

12. Investigación y experiencia de mujer y flamenca

Rocío Márquez





Rocío Marquez

Buenas tardes, gracias por contar conmigo y gracias a Lourdes Pastor por cambiar su día de ponencia conmigo. Me gustaría que esta ponencia fuera más una conversación que una conferencia, para dar frescura y vida, evitando algo demasiado serio y aburrido.

Quería empezar por exponer cómo empecé yo a tomar conciencia de la desigualdad de género desde mi situación de mujer y cantaora de flamenco.

Cuando empezamos a estar en el flamenco con deseos de ser artistas desde pequeña, y en el flamenco solemos empezar bastante pequeños, lo más común es que esto de las desigualdades de género, las discriminaciones que vivimos las mujeres pasen desapercibidas, sin que se vean porque se normaliza y todo parece natural y que no puede ser de otra forma, si no lo razonas con ayuda desde el principio, todo es normal.

Yo empecé a cantar con 8 o 9 añillos, como dijo Miguel, en la Peña Flamenca de Huelva. Y poco a poco participando en concursos, festivales... de pronto estás metida, vinculada y enamorada del flamenco, de las experiencias bonitas y cómo se

desarrollan las cosas asumiendo también las negativas como aparejadas sin razonarse su sentido.

Cuando acabé la carrera tuve la oportunidad de matricularme en el doctorado de flamenco que se acababa de convocar. Me hizo mucha ilusión y teníamos una asignatura que se llamaba la sexuación en el arte. Me la dio Asummpta (Sabuco Cantó). El primer día empezó a hablar y yo me quedé a cuadros, me decía para adentro: «qué ganas de buscarle los tres pies al gato», no entendía nada, la verdad. Entonces cuando acabó, yo no quería perderme nada y tenía que preguntar. Me acerqué y le dije, yo es que no estoy de acuerdo, no percibo lo mismo que tú, tengo la sensación de estar perdidilla, a mí siempre me han tratado de una manera diferente. Ella que «ya había ido al huerto», me dice: tú no te marees. Lo que yo te digo es que sigas viniendo a clase y nosotros si quieres, después de cada horita que tengas, comentamos y vemos que camino coge esto.

Cuando continué, ella hacía muchísimos ejercicios. Siempre recuerdo uno, que, para mí, fue el más llamativo. Seleccionaba críticas de periódicos de distintas ideologías, tanto de hombres como de mujeres. Tanto de baile como de cante, guitarra creo que no tuvimos ninguna, precisamente porque no había ninguna de mujer. Y entonces la tarea que teníamos que hacer era subrayar los adjetivos. «Tachán»... las conclusiones eran clarísimas. Las mujeres siempre salían que si éramos sensuales, sutiles, elegantes. Y ellos eran la fuerza, el dominio, el poder.

A partir de ahí, a base de debates, ejercicios, etc. poco a poco empezaba ya a darme cuenta de algo, ahí se me abrió, se me fue cayendo la venda, eso de ponerme las gafas y fui yo quitándome las gafas.

Así seguimos, ella me seguía recomendándome lecturas, ahí conocí el libro maravilloso que tiene Loren Chuse, que me ha dado mucha alegría cuando la he visto aquí en el curso. Fue lo primero que leí sobre la mujer y el flamenco desde una perspectiva de género.

Recuerdo uno de los días cuando yo estaba mucho más concienciada, me recoge Manuel Herrera para irnos a un recital. Antes del concierto había una conferencia. Yo entro en el camerino, me empiezo a arreglar, los botines, etc., y cuando ya estoy llega el presidente y me dice ¿tú ya estás? Le respondo: yo ya estoy prepará. Pues mira, dice él, vamos a empezar la conferencia, pero si tú ya estas arreglá, ¿por qué no subes y adornas el escenario? A ver qué le digo a este hombre, cuando menos es incómodo.

Fue una cosa que me hizo sentir coraje, porque eso mismo me lo dicen cuatro meses antes de que yo hubiera empezado el curso, y es que yo le doy las gracias por

el piropo. Y claro hay que poner atención, porque se han normalizado cuestiones que no deberían. ¿Por qué? Podríamos preguntarnos, por supuesto, por la educación, con todo el cariño del mundo, pero hay que decir: hombre a mí me gustaría estar para hablar y dar mi opinión, pero no para estar como un florero.

