

---

**DOCTORADO**  
en Artes

---

**LA VOZ CANTADA COMO PERFORMANCE EXPRESIVA**

*Una mirada del fenómeno musical desde y hacia la experiencia  
de la persona cantante*

---

**Daniel Ricardo Machuca Téllez**

**Director: Dr. Joaquín Blas Pérez**

**Tesis de Doctorado**  
**La Plata, Julio de 2023**

*A Lorena, Maxi y mi familia...*

## **Agradecimientos**

A mi director Joaquín Blas Pérez, por haberme incentivado en el camino de la investigación, por su paciencia, guía y apoyo a lo largo de estos años. A la Universidad Nacional de La Plata, la Facultad de Artes y el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), por el apoyo económico e institucional que permitió el desarrollo de esta investigación.

A cada uno de los cantantes, músicos y operadores de sonido que participaron directa e indirectamente del estudio, por su tiempo, disposición y buena onda en las diferentes instancias de la investigación.

A mis estudiantes pasados, presentes y futuros, por permitirme conocer sus vidas y compartir innumerables reflexiones de la voz, por interpelarme con sus experiencias, sentimientos y cada grito que se ha hecho canto. Sin sus huellas, este camino no hubiera sido el mismo.

A mis padres, Blanca y Gerardo, por su amor y apoyo incondicional a la distancia, y a mi hermano, Andrés, quien desde el inicio de todo este proceso me brindó su experiencia académica, orientación y tiempo cada vez que lo necesité.

A mi mujer, Lorena, quien acompañó este proceso con su invaluable atención, escucha y complicidad, por su calma, aliento y compañía en los momentos de mayor complejidad. A mi hermano del alma, Maxi, por su compañía musical, por prestarse a experimentar cada idea loca de este proyecto, por las extensas charlas, preguntas, dudas y comentarios que fueron de gran significado para la reflexión y escritura de esta tesis.

*“Pa’ lante porque pa’ atrás asustan...”*



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	2
<b>Introducción</b> .....	10
<b>Capítulo 1: El canto como performance expresiva</b> .....	14
1.1. Cómo Se Ha Pensado La Voz Cantada En La Práctica Musical .....	14
1.1.1. <i>Enfoques Metodológicos De Enseñanza</i> .....	20
1.1.2. <i>Problemáticas Subyacentes</i> .....	24
1.1.2.1. Estética sonoro-tímbrica y de dinámica corporal.....	24
1.1.2.2. Binarismo vocal .....	27
1.1.2.3. Expresión: poner y quitar .....	29
1.2. Un Giro Desde La Experiencia Corporeizada .....	30
1.2.1. <i>La Dimensión Expresiva En Las Interacciones</i> .....	32
1.2.2. <i>La Voz Como Cuerpo Expresivo</i> .....	34
1.2.3. <i>Más Allá De Su Condición Física</i> .....	35
1.2.4. <i>La Voz-Voces En El Entramado Sociocultural</i> .....	38
1.2.5. <i>Sonido, Cuerpo Y Género</i> .....	41
1.3. Una Mirada Ampliada Del Fenómeno .....	42
1.4. Hipótesis .....	43
1.4.1. <i>Objetivo General</i> .....	44

1.4.2. <i>Objetivos Específicos</i> .....	44
<b>Capítulo 2: Metodología: un estudio de la performance cantada en músicas populares</b> .....	<b>46</b>
2.1. Introducción .....	46
2.2. Participantes Del Estudio .....	47
2.3. Etapa 1: Observación Y Registro De La Performance Cantada Y La Experiencia Del Cantante .....	49
2.3.1. <i>Dialogo Y Observación</i> .....	50
2.3.2. <i>Registro De Audio Y Video</i> .....	50
2.3.3. <i>Diseño, Aplicación Y Registro De Entrevista</i> .....	51
2.4. Etapa 2: Análisis De Los Materiales Recolectados .....	52
2.4.1. <i>Percibiendo Al Otro En El Sonido Cantado</i> .....	52
2.4.1.1. Análisis en primera persona mimética .....	53
2.4.1.2. Análisis sonoro-corporal de la representación acústica .....	58
2.4.2. <i>El Movimiento Corporal En La Performance Cantada</i> .....	59
2.4.2.1. Formas dinámicas de la vitalidad .....	63
2.4.3. <i>La Experiencia Del Cantante En Palabras</i> .....	65
2.4.3.1. Estados de absorción musical .....	65
2.5. Etapa 3: Presentación, Desarrollo Y Reflexión De Los Resultados.....	67
<b>Capítulo 3: La corporeidad en el sonido de la voz cantada</b> .....	<b>70</b>
3.1. Introducción .....	70

3.2. Objetivo .....	70
3.3. Metodología .....	70
3.4. Resultados .....	73
3.4.1. <i>Análisis En Primera Persona Mimética</i> .....	73
3.4.1.1. Percepción general: Ubicación resonancial y Dinámica corporal .....	74
3.4.1.2. Percepción específica: Dinámica respiratoria y Configuración vocal superior .....	81
3.4.2. <i>Análisis Sonoro-Corporal De La Representación Acústica</i> .....	95
3.4.2.1. Entonación .....	98
3.4.2.2. Fluctuación .....	103
3.5. Síntesis .....	108
<b>Capítulo 4: Dinámicas corporales en la performance cantada</b> .....	<b>112</b>
4.1. Introducción .....	112
4.2. Objetivo .....	112
4.3. Metodología .....	112
4.4. Resultados .....	114
4.4.1. <i>Marcación</i> .....	115
4.4.2. <i>Crecimiento Y Desvanecimiento</i> .....	119
4.4.3. <i>Contención</i> .....	124
4.5. Síntesis .....	129

<b>Capítulo 5: La experiencia de cantantes: reconstruyendo la performance</b> .....	132
5.1. Introducción .....	132
5.2. Objetivo .....	132
5.3. Metodología .....	132
5.4. Resultados .....	133
5.4.1. <i>Yo En La Performance</i> .....	134
5.4.1.1. Significando y construyendo la performance cantada .....	135
5.4.1.2. Transitando la performance en vivo .....	146
5.4.1.3. Autopercepción sonoro-corporal .....	152
5.4.2. <i>Impacto De Las Interacciones En La Performance Cantada</i> .....	160
5.4.2.1. Interacciones con músicos/as .....	161
5.4.2.2. Interacciones con espectadores .....	166
5.4.3. <i>Situacionalidad Del Acto Performativo</i> .....	176
5.4.3.1. Configuración espacial .....	179
5.4.3.2. Aparatología .....	185
5.5. Síntesis .....	192
<b>Capítulo 6: Conclusiones</b> .....	196
6.1. Introducción .....	196
6.2. Resumen Y Conclusiones A Partir De Los Resultados Obtenidos.....	197



6.2.1. <i>Conclusiones Específicas</i> .....	197
6.2.1.1. Capítulo 3: Análisis de sonido .....	197
6.2.1.2. Capítulo 4: Análisis de video .....	201
6.2.1.3. Capítulo 5: Análisis de la experiencia .....	202
6.2.2. <i>Conclusiones Generales</i> .....	206
6.3. Implicancias .....	208
6.4. Consideraciones finales .....	209
<b>Bibliografía</b> .....	212
<b>Anexos</b> .....	233
Anexo 1: Lista de figuras .....	233
Anexo 2: Lista de tablas .....	235
Anexo 3: Lista de ejemplos musicales cantados .....	236
Anexo 4: Lista de videos sin sonido .....	238



# Introducción

La tesis que se presenta a continuación es el resultado de una profunda reflexión en torno a la voz cantada y su abordaje pedagógico, reflexión incesante que aun continua. Investigo un fenómeno musical que difícilmente puede ser objetivado, una práctica que involucra dimensiones de la experiencia aparentemente privadas. La voz, sea cantada o hablada, nunca deja de ser nuestra, por lo que acceder al cómo y porqué de sus formas expresivas es un tema de suma complejidad, tema que en esta investigación me propuse abordar.

La realización de este proyecto de investigación tuvo diversas transformaciones a lo largo de los años, siendo en principio el estudio de las técnicas vocales del estilo 'Zamba' y su relación con el contexto sociocultural en la ciudad de La Plata el tema principal. No obstante, la profundización sobre la voz cantada como experiencia y fenómeno comunicativo sonoro-corporal —eje principal del proyecto—, permitió orientar la reflexión más allá de un aporte a la discusión sobre las técnicas y metodologías en la producción vocal cantada. Desde ese lugar entonces, la investigación giró en torno al estudio de la performance cantada de forma multidimensional, abordando así las dimensiones sociocultural, corporal y psicológica.

A partir de la experiencia sobre dicha práctica, siendo cantante, y el apasionante y auto reflexivo trabajo como docente, he podido aproximarme a la comprensión de este fenómeno humano, seguramente comprendiendo más de mis propias formas que la de los demás. Este trabajo es en parte la materialización de un objetivo personal —como cantante y docente— que sigue en proceso: comprender de qué maneras se construye, desarrolla y presenta una performance cantada, cómo se interrelacionan e impactan las diferentes dimensiones de la experiencia en el fenómeno performativo cantado, qué impacto tienen las interacciones con espectadores, músicos, técnicos, etc., en la construcción y desarrollo de la performance, y finalmente cómo este conocimiento puede consolidarse en una

perspectiva pedagógica que impacte no sólo en los espacios educativos sino en la práctica musical misma.

Las intenciones de esta tesis no están direccionadas a devaluar las perspectivas y metodologías planteadas hasta el momento para abordar la investigación y desarrollo de la voz cantada, ni tampoco a delinear una propuesta pedagógica innovadora al respecto. Esta tesis se orienta a realizar una crítica y reflexión constructiva sobre los supuestos referidos al desarrollo de la voz para el canto y la performance cantada, analizando y describiendo tanto desde la experiencia propia como la de cantantes, las formas en las que cada uno ha construido y construye su performance. Se aspira a que esta tesis impacte en las formas en que investigamos y comprendemos la experiencia performativa de cantantes, y principalmente, sea una herramienta direccionada al desarrollo de una pedagogía vocal independiente de condicionamientos estéticos, ideológicos y técnicos, orientada primordialmente a la exploración de nuestras expresiones sonoro-corporales y al surgimiento de performances cantadas –más que en la conservación– basadas en la experiencia.

En consecuencia, este trabajo de tesis se desarrollará en seis (6) capítulos. En el primero, *El canto como performance expresiva*, se hará un recorrido por los principales tópicos acerca del canto, las metodologías que subyacen a tales tópicos y las principales problemáticas que surgen de estos. En seguida, se presentarán los marcos referenciales sobre los que se sustenta la investigación, para luego, exponer la perspectiva de canto a la que se ha arribado, haciendo especial énfasis en la idea de *voz como cuerpo expresivo* que constituye el elemento principal de la tesis. Así mismo, damos luz a una mirada pedagógica que puede contribuir a tales problemas. Por último, se presenta la hipótesis de trabajo y los correspondientes objetivos que orientan el desarrollo del tema. Para el Capítulo 2, *Metodología: un estudio de la performance cantada*, se plantearán las principales características que dieron lugar al desarrollo del estudio, incluyendo la descripción de los participantes, presentación y descripción de etapas, así como la exposición de los marcos referenciales adoptados para la recolección y análisis de datos. Hacia el final del capítulo se diagrama el protocolo para la presentación y lectura de los resultados.

En el Capítulo 3 y 4, *La corporeidad en el sonido de la voz cantada y Dinámicas corporales en la performance cantada*, se presentarán en primera instancia, una breve introducción, el objetivo específico del capítulo, seguido del proceso de análisis de datos realizado para cada caso, así como algunos aspectos directivos sobre la lectura de los resultados. Seguidamente, se expondrán en los resultados las categorías surgidas, y la explicación de las mismas en diálogo con reflexiones propias del proceso de comparación constante. Para el Capítulo 5, *La experiencia de cantantes: reconstruyendo la performance*, se presentará al igual que en capítulos anteriores, una introducción seguida del objetivo principal del capítulo, así como el proceso de análisis de datos en entrevistas y las categorías emergentes del mismo. Seguidamente, se expondrán los resultados obtenidos a partir de la presentación de categorías, citas paradigmáticas y reflexiones en torno a estas.

Finalmente, en el Capítulo 6, *Conclusiones*, se detallarán las principales contribuciones que deja el estudio y el análisis de los materiales, así como las complejidades presentadas para el desarrollo y las variables que orbitan el abordaje de este fenómeno. A su vez, se expondrán las implicancias tanto de resultados como del tipo de abordaje del estudio para la práctica musical cantada, la investigación y la pedagogía vocal. Por último, se darán a conocer algunas consideraciones para la continuación investigativa de este tema y futuras investigaciones derivadas en el campo disciplinar.



# Capítulo 1

## El canto como performance<sup>1</sup> expresiva

### 1.1. Cómo Se Ha Pensado La Voz Cantada En La Práctica Musical

A lo largo de la historia, desde la antigua Grecia pasando por la Edad Media hasta el siglo XX aproximadamente, se ha entendido la voz cantada desde distintas miradas y se han construido ciertas ideas sobre esta. Cada una con un significado particular que se ha profundizado y aloja en la práctica, enseñanza y el sentido común. Para tratar este tema y las discusiones que se desprenden del mismo abordaremos sus principales tópicos. Los mismos podrían organizarse al considerar el canto como: (i) una habilidad aparentemente innata y estéticamente bella; (ii) el despliegue de habilidades técnicas que involucran configuraciones anatómico-fisiológicas que derivan en cualidades acústicas; (iii) la representación de emociones propias y ajenas, así como la generación de las mismas en espectadores; y (iv) la interpretación y representación de un texto poético y/o musical.

El primer y segundo tópico tienen una larga y profunda historia pues devienen principalmente de la práctica musical vocal académica y el contexto que ha rodeado a la misma<sup>2</sup>. Aunque esta tesis aborda la voz cantada en una

---

<sup>1</sup> Desde una perspectiva de los estudios culturales de la música, el musicólogo Nicholas Cook (2012) describe la performance como un espacio-acto de construcción de significados en la que se involucra todo aquello que circunda el espacio físico, corporal, lógico, afectivo, emocional y social. Contrario al planteamiento tradicional en el que la performance reproduce el significado que reside en otro agente u objeto, Cook explica que el significado es construido durante la performance, un acto en el que las interacciones con el entorno natural y social impactan de lleno en el significado, aun cuando solo un individuo esté involucrado en la performance. “...el significado performativo subsiste en el proceso y, por tanto, por definición, es irreductible al producto” (p.186).

<sup>2</sup> Entiéndase por *académica/s* a las prácticas musicales vocales como el canto lírico, operístico y coral. El término tiene una profunda discusión en relación a las músicas denominadas populares y tradicionales o folclóricas, o simplemente *no-académicas*, bajo la idea de que su

perspectiva de músicas populares, las concepciones culturalmente se han constituido sobre ideas de canto de la práctica académica europea, principalmente del periodo de la práctica común (alrededor del siglo XVII al XX), extendiéndose hacia otras prácticas musicales no-académicas de forma casi directa e imperativa. Es de recordar que la música vocal europea fue la principal forma compositiva hasta entrado el siglo XVII, cuando las formas instrumentales obtuvieron un lugar elevado y acapararon la actividad compositiva (Fubini, 2002, p.28), lo cual no impidió su continuo desarrollo hasta entrado el siglo XX.

