

CANCIÓN, ORALIDAD Y CORPOREIDAD

EL ANÁLISIS DE LA CANCIÓN COMO PERFORMANCE

SONG, ORALITY AND CORPOREITY

THE ANALYSIS OF THE SONG AS PERFORMANCE

Joaquín Blas Pérez / joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

Daniel Machuca Tellez / danirichi90@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.
Argentina

Recibido: 19/10/2019 | Aceptado: 13/3/2020

RESUMEN

Repensar la canción como performance expresiva nos conduce a abordar aspectos que van más allá del texto poético y musical. Desde una perspectiva que introduce una noción amplia de oralidad musical y que entiende al cuerpo como espacio principal de construcción de significado, se analizan diversas interpretaciones del bolero «La gloria eres tú», de José Antonio Méndez. La identidad musical de la canción se presenta aquí como parte de una construcción social que incluye la diversidad de interpretaciones de quienes la cantan.

PALABRAS CLAVE

Canción; corporeidad; voz; oralidad; performance

ABSTRACT

Rethinking the song as an expressive performance leads us to go beyond the poetic and musical text. From a perspective that introduces a broad notion of musical orality and that understands the body as the main space of meaning construction, we analyze versions of José Antonio Méndez's bolero «La gloria eres tú». The musical identity of the song is presented here as part of a social construction that includes the diversity of interpretations of those who sing it.

KEYWORDS

Song; corporeity; voice; orality; performance

Actualmente solemos definir a la canción como un tipo de composición musical en verso para ser cantada. Una definición como esta da cuenta de hasta qué punto hemos naturalizado la separación entre poesía y música como elementos que la constituyen; separación que quizás solo en algunos casos tenga razón de ser. La canción es —por lo menos en los ámbitos culturales en los que estamos inmersos— un tipo de arte poético-musical producido de manera parcial o completa por un músico, un cantautor, un compositor, un letrista o un poeta. Una canción, puede ser, entonces, un poema que ha sido musicalizado —como es el caso de «Cantares» (1969), de Joan Manuel Serrat, canción compuesta sobre un poema de Antonio Machado—, o una melodía original a la cual se le ha puesto letra como en muchos de nuestros tangos clásicos —por ejemplo «La Cumparsita» (1924)—, pero también cabe la posibilidad de que sea una composición poético-musical que ha sido concebida en un solo acto. Puede haber sido compuesta por una o más personas e, incluso, muchas veces es anónima. Existe la canción en el ámbito de la música académica, en este sentido los *lieds* y las *arias* de ópera pueden ser consideradas canciones escritas de manera detallada en partitura; no obstante, por lo general, solemos asociar la idea de canción a los ámbitos de la música popular y esto no es para nada casual ya que la canción surge originalmente como un artificio de las culturas populares en ocasiones no letradas, como una práctica de oralidad poético-musical.

Estudios clásicos de la antropología, la literatura y los trabajos de la musicología contemporánea señalan a la canción como una práctica social común en las diversas culturas (Bowra, 1962; Sau, 1972; González, 2009). Desde dichas disciplinas la canción ha sido abordada de manera parcial, atendiendo a algunas dimensiones poéticas o musicales por separado. Es así como de manera frecuente encontramos, por un lado, estudios que analizan el texto literario, su organización y sus significados culturales y, por otro, trabajos musicológicos que analizan el texto musical brindando explicaciones acerca de la construcción gramatical —melódica, armónica o formal— en términos de lenguaje musical, y finalmente, de cómo estos aspectos se vinculan al texto poético. Los abordajes de carácter culturalista atienden a interpretar los significados que se desprenden del texto poético y de algunos de los aspectos esenciales de la canción como práctica en sociedad, indagando en su función como constructora de identidad. Cuando consultamos la bibliografía sobre canción en castellano encontramos una gran cantidad de trabajos vinculados a los cancioneros latinoamericanos, la nueva canción o la canción testimonial que describen significados identitarios. En este tipo de repertorios la canción tiene un marcado carácter contestatario, promueve la integración de la cultura popular latinoamericana y denuncia la persecución política y la desigualdad social.

