

## Módulo 6

### 6.2 LA VOZ DE LO FLAMENCO

Por **Miguel Álvarez Fernández**

Artista sonoro y musicólogo

---

Inserta en el módulo dedicado a la escucha, y destinada a proporcionar algunas herramientas analíticas que permitan afrontar el análisis de “la voz en el flamenco” (tal y como se recoge en su título), esta unidad didáctica propone una metodología tripartita. Las tres perspectivas— complementarias, jamás excluyentes— que esta metodología invita a superponer no proceden (al menos inicialmente) del ámbito tradicional de la Musicología, sino que más bien podrían relacionarse con ciertos elementos, fundamentales, de la Lingüística y la Filosofía del Lenguaje.

Las tres dimensiones o planos analíticos estudiados en este trabajo se denominan, respectivamente, morfológico-mimético, sintáctico-estructural y semántico-contextual. La proyección combinada de estas tres perspectivas sobre “la voz flamenca” constituye un marco metodológico desde el cual es posible aprehender ciertos rasgos de ese objeto de estudio que, utilizando otros medios analíticos, podrían pasar desapercibidos. De esta manera, la posibilidad de afrontar desde los mencionados ángulos el análisis de manifestaciones artísticas tan hondamente arraigadas en la tradición musical como es el caso del flamenco puede ayudar a vislumbrar nuevos aspectos de este rico y complejo fenómeno cultural. Por su parte, la evidente dimensión lingüística de “la voz en el flamenco” sin duda puede hacer más fácilmente comprensibles los planteamientos analíticos aquí propuestos (si bien esta metodología podría fácilmente aplicarse, con muy ligeras modificaciones, al análisis de música instrumental —tanto dentro como fuera de los contornos estéticos del flamenco—).

#### 1. PLANO MORFOLÓGICO-MIMÉTICO

Entre las concepciones del lenguaje que han atravesado la Historia de la Filosofía en Occidente, algunas presentan una conexión muy directa con las diferentes dimensiones analíticas contempladas por la metodología que aquí se describe. Platón, que abordó la cuestión en varios de sus diálogos (*Eutidemo*, *Teeteto*, *Sofista*...), expuso en el *Crátilo* ciertas ideas que pueden servir para explicar la primera de esas dimensiones metodológicas. Ésta propone analizar la morfología del sonido (en concreto, del sonido de la voz) desde el punto de vista de la mimesis, esto es, parte de una comprensión de la forma acústica de la voz basada en la imitación de la naturaleza.

# FLAMEN CO

El cauce argumentativo que más interesa aquí se inicia a partir del fragmento 422b del citado diálogo, cuando se propugna la adecuación entre la realidad y no ya los nombres, sino con unidades fonéticas menores que éstos. En este punto Sócrates plantea cómo los sonidos propios de algunos nombres imitan las cosas que estos nombres representan. El maestro de la mayéutica no se refiere aquí a lo que podríamos denominar el carácter onomatopéyico de ciertos términos, ni tampoco al efecto retórico de la aliteración, sino que atribuye una clara significación a “letras” específicas. Así, por ejemplo, mientras “iota” y “rho” sugerirían movimiento, los sonidos correspondientes a las letras “delta” o “tau” se relacionarían con la idea de reposo. El nombre, conforme a esta visión, no es sino la imitación mediante sílabas y letras de la esencia de las cosas.

Estas ideas permiten concebir la posibilidad de un análisis proyectado sobre la forma acústica del sonido, esto es, su materialidad fonética —entendida como algo totalmente independiente, y hasta ajeno, tanto a la incardinación sintáctica de ese sonido como a cualquier posible significación lingüística del mismo—. A esa “forma acústica” alude el término “morfología” que da nombre a esta primera dimensión analítica (por lo tanto, en este término no debería resonar ningún eco de su acepción como parte de la gramática). Por su parte, lo “mimético” de esta primera dimensión analítica pretende hacer referencia al hecho de que, conforme a nuestra metodología, esos materiales acústicos se contemplan expresamente en su relación imitativa respecto de otros sonidos de la realidad.