Desde este lugar, el primer tópico se constituye sobre un concepto e imaginario relacionado con lo innato, el talento y el virtuosismo; imagen que data de la edad media y ha sido vinculada al alma en referencia a la mente, un espacio intangible en el cual habitan nuestros conocimientos previos y posteriores a la existencia terrenal (Descartes, 1980; Gomila, 1996). De aquí que, bajo ideales de pureza y claridad como parámetros de belleza en la producción vocal (Kingsbury, 1988), cantar sea posible sólo para algunas personas con capacidad natural (Genovard, 1996; Fleming, 1990). Es en ese marco que el canto adquiere connotaciones religiosas tales como la idea de oficio divino (Guerrero, 2015, p.100), una actividad que da cuenta de la gracia del creador (*Dios*) y que no es entregada a cualquier ser humano. Es quizás en la herencia que dejan estas ideas que suele afirmarse que solo pocos nacen y pueden adquirir las habilidades para expresarse musicalmente a través de su voz. En esa línea, el cantante será una persona con un aparato vocal que presenta cualidades naturales, inteligencia sobresaliente y que posea un sonido estéticamente bello (Stein, 2000; Perelló, Caballé, Guitart, Martínez-Fornés y Pamias, 1982; García, 1853).

En el segundo tópico, se mantiene como objetivo principal el ideal estético de belleza y se incorpora la idea del dominio técnico –luego orientado hacia el concepto de salud vocal–, por lo que los aspectos referidos a la anatomía, fisiología y acústica toman un lugar de suma relevancia e impacto en las prácticas musicales cantadas. Esta concepción del canto como dominio técnico de la voz deviene de la antigüedad, pero la improvisación libre del siglo XVI de

---

composición e interpretación requiere de una alta elaboración y complejidad, por lo que su producción y percepción es para personas cultas o de alto estatus socio-económico. Para ampliar sobre el tema: (Machuca, Valles y Pérez, 2019).



corte profano sentará las bases del amplio y diferenciado desarrollo que tuvo el arte del canto a partir del siglo XVII, consolidándose en el periodo romántico y la ópera del siglo XVIII, en la cual, la idea de belleza y dominio técnico asociado al *bel canto*<sup>3</sup> se tornará como símbolo de culto (Cobeta, Núñez y Fernández, 2013; Genovard, 1997). Con esta idea, cantar será la producción de un sonido limpio y homogéneo, con pronunciadas características acústicas –como el *formante del cantante*<sup>4</sup>– derivadas de una configuración anatómo-fisiológica particular-natural, modelada a partir de una habilidad técnica que debe dominarse –proporcionada en el canto académico como práctica musical superior y modelo para las demás–, y de la cual depende la emergencia de características expresivas sobresalientes.

El tercer tópico referido al canto y la emoción se remonta a la antigua Grecia y se vincula a ideas filosóficas sobre el significado musical<sup>5</sup>, y es que la música es un fenómeno que ha sido entendido desde distintas perspectivas. Una de estas plantea que las sensaciones y sentimientos que experimentamos al percibir y vincularnos con la música se deben a la configuración de su estructura intrínseca, por lo tanto, el significado de la música está dado por las emociones que logra despertar en nosotros. Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), como uno de los principales exponentes sobre este tema, ubica a la voz cantada entonces como el acto máximo de expresividad humana al considerar que:

---

<sup>3</sup> *Bel Canto* es un estilo vocal desarrollado a finales del siglo XVII en Italia. Su exploración y perfeccionamiento en lo concerniente al *legato* y las ornamentaciones vocales supuso un cambio significativo en la concepción y enseñanza vocal, así como lo referente a la estética.

<sup>4</sup> El *formante del cantante* es un concepto acústico utilizado en el canto que refiere a una banda de frecuencias agudas con gran concentración de energía. Dicho concepto, ha sido de gran relevancia para cantantes, maestros e investigadores de la voz cantada, bajo el supuesto indicador de buena salud y desarrollo vocal (Husson, 1965; Perelló et al. 1982; Sundberg, 1979). La emergencia de este formante se ha discutido en varias investigaciones, por lo que se sugiere para ampliar sobre el tema la lectura de: (Cordeiro, Pinho, y Camargo, 2007; Fant, 1970; Sundberg, 1995, 2001; Fischer, 1998; Machuca, 2023).

<sup>5</sup> Para la tradición musical occidental, el significado de la música se encuentra en la misma música, sea por las pasiones o afectos que nos despierta, o por la belleza que podemos encontrar en la configuración racional de sus estructuras abstractas. En las ciencias sociales, la semiótica y la antropología de la música, el significado está más en aspectos de orden cultural. Por su parte, para la psicología de la música, el acento debe estar en el sujeto, abordando empíricamente las estructuras cognitivas, la regulación emocional y la dimensión corporal (Cross y Tolbert, 2009).

La melodía, [...] se dibuja como la esencia de todas las cosas y está estrechamente ligada al nacimiento de la palabra, que se vincula directamente con el deseo y la pasión. [...] en su sencillez y unidad, no obedece a más ley que la de la expresión espontánea y auténtica del sentimiento y de la pasión. (Polo, 2008, p.57)

Esta idea puede reconocerse, por ejemplo, en músicas de cortes medievales, músicas populares de calle del siglo XVI, y principalmente en los albores de la ópera en Florencia, durante el renacimiento y el barroco temprano con la *Camerata Fiorentina*. En esta última, podemos comprender algunos de los principales desafíos atravesados, como la expresión de emociones durante la interpretación musical, una tarea titánica para cantantes considerando que tal demostración y su consecuente impacto en la audiencia eran determinantes en el contexto musical (Stein, 2000), y por consiguiente en las valoraciones estéticas de la época. A partir de ello, se consideró que el canto debía ser una práctica que revelara nuestras emociones, que por lo general se circunscribían a la esfera de la alegría, tristeza, enojo y miedo, básicamente una sensación positiva o negativa; y los sentimientos que tuvieron lugar durante el proceso compositivo del autor o su aproximación a partir del texto musical<sup>6</sup>; en consecuencia, cantar se orienta a suscitar emociones en el espectador (Genovard, 1997). Por lo tanto, el éxito de la práctica dependerá de la emergencia y ostensibilidad expresiva de tales emociones tanto en cantantes como en espectadores.

En sintonía con este tópico, deviene la idea de canto como interpretación y representación textual que puede abordarse desde el texto poético y el texto musical. El primero se gesta en el pensamiento y práctica grecolatina del discurso, la oratoria y la poesía, pues la emisión vocal se orientaba a develar las pasiones, afectos y sentimientos más profundos de la palabra a partir de la

---

<sup>6</sup> 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 sobre el tema: (García de Alcaraz, 2013).

equilibrada pronunciación, articulación, ritmo, tono etc., y el ejercicio constante del mismo, cuestión que impactó en el desarrollo de la práctica cantada en sí.

En cuanto a percibir la belleza y agilidad de la dicción latina, el sentido figurado de las palabras, la armonía y los demás rasgos estilísticos del discurso, lo considero algo placentero y agradable, pero su práctica y ejercicio sólo es fácil para quienes disponen de más tiempo libre y las condiciones de su edad les consienten todavía tales ambiciones. (Plutarco, 2010, p.194 – 195).

La idea no está muy lejos del tópico anterior considerando el vínculo que establecen en la antigua Grecia sobre la naturaleza emocional que tiene la voz en la palabra. No obstante, parece que la voz siempre se encuentra a merced del texto, pues este tiene sentido en tanto las expresiones vocales reflejen una interpretación lógica y coherente del contenido. Rousseau (2008) comenta al respecto que *“Los acentos formaban el canto, las cantidades formaban la medida y se hablaba tanto con los sonidos y el ritmo como con las articulaciones y las voces.”* (p.78). En otras palabras, el texto poético determinaría cómo debe sonar la voz, qué significado adquiere y qué aspectos emocionales deben incluirse en él. Así se puede identificar en la ópera barroca en pleno auge del siglo XVII, donde la mayor preocupación giraba en torno a la expresión y comprensibilidad del texto (Stein, 2000).

Este aspecto puede rastrearse en la práctica musical no-académica como el trabajo del crítico musical Henry Pleasants (1985), quien exploró el canto en músicas populares estadounidenses, dando cuenta de que la composición musical se centraba principalmente en el significado del texto poético más que en la construcción e interpretación melódica. De forma similar, se encuentra el trabajo del musicólogo Allan Moore (2012), quien realiza una interpretación y significación de la canción popular grabada a partir del vínculo entre recursos expresivos vocales y el texto poético. Parece que la voz es un canal por el que se pueden transmitir mensajes más importantes que el sonido en sí, y entonces, resulta tener significado lo que se dice y no cómo se dice (Cavarero, 2005), su

significado radicaría en la realidad que representa fuera de la música (Cook, 2001).

De forma similar ocurre con el texto musical, el cual deviene inicialmente como parte de una búsqueda de escritura musical<sup>7</sup> que posteriormente se inscribe nuevamente sobre las ideas del significado musical, en este caso, dado por aspectos intrínsecos de la música que serían revelados a partir de procesos intelectuales. Esta posición se remonta a los planteos de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), en los que la música debía seguir parámetros estrictamente racionales casi científicos para enfocarse principalmente en la armonía, lo que se sintetiza en el seguimiento de la forma musical. Según Rameau *“la armonía representa, [...] el origen y el ideal que debe perseguirse. Hay una relación racional con las cosas, con la naturaleza, que no es ni arbitraria ni convencional, sino eterna e inmutable.”* (Polo, 2008, p.56). Bajo esta postura, se desarrollan las ideas formalistas de Eduard Hanslick (1854), quien defiende la idea de la música como sonido con una estructura que posee por sí misma un significado para el oyente, entonces, es a partir de tal estructura que se identifican y determinan aquellos rasgos que son expresivos. De esta manera, puede entenderse la prevalencia de la ontología de la música como texto (Bohlman, 2001; Cook, 1999) y el lugar que ocupa la partitura en la práctica musical en tanto obra.

---

<sup>7</sup> Recordemos que en un principio la ‘quironimia’, es decir, el arte de expresar el movimiento melódico y rítmico con la mano, fue el procedimiento básico para interpretar música en sistemas musicales ágrafos –sin notación musical escrita–, cuando la transmisión oral era el único medio de asegurar la pervivencia de la música. La notación intenta, además de las alturas y el ritmo, registrar este tipo de expresiones ‘quironímicas’. De este modo, encontramos la raíz notacional en símbolos ‘taquigráficos’ empleados inicialmente en la recitación de discursos griegos y orientales en lo que se conoció como notación ‘ekfonética’ o ‘ecfonética’; derivado de este surgen los ‘neumas’, cuestión que fue desarrollándose a lo largo del siglo V al VII. Otras tradiciones que usan notaciones ekfonéticas, por ejemplo, fueron los repertorios litúrgicos monofónicos de los cantos sirios, armenios y bizantinos. Ahora, las primeras notaciones neumáticas que han llegado hasta nosotros a través del canto llano datan del siglo IX con los neumas de San Galo en Suiza, cuyas líneas representan la elevación y el descenso melódico. La Europa occidental del siglo XI atestigua las innovaciones realizadas por Guido d’Arezzo como el pautado, la mano guidoniana (un tipo de quironimia) y las sílabas de solmisación. Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVI que se llegó a un acuerdo notacional que refleja gran parte de lo que es en la actualidad la notación o partitura. Ahora, con el racionalismo del siglo XVII, se da una especial atención al texto (partitura/notación) como principal fuente de significado musical, cuestión tratada por Jean Philippe Rameau (s. XVII – XVIII) como gran exponente de esta idea, y entonces, el canto será tratado como la expresión de dicho significado. Para ampliar sobre el tema ver: (Martínez Sánchez, 2018).

La idea de cantar entonces sitúa el foco en la primacía del texto y la fidelidad a la partitura sobre el sujeto, lo que además pone de manifiesto la jerarquía del compositor/autor sobre el intérprete, por tanto, la performance resulta ser subsidiaria de un hecho anterior más relevante, la composición (Genovard, 1997). En conjunto, texto poético y musical se configuran para determinar las expresiones y condiciones tanto de la producción cantada como de las emociones que debe despertar<sup>8</sup>.

### 1.1.1. Enfoques Metodológicos De Enseñanza

Es a partir de los tópicos descritos anteriormente que podemos entender el desarrollo y surgimiento de ciertas metodologías predominantes y derivadas en el ámbito pedagógico de la voz cantada que siguen vigentes al día de hoy. Si bien, no se puede afirmar que todas las prácticas musicales giraban en torno a las conceptualizaciones y desarrollos del ámbito académico, sí se puede considerar que su práctica acaparó gran parte del contexto musical de la época y, además, se extendió de forma global como modelo dominante frente a otras prácticas musicales y culturales –también atribuido al contexto socio-económico del que vienen las prácticas académicas– (Stevenson, 1976; Barriga, 2006; Illari, 2005; Recasens Barberà y Spencer Espinosa, 2010; Eckemeyer, 2018). Su alcance e impacto, sobre todo durante el periodo colonial y poscolonial, se ve reflejado en las prácticas musicales y modelos pedagógicos actuales que han sido tratados y pueden entenderse en el marco de una *colonialidad del poder* (Quijano, 1998) y *colonialidad del saber* (Lander, 2000)<sup>9</sup>.

Bajo este panorama, se funda a finales del siglo XVIII el Conservatorio Nacional de París, el cual cimentaría las bases de formación musical profesional y el crecimiento de métodos de enseñanza institucional, hoy reconocidos en diversos ámbitos de enseñanza en el mundo y consolidados sobre el modelo

---

<sup>8</sup> Para ampliar sobre las perspectivas en la Antigua Grecia y la posterior Edad Media sobre el lugar de la voz en relación a la emoción y el texto, ver: (Calero Rodríguez, 2016; Guerrero, 2015).

<sup>9</sup> Estos términos dispuestos surgen para caracterizar un patrón de dominación global propio del sistema-mundo moderno originado tanto por el colonialismo europeo a principios del siglo XVI, como por las ideas eurocéntricas de superioridad e imposición del conocimiento europeo sobre el resto del mundo. Los conceptos no sólo permiten abordar el impacto colonial en distintas geografías, sino también la comprensión de dinámicas similares de dominación e invisibilización social, económica y cultural en la misma Europa. Ejemplo de ello se puede identificar en el trabajo realizado por Béla Bartók en su libro *Escritos sobre música popular* (1979).

conservatorio (Kingsbury 1988, Musumeci, 2002, López y Vargas 2010, Hemsy de Gainza 2002). El camino de enseñanza desde entonces ha girado en general en torno a procesos anatómo-fisiológicos –vinculado con el segundo tópico–, o sea, el conocimiento, desarrollo, configuración y control de estructuras corporales biológicas a fin de generar producciones sonoro vocales con ciertas características, principalmente sobre la estética académica y la idea de higiene vocal. Los conocimientos al respecto inician con algunas nociones de maestros y artistas de la práctica musical académica sobre su propiocepción y los resultados sonoro-tímbricos de esta. Sin embargo, es a partir de los avances tecnológicos y las líneas de investigación tanto de esta disciplina artística como de otras disciplinas vinculadas a la voz, que empieza a generarse un conocimiento detallado de los aspectos anatómicos y fisiológicos del proceso fonatorio, o sea, la emisión vocal, fundamentalmente orientados a reconocer cómo se produce la voz y qué aspectos hay que considerar para desarrollarla y mantenerla en el tiempo, sobre todo, considerando la actividad musical en la que se enfoca.