Creo que es muy importante que vayamos tomando conciencia y que afortunadamente el camino de todas las flamencas nos lo pone más fácil a las artistas actuales.

Otra experiencia fue con la visión de las letras. Al empezar en hacer los cantes, el flamenco tiene un punto, en el que es muy necesario el proceso de repetición e imitación simple, es muy necesario para interiorizar los códigos y después cuando tienes los códigos bien fraguados, tú te los llevas donde te parezca a ti. Pero si te apetece, si no, lo dejas donde está. En principio esa repetición es muy necesaria y como empezamos muy pequeñas es muy normal que tu reproduzcas, reproduces y no estas ni pensando en lo que estás diciendo. Estamos más pendiente de afinar bien, del compás; son tantos detalles, tantas situaciones, es tan complejo, que es normal que no puedes estar en 20.000 cosas.

Así que, recuerdo la primera vez que a mí me picó una letra en la boca. Tenía 18 o 19 años y estaba en la Fundación Cristina Heren. La letra era:

*«Mi marío me ha pegao
porque quiere que le guise
papitas con bacalao.»*

Y tú dices: Pero tan normal. Pero to el mundo de fiesta, Todos escuchando esto y encima estás de fiesta. Alguien me contó que estas letras eran para denunciar, era la oportunidad que tenía la cantaora para denunciarle al señorito o a quien fuera, para contarle lo que le estaba pasando. No sé si tuvo ese sentido, pero si lo tuvo, ahora no lo tiene. Sobre todo, porque hay letras maravillosas y porque hay autores maravillosos con ganas de hacer letras maravillosas. Esta fue la primera vez que yo entré en conflicto con las letras. Pues bien, tu buscas otras letrillas y vas construyendo algo nuevo y más satisfactorio.

A partir de ahí empecé a poner muchísima atención. Todo lo que antes yo ponía de atención sobre las cualidades vocales, superfan de Pastora, de Naranjito, me fascina el color de las voces, etc. Y en paralelo empecé a interesarme mucho por qué transmitía como mensajes. Y de repente di con la poesía, di con poetas más a fon-

do: Lorca Miguel Hernández, Alcántara, etc., y entras en el mundo de la poesía, ya es una necesidad personal, porque necesitas decir otras cosas. Yo parto de que una canta como es, y que las limitaciones que trae como persona, las transmite como artista. La poesía es una herramienta preciosa para conocerse y para irse moldeando.

Poesía en el flamenco

A la hora de acercarme a las letras. Poesía mística, San Juan de la Cruz. Santa Teresa de Jesús, desde otros cantaores como Enrique Morente, entre otros.

Y te vas dando cuenta que hay poemas que te cuadran perfectamente. Por ejemplo, esta letra que me gusta mucho:

*«Lo peor de la condena
es cogerle gusto a las caenas.»*

Más flamenco no cabe. Tuve la suerte de conocer a **Isabel Escudero**. Me dijo que cogiera de su producción poética las letras que quisiera, y se ofreció a hacerme letras casi por encargo. Por ejemplo, los caracoles que hay en el disco de Firmamento, que la letra es suya. También me pasó con Antonio Orihuela que yo lo conocía a través de Paco, el Niño de Elche, y por él entré en el mundo de la poesía de la conciencia que hay que mover en mi tierra.

Yo estoy de acuerdo en que el arte esté hoy presente con los problemas, con la que está cayendo no puede una permanecer imparable. Una visión más ortodoxa tiene que venir de la mano de una visión más abierta y viceversa. Porque o falta tierra o falta aire.

Entonces nos necesitamos, yo creo que ya es hora, es un debate que no va a acabar, pero realmente no tiene sentido, no es que sean incompatibles, es que son necesarias las dos miradas, son superenriquecedoras.

El flamenco es inmenso, yo creo que a mí de las cosas que me emocionan del flamenco, es el abanico tan amplio que abarca, no solo ya de compas, de armonía, de melodía, a nivel vocal. De eso hay quien que te canta con un hilo de voz, hay gente que se desgarran con una voz abierta y todo esto entra dentro del flamenco, de la alegría a la fiesta, a la tragedia, al drama más absoluto, a la miseria.