El compositor británico Trevor Wishart ha reflexionado sobre el potencial expresivo de la voz, entendida precisamente desde una perspectiva cercana a la que se acaba de proponer:

*El gesto musical, por otro lado, se evidencia en la morfología interna de los objetos sonoros, así como en la forma general de grupos de sonidos, frases, etc. De hecho, la morfología de los gestos mentales y fisiológicos (un aspecto del comportamiento humano) puede traducirse directamente en la morfología de los objetos sonoros mediante la acción de la laringe, o mediante la musculatura y un transductor instrumental. La traducción de un gesto interpretativo en la estructura gestual de un objeto sonoro es más completa y convincente cuando la tecnología instrumental no representa una barrera. Por ello la música vocal, en la que no existe ningún intermediario mecánico elaborado socialmente —y especialmente cuando la práctica interpretativa no está dominada por un sistema teórico basado en la notación— es el canal idóneo para transmitir información sobre el gesto musical<sup>1</sup>.*

En los repertorios flamencos más recientes podemos escuchar muestras muy claras de cómo la voz —es decir, los sonidos de la voz, en su dimensión puramente fónica— tratan de asemejarse, miméticamente, a otros sonidos propios de una realidad más o menos literal o poética, según los casos. El ejemplo de la “Cuarta diferencia: Malagueña planetaria” del artista Niño de Elche (incluida

---

<sup>1</sup> Trevor Wishart, *On Sonic Art* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), pp. 17 y 18.

# FLAMEN CO

en su trabajo *La distancia entre el barro y la electrónica: siete diferencias valdelomarianas*, publicado en 2020) en el que la voz procesada electrónicamente se transmuta en formas acuosas resulta un caso paradigmático de lo que aquí intenta expresarse.

También puede detectarse, conforme a esta misma perspectiva analítica, una relación morfológico-mimética semejante (y ajena ya a cualquier procesamiento electrónico) en la pieza “Como el agua”, en la voz de Camarón de la Isla. En ella los melismas propios de la palabra “agua” (palabra que en esta obra siempre aparece rodeada de vocales abiertas, y nunca de las letras “i” o “u”) contrastan, en su prolongada duración, con cualesquiera otros emitidos por el cantante a lo largo de la composición. Ese otro material estrófico, mucho más entrecortado y recargado silábicamente (así como desde un punto de vista semántico), parece abrirse cuando la voz alcanza el citado término “agua”, momento en el que la propia voz comienza a fluir mucho más libremente (tanto en términos melódicos como rítmicos), de la misma manera que lo haría un elemento líquido, discurriendo además en un sentido melódico descendente, como si el material sonoro emanado de la voz cayera por efecto de la gravedad, al igual que una cascada o el riachuelo que baja desde la montaña. En este sentido, cabe señalar también que el otro melisma importante dentro de la pieza, coincidente con una cumbre melódica —es decir, la máxima altura alcanzada por el vocalista— tiene lugar tras una progresión ascendente que termina con la alusión a la “luna”, que inmediatamente es comparada —y ahí se despliega el melisma— con unos “ojos” (tanto el elemento celeste como el órgano de la visión representan aquí lugares de los que puede proceder el elemento protagónico de la obra). Sin salir de los contornos puramente acústicos de la voz (aunque atendiendo ahora a un aspecto más relacionado con la producción musical de la pieza que con su interpretación vocal), también debe notarse que la composición concluye con un fundido o “fade out”, es decir, una forma de extinción gradual del sonido que también puede recordar a cómo el agua, en general, desaparece sutil y progresivamente de nuestra percepción, y no de manera brusca o cortante.

Estos ejemplos pueden servir como orientación hacia una particular forma de escucha que preste especial atención al sonido de la voz, a su dimensión física, a su materialidad acústica, entendida como portadora de significado en sí misma y en su relación con otros sonidos de la realidad.

## 2. PLANO SINTÁCTICO-ESTRUCTURAL

Mientras que la primera de las tres dimensiones analíticas propuestas por esta metodología puede relacionarse con la fonética —trascendiendo cualquier posible equívoco propiciado por su denominación—, la segunda ubica en un primer plano la sintaxis, entendida —de manera muy básica— como la parte de la gramática que estudia el modo en que se combinan las palabras. En esta ocasión el adjetivo que complementa y matiza ese concepto es “estructural”, y ello debe entenderse aquí en directa conexión con los planteamientos propuestos por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*, inicialmente publicado en 1916. “La lengua es un sistema que no

# FLAMENCO

conoce más que su propio orden”<sup>2</sup>, puede leerse en esas páginas, y efectivamente esta segunda perspectiva de análisis propone concebir el uso de la voz flamenca, dentro una creación en particular, como un sistema cerrado y autorreferencial. La palabra se entiende aquí, pues, como algo ajeno tanto a su dimensión sonora como a su dimensión significante, y deviene un elemento puramente formal y esquemático definido no por sus posibles contenidos, sino por su posición dentro de una retícula lingüística y, más específicamente, por su oposición a los demás elementos sintácticos que constituyen ese sistema cerrado.