La canción puede analizarse desde aspectos que van más allá del texto poético-musical y de los aspectos culturales. Se ha propuesto la idea de que existen una pluralidad de textos posibles de ser abordados en términos musicológicos que incluirían también lo sonoro, lo visual y especialmente lo performativo (González, 2009). Todos estos aspectos comienzan a cobrar relevancia para la comunidad académica vinculada al estudio de las músicas populares. Es así como la canción aparece como tema principal convocante en distintas conferencias y congresos desde hace más de diez años, tales como el 8.º Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) de 2008 «Canción popular y discursos analíticos» o más recientemente en el Músicos en Congreso 2019 de la Universidad del Litoral en Santa Fe, titulado «Será que la canción llegó hasta el sol». Miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción». El disco y la materialidad de la grabación dotan a la canción en la actualidad de una capa de significado que es ineludible en el marco de nuevas formas de oralidad musical (Pérez, 2019). La idea de oralidad en la canción debe ser considerada teniendo en cuenta los nuevos modos de circulación de la música como grabación de audio, video y, en la actualidad, atendiendo a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías digitales.

En el presente artículo, nos interesa el hecho de que la canción se instancia como fenómeno performativo en la experiencia de quien la canta, la toca y en quien la escucha participando del acto social que la sostiene. Presentaremos un abordaje que explora la práctica de la canción como *performance*, como forma de conocimiento musical corporeizado, de carácter vocálico y sonoro sustentado fundamentalmente en prácticas de oralidad musical. Sobre dicho planteo teórico se desarrolla un análisis posible sobre un bolero *filin*¹ de José Antonio Méndez.

EL CARÁCTER ORAL DE LA CANCIÓN

La performance de la canción va más allá de lo que podría entenderse en términos de una función interpretativa que viste el texto poético-musical. Constituye por sí misma parte del significado musical. La importancia de la dimensión performativa se jerarquiza por varias razones: en principio, por su carácter y por sus orígenes en la tradición oral que preexiste y, actualmente, puede prescindir de la notación musical. Como fenómeno oral conlleva características intrínsecas formales que dan cuenta de lo performativo como espacio de memoria, de creación y de comunicación de significados. Es quizás por este carácter oral, no letrado, asociado a los

1 En la década del cuarenta surge en Cuba y en México el movimiento *filin* asociado al bolero. José Antonio Méndez es uno de sus representantes fundamentales.

ámbitos populares, no eruditos de la práctica musical, que fue devaluada para el ámbito académico de la musicología y de la literatura con relación a las producciones escritas. Y quizás por esto mismo que se jerarquiza como objeto de estudio a partir de la inserción de la música popular en el ámbito de enseñanza e investigación académica en los años noventa.

Paradójicamente, a pesar de que los abordajes analíticos de la canción suelen describir el texto musical y poético por separado, se supone un origen común para la poesía y el canto. Tal como señala Victoria Sau en su *Historia antropológica de la canción* (1972), la canción es una forma previa a la poesía recitada. En sus propias palabras, «la poesía, en un principio, solo fue eso: canción» (Sau, 1972, p. 6). Podemos asociar esta separación entre poesía y música a la alfabetización progresiva de los grupos sociales y al lugar de menor jerarquía que pasan a ocupar las prácticas de transmisión oral del conocimiento. Durante el romanticismo del siglo XIX, desde la cultura hegemónica se gestó la idea de la autonomía de las artes y la *música absoluta*. Esta idea se refiere a un arte musical puro, técnicamente liberado del canto y de la palabra. La canción como forma oral, expresiva, comunicativa, panfletaria o sentimental parece contradecir este deseo romántico de autonomía.