En esa vía, uno de los exponentes más destacados e influyentes de esta mirada fue el barítono y maestro de canto español Manuel Patricio Rodríguez Sitches, conocido como Manuel García (hijo), quien inventaría el hoy conocido laringoscopio y escribiría entonces el *Tratado completo del arte del canto* (1853 [1847]). En este tratado, se pueden identificar el uso de conceptos fisiológicos con los que se hace referencia al funcionamiento interno del aparato vocal, ejercitaciones desarrolladas a partir de observaciones laringoscópicas, diferencias en el trabajo de voces masculinas, femeninas e infantiles, explicaciones técnicas del abordaje operístico, así como sus concepciones acerca de la voz cantada. Estos avances resultaban novedosos porque eran realizados en sujetos vivos a diferencia de, por ejemplo, Antoine Ferrein (1693–1769), Félix Savart (1791–1867), o Johannes Müller (1801–1858), entre otros, que desarrollaban observaciones y experimentos sobre animales, cadáveres humanos o laringes artificiales (Fernández, Vázquez de la Iglesia, Marqués y García-Tapia, 2006)<sup>10</sup>. La enseñanza y por ende los escritos, bien sea en

---

<sup>10</sup> Si bien, es sumamente relevante el trabajo de García y sobre todo su invención, pues abrió una puerta a la comprensión del aparato vocal y su consecuente impacto en áreas vocales, los trabajos previos y posteriores a su invención resultan ser de gran relevancia en lo que respecta

métodos, artículos, tratados, etc., durante el siglo XIX en adelante, van a girar principalmente sobre alguno o todos los aspectos mencionados en el trabajo de García, aun cuando la práctica musical a la que se refieran no gire sobre la música académica, sino las practicas musicales populares, folclóricas o no-académicas.

Por supuesto, la profundización de estos aspectos anatomo-fisiológicos con el correr del tiempo fueron atendiendo en detalle a algunas características más que otras que derivaran en tipos de abordaje. Estos abordajes pueden ser vistos como formas actualizadas, modernas y flexibles de abordar el canto con un importante acercamiento a la práctica vocal no-académica. Por mencionar algunos trabajos, encontramos el método *Rabine* o *Educación Funcional de la Voz* (Rabine, 2011) donde la voz cantada es entendida como el resultado de un sistema funcional unificado entre nuestra mente, cerebro y cuerpo, por lo que se atiende a la regulación fina de los músculos que intervienen en la fonación, con una mínima cantidad de energía que permita el funcionamiento de tal sistema. En una línea similar, Laura Neira (2009) en su libro *Teoría y técnica de la voz* propone la transposición de actividades musculares de hombros, cuello y cabeza hacia la parte costodiafragmático-pelviana, con el fin de generar una sensación placentera en el cuerpo y en la emisión. También se puede analizar el trabajo de Seth Riggs (1992) *Singing for the stars*, donde atiende el desarrollo vocal a partir de la voz hablada y la independencia de algunos músculos no laríngeos que permitirían evitar posibles patologías.

También encontramos el trabajo de Josephine Antoinette Estill, más conocida como Jo Estill (1921 – 2010), quien al considerar que todo el mundo poseía una voz bella y que solo era cuestión de saber usarla, desarrolló un trabajo de investigación que culminó con la presentación de Estill Voice Training, un método que plantea una serie de ejercicios denominados figuras vocales que permiten identificar y controlar estructuras de la producción vocal. En total, Estill expone trece figuras para el control de inicio y compensación sobre: (1) cuerdas vocales,

---

a la comprensión en el desarrollo vocal y las técnicas en el canto. La lista de trabajos relacionados es extensa, pero resulta muy completo el trabajo realizado por María del Coral Morales Villar (2008) en su tesis doctoral *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, donde recupera y analiza cuarenta y tres tratados de canto de autoría española y diez traducciones al castellano de tratados extranjeros.

(2) cuerdas falsas, (3) grosor de las cuerdas, (4) cartílago tiroideo, (5) cartílago cricoides, (6) laringe, (7) velo del paladar, (8) lengua, (9) esfínter ariepiglótico, (10) mandíbula, (11) labios, (12) cabeza-cuello y, (13) control del torso (McDonald, Obert y Steinhauer, 2005; Estill, 2012). La intervención consciente de estas estructuras –anatómicas, musculares, fisiológicas y corporales–, supone disponer de cambios tímbricos, acústicos, frecuenciales, etc. de acuerdo a las necesidades artísticas o profesionales. El estudio de las trece figuras vocales promete realizar tantas combinaciones como sea posible, dando como resultado una rica y variada cantidad de cualidades vocales.

Varios de los enfoques mencionados y otros, han adoptado herramientas devenidas de estudios psicoterapéuticos, neurológicos y corporales como, por ejemplo, el trabajo de Johannes Heinrich Schultz (1884 – 1970) sobre el *entrenamiento autógeno* o *autohipnosis*, Moshé Feldenkrais (1904 – 1984) y la *autoconciencia del movimiento*, de forma similar Gerda Alexander (1908 – 1994) y la *eutonía*, Alexander Lowen (1910 – 2008) y el reconocimiento de la *energía vital* con la *bioenergética*, o Edmund Jacobson (1888 – 1983) con la *técnica de relajación progresiva*. Todos estos trabajos han sido incorporados a métodos de desarrollo vocal y enseñanza del canto –sin abandonar la base anatómico-fisiológica y estética–, enfocándose principalmente en la construcción de imágenes mentales que posibiliten la configuración y reconfiguración corporal para la producción vocal sin tensiones, esfuerzos o excesos. En otras palabras, mantener un cuerpo distendido previo y durante la producción vocal.

Un tanto más apartada se encuentra la idea propuesta por el profesor de canto Alfred Wolfsohn<sup>11</sup> (1896–1962) que, basada en las denominadas técnicas extendidas<sup>12</sup>, realiza un desarrollo vocal a partir de la exploración de sonidos y tímbricas distantes del modelo/s tradicional. No obstante, la esencia de su trabajo no radica en las técnicas extendidas sino en una exploración psíquica<sup>13</sup> para

---

<sup>11</sup> Propuesta continuada por el actor y vocalista sudafricano Roy Hart (1926–1975) en *Roy Hart Theatre*, con un enfoque mayormente actoral.

<sup>12</sup> Hace referencia al uso de técnicas no convencional en la ejecución de instrumentos musicales que forman o no parte del cuerpo. El propósito de ello es producir sonidos inusuales o ajenos al estándar y estética tradicional. Para ampliar este concepto ver (Brown, 2002; Burtner, 2005).

<sup>13</sup> Este concepto es utilizado aquí para referir a los procesos mentales de carácter consciente, subconsciente e inconsciente inherentes a la experiencia de un individuo con el ambiente natural y social.



llegar a la esencia sonoro-tímbrica de la voz. Para Wolfsohn, el reconocimiento y producción de lo que para él es la voz propia, se encuentra en la exploración profunda de nuestras experiencias psíquicas, en las voces que se pronuncian en nuestro inconsciente y que, al trabajar para traerlas al consciente, emergen como expresiones auténticas que no pueden ocultar el sentido de lo expresado. Esta dirección, lo hizo vincularse con los trabajos desarrollados por el psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo Carl Jung sobre inconscientes colectivos y su relación con imágenes arquetípicas (Molinari, 2018; Iturra Marambio, 2012). En este sentido, el aporte más significativo de Wolfsohn al desarrollo de la voz cantada ha sido su propuesta íntimamente vinculada a los procesos psíquicos del sujeto, lo que supone una particular atención a la experiencia de cada persona, que se ve reflejada en el surgimiento de expresiones vocales diversas e incluso novedosas, donde el cuerpo es un vehículo que no debe ni es controlado. Esto evidencia una distancia con los métodos ligados principalmente al control de aspectos anatómico-fisiológicos y la estética sonoro-tímbrica del canto académico.

### **1.1.2. Problemáticas Subyacentes**

Habiendo revisado el panorama en el que se encuentra la voz cantada, abordaremos algunas problemáticas vinculadas a los tópicos y metodologías de enseñanza antes tratados, siempre en el marco de reflexiones constructivas que den luz hacia una perspectiva próxima al fenómeno musical cantado. En esa dirección, se plantean aquí tres problemáticas generales a tratar: estética sonoro-tímbrica y de dinámica corporal; binarismo vocal; y, expresión: poner y quitar.

#### **1.1.2.1. Estética sonoro-tímbrica y de dinámica corporal**

Una de las problemáticas más explícitas que se puede identificar es la búsqueda imperiosa de objetivos sonoro-tímbricos que se vinculan a varios dualismos que determinan lo bueno y malo al cantar, dualismos que se desprenden de la práctica musical académica y las investigaciones vinculadas a la voz, al tomar como modelo dicha práctica y compararla con prácticas musicales no-académicas, las cuales parecen ir a contracorriente. Las contraposiciones adjetivadas lindo-feo, saludable-dañino, entonado-desentonado, resultan ser las

marcas que definen la voz cantada en primera instancia. Una voz que posea frecuencias extremo agudas o graves, una tímbrica cálida, suave, limpia y sin ruidos, evidentemente devendrá en características acústicas apropiadas, y entonces, serían la muestra de que se ha formado a un cantante. Y aunque el contexto académico parece definir la gran mayoría de características en una voz, resulta que el contexto de la práctica musical no-académica realiza su aporte sobre el parámetro de intensidad del sonido, por lo tanto, en un contexto estético académico las intensidades sumamente altas serán bien vistas, mientras que en la estética no-académica, posiblemente sea el camino hacia una valoración negativa.

De tal búsqueda estética sonoro-tímbrica, deviene la búsqueda estética de la dinámica corporal, o sea, cómo debe moldearse el cuerpo según el modelo. Tensión, esfuerzo, determinados gestos y posturas, etc., aparentemente retratan un camino equivocado en el canto; académico o no-académico, el peso de tales corporeidades ha permeado en lo más profundo de la práctica musical cantada, delimitando el campo de exploración sobre lo que podemos llegar a realizar con el cuerpo o no, generando estigmatizaciones y miedos que no permiten ni al estudiante ni al docente ir tras el entendimiento del fenómeno performativo cantado, y más importante aún, de la voz cantada de cada persona. El resultado, la conservación de un modelo predominante donde la homogeneización de las voces hacia una estética particular mantiene un circuito comercial de producción y consumo que se ancla en ideales normativos de poder, dejando en la invisibilidad y marginalidad a quienes no coinciden.

Si bien desde hace algunos años distintos profesionales de la música se han interesado en profundizar sobre el abordaje de la voz cantada, no deja de estar presente la búsqueda de ciertas estéticas dominantes. Referentes, por ejemplo, como Stephen Zegree (2002) o Kirby Shaw (1987) entre otros, han hecho diversos aportes al tema. Ambos arreglistas y músicos de *Jazz* vocal han sido pioneros en ofrecer recursos para el estilo y conjunto de *Jazz* vocal a los directores de coros y ensambles. Más allá de los avances que constituyen un gran aporte para conocer las características del estilo, las metodologías que proponen están basadas en parámetros del modelo académico, en particular del

tratamiento de la voz o la producción de sonidos, mezcla y equilibrio del coro tradicional de Europa occidental.

Por otro lado, Anne Peckham (2000; 2006) desarrolla un conjunto de ejercicios de vocalización para estilos como *Jazz*, *Pop* y *Rock*, a la vez que incluye una breve introducción a cuestiones de postura y cuidado de la voz. Más allá de la variedad para el estudio del canto, su propuesta se basa en el tratamiento tradicional de la técnica vocal. Así mismo, el cantante Norman Spivey (2005; 2008), ha hecho contribuciones a la enseñanza y producción de la voz en el teatro musical, aunque basadas en su experiencia como cantante lírico y desde la perspectiva académica que nutrió su formación. Hoy, este modelo parece haberse transformado sobre la idea básica estética, y entonces es posible reconocerlo en músicas no-académicas en el mundo digital, donde prima el contenido de países dominantes y, sobre todo, la absorción y adopción de sus formas expresivas como propias<sup>14</sup>.

Ahora, es importante reconocer que las ideas relacionadas con el innatismo parecen desaparecer tras las metodologías de enseñanza-aprendizaje y la promesa de que todos pueden cantar. Sin embargo, el contexto musical ha cambiado, pero ciertos imaginarios no, y es que aquellos artistas reconocidos en el ámbito no-académico actual resultan ser el nuevo modelo o el platonismo estético al que debemos llegar, y los métodos que parecen guiarnos en esa dirección, ante su imposibilidad, suelen hacer hincapié sobre lo que nuestra biología permite y lo que no, en consecuencia, por ejemplo, delimitan el repertorio, modifican las composiciones, o caracterizan las condiciones y habilidades del modelo en comparación con las nuestras, etc. (Machuca, Valles y Pérez, 2019). Básicamente, definen las posibilidades musicales a un número acotado que concuerde con el “talento” de la persona que está aprendiendo.

---

<sup>14</sup> Un artículo que puede brindar, en parte, una aproximación al traslado de estas ideas estéticas a las prácticas no-académicas y sobre todo al mundo de consumo audiovisual actual es *La pureza del talento: caracterización musical, comercial y política de la franquicia La Voz en Latinoamérica* de Paula Cannova (2020).

### 1.1.2.2. Binarismo vocal

La segunda problemática general, binarismo vocal, está íntimamente ligada a la anterior. Y es que los ideales estéticos sonoro-tímbricos y de dinámica corporal, devienen del binarismo masculino-femenino, de la base sexual biológica de una persona, por lo que su voz cantada está recluida en los límites de tal binarismo, y, sobre todo, de las asociaciones y significados sonoro-corporales que le son atribuidos –tema a desarrollar más adelante–. De allí viene que el desarrollo vocal considere como parte de sus objetivos, la potencialización de una zona frecuencial específica en las voces masculinas y otra en las voces femeninas, lo que deriva en la asignación de la *tesitura*<sup>15</sup> en un cantante, o sea, las posibilidades y límites sonoro-tímbricos que tiene al abordar la música.

Los binarismos vocales pueden identificarse a lo largo de la historia de la música, sea académica o no-académica. No obstante, el lugar que ocuparon las voces “femeninas”, que hacen a tal binarismo en el contexto musical, no fue siempre el mismo y, de hecho, se fue consolidando con el paso del tiempo. Por ejemplo, en la antigua Grecia el canto era exclusivamente para hombres, y se denominaba “femenino” a las características sonoro-tímbricas que adoptaban los cantantes al imitar las voces de mujeres y niños<sup>16</sup>. En la edad media, la música sacra era interpretada por voces masculinas dada la prohibición de la iglesia católica en el siglo VII al canto de mujeres en sus contextos litúrgicos (Perelló, et al., 1982, p.9). En paralelo, en la música profana, secular o mundana –opuesta a la música sacra–, se reconocen mujeres cantoras, trovadoras, juglaresas y soldaderas<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Rango de notas en el cual la voz cantada puede desenvolverse con mayor eficacia. A partir de la tesitura y el timbre de cada persona es que se clasifican, por ejemplo, en *soprano*, *contralto*, *tenor* y *bajo*. Tal clasificación, además, es correspondiente con voces femeninas –*soprano* y *contralto*– y masculinas –*tenor* y *bajo*–. No deben confundirse con los registros, pues estos suponen la partición de la extensión total de la voz humana en agrupamientos relativamente pequeños, como el registro de pecho, falsete, cabeza, etc. Para ampliar ver: (Machuca y Pérez, 2017)

<sup>16</sup> Al parecer, las mujeres participaban de la música en un rol acompañante con la "*Sambuca*", un instrumento musical de sonido agudo, caja de resonancia con forma de barco y un cuello que se elevaba por un extremo en ángulo casi vertical. Las cuerdas se extendían desde el cuello diagonalmente hacia la caja de resonancia. Se les llamaba *sambūkai* a las mujeres que tocaban este instrumento (West 1994, 75 – 77, García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, 2012, p.138).

<sup>17</sup> Nombre que recibían aquellas mujeres de vida errante que se dedicaban al baile y al canto.

en las cortes del siglo XIII, como la de Sancho IV, hijo de Alfonso el Sabio (Anglés, 1970, p.86).

Ahora, si bien en la música profana las mujeres tenían un lugar, como la conocida Maddalena Casulana (1544 – 1590), el virtuosismo vocal que se desarrolló con los *castrati* –una suerte de binarismo unificado– desde el siglo XVI y su enorme habilidad en la ejecución de coloraturas, supuso una disminución significativa de estas cantoras. Sin embargo, aunque los *castrati* sostuvieron su actividad hasta el siglo XIX, el dramatismo del clasicismo en el siglo XVIII restauró la relación original entre música y declamación, y reemplazó al *castrato* por el cantante dramático, lo que permitió poner en foco nuevamente a la mujer como cantante, su distinción vocal en relación a los hombres, así como su reincorporación al contexto musical religioso del cual había sido excluida desde el siglo VII.