El propio Saussure subrayó la ajenidad promulgada por esta comprensión del fenómeno lingüístico (y, en consecuencia, por esta segunda dimensión analítica) entre la visión formalista que se acaba de describir y la plasmación sonora del habla (o, con los mismos efectos, el cante):

*Consideremos, por ejemplo, la producción de los sonidos necesarios en el habla; los órganos vocales son tan exteriores a la lengua como los aparatos eléctricos que sirven para transcribir el alfabeto Morse son extraños a este alfabeto; y la fonación, es decir, la ejecución de las imágenes acústicas no afecta para nada al sistema mismo. Desde este punto de vista, la lengua puede compararse a una sinfonía cuya realidad es independiente de la forma en que se ejecute; los errores que puedan cometer los músicos que la tocan, en modo alguno comprometen esa realidad<sup>3</sup>.*

Estas palabras implican una noción de la voz radicalmente opuesta a las concepciones que privilegian la dimensión oral del cante flamenco. En este sentido, las alusiones a la “sinfonía” al final de la cita anterior podrían sugerir que la escisión preconizada por Saussure entre el dominio de la “lengua” y el de la “palabra” solamente debería aplicarse, en su caso, a tradiciones musicales canalizadas a través de la escritura. En principio, nada hay en la voz flamenca que se aproxime a un concepto como el de “sinfonía”. Ahora bien, si se amplía el concepto de escritura, y se asume que ciertos elementos del cante flamenco (que deberemos adjetivar como “estructurales”) sí se relacionan con una codificación que trasciende la inmediatez, la imprevisibilidad y la irregularidad características de la oralidad (pensemos, por ejemplo, en los rasgos que caracterizan y diferencian entre sí a los diversos palos), entonces podrá comenzar a vislumbrarse el rendimiento analítico del paradigma metodológico que aquí se está proponiendo.

Esta segunda perspectiva metodológica nos invita, pues, a contemplar la voz flamenca como parte constituyente de un sistema en el que las palabras, más allá de su significado y de su sonido, deben analizarse tomando en consideración únicamente las relaciones que guardan entre sí.

Así, por ejemplo, regresando a otro fragmento del disco *La distancia entre el barro y la electrónica: siete diferencias valdelomarianas* de Niño de Elche, en este caso la “Segunda diferencia: Oraciones

---

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Barcelona: Planeta, 1985), p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32.

# FLAMENCO

del siglo XXI”, la posibilidad de analizar la estructura de cada frase en contraste con las demás —en términos melódicos, rítmicos, de cantidad silábica, etc.— ofrece un camino que evita cualquier distracción relativa al significado o a los timbres propios de la voz del cantaor.

Debe señalarse que esta segunda perspectiva analítica puede remitir a ciertos planteamientos propios de metodologías tradicionalmente aplicadas al repertorio “clásico”, y frecuentemente descalificadas por su formalismo. Ahora bien, su aplicación a una práctica como el flamenco —tan vinculada, al menos dentro del imaginario popular, a la oralidad—, por supuesto en combinación con las otras dos aproximaciones aquí presentadas, puede presentar resultados especialmente sorprendentes y provechosos para el estudio de la voz flamenca.

### 3. PLANO SEMÁNTICO-CONTEXTUAL

La tercera dimensión analítica que conforma esta metodología dirigida al examen de la voz flamenca atiende, a diferencia de las anteriores, a los significados lingüísticos activados a través de esa voz. Esa activación, sin embargo, no solamente apela —como podría parecer en una primera instancia— a la semántica del lenguaje, sino que también implica, muy directamente, al registro lingüístico de la pragmática, es decir, al lenguaje en su relación con los hablantes y con las diversas circunstancias que concurren en el proceso de comunicación.

Una referencia de carácter filosófico que puede ayudar a iluminar esta última perspectiva de análisis es el pensamiento de Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. En virtud de estas ideas, lo relevante es investigar los “usos” con que se presentan los diferentes lenguajes en la realidad: “No analizamos un fenómeno (por ejemplo, el pensar), sino un concepto (por ejemplo, el de pensar), y por tanto la aplicación de una palabra”<sup>4</sup>. El objeto de estudio desde esta perspectiva no radica, por tanto, en las significaciones en sí mismas, sino más bien en cómo se usa el lenguaje (asumiendo que esos posibles usos son tan variados como las situaciones y contextos en que se encuentra el hablante o, en nuestro caso, la voz flamenca). Wittgenstein configura un concepto específico, el “juego de lenguaje” para referirse “al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado”<sup>5</sup>. Existen, en fin, tantos juegos de lenguaje como usos del mismo; uno de esos juegos sirve para describir, otro para indignarse, otro para suplicar, para agradecer, para maldecir, para saludar, para rezar...