El flamenco es súper expansivo, inclusivo y no tiene ningún sentido que sigamos esta guerra, el tiempo lo ha demostrado, hay artistas que han convivido y han

hecho que el flamenco sea el de hoy, así que yo creo que eso es una guerrilla superada. Después de todo esto: de enfados, de leer mucha poesía y leer letras que me motivaban, ya me empecé a motivar, pero no es lo mismo cantar lo de alguien, que cantar lo tuyo, ahí estás como más expuesta.

A mí me llevó mi tiempo compartir cantando lo que escribía, pero poquito a poco me fui animando y es algo que me gusta, porque al final hay veces que necesitas decir algo a tu manera, con profundidad. Estuve pensando hacia dónde llevar el ratito de hoy y pensé en contaros el tema de la tesis que hice porque sobre todo para mí, ha sido una herramienta de liberación.

Técnica vocal

Iba a hacer la tesis sobre Marchena porque me gusta mucho, pero Martín Martín sacó un material maravilloso y pensé que en este campo yo aportaría poco. Entonces reflexioné y caí en que las voces flamencas me preocupaban siempre. Tal vez porque con 11 años tuve nódulos. Afortunadamente como me lo cogieron muy pequeños, pues hice reposo, un poco de clases con una soprano maravillosa, Gloria Muñoz, y a partir de ahí se me quitaron. He tenido muchísimo interés en el tema de la técnica vocal. Y ahí me planteé hacer este estudio.

Ya a partir del 2008 surgen muchas investigaciones en torno al flamenco, sobre todo de mujeres y que salen del master de flamenco que mencioné antes. Lo que había hasta entonces no era más que el interesante trabajo de Mairena y Ricardo Molina sobre los tipos de voces, pero saber si tengo la voz laína no me sirve de mucho como mujer cantaora.

Entonces empecé desde ahí, me propuse como objetivos: Examinar la anatomía que interviene en el proceso de ejecución. Estudiar la relación entre formas y dimensiones de la estructura corporal y la técnica vocal. Y definir la variedad de cavidades resonadoras existentes, comprobando si este concepto puede ser una propuesta alternativa a la de clasificación de las voces.

Para ello realicé diferentes tipos de investigación:

- * Entrevistas que aproveché al estar en festivales con compañeros y compañeras
- * Una dificultad que encontré es que yo ya tengo mi propia opinión, entonces tienes que tener mucho cuidado, para no llevártelo a donde tú quieres, y lo que tienes que proponerte es que realmente sea lo que están viendo los compañeros y compañeras sin contaminar con tu visión personal.

- * Análisis del sonido
- * La resonancia, que fue superdivertido. En Valencia estaba la máquina donde yo me tenía que meter a cantar la misma frase melódica, con mismo tiempo, y distintas colocaciones para ver qué cambios físicos había en las resonancias. Toda la tarde metida en la máquina para recoger todo. Menos mal que no soy claustrofóbica.

En esta tesis partía de la HIPÓTESIS:

- * Todas las voces tienen distintas posibilidades de sonidos, dependiendo del resonador empleado en cada momento.
- * Obviamente cada uno tenemos nuestro timbre, el timbre es lo que hace que cada persona, cuando hable, cuando cante, le reconozcamos, pero ese timbre puede tener distintos colores en función de cómo estemos proyectando ese aire
- * Existe un conjunto de variables que determinan la colocación de la voz: frecuencia con la que se canta para el baile, o en solitario, no tiene nada que ver. Claro cuando estás en solitario tú puedes hacer lo que a ti te dé la gana y normalmente la guitarra se va contigo, pero si hay baile hay que estar con el baile, y el baile te exige tirar para arriba, tú tienes que tirar para arriba. Otra es el tema de la amplificación. No tiene nada que ver cantar con o sin micro. Sin micro se canta con la voz mucho más abierta. Eso me noto yo cuando canto en peñas. Porque en algunos espacios la prioridad absoluta es el volumen y en otros no. Entonces cuando la prioridad no es el volumen, tú te pones a hacer las florituras y las cosas que te nazcan, pero cuando pretendes que aquel señor de allí te escuche, la prioridad es el volumen. Y eso va a condicionar muchísimo como vayamos colocando.
- * La estructura física del artista. Esto es súper divertido. Yo me acuerdo con Gema Jiménez que hemos estado juntas en la Fundación Cristina Heeren que tenemos forma de cara parecidas. Y mismos recursos. Era muy divertido constatar todo eso, porque, pensad en un piano, la caja de resonancia no es la misma que sea uno de pared, un colín o una gran cola. Igual en la fisionomía de los cantaores y cantaores, pensad en el cuello de Menese que es una caja de resonancia grande, cada cuello tiene unas posibilidades de sonoridad; sonidos redondos abiertos tiene que ver con esto.
- * Modelos y fuentes que constituyen el aprendizaje: ¿Esto quiénes o qué son? Los maestros y las maestras. Ahora hay un momento en Huelva que pegas