El concepto de oralidad aparece sobre todo en los estudios sobre música medieval y folklórica en referencia a formas de comunicación, memoria y práctica que prescinden de la escritura. En trabajos previos hemos extendido la idea de oralidad musical a la actualidad entendiendo que, incluso en nuestras sociedades alfabetizadas, los nuevos soportes tecnológicos nos brindan formas de circulación y de manipulación de lo musical que poco tienen que ver con la escritura y que serían entendidas también como formas de oralidad secundaria (Ong, 1982; Pérez, 2019). En este sentido, el disco, la música grabada y la difusión de la canción a través de los medios de comunicación e internet ampliarían las posibilidades de la comunicación y la manipulación de la canción como un fenómeno oral-cantado. Consideramos necesario el concepto de *oralidad musical* en cuanto nos ubica frente a todos los modos de existencia y de circulación de la música, que no necesariamente están atados a lo musical escrito ni dependen de ello. De manera similar a lo oral hablado, lo oral musical se vincula fuertemente a la corporeidad y a la materialidad de la performance.

LA CORPOREIDAD DE LA VOZ EN LA CANCIÓN

El análisis de las dimensiones poético-musicales antes nombradas no captura la totalidad de la dimensión performativa que forma parte de la canción y que, por lo general, ha sido poco explorada. La materialidad

de la voz expresiva en cuanto sonido y en cuanto cuerpo de quien experiencia emitiendo o recibiendo ese sonido, los gestos, la danza y el movimiento corporal nutren a la canción como performance. La jerarquización de las formas de hacer y de crear música en acto, durante la performance, han sido puestas en valor y descritas como formas de improvisación por la etnomusicología (Nettl & Rusell, 1998). Algunas descripciones específicas de dichos aspectos en la canción pueden rastrearse en trabajos inscriptos dentro de la nueva musicología y los estudios en música popular —ver por ejemplo Eric W. Rothenbuhler (2007) o Mark Butler (2003)—.

Para pensar la corporeidad de la voz en la música debemos atender, en primer término, que la producción de sonido vocal implica siempre un acto performativo en el que quedan inscritas las marcas expresivas de quien lo produce. Los sonidos que se emiten y expresan mediante la voz pueden remitir a un estado corporal, gestual o emocional. A su vez, dichas expresiones vocales forman parte de un acto comunicativo con otros, con receptores de esta voz que atribuyen sentido y la construyen en un acto que es también social. Desde el campo de la antropología se ha propuesto la idea de *vocalidad* para ampliar la noción de oralidad al cuerpo humano, atendiendo a que las prácticas de oralidad están atravesadas siempre por la performance fono-corporal en un contexto sociocultural determinado (Zumthor, 1997). La idea de *vocalidad* se propone como concepto para reflexionar acerca del canto jerarquizando el lugar del cuerpo y la interacción social en la producción de sentido (Magri, 2016; Vilas, 2016). En esta dirección, la voz es ineludiblemente humana, corporal y expresiva en su ontología base. Esa corporeidad intrínseca de la voz, que puede presentarse en sus formas expresivas, toma valor en la performance, en cuanto significa, retrata y comunica un estado de quien la emite, y en este sentido es que dinamiza y transforma la entidad de la canción como performance.

Steven Feld y Aaron A. Fox (1994) señalan la importancia de la voz en cuanto «corporización de la performance hablada y cantada» (p. 26) y establecen, además, un continuo entre la canción y el habla en el marco de una idea de antropología vocal (Feld y otros, 2004). En otra línea, un abordaje profundo y sistemático de la materialidad de la performance musical viene desarrollándose hace más de dos décadas en el marco de la cognición musical corporeizada (Martínez, 2008; Martínez y otros, 2017; Johnson, 2007; Leman, 2008). En el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) de nuestra Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Pata (UNLP), se realizan, por ejemplo, trabajos que dan cuenta del significado musical presente en el movimiento corporal y el gesto (Martínez 2014; Pérez y otros, 2017;

Naveda y otros, 2016). Aunque son escasos los trabajos que están dedicados a la corporeidad de la voz —por ejemplo, los de Daniel Machuca Téllez y Joaquín Blas Pérez (2018)— y casi no se registran antecedentes vinculados a la canción como objeto de estudio.