En las músicas académicas del periodo romántico, por ejemplo, las composiciones se basaban principalmente en estas ya establecidas características binarias y el concepto de tesitura, por ello los personajes tienen una relación directa con ciertos significados socioculturales y el carácter del personaje, como en la *Ópera Turandot* de Giacomo Puccini (1858 – 1924), por ejemplo, donde la princesa *Turandot* y el príncipe *Caláf* son interpretados por una soprano y un tenor respectivamente, mientras que *Timur*, depuesto rey de *Tartaria* y padre del príncipe es interpretado por un bajo. Con este recorrido en mente y sin ir muy lejos, el coro tradicional europeo tiene también una estructura definida por voces masculinas y femeninas. Un tanto más cercano, el *karaoke* resulta muy ejemplificador de este binarismo, pues las canciones definen muchas veces la tonalidad en términos de masculina o femenina.

Las *Óperas* como *Turandot*, no resultan problemáticas hoy en día considerando que son composiciones enmarcadas en un periodo particular y hacen parte de un contexto de la práctica musical, con formas y estructuras particulares. Sin embargo, la problemática deviene al pensar en la predominancia de tal modelo tradicional sobre prácticas académicas contemporáneas y contextos musicales no-académicos, pero especialmente al pensar en el desarrollo vocal en general. Más allá de la interpretación de un personaje que requiera rasgos sonoro-tímbricos particulares, el desarrollo no debe estar condicionado en ningún

contexto musical por aspectos sexuales o de género, pues terminan definiendo previamente las posibilidades de una persona, sus corporeidades, sus expresiones, es decir, la agencialidad de su voz.

### 1.1.2.3. Expresión: poner y quitar

En sintonía con estas problemáticas, surge la visión de que la performance cantada es la sumatoria de sonidos, tímbricas, gestos, corporeidades, etc., que al configurarse de determinada manera dan como resultado una performance acorde a la estética, estilo, poética, espectador, show, etc. Esta problemática que hemos denominado “*expresión: poner y quitar*”, tiene un vínculo estrecho con los tópicos tres y cuatro, nombrados al comienzo del capítulo; el modo en el que ha sido pensado el canto en términos expresivos deviene de los significados musicales vinculados a la expresión de emociones y la expresión de aspectos lógico-rationales, los dos encapsulados en la misma música, entendida como un objeto/obra inmanente que se vehiculiza en la ejecución de un músico. En estos términos, las expresiones que adopta el cantante estarían insertas en la obra y parte de su trabajo sería encontrarlas, comprenderlas y mostrarlas, haciendo más o menos evidente sus significados.

Por ejemplo, en el canto académico la obra –entendida como texto musical partitura-poética–, expone elementos cuidadosamente organizados que refieren a la dimensión expresiva como el *vibrato*, *portamento*, *legato*, *trino*, así como cambios dinámicos directos –*pianissimo*, *forte*, *tuta forza*– o referenciales –*amore*, *anima*, *dolore*, *slancio*, *fuoco*–, indicativos de qué debe realizar el cantante sonora y corporalmente para comunicar con claridad la idea constructiva de la obra y los sentimientos que se encuentren en ella. En las músicas no-académicas o populares, estos elementos expresivos se encuentran en las características particulares de un estilo musical o del artista. Así, por ejemplo, los movimientos *melismáticos* descendentes en el *Soul* y *R&B*; los rasgados de *Etta James* o *James Brown*; el aireado y suavidad del *Jazz* y *Bossa Nova*; o la profunda nasalidad de la *Murga* y el *Country*, serían las claves para encontrar sentido a la música.

Estos aspectos que definirían lo expresivo son abordados en la enseñanza a partir de la técnica, y entonces, el desarrollo vocal debe estar orientado a generar

un cúmulo de elementos –como los mencionados anteriormente–, dispuestos para ser agregados o quitados en la preparación de una performance musical o durante la misma. Esto supondría que, cuantos más/menos elementos conozca, más/menos expresiva será la performance, y con ello, mejor o peor cantante. Lo expresivo, por tanto, quedaría confinado a una lista de recursos que de acuerdo a su combinación manifestarían el significado de la obra.

Esto resulta problemático porque ubica lo expresivo en una performance como un elemento completamente ajeno al cantante, algo elegible en una vitrina, con una usabilidad particular, con un vencimiento que obliga a la adquisición de otra expresión, y entonces invita a preguntarse ¿cada música tiene un paquete de expresiones definidas? ¿pueden incluirse distintos paquetes expresivos en un mismo estilo musical? ¿dónde se adquieren expresiones no convencionales, nuevas o novedosas? ¿hay expresiones que no puedo adquirir? ¿tengo alguna expresión propia?

## **1.2. Un Giro Desde La Experiencia Corporeizada**

Desde las perspectivas post-cognitivistas de la psicología se plantea que las formas en las que se construye el conocimiento no pueden estar escindidas de la experiencia del individuo, pero principalmente, que esta experiencia no puede considerarse descorporeizada, reclusa en un proceso mental-cerebral y mucho menos ajena al entorno que le rodea, esto último como característica básica en todo organismo vivo. Bajo esta idea, contraria a la cognición clásica en la que el cuerpo es un medio –entre mente-cerebral y entorno– que recolecta información y ejecuta órdenes, y donde la experiencia queda reducida a una base de datos modular de acceso libre (Hurley, 2001), surge la *cognición corporeizada*, una perspectiva que se caracteriza por entender la cognición como resultado de un proceso global trídico e interactivo entre la mente, el cuerpo y el ambiente como parte de un sistema dinámico, dando un lugar fundamental y prioritario a la experiencia, no solamente individual sino compartida (Varela, Thompson y Rosch, 1993; Chemero, 2013; Shapiro y Shannon, 2021).

Desde esta perspectiva cognitiva, nuestros conocimientos y significados, pero sobre todo las formas en las que experimentamos interactivamente con el mundo son en esencia corporales porque *“No hay ninguna facultad de razón que sea*

*plenamente autónoma, separada e independiente de las capacidades corporales como la percepción y el movimiento”* (Lakoff y Johnson, 1999, p.17). En consecuencia, nuestros actos se generan en consonancia con determinado entorno, posibilitando el surgimiento de estructuras cognitivas más eficientes de percepción-acción producto de patrones recurrentes (Varela, et al. 1993; Di Paolo, 2005; Leman, 2008, 2016).

Por supuesto, este proceso es inherentemente situado, lo que significa que ocurre inserto en un entorno –natural, físico, material y social– con características particulares que contribuyen a nuestra interacción, favoreciendo el crecimiento y transformación de procesos y estructuras cognitivas, pero además, extendiendo tales estructuras en el entorno como parte de un sistema cognitivo mayor en el cual, el conocimiento surge más allá de nuestro cuerpo, o sea, en la materialidad de ese entorno que se construye y transforma con nuestra interacción (Ward y Stapleton, 2012; Gibson, 1986; Clark y Chalmers 1998; Gallese, 2016c), y en el que además, surgen sentimientos y relaciones de atracción, rechazo, motivación y desmotivación, reconocidas como emociones y afectos (Colombetti, 2015; Gallagher, 2015).

Sobre este panorama, consideramos que una mirada inicial para pensar la voz cantada debe atender primeramente a la agencialidad de una persona, o sea, la capacidad individual que tiene de dar significado a sus experiencias de interacción con el entorno natural e inherentemente social. En esa vía, entendemos que tales experiencias surgen desde y hacia nuestras dimensiones corporal, psicológica y sociocultural, y se encuentran situadas en un contexto particular en el que cobran sentido. Entonces, la emergencia de la voz cantada no puede eludir ni escindir de los significados y actos que se construyen y ocurren a lo largo de nuestras experiencias de vida. Como parte de esta mirada inicial, debemos ir más allá del entendimiento individual, es decir, pensar que la voz cantada no se circunscribe a la experiencia corporeizada de la producción de un agente, sino que surge, se construye y significa en la interacción y percepción entre agentes –músicos, espectadores, operadores de sonido, etc.–, lo que resulta crucial para comprender la emergencia y sentido de las formas expresivas que se presentan en esta.



### 1.2.1. La Dimensión Expresiva En Las Interacciones

La voz cantada, a diferencia de otros instrumentos de la práctica musical, ha sido parte de nosotros desde el inicio de la vida e incluso previo a los fenómenos musicales (Kent y Vorperian, 1995; Welch, 2004). Esto hace que su carácter expresivo fuera de la música no pueda escindirse de la misma. Por tal motivo, debemos comprender primeramente que el hecho de comunicar en los seres humanos resulta vital para la interacción y comprensión de sus congéneres y el entorno natural, lo que nos ha llevado a lo largo de la evolución al surgimiento de formas expresivas que nos permiten interactuar eficientemente. Nuestras expresiones más básicas, por ejemplo, estarían asociadas a respuestas biológicamente innatas de atracción y repulsión, propias del sistema sensoriomotor al interactuar con el entorno (Leman, 2016). Sin embargo, a pesar de que este tipo de reacciones se exponen como un comportamiento involuntario y automático, no son exclusivamente fisiológicas fuera de nuestro control, las mismas pueden ser reprimidas, transformadas e incluso simuladas (Pérez y Gomila, 2021).

Al respecto, varios estudios en psicología del desarrollo exponen que desde que somos recién nacidos, podemos reconocer a otro ser humano y sus acciones en contraste con diferentes elementos de nuestro campo visual-auditivo, entrando en interacción con él de forma imitativa, generando, por ejemplo, réplicas de gestos faciales, coordinaciones entre el movimiento visual y corporal (Meltzoff y Moore, 1977; 1983), o sonoro y corporal, este último tratado genéricamente como *musicalidad comunicativa* (Malloch y Trevarthen, 2009) al ponerse de manifiesto la articulación y sincronización de gestos sonoros y motrices entre dos personas que interactúan (Martínez, 2008b, 2014; Español, 2007, 2010). A medida que vamos creciendo, estas habilidades se profundizan y permiten reconocer la intencionalidad de los movimientos del otro, lo que se ha denominado *intersubjetividad primaria* (Trevarthen, 1979, 1998; Gallagher, 2005a). Luego, aprendemos a interactuar con objetos de forma conjunta con otro ser humano, manteniendo la atención sobre dicho objeto o sobre una misma persona. Esto permite que podamos reconocer cómo es un objeto, cómo se manipula y qué acciones e intenciones se asocian a este, lo que se conoce como *intersubjetividad secundaria* (Trevarthen y Hubble, 1978; Trevarthen, op. cit.).

En esa dirección, las dinámicas que adquieren nuestros movimientos y los de otros en interacción y reflexión con el entorno, se configuran como gestalts expresivas que revelan la subjetividad de nuestra experiencia *in situ*, referente a emociones básicas, sensaciones corporales e intenciones. Tales gestalts expresivas facilitan la interacción humana y generan un lenguaje natural común en la esfera social global que adquiere particularidades entre culturas y contextos determinados como parte de reglas normativas de interacción (Pérez y Gomilla, 2021; Leman, 2016; Stern, 2010a; Martínez, Español y Pérez, 2018; Goffman, 1972; Beattie y Ellis, 2017). Por lo tanto, las expresiones, aunque parecidas entre culturas, pueden variar en la forma en que se presentan y en el significado que adquieren –cuestión que se tratará más adelante–.

Si bien, las expresiones se van haciendo más complejas a medida que crecemos y generamos otras estructuras de significado, tal complejidad está asociada – además de la cultura– a la manifestación clara de nuestras experiencias, pues nuestra expresión es una forma de comunicación intencional e indicativa que tiene por objetivo mostrar lo que estamos viviendo a la vez que una devolución por parte de otro agente, cuestión que ocurre siempre que se reconozca la intención en la acción (Gomila, 2010).

Pero las expresiones también pueden considerarse más allá de lo indicativo; Stern (2010), por ejemplo, plantea que las dinámicas corporales transmiten información sobre *cómo* son esos movimientos más allá del objetivo que tengan, y que estos pueden ser analizados según sus cualidades. Entonces, la percepción de los movimientos propios y la de otros agentes, el moverse y el ser movido, pueden ser entendidos como expresiones que configuran la experiencia de un sí mismo unificado y de un otro particular.

En síntesis, nuestras expresiones son actos comunicativos intencionales, indicativos e informativos que dan cuenta el modo en que experimentamos el entorno, corporal, psicológica y socioculturalmente. Su fin, está dado por los cambios que se generen en ese entorno y dependerán en gran medida de la ostensibilidad de la expresión, que se rige predominantemente por reglas normativas de interacción social y cultural, pero que guardan la singularidad de la experiencia subjetiva e intersubjetiva de un espacio-tiempo determinado. En

esta tesis, de ahora en más se utilizará el término *expresiones* para referir a las formas sonoro-corporales que adoptamos para manifestar nuestras experiencias subjetivas e intersubjetivas.

### **1.2.2. La Voz Como Cuerpo Expresivo**

Al pensar en el lugar que ocupa el sonido de la voz en relación a las expresiones corporales, parece no haber mayor vínculo que en su condición anatómico-fisiológica determinante de su producción, obviamente esto considerando a la voz como un acto meramente sonoro que además da lugar a una de nuestras formas expresivas más conocidas y sofisticadas de la evolución –derivada de los actos/movimientos corporales–, los actos lingüísticos, verbales o proposicionales, dicho de otra forma, la palabra. Pero, al igual que el cuerpo, la voz ha sido fundamental en la ontogénesis de la comunicación, de las interacciones con el entorno y, por ende, de nuestras expresiones. Resulta llamativo entonces que la voz sea tratada como algo ajeno o separado del cuerpo en cuanto se hace sonido o palabra, como si el sonido y la palabra determinaran el inicio y fin de su relación corporal.

Nuestra experiencia con el sonido vocal es significativamente temprana, inicia desde que nos encontramos en el vientre, pues en el último trimestre de gestación ya podemos percibir el movimiento sonoro de la voz materna –sustancialmente filtrada en relación al exterior–, al igual que los estados emocionales que la acompañan (Thurman y Grambsch, 2000; Peretz y Coltheart, 2003), y presumiblemente puede que las dinámicas corporales para su producción también –acciones fisiológicas–. Esto resulta de importancia porque supondría que previo al nacimiento generamos vinculaciones sensoriomotoras entre el sonido vocal, estados emocionales y, sensaciones y dinámicas corporales a partir de la propia percepción.

Ahora, una vez que nacemos, el sonido vocal prelingüístico se orienta a comunicar la experiencia que estamos teniendo con el entorno; el llanto, un grito, un suspiro o una respiración profunda, surgen como un acto expresivo básico intencional. Estos sonidos que aparecen desde el nacimiento y continúan a lo largo de nuestra vida, van adquiriendo un sentido en relación a los cambios que generan en el entorno, lo que permite que se configuren como expresiones

sonoras particulares relativas a los intereses y acciones de la interacción (Español et al., 2014, 2015). Pero además de ello, las formas que adoptan estas expresiones sonoro-vocales van acompañadas de correlatos corporales, no solo en cuanto a las sensaciones y dinámicas de la producción propia, sino a las de otro. La expresión sonoro-vocal, por ende, remite inherentemente a un acto corporal que es posible identificar y con el cual interactuamos, congeniamos y negociamos intereses compartidos.