una una «patá» y salen un montón de niños y niñas cantando y bien, y eso tiene que ver con que hubo una época, y ahora también, en que las escuelas en las peñas funcionaban y funcionan todavía. Empiezan siempre por los fandangos de Huelva. En aquella época había maestros maravillosos; Eduardo Barroso o Mario Garrido y ellos de manera desinteresada estaban allí todos los sábados y allí íbamos un montón de chiquillos.

En la pizarra apuntaban un grupo grande de estilos de fandangos de Huelva: Valverde, Ensinasola, Cabezarubia, Monaster, etc. Íbamos uno a uno, hacíamos juegos cambiando de estilos.

Mi opinión de por qué ahora está Huelva en un momento tan potente de cante, es porque la generación anterior, además de hacer que no se perdieran tantos estilos existentes, hizo que se creara escuela con tantos niños y niñas, además más allá del fandango.

Amparo Correa, maravillosa como profesora, tenía un gesto con los ojos cerrados que copiábamos todas, hasta eso copiábamos y aprendíamos. Estaba también entonces conmigo Argentina.

- * Estilos de cante o palos a interpretar. A mí me emociona lo mismo la seguriya cantada por Agujetas y también por Pastora. No hay una sola manera de hacer un cante.

Con mi maestro José de la Tomasa me pasó una cosa, es que un día que le canté una seguriya después de que me insistiera mucho día tras día hasta final de curso. Tras cantarla me dio un consejo que no olvidaré. Me dijo que yo cuando me enfado no estallo hacia fuera y doy un portazo (metafóricamente hablando). Así que no canto como reacción, él me dijo que no lo intente nunca, yo me lo guardo. Yo expreso como yo siento, incluso un mismo cantaor hace distinto un mismo cante en distintos momentos emocionales.

La respiración diafragmática se produce por empuje de muchas partes coordinadas, el sonido que nosotros escuchamos fuera después de haber pasado por las cuerdas vocales depende de dónde va a resonar. Me refiero a los huecos que hay en la cabeza y cada uno consigue un color u otro. Seno frontal, el seno maxilar-nasal, el esfenoidal y arriba del velo del paladar el etmoidal.

Os voy a poner entrevistas a artistas que explican esto desde la experiencia de los artistas:

Empezamos por el frontal vale. «Entre los ojos es ahí donde el sonido está colocado, pierde la noción de donde está» dice Estrella Morente (en la audición). Ella lo dice claramente no ha dicho seno frontal, pero ha dicho entre los ojos, que te re-tumba ahí, este es su sonido el frontal, un sonido más adelante, con poco volumen, pero con mucha precisión, con mucha facilidad para la velocidad.

Se dice que los flamencos no saben... Saben perfectamente, lo que pasa es que a lo mejor con otras palabras. Da lo mismo decir seno frontal que decir que está colocado entre los ojos. Ella lo emplea así, ya veremos que hay otros compañeros que tienen otra manera de colocar y que usan distintos recursos.

Me voy ahora al etmoidal, en el naranja, en el velo del paladar arriba, quien lo tiene clarísimo es Calixto que de esta generación es el que tiene más conciencia que se lo ha currao muchísimo y además tiene esa parte didáctica, muy pedagógica, que sabe expresarse muy bien, es una voz muy natural en el velo del paladar, es un sonido muy natural. A esta colocación, la etmoidal, en el flamenco, se la llama la voz natural. Cuando se dice Tomás Pavón tiene una voz muy natural, se refiere a que Tomás colocaba en el seno etmoidal, en el paladar. Si tocáis el paladar tiene un momento en el que pasa de ser duro a ser blando. Justo ahí.

Y ahora si me voy a ir al maxilar-nasal. Lo que pasa es que los cantaores no saben lo que están empleando, nadie le ha dicho al Agujetas de Jerez, que tiene una voz nasal y que canta con la nariz. (Suena el agujetas y Calixto que es el que habla imitando el sonido de nariz, tapándosela). Así es una forma de saber que estamos usando el maxilar-nasal es tapándose la nariz. Pero depende, por ejemplo, también de que esté bien colocado ahí.