LA CANCIÓN COMO PERFORMANCE: «LA GLORIA ERES TÚ»

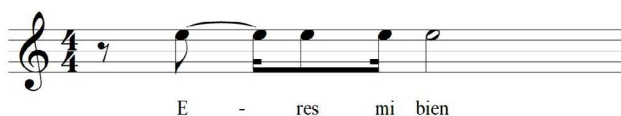
En línea con el desarrollo teórico de los apartados anteriores se propuso un trabajo de análisis sobre el bolero «La gloria eres tú», de José Antonio Méndez. La perspectiva adopta el marco de la cognición corporeizada —que posiciona al cuerpo como espacio principal de construcción de significado musical— y la noción de oralidad musical que sitúa a la canción como práctica musical no necesariamente atada a la escritura. Vale aclarar que un abordaje de este tipo no implica devaluar el análisis de los aspectos gramaticales vinculados al texto musical-poético, sino ampliarlos a la dimensión expresiva y corporeizada de la performance.

Para el análisis de esta canción, se tomaron siete versiones grabadas, entre ellas, dos versiones del autor: una grabada en 1955 y otra en un concierto durante la década del ochenta (Méndez, s. f.). También fueron analizadas las versiones de Olga Guillot (1967), Pablo Milanés (1991), Lucrecia (1996), Luis Miguel (1997) y una propia e inédita (Machuca Tellez, 2015). Con el fin de indagar en los rasgos de oralidad que se identifican para esta canción en la expresividad de las performances, se recurrió a herramientas de análisis descriptivo y comparativo sobre el audio digital y sobre transcripciones de la primera estrofa realizadas para tal propósito. La comparación de las versiones se hizo atendiendo a que la expresión puede ser analizada en términos de variabilidad sonora en el ritmo, en el microritmo o *timing*, en la afinación expresiva y en la selección de alturas (notas) (Pérez, 2015; Martínez & Pereira Ghiena, 2015).

A partir de las primeras escuchas se determinó que algunos de los motivos melódicos serían invariantes en cuanto a las alturas y al contorno melódico en todas las versiones. Independientemente de las configuraciones rítmicas habría, además, una tendencia a cantar los motivos con ciertas características expresivas similares. Se evidenciaron tres lugares específicos de la canción en donde ocurre esto, que corresponden con el inicio de las tres frases musicales o versos: «Eres mi bien»; «Por qué negar»; «De tu dulce alma». Las alturas, el ritmo y las variaciones expresivas no se modificarían sustancialmente en las diferentes versiones. La única salvedad, no por ello menos importante, fue que en la versión de Méndez (1955), el primer motivo de la canción —«Eres mi bien»— es cantando con una única nota repetida, mientras que su versión años después en vivo (década del ochenta) es similar a

las demás versiones analizadas. En las mismas se registra un salto de tercera descendente desde la 7ma del acorde y un ascenso por grado conjunto nuevamente hacia la 7ma [Figura 1].

José Antonio Mendez (50')



Olga Guillot



José Antonio Mendez (80')



Figura 1. Comienzo de la canción en las versiones de José Antonio Méndez (1955), de Olga Guillot (1967) y de Méndez (década del ochenta)

Es relevante mencionar que este tema fue compuesto en 1947, popularizado por la cantante mexicana Toña la Grande e incluido en la película *Dos tipos de cuidado* (1953) con la voz de Pedro Infante. No queda claro —a partir de las fuentes revisadas— cuál podría considerarse la versión original, si es que vale la pena la categoría para una canción de transmisión oral. Sobre todo, teniendo en cuenta que existen versiones previas que difieren de la que fuera grabada por el autor recién en 1955. Resulta significativo evidenciar el cambio en el motivo inicial de la melodía adoptado por el compositor años después y preguntarnos acerca de sus razones, que quizás fueran simplemente expresivas; por ejemplo, un intento en generar una sensación de recitado o en el primer motivo. Más allá de esto, esta variación configura un rasgo evidente de oralidad valioso a ser señalado, teniendo en cuenta que su versión, por ser una versión de autor, es transformada y aprendida en la performance por otros intérpretes.