---

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Barcelona, México D. F.: Crítica/Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1988), § 383 (p. 285).

<sup>5</sup> *Ibíd.*, § 7 (p. 25).

# FLAMEN CO

Puede afirmarse sin temor a errar que todas las acciones que se acaban de mencionar, junto a muchas más, están —o, más bien, se hacen— presentes en los diferentes repertorios de la voz flamenca. Nuestra metodología, por tanto, debe incluir un examen específico del plano semántico-contextual de cada obra analizada, con el propósito de discernir cómo se desarrollan en ellas esos distintos “juegos de lenguaje” y, por supuesto, cómo esos procesos afectan a las demás dimensiones analizadas desde las otras dos otras perspectivas analíticas aquí presentadas.

Si bien, como en los dos casos anteriores, la dimensión semántico-contextual está siempre presente en cualquier manifestación de la voz flamenca, un trabajo como *Zambra 44.1*, obra radiofónica creada por el compositor Adolfo Núñez en 1993 (como resultado de un encargo del programa *Ars Sonora*) representa un ejemplo revelador de la importancia que este plano analítico puede alcanzar en un caso concreto. Este trabajo presenta una suerte de “zapeo” entre tres programas de radio: un noticiario, una retransmisión de concierto y un programa de música pop. Es decir, tres situaciones que, desde el punto de vista de la pragmática lingüística, ofrecen sendos contextos bien diferenciados (por conjuntos de reglas o normas que nunca llegan a explicitarse, pero que se hacen evidentes para el oyente). Diversos textos tomados del mundo del flamenco, así como los sonidos propios de este género (jaleos, palmas, taconeos, etc.), constituyen el hilo conductor y engarce entre esos tres programas de radio.

## 4. CONCLUSIONES

Es importante reiterar la necesaria complementariedad entre las tres dimensiones analíticas aquí presentadas. Si bien el estudio de una obra específica puede revelar el mayor interés o prominencia de uno de los planos respecto de los otros dos, la premisa fundamental de esta metodología defiende la convivencia de los tres aspectos en toda manifestación de la voz flamenca. Así, siguiendo estas propuestas, la morfología acústica de la obra se contemplará desde el punto de vista de la mimesis, la ordenación sintáctica de sus elementos desde un paradigma estructural y el contenido semántico de sus componentes a partir de los contextos recreados en la composición en cuestión.

# FLAMENCO

## BIBLIOGRAFÍA:

- Álvarez-Fernández, Miguel, *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*, tesis doctoral (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015).
- Arnaud, Jean-Pierre, *Freud, Wittgenstein et la musique. La parole et le chant dans la communication* (París: PUF, 1990).
- Barthes, Roland, 'El grano de la voz', en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1986), pp. 262-271.
- Cornut, Guy, *La voz* (México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1985).
- Derrida, Jaques, *La voz y el fenómeno* (Valencia: Pre-textos, 1977).
- Fónagy, Ivan, *La Vive Voix: Essai de psychophonique* (París: Payot, 1983).
- G. Romero, Pedro, *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco* (Sevilla: Athenaica, 2016).
- Harris, Roy, *Language, Saussure and Wittgenstein. How to Play Games with Words* (Londres, Nueva York: Routledge, 1988)
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- Ordóñez Eslava, Pedro, *Apología de lo impuro. Contramemoria y [r]icción en el Flamenco contemporáneo* (Madrid: Asociación Española de Organizaciones de Festivales, 2021).
- Ordóñez Eslava, Pedro, "Mundo y formas del cante flamenco cincuenta años después: Identidades del flamenco en el último franquismo", en Massimiliano Sala (ed.). *Music and Propaganda in the Twentieth Century* (Turnhout, Brepols, 2014, pp. 331-351).
- Platón, *Diálogos*, traducción de J. L. Calvo, Biblioteca Clásica Gredos, 61 (Madrid: Gredos, 1983).
- Quilis, Antonio, *El comentario fonológico y fonético de textos* (Madrid: Arco, 1999).
- Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie* (París: Éditions du Seuil, 1972).

# FLAMEN CO

- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general* (Barcelona: Planeta, 1985).
- Wishart, Trevor, *On Sonic Art* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996).
- Wittgenstein, Ludwig, (Alfonso G. Suárez y Ulises Moulines, traductores), *Investigaciones filosóficas* (Barcelona, México D. F.: Crítica/Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1988).