Maite Martín en un programa del Loco de la Colina tenía unos planos en la grabación que se veía perfectamente la colocación del velo del paladar y el movimiento de la lengua actuando modulando. Se dice una ¿cómo lo hace, esta locura que hace cómo es?

Ante la pregunta de si hay técnicas que ayudan a que tu carrera dure más tengo que decir que es súper delicado. Con el frontal por ejemplo Valderrama o la Niña de la Puebla es habitual llegar al final de los días en plenas facultades. En cambio, con un sonido más abierto se puede tener algo más de desgaste, pero no siempre es así, Naranjo tuvo facultades hasta los últimos momentos.

Hay que ver no solo la colocación que estás usando sino también el apoyo, que tiene mucho que ver la columna de aire, cómo se está manteniendo; con la faja abdominal, si estás bien o estás forzando, aguantando demasiado. Yo normalmente cuando hago unos cuantos conciertos seguidos a mí me duele la espalda, porque hay mucha carga ahí, estas sosteniendo todo desde ahí, pero depende claro, esto es muy variable para cada uno. Por ejemplo, el maestro Fosforito tenía una voz muy redonda y ahora ya la voz está muy cansada. Entonces no te sabría decir. La sensación que tengo es que de la gente antigua que estaba muy colocada en el frontal ha llegado hasta los últimos días, con la voz intacta. La seguriya que tiene grabada Valderrama en La Unión que se graba poco antes de morir es perfecta y de vez en cuando abría porque no somos relojes, cuando hablo de una colocación, eso no es fijo para toda la interpretación, se varía y no lo hacemos conscientemente, vas buscando un sonido. O si quiero meter un adorno, que estoy intuyendo, y lo quiero meter antes de que acabe el compás, de manera inconsciente, me doy cuenta por dónde se tiene que ir, para que cuadre en el sitio. Si por ejemplo lo tengo más abierto no llego.

O depende si lo que quiero es alargar mucho en un final de verdiales abandonaos, pues entonces ahí sí me alargo y si abro entonces la voz y la sostengo ahí. Pero todo esto tiene mucho que ver no solo la colocación, sino los apoyos que se usan. Muchas variaciones de recursos que se mueven mucho y es difícil de prever, una parte muy creativa que influye, que se escapa de las manos. cada día te pillas de una manera y cada artista es un mundo, es muy difícil de predecir por lo tanto difícil responder la pregunta.

Nos quedaría por comentar el esfenooidal que es esa voz redonda que hablábamos de Naranjito. Hay una cosa interesante, el volumen también se ajusta, pero no solo es el volumen, es que varía el color. Hace con diferentes aperturas «De Mairena, de Mairena». No solo está cambiando el volumen, está cambiando también el color. Entonces claro, ahí se multiplica la paleta, esto es lo que a mí me interesaba, decir, claro, que todos tenemos un timbre, claro, pero que la voz esté más cómoda en un lado que en otro, también condiciona, hay posibilidades, hay un margen que no depende de si hay o no micro.

En el momento que estaba la tesis era en lo que estaba, ahora estoy muy interesada y muy fascinada con Diamanda Galás, que no se si la habéis oído, pero es una cantante maravillosa. Ella empezó en el lírico, soprano, pero se ha metido en la línea más experimental. Si podéis, escuchad un disco que se llama Vena Caba, es muy recomendable.

Claro, llegados a aquí, ahí sale también el grito. Inicio el grito empezando desde este sonido para no reventarme la voz (da un grito ascendente de redondo a agudísimo, algunos se protegen el oído). Cuando hablamos de grito, en el flamenco por qué no lo explotamos, tenemos muchas posibilidades realmente, porque cuando hablamos de grito no es grito, grito es esto que acabo de hacer.

¿Qué vamos andando hacia otro lado? Vamos andando hacia otro lado. ¿Qué estamos pasando al experimental? Estamos pasando al experimental pero bueno, estamos en el siglo que estamos.

Ante los comentarios de asombro. La primera vez que lo hice en un escenario, se me olvidó avisar a la gente que estaba alrededor, pero lo sentí y lo hice. Pobrecitos el susto que se pegaron, pero era mi película y sentí la necesidad de hacerlo. Por ahora, los críticos no me han dado caña, porque no han venido los que dan caña.