Como contraparte a lo descrito para el comienzo de cada frase, encontramos que las frases musicales que cierran cada uno de los versos —estas son: «Lo que me tiene extasiado», «que estoy de ti enamorado» y «Que es toda sentimiento»— contienen mayor variabilidad rítmico-melódica. Se observan diversas transformaciones de la melodía original que se corresponden con modos expresivos e interpretativos de cada cantante. Aun así, se puede identificar una línea melódica estructural o progresión lineal (Forte & Gilbert, 1989) que podría funcionar como invariante. De esta manera, las variaciones melódicas de cada intérprete serían cambios ornamentales de superficie. En la versión de Milanés (1991) se agrega, por ejemplo, un cromatismo en la palabra «extasiado». Y como puede observarse en la segunda frase incluso las notas son diferentes para las mismas palabras en comparación con la versión de Méndez. Por ejemplo, en el caso de los versos «que estoy de ti enamorado...» se produce un cambio en la omisión de la sinalefa entre las palabras «ti» y «enamorado». En un caso, «ti e-na-mo-ra-do» y, en otro, «tie-na-mo-ra-do» [Figura 2]. En estos casos en los que ciertas frases son segmentadas de manera diferente la identidad de la canción se sostiene a partir de la corporeidad que le confiere la palabra.

Figura 2. Versiones de Méndez (1955), de Pablo Milanés (1991) y línea estructural

Otro de los aspectos de la performance abordados en el análisis de este bolero fueron los detalles de la afinación expresiva o, en otros términos, las microvariaciones de altura. Se tomaron nuevamente las tres primeras frases de la estrofa con menos variaciones melódicas: «Eres mi bien»; «Por qué negar»; y «De tu dulce alma». Se observaron rasgos expresivos recurrentes y microvariaciones similares en las siete versiones del bolero. Con relación a las palabras «bien», «Por» y «De tu dulce alma» se registró: Sobre la palabra «bien» la mayoría de las versiones mostraban un portamento y luego un descenso *glissando* hacia la 5ta del acorde, donde articula la letra N y justo cuando toma la siguiente palabra. Se diferencia la versión de Lucrecia, que corta la emisión evitando la articulación de la

consonante N y un posible descenso en la afinación. También la versión en vivo de Méndez, en donde la N se pierde entre el vibrato y el sostén con *bocca chiusa*.²

La segunda palabra analizada —«Por»— nuevamente se aborda en las diferentes versiones con un portamento y desciende con un *glissando* hacia la 5ta, en una transición en la que —entre el vibrato aireado de la voz— se difumina la letra R ligada con la Q que forma parte de la siguiente sílaba: *que*. Las versiones de Milanés y la de Machuca Téllez toman el inicio con movimiento descendente por cromatismo ligando desde el final de la palabra anterior —«extasiado»—. Luis Miguel y Guillot por su parte acentúan la R sosteniéndola y acentuando por contraste la letra Q en la 5ta. del acorde.

La frase «De tu dulce alma» es tomada de igual forma con portamento, en este caso con un descenso desde la 7ma. hacia la fundamental. Se pueden percibir microportamentos propios de la articulación en la consonante. La versión en vivo de Méndez aborda con portamento de medio tono el inicio. Tanto él como Milanés y Machuca Téllez, sostienen la primera nota antes del descenso.

En relación con los aspectos rítmicos diremos que podemos vincular el texto poético con la melodía en cuanto la palabra resguarda las relaciones acentuales. Las variaciones rítmico-temporales que cada intérprete agrega a su versión —que son entendidas como fraseo— constituyen un rasgo que confiere significación e identidad a la canción. Se observaron para la primera frase comienzos de tipo tético en las versiones de Lucrecia, Luis Miguel y Machuca Téllez, y comienzos de tipo acéfalo en las restantes versiones. Puede observarse en la Figura 3 la comparación entre las versiones de Guillot y de Lucrecia. Estas transformaciones, entre otras, fueron observadas con relación al ritmo musical. A pesar de esto, las modificaciones rítmicas en términos de métrica y compás no modifican la acentuación en el decir del texto poético. Es esta acentuación que resguarda su identidad rítmica.

² *Bocca chiusa* en italiano significa 'boca quieta o cerrada'. Es un término de uso frecuente en el canto para denominar un tipo de emisión con estas características.

