerca del flamenco en la ciudad, y aún más, los casos de *cantaores* que estén marcando

una tendencia vocal allí mismo. Clara Roza se ha convertido en un referente para quienes buscan acercarse al *cante* y no tienen los recursos para viajar a España a estudiarlo por sí mismos, quizá sea porque lleva más tiempo estudiándolo respecto a otras personas, o porque su inquietud y pasión por el flamenco la ha llevado a convertirlo en su proyecto de vida.

En conclusión, esta monografía a través del estudio de caso de Clara Roza, con ejemplos, comparaciones y una lectura amable y sencilla, podría llegar a ser un punto de partida para aquellos cantantes que quieran ampliar sus técnicas vocales o iniciar un camino en el *cante* flamenco.

4. Como última conclusión, se puede decir que cada uno de los temas tratados en la segunda entrevista pueden ser dignos de una investigación a parte, que invitan al lector a seguir indagando sobre posibles nuevas técnicas en el *cante* y su relación con nuestras músicas colombianas; para, ¿por qué no?, la fusión o creación de nuevos géneros.

## BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ CANO. R. (2010). *Musicología manual de usuario*. Texto didáctico. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- YACUZZI. E. (1994). *El estudio de caso como metodología de investigación: teorías mecanismos causales, validación*. Buenos Aires.
- STAKE. R. (1998). *Investigación con estudios de caso*. (4ta. Edición). Madrid. Ediciones Morata S. L.
- RUIZ OLABUENAGA. J. I. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. (4ta. Edición), Universidad de Deusto.
- [www.clararozo.com](http://www.clararozo.com)
- TV Colombia. (2011). *Clara Rozo - Entrevista Como en Casa [video]*. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iN-rVLY2J7s>
- C. Rozo. Comunicación personal. 27 de marzo de 2014.
- «La técnica vocal en el cante flamenco por Alba Guerrero - JONDOWEB - El flamenco más cabal - Web de cante, guitarra y baile». (2013) <http://www.jondoweb.com/contenido-la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco-821.html>.
- Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos, “La Técnica Vocal En El Cante Flamenco” <http://www.pieflamenco.com/grupos/la-tecnica-vocal-en-el-cante-flamenco/>. (2013)
- ÖSP ÖGMUNDSDÓTTIR, Ö. (2010). *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*, Islandia.

- MARTINEZ HERNANDEZ. J. (2006). *Orígenes del flamenco*, Murcia.
- ESTILL, Jo. (1997) *Six basic voice qualities*. Estill voice training systems.
- DIEGO MARTÍN, J. (2006). *Jondo*, Barcelona, Ediciones Barataria.

## ÍNDICE DE ANEXOS

### (Contenido de CD)

Audio 1: Entrevista 1: Conociendo a Clara Rozo

Audio 2: Entrevista 2: El compás, molde vocal y expresión corporal

Audio 3: Entrevista 2: Inflexiones

Audio 4: entrevista 2: Flamenco frente a otros géneros – funcionamiento de su aparato fonador

Video 1: Ejemplo de quiebro

Video 2: Ejemplo de Jipío

Video 3: Ejemplo de Quejío

Video 4: video de análisis 1: Cante por bulería

Video 5: video de análisis 2: Fandango libre

Video 6: video de análisis 3: Luz de luna (canción por bulería)

Video 7: video de análisis 4: Tangos