

# La corporeidad en la canción: análisis de rasgos de oralidad sobre un bolero de José Antonio Méndez

DANIEL MACHUCA TELLEZ

danirichig0@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata – UNLP

JOAQUÍN BLAS PÉREZ

joaquinperez@fba.unlp.edu.ar

FBA – LEEM

## Resumen

La canción suele analizarse, con frecuencia, a partir del significado del texto literario y su relación con los significados socioculturales. Otras veces, se parte del texto musical-partitura (original o transcripción), se buscan explicaciones de su construcción formal en términos de lenguaje musical que luego son vinculadas al texto poético-literario. La canción es una práctica social musical común en diversas culturas que puede comprenderse como un modo de conocimiento musical corporeizado, vocálico y sonoro; funciona además como una forma de memoria oral que preexiste a la prosa y poesía escritas. En este trabajo se propone abordar la canción como performance, en una perspectiva teórica que se sitúa en la cognición musical corporeizada, misma que entiende al cuerpo como el espacio principal de construcción de significado. Se analizan diversas interpretaciones del bolero “La gloria eres tú” del cantautor cubano José Antonio Méndez, con el fin de indagar los rasgos de oralidad que se identifican para esta canción en la expresividad de las performances.

*Palabras clave:* voz / oralidad / performance

## Introducción

Suele analizarse a la canción como el ejemplo prototípico de comunión entre las artes poéticas y musicales. Es así como, de manera frecuente, nos encontramos con dos tipos de trabajos vinculados a la misma: (i) aquellos que analizan su significado vinculado al texto literario y que involucran todos los significados socioculturales, y (ii) aquellos vinculados al texto musical<sup>1</sup> que brindan explicaciones acerca de su construcción formal en términos de lenguaje musical, y finalmente, de cómo estos aspectos se vinculan al texto poético. A pesar de esto, la canción –como práctica social común en las diversas culturas– existe como modo de conocimiento musical corporeizado, vocálico y sonoro; funcionando además como una forma de memoria oral que preexiste, de forma escrita, a la prosa y a la poesía. La antropología de la música lo reafirma y entendiende a la expresión de la voz cantada como algo previo al lenguaje hablado y, de manera similar a la canción propiamente dicha, como forma previa a la poesía recitada (Sau, 1972; Mithen, 2006). Más allá de su dimensión de objeto o texto, la canción se presenta como una experiencia humana que hemos de considerar en su dimensión performativa.

Inscrito en esta línea, se propone un análisis de la idea de la forma canción que podría ampliar las perspectivas de análisis que son propuestas desde estudios de la música popular y que se ocupan principalmente de los componentes formales en términos musicológicos (Middleton, 1999; Tagg, 2000; Moore, 2012). Tendremos como punto de partida a la canción popular inscrita en la idea de *música como performance* (Cook, 2003) y desde una perspectiva teórica que se sitúa en la cognición corporeizada que entiende al cuerpo como el espacio principal de construcción de significado (Martínez, 2008, 2017; Johnson, 2007). Este abordaje no pretende devaluar el análisis de los aspectos gramaticales vinculados al lenguaje musical o poético, sino ampliarlos a la dimensión expresiva y corporeizada del significado musical. La *performance* musical, en estos términos, no sería sólo una interpretación de texto poético musicalizado al cual se agrega una ejecución expresiva, sino que se configuraría por sí misma en un elemento identitario de la canción como forma musical expresiva que se despliega temporalmente. La

---

1 Refiere a la representación gráfica y simplificada de la música en un sistema de codificación. La partitura y todos los símbolos que contiene, es el ejemplo explícito de texto musical. Para ampliar este concepto ver (García de Alcaraz, 2013).

*performance*, o más bien la historia de las *performances* de una canción, es la canción en sí misma, que forma parte de su oralidad y de su esencia.

Bajo la hipótesis de que la *performance* en su variabilidad expresiva, configura formas que confieren identidad y unidad a la canción propiamente dicha, se analiza a continuación la canción 'La gloria eres tú' de José Antonio Méndez como ejemplo para desarrollar esta perspectiva.

## **Metodología**

Para este análisis se abordan siete versiones del bolero 'La gloria eres tú' del cantautor cubano José Antonio Méndez. Entre ellas se encuentran dos versiones del autor, una del disco grabado en la década del cincuenta (1950), y otra en un concierto en la década del ochenta. También son analizadas las versiones de Olga Guillot, Pablo Milanés, Lucrecia, Luis Miguel y una de Daniel Machuca (uno de los autores de este trabajo).