Olga Guillot

F^{Maj7} B^{b7}

E - res mi bien lo que me tie - nex ta - sia - da

Lucrecia

F^{Maj7} B^{b7}

E - res mi bien lo que me tie - nex ta - sia - da

Figura 3. Versiones de Olga Guillot (1967) y de Lucrecia (1996). Diferentes tipos de comienzo

REPENSAR LA CANCIÓN COMO PERFORMANCE

La canción como forma de práctica musical oral conlleva rasgos de identidad que se resignifican una y otra vez en la performance de diferentes versiones. En este sentido, las transformaciones melódicas que logramos identificar en el análisis de «La gloria eres tú» dan cuenta de variaciones expresivas corporeizadas para cada intérprete sobre una línea melódica estructural que funciona como referente. Asumimos que estas transformaciones no serían modos de interpretar un texto *a priori* que luego va a ser ejecutado y, por el contrario, formarían parte de la canción como una forma que se termina de construir y emerge en la performance. La canción es de esta manera acción, práctica, cuerpo y, finalmente, performance. Y es en la performance de la voz cantada que se constituye como una forma dinámica materializada en la corporeidad de cada intérprete. Podríamos decir que la identidad musical de una canción es una construcción que incluye la diversidad de interpretaciones de quienes la cantan. La variabilidad expresiva construye además la memoria oral sonora y fonográfica de la misma. La performance de una canción no se establece como la interpretación de un original al que se le agrega la expresión. La performance, o más bien la historia de las performances de una canción, son la canción en sí misma, haciendo parte de su oralidad y su esencia expresiva.

Resulta pertinente reflexionar acerca de las implicancias que tienen estas ideas para la enseñanza de la canción en la práctica musical. Es decir, qué implica repensar la canción como performance corporeizada en el marco de una idea amplia de oralidad musical. Este tipo de análisis nos permite, por ejemplo, identificar y extraer rasgos de los modos performativos y de producción vocal de un intérprete, y posibilitar su utilización en espacios de formación. Como alternativa a entender la canción como forma musical

cerrada u obra original a ser interpretada, se propone entenderla como un referente dinámico que termina de materializarse en la performance en tanto cuerpo, sonido y expresión.

REFERENCIAS

Bowra, C. M. (1962). *Primitive Song* [Canción Primitiva]. Londres, Inglaterra: Weidenfeld and Nicolson.

Butler, M. (2003). Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys [Tomárselo seriamente: intertextualidad y autenticidad en dos covers de Pet Shop Boys]. *Popular Music*, 22(1), 1-19.

Feld, S. y Fox, A. A. (1994). *Music and language* [Música y Lenguaje]. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25-53. doi: [10.1146/annurev.an.23.100194.000325](https://doi.org/10.1146/annurev.an.23.100194.000325)

Feld, S., Fox, A. A., Porcello, T. y Samuels, D. (2004). Vocal anthropology: From the music of language to the language of song [Antropología Vocal: De la música al lenguaje de la canción]. En A. Duranti (Ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 321-345). Malden, Estados Unidos: Blackwell.

Forte A. y Gilbert, S. E. (1989). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona, España: Labor.

Gardel, C. (1924). *La cumparsita* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Odeon.

González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de investigación musicológica Carlos Vega*, 23(23), 195-210. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038>

Guillot, O. (1967). *La gloria eres tú* [CD]. Ciudad de México, México: Cisne Negro.

Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding* [El significado del cuerpo]. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology* [Cognición musical corporeizada y tecnologías de mediación]. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

Lucrecia. (1996). *La gloria eres tú*. En *Mis boleros* [CD]. España: Magic Music.

Machuca Tellez, D. (2015). *La gloria eres tú* [CD]. Inédito.