Entonces, cuando se plantea aquí a la voz como un cuerpo expresivo, no sólo referimos a que su producción es inherentemente corporal o que su resultante sonora, al igual que el cuerpo, es la manifestación de nuestra experiencia con el entorno, sino que su percepción involucra una experiencia empática, un entendimiento del otro desde mis propias expresiones sonoro-corporales (Young, 2015). Las corporeidades de la voz resuenan porque en su camino de exteriorización nunca abandonan el cuerpo, lo extienden y trasladan hacia nosotros compartiendo detalles de su *ser*, sus cualidades y calidades, así como sus problemáticas e intenciones (Barthes, 1977; LaBelle, 2004); en la voz, se hallan rasgos de nuestra materialidad como agentes performativos, por lo que su recepción implica una reconstrucción de nuestras experiencias pasadas y presentes que permiten interactuar con las personas y el mundo que nos rodea (Idhe, 2007). Desde este lugar, la voz es un cuerpo en tanto deviene del mismo, pero además es expresiva de este, o sea, un cuerpo trascendente en el sonido vocal, una expresión sonoro-corporal<sup>18</sup>.

### **1.2.3. Más Allá De Su Condición Física**

El alcance de tal reflexión sobre la voz no se limita a su producción y recepción en términos físicos –configuración corporal y onda sonora–, sino que se amplía a nuestra dimensión mental, imaginativa y representacional, en tanto

---

<sup>18</sup> En la antropología se usa el término *vocalidad* para ampliar el fenómeno sonoro-vocal al cuerpo humano, entendiendo que las prácticas de oralidad, por ejemplo, son atravesadas por la performance fono-corporal en un contexto sociocultural específico. Si bien, el término no será utilizado en este trabajo porque actualmente ha tomado una dirección polisémica, es importante reconocer su impacto en el ámbito investigativo, práctico y pedagógico al permitir una reflexión que incluye, además de la dimensión corporal, dimensiones de la experiencia individual y colectiva como parte del fenómeno vocal hablado y cantado. Para ampliar sobre este concepto ver: (Zumthor, 1993).

reconocemos nuestra existencia y la de otros como agentes con agencia a partir de la experiencia *enactiva*, es decir, dando sentido a los actos interactivos con el entorno (Hutchins, 2010; Stewart, Gapenne y Di Paolo, 2010). Para entender esto, recorro a la reflexión que plantea el antropólogo inglés Gregory Bateson (1998), ¿dónde termina un ciego? ¿será en la punta del bastón que golpea el suelo? ¿será en la mano que sostiene el bastón? O quizás ¿será en la resonancia que deja el golpe de su bastón en las paredes? (p.313). Al trasladar la reflexión a la voz, nos preguntamos ¿dónde inicia y termina mi voz? ¿será en el imaginario sonoro que pretende hacerse sonido? ¿será en el instante en el que las cuerdas vocales se unen? ¿será en el impulso kinésico al emitir? ¿será en la onda sónica viajando por el aire o en la recepción táctil de esta en otro cuerpo?, o quizás ¿será en el significado que adquiere en el otro? Tales cuestionamientos son, en suma, el reflejo de nuestras reflexiones introspectivas, un reconocimiento de la capacidad de significarnos más allá de la extinción de la onda sonora, esa que ha dejado huellas expresivas performáticas y ahora nos permite profundizar acerca de sí mismos y los demás<sup>19</sup>.

Desde el psicoanálisis (Freud, 1977; Jung, 2004; Adler y Brett, 1999), por ejemplo, la voz ha resultado ser un elemento clave de acceso a nuestros pensamientos inconscientes, aquellos que según Carl Jung (2015) fueron parte de una experiencia consciente (p.205 – 206), por lo tanto, aunque se encuentre recluida en nuestros pensamientos, la voz sigue siendo una expresión que revela nuestras corporeidades en un tiempo-espacio determinado, y además se convierte en una memoria sonoro-corporal de lo que hemos sido y lo que somos, no sólo individualmente sino para los demás.

Es a partir de comprender la voz en su producción y percepción como un cuerpo expresivo trascendente de su dimensión sonora y física, que surge entonces la emoción, un estado psicológico complejo que resulta de nuestras experiencias individuales y colectivas, sobre cambios corporales, sensaciones y valoraciones de las mismas, y que, en consecuencia, configura expresiones relativas (Gomila,

---

<sup>19</sup> De hecho, es en el reconocimiento de sí mismos, de otros y el entorno a partir de nuestras experiencias que, por ejemplo, al leer una novela, libro, carta, mensaje, etc., generamos representaciones de los personajes o agentes, asignamos dinámicas expresivas que nos permiten dar sentido al dialogo o narrativa, y de una u otra forma, interactuamos sonoro-corporalmente con ese escrito. Convertimos en sonido aquello que leemos. (Ong, 2013).

2010; Sloboda y Juslin, 2001). En otras palabras, la conjunción de cambios corporales, sensaciones y significaciones de estos, proporcionan expresiones que reflejan cómo nos sentimos, lo que contribuye a vincularnos intersubjetivamente. Del mismo modo ocurre lo contrario, el surgimiento de emociones y, sobre todo el sostenimiento de estas impacta en las formas expresivas sonoro-corporales, en la performance vocal (Juslin, Laukka y Bänzinger, 2018; Muñoz Abad y Jiménez Fernández, 1990; Chong, Kim y Davis, 2018; Master, Lopes, Cavalcanti Gialdino y Almeida; 2021).

La fuerza expresiva de la voz evidentemente va más allá de sus características acústicas –frecuencia, intensidad, tiempo, timbre, etc.–, lingüísticas y proposicionales, nos permite reconocer un cuerpo, sus dinámicas, gestos, intenciones, estados anímicos y emocionales, todo ello, aun sin estar cara a cara con el agente. Esto sugeriría que la voz no es percibida como un proceso unimodal, es decir, en el que se procese información exclusivamente sonora (Hollier y Levinson, 2019), y tampoco que requiera la presencia física del otro para realizar atribuciones (Pérez y Gomila, 2021). Por el contrario, sería considerado como multimodal en tanto que su percepción nos brinda conocimientos sobre la experiencia corporal de quien emite; ello no quiere decir que reemplace la situación cara a cara<sup>20</sup>, pero sí, que resulta ser una vía expresiva que revela múltiples aspectos de la experiencia.

En esa vía, autores como el experto en comunicación no verbal Arnie Cox (2016), la teórica musical Kate Heidemann (2016) o los investigadores en interacciones con ordenadores Murad, Munteanu, Cowan y Clark (2021), entre otros, han realizado aportes a la idea de (i) interacción y percepción performativa musical a partir de procesos miméticos de acción e imaginación, (ii) su vinculación con el reconocimiento de dinámicas corporales –principalmente fisiológicas– desde el timbre vocal, y (iii) la discusión sobre cómo las tecnologías se potencian como

---

<sup>20</sup> Un ejemplo claro de ello es que, en los juicios, no es considerada como prueba definitiva el testimonio de un testigo auditivo, o sea, que haya escuchado, pero no observado un hecho; en cambio, sigue siendo una prueba contundente e indiscutible aquella de carácter visual.

aparato interactivo al identificar estas características multimodales en la expresión vocal<sup>21</sup>.

#### **1.2.4. La Voz-Voces En El Entramado Sociocultural**

Evidentemente el surgimiento de las formas expresivas sonoro-corporales se enmarcan en un contexto inherentemente sociocultural. Justamente es en ese marco que han adquirido significados que configuran las formas en las que interactuamos y contribuyen a la exploración, descubrimiento, profundización y comprensión de nuestros cuerpos, pensamientos y acciones.

Muchos de los significados yacen en un contexto micro cultural, donde la oralidad representa la base de ritos, tradiciones y prácticas vinculadas a la comprensión y representación del entorno natural (Ong, 2013). Por ejemplo, el musicólogo Brabec de Mori (2015) estudió las expresiones vocales en canciones de treinta (30) comunidades indígenas de la amazonia peruana, encontrando que en ellas se reflejaba, tanto la representación y performatividad de seres no-humanos – animales, plantas, entes espirituales–, como la vinculación entre estos y los humanos. En sintonía, Steven Feld (1982) estudio las expresiones vocales ritualizadas de la cultura indígena *Kaluli* de Papúa Nueva Guinea, particularmente canciones y lamentos en los funerales, así como la relación de estos con el bosque y las emociones. De forma similar al estudio de Brabec de Mori, Feld reconoce una conexión de las expresiones con los pájaros del bosque, entendidos como espíritus, y los lamentos como incorporación de tristeza al tornarse en pájaro. Feld además amplía sus consideraciones al referirse al lamento como una forma expresiva que puede reconocerse en otras culturas y posiblemente generalizarse a la dimensión social<sup>22</sup>. En relación con esto último, hay estudios que vinculan algunas características de la voz como el tono agudo-grave con estados de ánimo, por ejemplo, la alegría, el miedo o el enfado suelen asociarse con tonos agudos, mientras que la tristeza, el alivio o el aburrimiento con tonos graves (Gobl y Ní Chasaide, 2003; Frick, 1985).

---

<sup>21</sup> Para ejemplificar el alcance interactivo y tecnológico al pensar en la voz bajo esta perspectiva multimodal, multidimensional, y sobre todo trascendente de la dimensión física, se sugiere ver la película *Her* (2013).

<sup>22</sup> Para ampliar sobre el tema ver: (Brabec de Mori, B., Lewy, M. y García, M.A., 2015; Camacho, 2010).

Otros significados, por ejemplo, se relacionan con el estatus socioeconómico, como en Senegal y la lengua *Wólof*, la cual se caracteriza por tener dos estilos vocales que varían en tono, tiempo, intensidad y sintaxis, uno que identifica a nobles de casta superior, y otro para casta inferior y *Griots*<sup>23</sup>. En cualquiera de los dos, estos estilos vocales no son inherentes a cada persona, sino que actúan como expresiones culturalmente constituidas que marcan un estatus (Irvine, 1990). En Reino Unido, por ejemplo, se encontró que hay expresiones vocales relacionadas con el estatus social y que estas generan cambios en la interacción de quien las percibe, como el ascenso del tono y una mayor articulación de las palabras (Leongómez, Mileva, Little y Roberts, 2017). En otras culturas, es el descenso del tono de la voz el que tiene un impacto significativo vinculado al poder y la presencia. Hay investigaciones en las que se ha podido establecer que en varias culturas el tono de la voz es tomado como expresión de respeto y poder, siendo las voces graves las de mayor autoridad y respeto (Cheng, Tracy, Ho, y Henrich, 2016; Zhang, Hodges-Simeon, Gaulin, y Reid, 2021).

Este aspecto nos invita a pensar en la biología de las voces y las connotaciones socioculturales que subyacen, así como las transformaciones de tales voces a fin de identificarse y pertenecer a determinados marcos y normatividades sociales. En esa línea, la musicóloga Nina Sun Eidsheim (2008) aborda un significado que asocia al timbre con el cuerpo, explicando que la percepción que tenemos de las voces negras está emparentada con el tipo de sonido que producen, siendo este, además de un cuerpo performado, un rótulo que racializa y marca una diferencia étnica, cuestión que se hace evidente en culturas descentralizadas.

Un fenómeno similar ocurre con los idiomas y acentos de los mismos que, en este caso, determinarían la geografía y las problemáticas en las que se enmarcan globalmente, que incluyen un posicionamiento geopolítico, económico, social, étnico y racial, lo que genera inevitablemente una estigmatización vocal. Por dar algunos ejemplos, pensemos en las migraciones de personas del cono sur (Latinoamérica), África y Oriente Medio a Estados Unidos y Europa, estas últimas potencias mundiales que a lo largo de la historia

---

<sup>23</sup> Se denomina *Griots* a las personas encargadas de transmitir el legado histórico de cada pueblo a través de poemas, canciones y músicas aprendidas de generación tras generación.



han cuestionado las voces que difieren de sus voces, y en consecuencia, intentan consolidarse como modelos a seguir ocultando sus intenciones hegemónicas y homogeneizadoras, muy a tono con el patrón de poder de la colonialidad de la cual derivan posicionamientos de subordinación e inferioridad cultural (Quijano, 1993, 1998); de forma idéntica, este modelo se replica en un contexto más cercano con la migración de personas de zonas rurales, provincias y ciudades aledañas a las grandes metrópolis.

La antropología y sociología han tomado la batuta en la investigación de estos y otros significados, así como del alcance que tienen, entendiendo las expresiones del fenómeno vocal como parte de una construcción histórica y cultural que impacta de lleno social y políticamente. La síntesis de ello se ha denominado *“ideologías de la voz”*, que en palabras de Amanda Weidman (2014a) significa que los pensamientos construidos culturalmente sobre la voz *“determinan cómo y dónde ubicamos la subjetividad y la agencia; son las condiciones que dan a las expresiones cantadas o habladas su poder o restringen sus efectos potenciales”* (p. 45).

Evidentemente, la voz adopta tantos significados como experiencias socioculturales haya, en ese sentido, podemos decir que tales significados se materializan como formas expresivas sociales y macro-micro culturales. Las sociales, nos permiten interactuar y comprender al otro porque hacen parte de nuestra condición inherentemente humana y podrían considerarse universales – en sus aspectos generales–, como el lamento (Feld, 1982), expresión de dolor, duelo, sufrimiento, etc., o las voces colectivas que se hacen una al compartir la misma lucha; y las expresiones macro-micro culturales, en las que su significado yace de la particularidad de nuestro contexto cultural cercano, a veces para dividir, a veces para unificar. En suma, las dos son *“encarnaciones materiales de la ideología social y la experiencia”* (Feld, Porcello y Samuels, 2004, p. 332).

### 1.2.5. *Sonido, Cuerpo Y Género*<sup>24</sup>

En el marco de estas denominadas *ideologías de la voz*, y aunque esta tesis no va a profundizar sobre el tema, es necesario mencionar la problemática que se desprende de los supuestos imperativos del sonido vocal y sus características corporales, pues estos parecen trazar los límites de nuestras expresiones sonoro-corporales, de nuestra identidad, y con ello, del lugar que debemos ocupar en la sociedad.

En esa dirección, se ha entendido al ser humano sobre una base sexual biológica que responde mayoritariamente al binarismo masculino-femenino a partir de características hormonales, cromosomas y genitales, aun cuando estas características han sido estudiadas en profundidad, revelando que tal binarismo no se corresponde con las diversidades biológicas que puede haber y hacen parte de los seres humanos en toda su extensión (Fischer Pfaeffle, 2003). De allí se han construido las nociones de *género e identidad de género* que parecen orientarse a características identificativas masculinas o femeninas que responderían al mismo binarismo. Según argumenta Judith Butler (1990), el sexo no puede ser base para pensar el género considerando que es este último, ley necesaria para ser pensado; el género, como definición sociocultural del sexo, no tiene sentido si el sexo mismo es una categoría determinante del género. En relación a esta reflexión, Josefina Fernández (2003) apunta:

La identidad de género no es un rasgo descriptivo de la experiencia sino un ideal regulatorio, normativo; como tal, opera produciendo sujetos que se ajustan a sus requerimientos para armonizar sexo, género y sexualidad y excluyendo a aquellos para quienes esas categorías están desordenadas. (p.148)

Bajo esta reflexión<sup>25</sup>, entendemos que los aspectos biológicos en sus múltiples posibilidades tendrían una implicancia en el desarrollo anatómico-fisiológico y por

---

<sup>24</sup> Término que refiere a un “conjunto de características diferenciadas y jerarquizadas que cada sociedad asigna a hombres y mujeres” (Ruiz-Jarabo Quemada, et al., 2021, p. 13). Es cómo la sociedad razona que tenemos que vernos, pensar y actuar según el sexo biológico.