Con el fin de indagar en los rasgos de oralidad presentes en la expresividad de las *performances* y que se identifican en esta canción, se recurre a metodologías de análisis descriptivo y comparativo del audio digital y sobre transcripciones de la primera estrofa realizadas para tal propósito. Además, se atiende a la expresión como forma de variabilidad performativa del ritmo, microritmo o *timing*, afinación o altura y timbre (Pérez, 2015; Martínez y Pereira Ghiena, 2015). Si bien, se consideraron también los aspectos gramaticales poético-musicales, se focalizó esencialmente sobre los aspectos expresivos sonoros.

## **Resultados**

Analizando las siete versiones sobre el audio digital, se pudo dar cuenta de la recurrencia en algunos motivos melódicos que, al parecer, son invariantes en cuanto a las alturas y el contorno melódico en casi todas las versiones. Independientemente de las configuraciones rítmico-temporales, hay una tendencia a cantar los motivos de la misma manera. Esto se corrobora a partir de la observación de la transcripción en partitura y se evidencian tres lugares puntuales del texto donde ocurre esto, *Eres mi bien; Por qué negar; De tu dulce alma*. No

obstante, la versión del disco grabado por José Antonio Méndez, se diferencia en el primer motivo –*Eres mi bien*– que canta nota repetida, mientras que su versión años después en vivo, es similar a las demás versiones analizadas, estas con un salto de tercera descendente desde la 7ma. del acorde y un ascenso por grado conjunto nuevamente hacia la 7ma. (Ver Figura 1)

Es relevante a saber, que la versión que popularizó este tema fue interpretada por la cantante mexicana Toña la Grande (1912 – 1982) e incluida en la película *Dos tipos de cuidado* con la voz de Pedro Infante (1917 – 1957). Sus versiones, evidentemente instauraron en la cultura popular el movimiento melódico que reconocemos en la gran mayoría de otras versiones, incluyendo la de José Antonio Méndez en vivo. Resulta significativo evidenciar este cambio, mismo que fue adoptado por el mismo compositor años después. Dicha modificación de la melodía configura un rasgo evidente y valioso de oralidad a ser señalado, teniendo en cuenta que su versión –que se podría considerar la original –, es transformada y aprendida en la experiencia de una práctica cultural común.

Tanto en la audición de los audios como en la observación posterior de la transcripción, se encuentra que las frases (i) *Lo que me tiene extasiado*, (ii) *que estoy de ti enamorado*, y (iii) *Que es toda sentimiento*, contienen la mayor variabilidad rítmico-melódica, siendo estas, transformaciones de la melodía original que se corresponden con modos expresivos e interpretativos de cada cantante. Aun así, se puede identificar en la melodía de la estrofa cierta línea melódica estructural o progresión lineal (Forte y Gilbert 1989) que podría funcionar como invariante y considerar al desarrollo de esta línea como superficie u ornamentación.

The image displays a musical score for the song "Eres mi bien". It consists of three staves. The top staff shows a melodic line in 4/4 time, starting with a triplet of eighth notes on the first beat. Above the staff are chord symbols: FMaj7, Fm(Maj7), Em7, Es7, Dm7, G7, and C. The lyrics are written below the notes: "E-res mi bien lo que me tie-nex-ta-sia-do por que ne-gar que-stoy de ti e-na-mo-ra-do de tu dul-ce al-ma que-s to-da sen-ti-mien-to." The middle staff shows a simplified melodic line with dots representing notes, and the bottom staff shows a simplified chord progression with dots representing chords. The lyrics for the middle staff are: "E - bien me por - gar de mo - de sen - mien".

**Imagen 1:** Línea estructural melódica y acórdica por terceras

Posteriormente, se realiza un análisis focalizado en la afinación expresiva. En otras palabras, aquellos rasgos de cada interprete que, en su afinación, dan cuenta de aspectos expresivos vinculados con una experiencia corporeizada del tema. En ese sentido, se toma de las tres frases con menor variabilidad de la estrofa –*Eres mi bien; Por qué negar; y De tu dulce alma*– la palabra o frase, dependiendo el caso, que contiene rasgos expresivos recurrentes y microvariaciones. Se tomaron los fragmentos correspondientes a las palabras (i) *bien*, (ii) *Por*, y (iii) *De tu dulce alma*. En (i) *bien*, la mayoría de las versiones abordaban con *portamento* y un descenso *glissando* hacia la 5ta del acorde, donde articula la N justo cuando toma la siguiente palabra. La versión de Lucrecia, corta la emisión evitando la articulación de la consonante N y un sutil descenso en la afinación. En la versión en vivo de José Antonio Méndez, la N se pierde entre el *vibrato* y el sostén con *bocca chiusa* –boca cerrada–.