Machuca Téllez, D. y Pérez, J. B. (2018). *Posicionamiento de la laringe en la voz cantada. Repensando los modos de producción vocal en la música popular y su abordaje en la pedagogía vocal*. Ponencia presentada en el 2.º Congreso de Música Popular. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Magri, G. (2016). Vocear, cantar, contar. Derivas metodológicas de una investigación artística y etnográfica. *European Review of Artistics Studies*, 7(2), 1-22. Recuperado de <http://www.eras.utad.pt/docs/JUN%20MUSICA%202016.pdf>

Martínez, I. C. (2008). Enactive cognition and embodied mind: The imaginative and metaphorical component of music listening [Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical]. *Estudios de Psicología*, 29(1), 31-48. doi: [10.1174/021093908783781419](https://doi.org/10.1174/021093908783781419)

Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Ed.), *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad* (pp. 71-110). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Martínez, I. C., Dameson, J., Pérez, J. B., Pereira Ghiena, A., Tanco, M. G. y Alimenti Bel, D. (2017). *Participatory Sense Making in Jazz Performance: Agents' Expressive Alignment* [La construcción participativa de sentido en el jazz: Alineamiento expresivo entre los agentes]. Ponencia presentada en el 25.º Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music. Gante, Bélgica.

Martínez, I. C., Pereira Ghiena, A. (2015). Formas de Vitalidad y Ejecución Expresiva. Un análisis del perfil sonoro-kinético de diferentes versiones del Preludio Op.28-7 de F. Chopin. *Actas de ECCoM*, 2(2), 85-94.

Méndez, J. A. (s. f.). La gloria eres tú [Canción]. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=d1kp5LifKtY

Méndez, J. A. (1955). *La gloria eres tú* [CD]. Ciudad de México, México: RCA Victor.

Miguel, L. (1997). *La gloria eres tú*. En *Romance* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos: WEA Latina.

Milanés, P. (1991). *La gloria eres tú*. En *Filin 2 y 3* [CD]. Ciudad de México, México: Polygram.

Naveda, L., Martínez, I. C., Dameson, J., Pereira Ghiena, A., Herrera, R. y Ordas, A. (2016). Musical Meter, Rhythm and the Moving Body: Designing Methods for the Analysis of Unconstrained Body Movements [Metro musical, ritmo y cuerpo en movimiento: diseñando métodos para el análisis de los movimientos libres del cuerpo]. En R. Kronland-Martinet, M. Aramaki y S. Ystad (Eds.), *Music, Mind, and Embodiment* [Música, Mente y Corporeidad] (pp. 42-57). Cham, Suiza: Springer International Publishing.

Nettl, B., Russell, M. (1998). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid, España: Akal.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* [Oralidad y Literalidad. La tecnologización del mundo]. Londres, Inglaterra: Methuen & Co Ltd.

Pérez, J. B. (2019). Oralidad musical y tecnología: Desnaturalizando la partitura como forma de pensamiento. *Arte e Investigación*, (16), e040. doi: [10.24215/24691488e040](https://doi.org/10.24215/24691488e040)

Pérez, J. B., Tanco, M., Martínez, I. C., Alimenti Bel, D., Dameson, J., Pereira Ghiena, A. (2017). *Corporeidad e intersubjetividad en la construcción del sentido musical: análisis de la experiencia de interacción en la improvisación en jazz con dos saxofonistas*. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Pérez, J. B. (2015). Interacción en la improvisación jazzística. El análisis de los aspectos rítmicos en el ciclo de percepción-acción. *Percepta*, (2)2, 95-110. Recuperado de <https://www.abcoamus.org/journals/index.php/percepta/article/view/34>

Rothenbuhler, E. W. (2007). For-the-record aesthetics and Robert Johnson's blues style as a product of recorded culture [Las estéticas de la grabación y el estilo de blues de Robert Johnson]. *Popular Music*, 26(1), 65-81.

Sau, V. (1972). *Historia antropológica de la canción*. Barcelona, España: Ediciones Picazo.

Serrat, J. M. (1969). Cantares. En *Dedicado a Antonio Machado* [CD]. Milan, Italia: Zafiro/Novola.

Vilas, P. C. (2016). Cantos, voces y vocalidades: acervos etnomusicológicos y formación de cantantes. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de Música Popular. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à Poesia Oral* [Introducción a la Poesía Oral]. San Pablo, Brasil: Hucitec.