<sup>25</sup> Para ampliar sobre el tema: (Maffía, 2003; 2019; Korol, 2019).

ende en las formas sonoro-tímbricas y acústicas básicas que presenta la voz humana. Por lo que “*Las prácticas vocales, [...] pueden ser vistas como modos de práctica y disciplina que, en su promulgación repetida, pueden producir performativamente sujetos clasificados, de género, políticos, étnicos o religiosos*” (Weidman, 2014a, p.44). Sin embargo, sus formas sónicas no pueden definir la singularidad que yace en la experiencia significativa y multidimensional de cada persona. Su identidad, no puede reducirse ni recluirse en las etiquetas o categorías socioculturalmente establecidas, aceptadas o reconocidas a la fecha. Aunque la fuerza sociocultural impregne y determine la gran mayoría de expresiones, es la subjetividad de mi experiencia y las corporeidades que emanan de ella, las que finalmente determinan la singularidad de mi voz. Son los detalles del modo en el que significo mí mundo y con quienes, los que dan sentido y extensión a las expresiones sonoro-corporales.

### **1.3. Una Mirada Ampliada Del Fenómeno**

De acuerdo con lo expuesto durante todo este capítulo, se evidencia que la reflexión sobre la voz cantada debe ir más allá que el diseño de un dispositivo metodológico para alcanzar rápida y eficientemente los ideales estéticos sonoro-corporales de las prácticas musicales predominantes. La profundización por entender nuestras voces en el entramado sociocultural supone adentrarnos en el fenómeno performativo musical cantado, comprendiendo fundamentalmente que cada persona en el fenómeno tiene una experiencia particular, y que su propia significación, aun con el impacto de un entorno normativo, resulta ser en sí misma una expresión singular, un arquetipo irrepetible.

A partir de ello se considera que la voz cantada hace parte de una práctica artística, práctica que subyace como forma sofisticada de comunicación en la que se entabla una relación directa e indisoluble con las expresiones de la voz humana. Por tanto, se encuentra colmada de formas expresivas básicas anteriores a dicha práctica y construcciones a partir de tal, todas ellas como resultado de experiencias de interacción con el entorno.

Se plantea entonces al *canto como performance expresiva*, es decir, como un acto comunicativo sonoro-corporal atravesado por diferentes dimensiones de la experiencia personal. Este tipo de actos nos permiten la interacción con otros y

con nosotros mismos, contribuyendo a los significados que dan lugar a las culturas y nuestra propia identidad. En este sentido trascenderían la dimensión sonora, física, lingüística o proposicional, y nos permitirían reconocer la presencia del otro –sin estar necesariamente cara a cara–, sus dinámicas corporales, energéticas, emocionales, etc.; nuestros actos sonoro-corporales, muestran lo que estamos siendo y sintiendo en un tiempo-espacio determinado, en un entorno social, en un contexto cultural. En consecuencia, la performance cantada no debe ser considerada ajena a nuestra vida expresiva habitual, pues sus cualidades y calidades no difieren significativamente, y es la dimensión temporal de los actos expresivos en la práctica musical en sí la que carga con las diferencias.

La transversalidad de lo pedagógico, en tanto atraviesa todos los actos de enseñanza, permite entonces posicionarnos en una reflexión que atiende a la experiencia significativa de la persona cantante y al fenómeno cantado como un acto comunicativo sonoro-corporal. Es claro que esta tesis no pretende delinear los pasos que conducen a aterrizar las reflexiones pedagógicas hechas, pero sí mostrar cómo la participación, análisis y reflexión de tal fenómeno, nos permite entender, más que el proceso para llevarlo a cabo, los significados que emergen allí, profundamente ligados a ese *ser*, alguien que de manera similar casi idéntica a nosotros mismos, ha dado sentido a sus experiencias en el mundo de diversas formas que involucran también a su voz y a las voces de otros, y que revelan al fenómeno cantado como una experiencia multimodal y multidimensional, brindándonos una mirada reflexiva sobre y hacia los actos educativos.

#### **1.4. Hipótesis**

Las expresiones de la performance musical cantada resultan de la corporeización y significación de nuestras experiencias interactivas con el entorno natural y sociocultural. Dichas experiencias son anteriores e irán más allá de la práctica musical, constituyéndose a lo largo de nuestra historia vivida sobre las dimensiones *corporales*, *psicológicas* y *socioculturales*. Estas dimensiones hacen a los aspectos expresivos de la voz cantada, haciendo de esta un cuerpo que trasciende la dimensión sonora y física. Estas dimensiones

resultan fundamentales para pensar su desarrollo y reflexión en los espacios de enseñanza musical.

#### **1.4.1. *Objetivo General***

Comprender las formas sonoro-corporales de la performance cantada y la experiencia de cantantes en la práctica de músicas populares en contexto de concierto, a fin de determinar la relevancia e impacto de la dimensión corporal, psicológica y sociocultural en la emergencia, producción y percepción de expresiones musicales cantadas, así como sus implicancias en el ámbito pedagógico.

#### **1.4.2. *Objetivos Específicos***

- Reconocer y describir las dinámicas sonoro-corporales propias de la performance cantada.
- Identificar, analizar y describir la dimensión psicológica, corporal y sociocultural en la experiencia de cantantes.
- Establecer y explicar los vínculos entre la experiencia de cantantes y el fenómeno performativo *in situ* para así vislumbrar algunos aspectos clave que contribuyan al desarrollo de una perspectiva pedagógica.



# Capítulo 2

## Metodología: un estudio de la performance cantada en músicas populares

### 2.1. Introducción

En torno a la hipótesis propuesta en el Capítulo 1, se desarrolló un estudio sobre la performance cantada en las músicas populares que tuvo como objetivo identificar, describir y comprender la experiencia multidimensional de cantantes y el impacto de la misma en el surgimiento de expresiones en la práctica musical cantada. Tanto la toma como el análisis de datos, supone un desafío metodológico que demanda la mayor aproximación a la experiencia personal del cantante, un fenómeno totalmente privado que parece hacerse público en el instante en que es expresado, ya sea durante su performance cantada o en un dialogo conversacional; debemos entender de base que la significación de tal experiencia es irreductible a aquella, por lo que la elección, descripción e interpretación de sus expresiones, requiere de abordajes que amplíen lo meramente observable.

De este modo, se plantea la recolección de distintos tipos de datos, así como un tipo de análisis multimétodo a fin de comprender de forma más completa el fenómeno performativo. Según Vasilachis de Gialdino (1993) *“la estrategia fundamental del abordaje multimétodo es atacar el problema a investigar con un arsenal de métodos que no superpongan sus debilidades y que además agreguen sus propias ventajas complementarias”* (p.66). Consideramos que la investigación del fenómeno musical puede ser insuficiente si es abordado con un solo método, sobre todo cuando se tratan aspectos multidimensionales de la experiencia y formas de dar significado a la misma inherentes a nuestra historia (Barrancos, 1996). Por tanto, los datos que se recolectan en este estudio son

organizados como audio, video, memorias observacionales, notas de campo y entrevistas, mientras que los métodos de análisis van desde la auto etnografía descriptiva, análisis descriptivo de onda sonora, microanálisis de movimiento corporal en video, hasta la comparación constante, esta última esencial en el estudio al atravesar los procesos de análisis, reflexión y escritura en todos los datos recolectados.

Por razones de factibilidad, el estudio se concentró en el ámbito territorial de la ciudad de La Plata, Argentina. Es importante resaltar que el desarrollo de esta investigación estuvo atravesado por un contexto pandémico global y de cuarentenas que se extendió durante los periodos 2020 y 2021 producto del *Covid-19*. Este contexto tuvo un gran impacto en las actividades artísticas y en especial, en las prácticas musicales de la región, provocando un cese de actividades inmediato y una reactivación sumamente lenta. Por tal motivo, la cantidad de participantes se vio delimitada al estudio en profundidad de seis casos, cuestión que finalmente no obstaculizó el desarrollo de la investigación y sus objetivos. Sin embargo, las actividades previamente calendarizadas de esta investigación como observaciones, grabaciones y entrevistas estuvieron sujetas a las condiciones contextuales y la disposición y posibilidades de los sujetos al momento de recolectar la información.

## **2.2. Participantes del estudio**

Para el desarrollo de este estudio se realizó una selección de participantes que estuvo orientada a músicos/as cantantes que tuvieran como instrumento principal la voz –lo que no significa que no pudieran tocar otro instrumento al mismo tiempo–, una experiencia profesional mínima de doce años en el desarrollo de su performance cantada en contextos de concierto/recital, –esto supone particularmente performances en público–, y que su práctica actual no estuviera vinculada a músicas de contexto académico (canto lírico, coral, operístico, etc.); este último aspecto deviene, según lo expuesto en el Capítulo 1, de la predominancia que ha tenido la práctica musical académica como modelo sobre otras prácticas, basada principalmente en una superioridad estética, técnica y de salud vocal, así como en la homogeneidad sonoro-tímbrica y la estructuración corporal, dejando excluido el estudio y profundización de las



formas expresivas de la performance cantada en las músicas no-académicas, que se caracterizan principalmente por su heterogeneidad en todo sentido.

Considerando este primer punto, comprendemos que una performance musical puede ser construida y desarrollarse en diferentes contextos como el estudio de grabación, la docencia, colectivos musicales, etc., por tanto, a fin a los intereses particulares de esta investigación, el tipo de experiencia se concentró en la instancia de concierto/recital. Quedará para futuras investigaciones abordar la performance cantada en otros contextos de práctica como, por ejemplo, estudios de grabación. Por otro lado, la selección de participantes no tuvo ningún criterio de exclusión respecto a los estilos de músicas populares, ni tampoco a su curriculum, por ejemplo, reconocimientos o validación en los espacios de práctica. En línea con esto, los cantantes seleccionados y el tipo de música que realizan son *Franco Acuña – Samba; Lucía Garrote – Forró; Carola Vitali - Caboverdiana; Carolina Arauz – Folklor Popular Latinoamericano; Martín Muñoz – Tango; y Seba Cayre – Folklore Argentino*. Los mismos serán nombrados a lo largo de la investigación con nombre y apellido para evitar confusiones.

Una vez hecha la selección de participantes, la investigación se organizó en tres etapas que incluyen: (1) observación y registro de la performance cantada y la experiencia particular de cada cantante; (2) análisis de los datos recolectados en la primera etapa; y (3) presentación, desarrollo y reflexión de los resultados. El procedimiento de coordinación para la obtención de datos en Etapa 1 y su posterior análisis en Etapa 2 fue repetido para cada uno de los participantes, y adquiere, en cada repetición, una dinámica enriquecida por el análisis del participante anterior producto de la comparación constante<sup>26</sup> (Glaser y Strauss, 1967) y el análisis cualitativo que serán la base en esta investigación (Strauss y Corbin, 2002). A continuación, se enumeran los pasos realizados de acuerdo a las etapas y subetapas del proceso.

---

<sup>26</sup> La comparación constante es un método que permite la construcción de teoría a partir de la generación de categorías conceptuales como consecuencia del análisis de datos empíricos. Tales datos permiten explicar las categorías surgidas como parte de una abstracción teórica que sintetiza los hechos en el fenómeno estudiado. La emergencia de nuevas categorías como parte de un proceso comparativo-reflexivo que involucra recolección y análisis en paralelo, permite la construcción de un marco teórico que orienta la investigación y que se conoce como *teoría fundamentada*.

### 2.3. Etapa 1: Observación Y Registro De La Performance Cantada Y La Experiencia Del Cantante

En esta primera etapa se propuso observar y registrar en audio y video la performance cantada en los escenarios de la práctica de músicas populares, lo que en etnomusicología se denomina *performance in situ* en distinción a *in vitro*, o sea, en estudio<sup>27</sup> (Marano, 2007), recabando información acerca de las características sonoro-corporales y contextuales presentes en el desarrollo de performances cantadas. Así también, se tomaron notas de campo sobre información que pudieran brindarnos los cantantes pre, durante y post presentación. Entendemos que, en el tipo de análisis cualitativo que se lleva adelante en esta investigación, el fenómeno debe ser observado e interpretarse centrado en la práctica real y situada, atendiendo sensiblemente a las particularidades de las personas estudiadas en cuestión, así como a los aspectos del contexto social en el que se producen los datos (Vasilachis de Gialdino, 2006, p.29). De esta manera, la performance completa de los cantantes en contextos de práctica como conciertos, peñas, zapadas, etc., fueron observadas y descritas en una primera instancia, para luego ser registradas audiovisualmente y, por último, aplicar una entrevista considerando las observaciones y registros previamente realizados.

De acuerdo a esto, la Etapa 1 se divide en tres momentos: (i) diálogo y observación; (ii) registro de audio y video; y (iii) diseño, aplicación y registro de entrevista. El planteamiento inicial consideraba estos momentos con una distancia prudencial de fechas, aproximadamente cuatro a seis semanas para concretar el circuito. No obstante, dadas las condiciones pandémicas mencionadas, el único momento con fecha estipulada fue el (iii), que tuvo una distancia de entre uno a cinco días con respecto al momento (ii) para su

---

<sup>27</sup> Por *estudio (in vitro)*, Marano (2007) se refiere a un espacio preparado para la investigación de un fenómeno performativo particular en el cual, se identifican y organizan la mayor cantidad de variables, lo que permite un amplio control del ambiente y el registro. Sin embargo, el autor explica que este tipo de registros es menos auténtico o ecológico y puede generar aspectos en la performance que no son representativos. Realizamos esta aclaración, porque en la práctica musical el término “estudio” es utilizado en referencia a contextos performativos de producción y grabación musical.

ejecución. Con respecto a la distancia entre el momento (i) y (ii), varía entre un mes y siete meses aproximadamente para su concreción.

### **2.3.1. Diálogo Y Observación**

Se realizaron observaciones directas en las que se usaron notas de campo para tener detalles del contexto y la observación primera de la performance cantada. En este registro observacional se consideró a todo aspecto físico-material que impactara en la performance, sean personas involucradas en la situación – público, músicos, técnicos, organizadores, oyentes indirectos, etc.–, consumo de bebidas, comidas o sustancias psicoactivas<sup>28</sup>, así como todo material relacionado con el desarrollo de la performance, por ejemplo, espacio en el que ocurre el evento o la aparatología en el mismo –micrófonos, parlantes, instrumentos, cables, iluminación, etc.–. Además de la observación directa, se mantuvo un dialogo o *entrevista conversacional informal*<sup>29</sup> (Patton, 1990) desde la llegada del cantante al sitio, pasando por su preparación para el show, hasta la finalización de este, a fin de recolectar datos relativos a la experiencia de interacción en primera persona.

### **2.3.2. Registro De Audio Y Video**

Para el registro de audio, se solicitó a los técnicos de sonido, el envío de una señal exclusivamente del micrófono del cantante sin filtros que modificaran el sonido –ecualización, compresión, reverberación, etc.–. El registro se realizó mediante la conexión de un grabador *Zoom H6* a una consola y sistema de audio propio de los artistas o del lugar, configurado en una calidad de muestreo *Wav* de 48kHz a 24bit y una conexión de tipo *XLR* para todas las performances

---

<sup>28</sup> Se entiende por consumo de psicoactivos, a toda sustancia que introducida en el organismo por cualquier vía de administración (ingerida, fumada, inhalada, inyectada, entre otras), produzca una alteración del funcionamiento del sistema nervioso central del individuo, lo cual modifica la conciencia, el estado de ánimo o los procesos de pensamiento.

<sup>29</sup> Este tipo de entrevistas se caracteriza por la realización de preguntas que surgen en el curso natural y situacional social en el que se encuentra el entrevistado, sin selección previa de temas ni redacción previa. Ello no quiere decir que la entrevista se oriente a una temática totalmente ajena o arbitraria al tema de investigación, pero sí que considera los elementos e interacciones que en el entorno sean relevantes o significativos, adaptándolos a las preguntas y respuestas del entrevistado.

registradas. La configuración y conexión fueron seleccionadas primando la ecología del fenómeno vocal y la claridad a la hora de realizar los análisis.