La segunda palabra –*Por*–, se aborda con *portamento*, descendiendo con un *glissando* hacia la 5ta. en una transición que, entre el *vibrato* y el aireado de la voz, se difumina la R ligada con la Q que hace parte de la siguiente palabra. Las versiones de Milanés y Machuca, toman el inicio con movimiento descendente por cromatismo y ligan desde el final de la palabra anterior –*extasiado*–. Luis Miguel y Guillot, acentúan la R sosteniéndola y acentuando por contraste la Q en la 5ta. del acorde.

Por último, 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 en las consonantes, propios de su articulación. La versión en vivo de José Antonio Méndez aborda el inicio con *portamento* de medio tono. Tanto él como Milanés y Machuca, sostienen la 7ma. previo al descenso.

Si bien, en las siete versiones se puede vincular el texto poético con la melodía, en tanto sus relaciones acentuales –palabra y tiempos fuerte-débil–, las variaciones rítmico-temporales que cada interprete agrega a su versión, mismas que se denominan como fraseo, constituyen un rasgo que confiere significado e identidad a la canción. Estas transformaciones que se pueden percibir como ornamentaciones melódicas, *vibratos*, variabilidad de afinación, escapes de aire, etc., son considerados como características expresivas que le otorgan corporeidad a la canción.

## Discusión

La canción como forma de práctica musical conlleva rasgos de oralidad que se resignifican permanentemente una y otra vez en la *performance*. En este sentido, las transformaciones melódicas que se logran identificar, podrían dar cuenta de expresiones corporeizadas particulares de cada interprete, mismas que se generan a partir de una línea melódica estructural que funcionaría como referente. Del mismo modo, el texto poético en sí, se constituye como un aspecto inexorable de oralidad. La variabilidad expresiva-ornamentada que propone cada interprete en su versión, en comunión con dicho texto, configura la identidad de la canción de tal modo que se perpetúa en el tiempo.

Por otro lado, el análisis de canciones permite identificar y extraer rasgos técnicos del modo de producción vocal de un intérprete y posibilita su utilización en espacios de formación. Sin embargo, es evidente que estos modos de producción aparecen como formas expresivas corporeizadas que se ponen en juego en el momento que se experimenta en acción la música.

Finalmente, cabe preguntar ¿Cómo se aborda la canción y sus rasgos de oralidad en la práctica y la enseñanza de la música? ¿Se entiende como una forma musical que se adapta a los cánones tradicionales de obra musical original o mejor como un referente dinámico heredado de las prácticas de oralidad que termina de materializarse en la medida que se vuelve cuerpo, sonido y expresión?

## Bibliografía

- Cook, N.** (2003): *Music as Performance*. En: M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. (pp. 204-214). Nueva York y Londres: Routledge.
- Forte, A. y Gilbert, S.** ([1982] - 1992): Introducción al Análisis *Schenkeriano*. [trad: *Introduction to Schenkerian Analysis*, Pedro Purroy Chicot]. Barcelona: Labor
- García de Alcaraz, J.** (2013): “El texto musical como acto de comunicación” en: *Revista de Investigación Lingüística*, nº 16 (2013); pp. 89-11. Universidad de Murcia.
- Johnson, Mark.** (2007): *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago. The University of Chicago Press.

- Martínez, I. C.** (2008): *The Cognitive Reality of Prolongational Structures in Tonal Music*. Roehampton University. Reino Unido: Tesis doctoral inédita.
- Martínez, I. y 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” en: *Actas de ECCoM*. Vol. 2 N° 2, -----“La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente. 12º ECCoM”. Buenos Aires. SACCoM. pp. 85-90
- Martínez, I.C.** (2017): “Hacer sentido con el cuerpo en la música. La realidad ampliada de la cognición musical” en: *Revista Argentina de Musicología* 18, pp. 43-58.
- Middleton, R.** (1999): *Studying Popular Music*. Buckingham. Open University Press.
- Mithen, S. J.** (2005): *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind and body*. Londres. Weidenfeld & Nicolson.
- Moore, A.F.** (2012): *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Publishing.
- Pérez, J. y Martínez, I. C.** (2015): “Interacción en la improvisación jazzística: el análisis de los aspectos rítmicos en el ciclo de percepción-acción. Percepta” en: *Revista de Cognição Musical*, 2(2), pp. 95-110.
- Sau, V.** (1972): *Historia antropológica de la canción*. Barcelona. Ediciones Picazo.
- Tagg, P.** (2000) “Analysing popular music: theory, method, and practice” en: Richard Middleton Ed. *Reading Pop*. Oxford. Clarendon pp. 71-103.