Cuando os dije lo de estar en la máquina, era estando en la misma nota, capturar distintas colocaciones. Misma nota del mismo cante, misma sílaba, mismo tono, todo lo más parecido posible, pero con distintas colocaciones.

Aquí vemos voy a lo más evidente:

Frontal y maxilar-nasal, si vemos es como más máscara y ya el velo del paladar y el etmoidal y esfenoidal está para atrás, no de máscara adelante. Es muy curioso porque cambia totalmente. Fijaros sobre todo el tracto vocal (esfenoidal y etmoidal) está muchísimo más abierto y si ven aquí frontal y maxilar nasal es mínimo, mas cerrado.

Esto quiere decir que cuando tú colocas la lengua diriges el aire a una zona o a otra. En la mayoría de los casos lo hacemos inconscientemente.

No me paro mucho en el análisis del sonido. Esto nos demuestra cosas como que incluso entre los más cercanos como etnomoidal y esfenoidal hay posibilidades de aberturas distintas. No me pararé mucho es un trabajo de los compis de la facultad. Hay que tener en cuenta los labios, los dientes, la boca. Estos estudios apoyan lo dicho antes, con distintas pruebas más analíticas

¿Cómo condiciona la forma corporal la forma de cantar?

El cuello de Menese que es un cuello de toro, le facilita la sonoridad. Curiosamente los que tienen rasgos estrechos o medidas estrechas: Arcángel, Estrella y Segundo Falcón, tienden al frontal, lo mismo que cuando estamos hablando de medidas mayores tienden al esfenoidal.

Hasta ahora hablo de cabeza. Quisiera hablar de la colocación de la pelvis. No sé si os habéis fijado en que normalmente nos sentamos en el filo de la silla, pero hay que meter la pelvis hacia delante, porque si no la columna se resiente. Basculación de la pelvis.

Llegamos a un tema que me encanta porque nunca se habla y aquí tiene más sentido.

El tema de los cambios de la menstruación y sus distintas etapas. Y los cambios que se producen en el cante. Diario de un cuerpo. Analizarse día a día se anota estados físicos, mentales, emocionales de este tipo de investigación sale esto que propongo que las cantaoras hagamos nuestro diario, pero para sacar conclusiones tendríamos que ser varias. Centrándonos en la voz.

Si conocemos nuestro cuerpo todo puede jugar en nuestro favor. Los efectos de la fase menstrual y premenstrual le chocan más a la sociedad. Pero en las dos fases ovulatorias y preovulatoria tratamos de alargarlas más, la sociedad nos quiere así y nosotras tratamos de estar así y la alargamos para encajar con los demás. Pero conocernos en estas fases nos facilitará muchos aspectos de nuestra existencia no solo como cantaoras, también como personas creativas, si estoy para fuera o para dentro las actividades propicias para las emociones, el trabajo físico, la creatividad la reflexión profunda, etc., son diferentes y debemos conocer nuestra realidad porque siendo conscientes de ello nos regulamos y reorientamos nuestra actividad y reposo, emociones, etc.

Conclusiones

Existen varias maneras de proyectar la voz, orientar el aire en las distintas cavidades resonadoras. Y todas están en la diapositiva

- * Existen varias maneras de usar la voz, resultado de proyectar el aire en las distintas cavidades resonadoras.
- * La estructura corporal condiciona el empleo de la técnica vocal. Las distintas formas de proyectar el aire o colocar el sonido en las cavidades resonadoras, originan diferencias significativas que dan lugar a dos grandes grupos:

A mí me ha dado mucha libertad conocer esto, conocernos a nosotras mismas y compartírnos. Darse el permiso, autocuidado, autoconsciencia.

¿Me pedís un cantecillo? Me acuerdo de esta letra, de las primeras cosas que escribí de género:

*«Muera Cupido
si lanza flechas a corazones,
sin más permiso que la romántica idea del mito.
Muera Cupido
el día que me dijiste -Esto no es pa' tanto-,
-Esto no es pa' tanto-.*

*Cambié la cerradura y también el cuarto.
Que la vida es muy corta
y no consiento
quedarme a tu verita con sufrimiento.*

*Las llamas llegan al cielo
como en la coplilla aquella.
Pero si te crees mi dueño
cambio pasión por maleta
y no me ves más el pelo.»*