En cuanto al registro en video, se hicieron tomas utilizando dos cámaras orientadas al frente y lateral, siempre sujeto a la autorización del cantante, las condiciones del espacio, y la ecología en la toma del fenómeno performativo. Para el registro se dispuso de una cámara *Sony Handycam HDR-CX440* con una configuración de *Alta Calidad FH, 60i, HD-AVCHD, y 16:9S*; una cámara de celular *Motorola G20* configurada en formato *HD 1080p – 1,0x*; y una cámara *GoPro Hero4 session* con una configuración de *720s50fps*. Las cámaras Sony y Motorola se utilizaron para grabaciones de frente, mientras que la cámara GoPro se utilizó para tomas laterales dado el tipo de imagen *fisheye* (ojo de pez), esto significa que cubre un campo de visión de 180°, lo que permite obtener un registro del espacio mucho más amplio.

### **2.3.3. Diseño, Aplicación Y Registro De Entrevista**

A partir del diálogo y observación realizada en el primer momento de esta etapa, se diseñó una entrevista de tipo fenomenológica en la que se buscaba principalmente revelar estructuras fenomenológicas invariantes. Según Simon Høffding y Kristian Martiny (2015) *“La fenomenología tiene como objetivo, no una descripción de la experiencia idiosincrásica –'aquí y ahora, esto es justo lo que experimento'– más bien, intenta capturar las estructuras invariantes de la experiencia.”* (p. 543). Si bien, la experiencia del cantante es de suma relevancia, lo es más entender estas estructuras invariantes del fenómeno independientemente de la persona, lo cual requiere en este caso que, al momento de la entrevista, se rememore la experiencia pasada del acto performativo, el *'aquí y ahora'* pasados. Para ello, se recurrió al diseño de una entrevista semiestructurada (Bogdan y Biklen, 1992) que permite formas flexibles y abiertas de diálogo y conversación.

La entrevista se orientó a indagar en una extensa gama de memorias de la experiencia –tanto del show registrado como de su historia–, profundizando en su contexto personal (creencias, supuestos e ideas). En la primera instancia, se propusieron dos temas generales a abordar: *percepción del espacio, los otros y la propia (el yo) performance cantada del evento registrado; y experiencia en la*

*construcción de la performance cantada*. De acuerdo a este temario, se diseñaron una serie de preguntas disparadoras, escritas en términos familiares que permitieran entablar un diálogo, así como generar preguntas durante el mismo. Las preguntas disparadoras no necesariamente tenían una formulación y secuencia estipulada para cada entrevistado. Las entrevistas, además, se realizaron en el domicilio de los músicos en busca de la mayor comodidad posible y la fluidez de la conversación. Para el registro se utilizó la aplicación *Smart Recorder* previamente instalada y probada en un celular *Motorola G20* y una Tablet *Gadnic Tab0024D*.

## **2.4. Etapa 2: Análisis De Los Materiales Recolectados**

En esta etapa se presentan las perspectivas y abordajes planteados para el análisis de datos previamente recolectados. Hay que recordar que esta investigación se compone de varios tipos de datos a analizar, el *sonido vocal*, el *movimiento corporal*, la *entrevista* y las *observaciones* con sus respectivas *notas de campo*. El procedimiento y protocolo específico de análisis que se mantuvo para cada dato se encuentra en los capítulos correspondientes. A continuación, se explica brevemente el abordaje teórico adoptado para cada dato.

### **2.4.1. Percibiendo al otro en el sonido cantado**

En general, los análisis de datos sonoros referentes a la voz son abordados de forma *Acústica* o *Perceptual*, tomando múltiples direcciones según el objetivo inicial. En el primero, el uso de instrumentos y software especializados para la toma y análisis de datos resulta ser fundamental. Los parámetros o unidades de análisis utilizados suelen ser la frecuencia fundamental, formantes, *Jitter*, *Shimmer*, etc. La información que brindan ha permitido la comprensión del funcionamiento vocal, la correlación con el gesto facial, emociones y trastornos psicológicos, así como el estudio del *timing* o la variación tonal en la musicología<sup>30</sup>. Las investigaciones con este tipo de análisis acústico son de

---

<sup>30</sup> Para ampliar y/o profundizar respecto al tema, se sugieren textos de referencia vinculados a la fonoaudiología, acústica vocal, musicología, neurociencias y psicología musical: (Sundberg, 1977, 1993, 2001; Shipp, 1987; Muñoz Abad y Jiménez Fernández, 1990; Titze, 2001; Vieira, 2004; Henrich Bernardoni, Smith, y Wolfe, 2014; Henrich Bernardoni, 2020; Chong, Kim y Davis, 2018; Pillot-Loiseau, Garrigues, Demolin, Fux, Amelot, y Crevier-Buchman, 2020; Master, Lopes, Cavalcante Gialdino y Almeida, 2021)

amplio conocimiento y difusión debido a su peso en términos de objetividad en el ámbito de la investigación académica (Del Pozo, Martínez, Jiménez, Zaplana y Delgado, 1981), lo que resulta ser muy eficiente a la hora de realizar generalizaciones sobre la voz.

En los abordajes de tipo perceptual, la propia experiencia de las personas resulta ser parte del análisis además del evento sonoro vocal en sí. Suelen identificarse parámetros del sonido como el timbre, altura, sonoridad y duración que, por lo general, son organizados en escalas cuyo número de categorías y valores varía en función del objetivo del estudio. La información germinal se vincula con emociones, aspectos relacionados con etnicidad, identidad y territorio, así como una búsqueda de significados anclados en poéticas, contextos y formas del decir.<sup>31</sup>

Si bien, estos dos tipos de análisis brindan una información relevante para comprender distintas dimensiones de la producción sonoro vocal, el sonido pareciera desprenderse y quizás invisibilizarse del agente que lo genera, lo que deja una carencia respecto a la performance y principalmente a la corporeidad del fenómeno vocal. Steven Feld y Aaron Fox (1994) marcan la necesidad de desarrollar perspectivas de investigación que tengan una *“preocupación fenomenológica con la voz como la encarnación del desempeño hablado y cantado [...]”* (p.26). Por lo tanto, el estudio y análisis del fenómeno vocal debe orientarse a la comprensión de *cómo se siente y cómo se hace* eso que es percibido, cuestión que puede entenderse inicialmente a partir de la imitación o mimesis.

#### **2.4.1.1. Análisis en primera persona mimética**

Como se mencionó en el Capítulo 1, nuestros conocimientos parten y se desarrollan en función de la experiencia corporeizada con el entorno natural y social. Tal experiencia tiene una base imitativa que nos permite desarrollar habilidades de interacción básicas y complejas, desde la imitación de un gesto

---

<sup>31</sup> Para ampliar y/o profundizar respecto al tema, se sugieren textos de referencia vinculados a la antropología, sociología, musicología y etnomusicología: (Feld, 1982; Urban, 1988; Everett, 2008; Eidsheim, 2008; Frith y Zagorsky-Thomas, 2012; Moore, 2012; García Brunelli, 2015; Morellato, 2016; Juslin, Laukka y Bänzinger, 2018; Pérez Valero, 2020)

facial, la sincronía rítmica, la atención conjunta, la atribución intencional, hasta la representación mental de un acto corporal observado o recordado (Bordoni, 2018). Dicha imitación ha sido entendida a partir de nuestro *sistema de neuronas espejo*, o sea, neuronas que se activan cuando se ejecuta una acción o cuando se observa a otra persona realizando una acción, por ejemplo, cuando agarramos un vaso o vemos a alguien agarrando un vaso (Rizzolatti, Fadiga, Gallese y Fogassi, 1996; Gallese y Lakoff, 2005; Gallese, 2006).

Este tipo de actividad neuronal, que va estructurándose según nuestras experiencias interactivas, permite realizar atribuciones para comprender a otras personas o para anticipar el objetivo final de una acción. Según Vittorio Gallese (2005, 2007, 2009, 2014, 2017), esta actividad puede considerarse como una *simulación corporeizada* en tanto que lo que se observa, genera la activación de áreas motoras en el cerebro, lo que resulta en la simulación del movimiento sin que el movimiento en sí se produzca. Básicamente, sentimos las acciones de otras personas como si fueran nuestras, lo que contribuye significativamente al entendimiento intersubjetivo, a la experiencia emocional de otro y a la empatía.

Este planteamiento, a diferencia de la *simulación mental* que sugiere principalmente la generación de imágenes mentales de lo percibido o del objetivo de acción (Gallese y Goldman, 1998; Goldman, 2006), pone el foco en la experiencia corporal e intercorporal como base de conocimiento. Entonces, la *simulación corporeizada* se convierte en una forma directa para comprender a los demás, una sintonía intencional con el otro que se logra con la activación de los sistemas neurales que sustentan lo que nosotros y los demás hacemos y sentimos. En palabras de Gallese (2009), se generan evocaciones en el observador de carácter no lingüístico o proposicional, que resultan ser representaciones internas sintientes de “*estados corporales asociados con acciones, emociones y sensaciones, como si el observador estuviera realizando una acción o actividad similar, o experimentando una emoción o sensación similar.*” (p.524).

Sobre esta base se vincula la propuesta de Arnie Cox (2011; 2016) en el campo de la experiencia musical denominada *Hipótesis Mimética*. En su trabajo, Cox plantea la *mímesis* como un proceso imitativo orientado a la construcción de

estructuras cognitivas y el entendimiento de otros. Tal imitación supone una experiencia indisociable de la triada mente-cuerpo-entorno que puede darse de formar abierta o encubierta, esto es, a partir de actos corporales evidentes denominados *Acción Motora Mimética* (AMM), o actos corporales representados en la mente denominados *Imaginación Motora Mimética*<sup>32</sup> (IMM).

Para el autor, nuestra experiencia estética con la música tiene un carácter fundamentalmente corporal, abierto (AMM) en tanto nos movemos con la música, y encubierto (IMM) en tanto nos imaginamos haciendo música, o sea, realizando las acciones que dan cabida a la producción sonora. Esta interacción con la música –perceptualmente hablando– se da porque entendemos el sonido en relación a las acciones humanas que lo producen, y entonces nos vinculamos de forma (i) *intramodal*, porque hay un emparejamiento o sincronía directa con lo que se observa y escucha; (ii) *intermodal o transmodal*, porque se realizan acciones análogas o similares a lo percibido<sup>33</sup>; y (iii) *amodal*, porque se involucran acciones en otros dominios aparentemente distantes del epicentro de acción. Llevándolo al plano perceptual del fenómeno performativo cantado, se considera que nuestra interacción involucra acciones e imágenes motoras miméticas principalmente *intramodales* y *amodales*, es decir que realizamos y/o imaginamos las mismas acciones para la producción de sonido vocal, y también acciones relativas a la misma producción, por ejemplo, gestos, esfuerzos o dinámicas corporales de toda índole.

En la *hipótesis mimética*, la voz tiene un lugar importante que es abordado por la mimesis vocal y subvocal. En referencia a esta última que atiende a los movimientos, esfuerzos o dinámicas fisiológicas internas sin producción sonora, Cox parece abordarla como un proceso de índole encubierta y por ende vinculada a IMM. Sin embargo, es necesario precisar este aspecto para el análisis que se pretende realizar aquí, por tanto, consideramos que la emergencia acústica de sonido no es el factor determinante de un acto vocal,

---

<sup>32</sup> *Mimetic Motor Action* y *Mimetic Motor Imagery* en el idioma original.

<sup>33</sup> La transmodalidad se presenta particularmente en la percepción de música instrumental, esto es porque al escuchar diferentes instrumentos, generamos AMM y/o IMM vocales o subvocales que involucran un tipo diferente de movimientos, “[...] de modo que lo que se imita no son los esfuerzos específicos de, digamos, el violinista o el trombonista, sino los tonos, duraciones, intensidad, y hasta cierto punto los timbres de los sonidos producidos.” (Cox, 2011, p.8 – 9).



pues todo movimiento previo al sonido también es parte del acto, y aunque otros no puedan verlo-escucharlo –aparentemente por su carácter encubierto–, el propio agente que se encuentra transitando la mimesis puede concientizarlo y entonces reconocerlo como una manifestación mimética abierta que consigue entender sin producir el sonido como tal<sup>34</sup>. Entonces, con sonido o sin sonido, las subvocalizaciones se encuentran mucho más próximas a una *acción motora mimética* que a una *imagen motora mimética*, en consecuencia, podemos entender la performance cantada de otro a partir de la imitación abierta que reconocemos en nuestro propio cuerpo.

En esa dirección, se plantea aquí un análisis del sonido vocal grabado desde una perspectiva de *primera persona mimética* (Tabla 1). Este tipo de análisis que se propone refiere a la experiencia de quien escucha a otro que canta, por lo tanto, involucra descripciones principalmente de los aspectos corporales, más específicamente de las sensaciones fisiológicas y las dinámicas del movimiento corporal (energía/fuerza) sentidas en la percepción propia. Un ejemplo de esta perspectiva es el trabajo realizado por Kate Heidemann (2014, 2016) en el que propone un análisis del timbre vocal a partir de la percepción y descripción de sus propias sensaciones corporales, trabajo de gran relevancia para esta tesis al considerar la dimensión corporal como partícipe en la experiencia perceptual de la voz. Heidemann, quien usa como parte de su marco la *hipótesis mimética* y las *imágenes motoras miméticas* de Arnie Cox, se enfoca en los aspectos fisiológicos que dan lugar a determinados timbres, explicando las configuraciones del tracto vocal y su sensación e imagería corporal mimética, sobre todo comparando el timbre percibido con experiencias vocales musicales o habladas donde ese timbre aparece. A modo de ejemplo, se cita una descripción referida a una de sus categorías, el *movimiento de la cuerda vocal*:

A través del compromiso mimético, puedo obtener una sensación incorporada de si las cuerdas vocales de un cantante vibran de manera áspera y aperiódica, lo que resulta en una variedad de timbres vocales

---

<sup>34</sup> Cabe recordar que, aun sin producir sonido hacia el exterior, una subvocalización puede tener o no vibraciones internas que el agente productor percibe y, por ende, le son significativas para entender la producción de otro agente.

que a menudo se describen como ásperos o roncos. Otis Redding en «These Arms of Mine» parece tensar sus cuerdas vocales y luego “soplarlas” para lograr los timbres ásperos que acentúan su línea vocal. [...] Los instructores de voz suelen advertir sobre este efecto porque puede dañar las cuerdas vocales. Es posible que así es como Redding obtuvo la calidad ronca de su voz escuchada en volúmenes más bajos. [...] su forma de cantar tiene una versión exagerada de ese ruidoso siseo que escucho como una extensión de la voz entrecortada, que asocio con la forma en que mi propia voz suena cada vez que mis cuerdas vocales están irritadas y tengo dificultades para expresarme, comienzo la fonación después de un resfriado o de una larga noche de gritos con música a todo volumen, por ejemplo. En general, mi sentido incorporado de estos timbres ásperos o roncos es que requieren mucha energía y tensión muscular en el área de las cuerdas vocales o en todo el cuerpo, o son indicativos del estrés repetitivo de cantar de esta manera. (2016, p.5 – 6).

El análisis en *primera persona mimética* que se plantea es de gran importancia para profundizar en aspectos expresivos de la voz, particularmente aquellos vinculados a la idea de voz como un cuerpo expresivo que trasciende el fenómeno meramente sonoro y físico (Machuca y Pérez, 2022). Por otra parte, es sin duda una manera de aproximarnos a las formas de estar de ese *ser* que canta. Si bien, la experiencia es personal, el involucramiento que genera este tipo de análisis nos permite comprender de manera consciente la performance de otro en una suerte de empatía. En consonancia con el planteamiento de Cox y el antecedente de Heidemann, este análisis parte de las acciones e imágenes motoras miméticas *intramodales* y *amodales* que se generen en la percepción individual a partir de la escucha repetida del sonido grabado en la performance cantada, atendiendo, no específicamente a los aspectos tímbricos –como el

trabajo de Heidemann—, sino a las configuraciones y dinámicas corporales que puedan identificarse.

De acuerdo a las sensaciones generadas, se realizarán descripciones generales que permitan la emergencia de categorías preliminares y su posterior comparación entre casos. Las descripciones y categorías resultantes de la experiencia perceptual propia serán consideradas para determinar los aspectos corporales de la performance cantada, y principalmente, comprender las formas expresivas sonoro-corporales de cantantes.

#### **2.4.1.2. Análisis sonoro-corporal de la representación acústica**

Otro abordaje que se plantea para el registro sonoro en esta tesis es el análisis de la representación acústica, un análisis en *tercera persona* que involucra la incorporación de un software para el tratamiento de la onda sonora que permite la graficación y visualización de aspectos acústicos. De este modo se presenta un elemento invariable, la onda representada por el software, que es escuchada, observada y descrita, no en términos acústicos sino en relación a las dinámicas corporales que representa. En otras palabras, se toma la representación gráfica acústica como objeto de análisis de forma inherente a las cualidades corporales del fenómeno performativo. Esta orientación resulta clave porque los datos acústicos proporcionados por el software resultan ser un vehículo para la identificación de aspectos corporales en la performance cantada.

En esa dirección, se propone ingresar el registro sonoro al programa para la corrección de tono en audio digital Melodyne 5. El mismo proporciona una representación gráfica de la onda sonora en la cual se pueden visualizar y modificar parámetros del sonido tales como la *altura tonal*, *duración*, *intensidad*, *estructura rítmica*, *vibrato*, *formante*, *espectro*, etc. En general, el software es utilizado para editar y corregir principalmente el sonido vocal –por ello su elección–, aunque también puede usarse en instrumentos varios. Aquí, será utilizado para abordar la categoría *Frecuencia Fundamental (f0)*. Dicha frecuencia puede considerarse como la más baja de una forma de onda y en el software es el elemento principal representado. A partir de esta categoría se abordarán dos subcategorías denominadas *entonación* y *fluctuación* que, en relación a la performance cantada, brindarían pistas sobre la corporeidad del

sonido vocal y podrían correlacionarse con el análisis previo en primera persona mimética.

Si bien, este tipo de abordaje se puede enmarcar dentro de los estudios de acústica vocal mencionados al inicio del apartado, las descripciones, de orden cualitativo y posteriores al análisis en *primera persona mimética*, proporcionan una comprensión del fenómeno performativo orientada a la dinámica del movimiento corporal. Entonces, la relación que se establezca entre el gráfico acústico y la corporeidad del cantante, no sólo nos aproxima a reconocer configuraciones fisiológicas de la producción vocal, sino que genera una comprensión del gráfico desde las formas expresivas de la performance, al tiempo que su comparación con los demás casos nos proporciona información clave sobre la emergencia y similitud de sus expresiones.

Análisis del Sonido Vocal				
	Perceptual		Acústico	
<i>Perspectiva</i>	Primera Persona Mimética		Análisis Sonoro-Corporal De La Representación Acústica	
<i>Análisis</i>	Escucha repetida individual		Escucha y observación de gráficos en Software	
<i>Categorías/Parámetros</i>	Configuración y Dinámica Corporal		Frecuencia Fundamental (f0)	
<i>Descripción Cualitativa</i>	Acciones e Imágenes Motoras Miméticas	Intramodal	Entonación	Fluctuación
		Amodal		

**Tabla 1.** Planteamiento de análisis sobre el sonido vocal grabado

#### 2.4.2. El Movimiento Corporal En La Performance Cantada

El movimiento corporal en el canto ha sido abordado desde diferentes enfoques, principalmente desde la correlación entre (i) cuerpo y sonido, (ii) cuerpo y

significados poéticos y metafóricos, y (iii) cuerpo y emoción e interacciones afectivas<sup>35</sup>.

En el primer caso, los movimientos corporales que realiza un cantante en su performance serían interpretados como parte de un proceso vinculado al movimiento sonoro. En palabras de Marc Leman (2008) *“La música puede tener acciones intencionales codificadas en formas sónicas de movimiento, es decir, en los patrones de la energía física, y los sujetos pueden descifrar estos patrones en algo que atrae a su ontología orientada a la acción.”* (p.225). Estudios realizados por este autor, han permitido identificar patrones similares entre las dinámicas de las formas sónicas y las dinámicas del movimiento corporal que pueden entenderse como parte de un sistema innato de gestos expresivos que proporcionan una base para la producción e interacción con la música. Sin embargo, también ha encontrado que hay expresiones corporales preparadas para determinada codificación musical que son advertidas, interpretadas y performadas por el músico según su experiencia, lo que supone una serie de expresiones normativas desarrolladas en la cultura que emergen en determinado contexto musical (Leman, 2016).

En el segundo caso, los movimientos en la performance cantada son interpretados como expresiones que refieren a la comprensión y significado de un texto poético o la conceptualización metafórica de aspectos vinculados al lenguaje musical y el desarrollo técnico. En otras palabras, el movimiento corporal puede ser visto como la comprensión y comunicación de un texto cantado o del significado otorgado por el cantante, de secciones y unidades formales en la música o de procesos fisiológicos inherentes a la performance (Davidson, 2000; 2005; Davidson y Salgado Correia, 2001). En general, podría decirse que este enfoque profundiza sobre algunos aspectos subjetivos de la experiencia performativa. No obstante, los movimientos corporales pueden tener

---

<sup>35</sup> Hay una variada cantidad de trabajos al respecto. No todos abordan el canto como eje principal de investigación, pero se centran en el análisis e interpretación del movimiento corporal y la música. Los trabajos realizados por Jane Davidson resultan muy valiosos a la hora de revisar el panorama del tema a lo largo de las últimas tres décadas. Para profundizar sobre los abordajes en estudios y sus resultados, se recomiendan los trabajos de esta autora. Por ejemplo, (Davidson, 2000, 2009, 2012; Davidson y Coulam, 2006; Davidson y Malloch, 2009).

otras explicaciones vinculadas a las interacciones del cantante con los músicos en escena o con el mismo público.

En línea con esto, el tercer caso –cuerpo y emoción e interacción afectiva– puede considerarse como un enfoque que atiende a la subjetividad e intersubjetividad en tanto, a partir de expresiones corporales, pueden identificarse emociones y diferentes niveles y/o capas de interacción. Según el filósofo Antoni Gomila (2008), las emociones son estados psicológicos complejos que involucran: la activación psicofisiológica autónoma como el cambio en el ritmo cardiaco; sensaciones cualitativas como el malestar o la excitación; reconocimiento y valoración de situaciones que determinan la atracción o aversión como las fobias; y expresiones faciales, gestuales, corporales o vocales de las mismas. Entonces, considerando que nuestras expresiones surgen en un marco sociocultural, estas pueden ser observadas y comprendidas porque se enmarcan en un proceso que es inherentemente corporal y que forma parte esencial en la interacción con otros y el entorno. De hecho, estos dos últimos enfoques presentados podrían ser considerados los más característicos a la hora de estudiar las interacciones de *segunda persona* y el *entonamiento afectivo* (Stern, 2005) en las cuales, las expresiones corporales y su reciprocidad, serían clave para la atribución de estados psicológicos básicos (Pérez y Gomila, 2021).

Si bien, la investigación que se presenta aquí se orienta a la comprensión de la performance cantada como fenómeno expresivo, el interés principal no está direccionado en realizar vinculaciones o atribuciones de sentido específicas. Por el contrario, se busca identificar dinámicas corporales que permitan un entendimiento global del cuerpo en el desarrollo de una performance cantada. Por supuesto, estas dinámicas podrían ser vinculadas con otras dimensiones de la experiencia cantada y seguramente hablada. No obstante, el significado expresivo que se le pueda llegar a atribuir a las dinámicas corporales dependerá de la relación de todas las dimensiones de la experiencia de forma holística y el análisis minucioso que atienda a singularidades en el movimiento de cada cantante.

Ahora bien, los análisis referidos al movimiento corporal, en su mayoría, se efectúan sobre material audiovisual, pudiendo generar repetidas observaciones

a fin de encontrar patrones recurrentes con unidad de sentido. Dichas unidades son descritas e interpretadas principalmente en relación al sonido como el primer enfoque descrito anteriormente; como expresa Marc Leman (2008) “[...] *la señal relevante a la acción se relaciona a las formas sónicas móviles que son consideradas como intencionadas.*” (p.71). Según Leman, este tipo de atribuciones se debe a una predisposición a percibir nuestro entorno a partir de acciones motoras, lo que resulta en una interpretación que busca un origen o vínculo con aspectos socioculturales, cuestión que no hace parte de los intereses de este análisis.

Entonces, el análisis de movimiento que se propone en esta investigación tiene dos características relevantes y quizás diferentes en relación a otros trabajos: La primera es que la observación se realiza sobre video sin sonido y sobre unidades formales continuas; esto permite de alguna manera evitar asociaciones directas con las formas sónicas de la performance cantada como el trabajo antes mencionado de Leman (2008), y además segmentar los movimientos a un mínimo que no tiene relación con el todo. Como segunda característica, las descripciones y categorías emergentes se realizan a partir de observaciones empáticas propias que involucran (i) *acciones e imágenes motoras miméticas intramodales e intermodales* (Cox, 2011, 2016) que, como se mencionó en el apartado anterior, suponen la realización y representación de acciones directas y análogas a lo percibido, en este caso, los movimientos de cantantes en video; y, en consecuencia, (ii) se advierte una comprensión de las dinámicas corporales específicamente orientada al fenómeno performativo cantado.

Esto último parece ser obvio considerando el tema de esta tesis, sin embargo, muchos de los análisis que se realizan sobre performance musicales cantadas no son abordados por cantantes, lo que resulta en descripciones y explicaciones generales que no atienden a la particularidad de la práctica y el fenómeno performativo. Este detalle es relevante si se considera que esta investigación tiene la intención de ser un aporte para el planteamiento de una perspectiva pedagógica sobre la performance cantada.

#### 2.4.2.1. Formas dinámicas de la vitalidad

Una de las prioridades de esta investigación es entender el fenómeno performativo de forma global, esto es, analizar y vincular cada aspecto del fenómeno como un todo indisociable. Por tanto, el estudio corporal de la performance requiere que el método permita la generación de categorías análogas a la experiencia del fenómeno. Entonces, considerando los aspectos antes mencionados, se adopta el planteamiento teórico que ofrece el psicólogo Daniel Stern (2005; 2010) denominado *Formas Dinámicas de la Vitalidad* para abordar la corporeidad en la performance. Si bien, su propuesta surge del incesante y profundo estudio de las interacciones adulto-bebe y el desarrollo temprano, orientado principalmente sobre la dimensión afectivo-emocional, su idea pone en primer lugar al cuerpo como fuente de interacción y manifestación de nuestras experiencias. Por tanto, las expresiones corporales, originadas en el movimiento, resultan ser patrones que son susceptibles de ser descritos a partir de sus características temporo-espaciales.

La revalorización que da Stern al movimiento como una experiencia básica y dinámica de la vida supone atender al movimiento corporal a partir de sus cualidades, o sea, cómo es la particularidad del movimiento, lo que permite interpretarlas como expresiones significativas para la interacción y evaluación de estados psicológicos e intenciones, esto último de gran relevancia para abordar la corporeidad en la performance cantada.

Sobre esta idea, Stern propone entender los patrones de movimiento como *gestalts*, y atender a sus cualidades a partir de la conjunción de cinco elementos dinámicos: (i) *movimiento*; (ii) *fuerza/energía*; (iii) *espacio*; (iv) *tiempo*; y (v) *direccionalidad/intención*. Donde (i) es el cambio de posición en el espacio; (ii) la capacidad de ejercer y sentir cantidades de energía para el surgimiento o consecución de una acción u objetivo; (iii) la relación entre el cuerpo y el entorno en un marco kinesférico; (iv) la duración y secuencia de movimientos; y (v) la orientación del movimiento en el espacio. Básicamente, una forma de movimiento (*gestalt*) puede entenderse al identificar y valorar cada elemento de la péntada dinámica, generando, en conjunto, la emergencia de categorías o



*formas de vitalidad* vinculadas a una acción, intención, objetivo e interacción particular, por ejemplo, *suave, explotando, agitación o fugaz*, entre otras.

A modo de síntesis (Tabla 2), el análisis, descripción y categorización del video sin sonido partirá de observaciones miméticas sobre una unidad forma (UF) continua, o sea, sin pausas, a modo de identificar patrones de movimiento en los que se puedan valorar sus cualidades. Teniendo en cuenta este último aspecto, se prevé una segmentación corporal amplia –cabeza-cuello; tronco-extremidades superiores; y extremidades inferiores– que permita la eficiencia vincular y el entendimiento global del fenómeno performativo.

<b>Análisis de Dinámicas Corporales</b>		
<i>Análisis</i>	Observación empática y microanalítica de unidad formal continua sobre video sin sonido	
<i>Segmentación Corporal</i>	Cabeza-Cuello	Movimiento ocular, facial, cuello y cabeza <sup>36</sup> .
	Tronco y Extremidades Superiores	Manos, brazos, hombros, pecho y abdomen.
	Extremidades Inferiores	Cadera, piernas y pies.
<i>Elementos Dinámicos</i>	Movimiento	
	Fuerza/Energía	
	Espacio	
	Tiempo	
	Direccionalidad/Intención	

**Tabla 2.** *Planteamiento de análisis sobre las dinámicas corporales*

<sup>36</sup> Si bien, en el movimiento facial se encuentra la articulación buco labial, esta no será incluida, valorada y descrita dentro de las dinámicas categorizadas. Esta decisión se debe a que esta zona es indisoluble de las dinámicas anatomo-fisiológicas abordadas en el Capítulo 3 “*La corporeidad en el sonido de la voz cantada*”, y se considera independiente de las dinámicas corporales globales presentes en este análisis.

### **2.4.3. La Experiencia Del Cantante En Palabras**

Parte fundamental en la comprensión de la performance cantada y la emergencia de las formas expresivas presentes en ella, es indudablemente la experiencia del cantante en primera persona, y qué mejor forma para conocerla que a partir de su propia voz, ya no cantada sino hablada. En ese sentido, la entrevista, y principalmente la dinámica interactiva entre investigador y cantante, serán fundamentales para que puedan reconocerse aquellos aspectos de la experiencia que resultan inaccesibles a primera vista, y que requieren un posicionamiento más cercano al fenómeno cantado que al fenómeno investigativo. En otras palabras, “[...] buscamos más reflexionar, conocer y comprender las valiosas vidas de los investigados que probar y verificar las hipótesis del investigador” (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006, p.201).

De esta manera, la entrevista semiestructurada registrada en el tercer momento de la primera etapa será desgrabada, transcrita y analizada a partir del método de comparación constante de la *teoría fundamentada* (Glaser y Strauss, 1967). Como se mencionó al principio de este capítulo, este método se orienta a la extracción y codificación de datos cualitativos de manera sistemática. Por lo tanto, las categorías y subcategorías de análisis que surgen se desprenden esencialmente del texto y de la reflexión en interacción con el mismo; este análisis puede considerarse de tipo inductivo, al partir de una interpretación de los propios datos hasta la formación de hipótesis y teorías. El objetivo principal es identificar estructuras invariantes de las formas en las que cada uno de los cantantes ha experimentado y experimenta, construye y desarrolla su performance cantada, así como reconocer aspectos referentes a las dimensiones psicológica, sociocultural y corporal, a fin de determinar el impacto de estas experiencias en la emergencia de expresiones sonoro-corporales.

#### **2.4.3.1. Estados de absorción musical**

Parte del análisis de entrevistas incluye una especial atención sobre la experiencia psicológica que tienen los cantantes durante el desarrollo de la performance, esto es, qué reconocimiento tienen sobre su propia performance durante el show y cómo ello impacta en la misma o qué tipo de atención recibe. Este tipo de experiencia ha sido abordada sobre la práctica musical instrumental

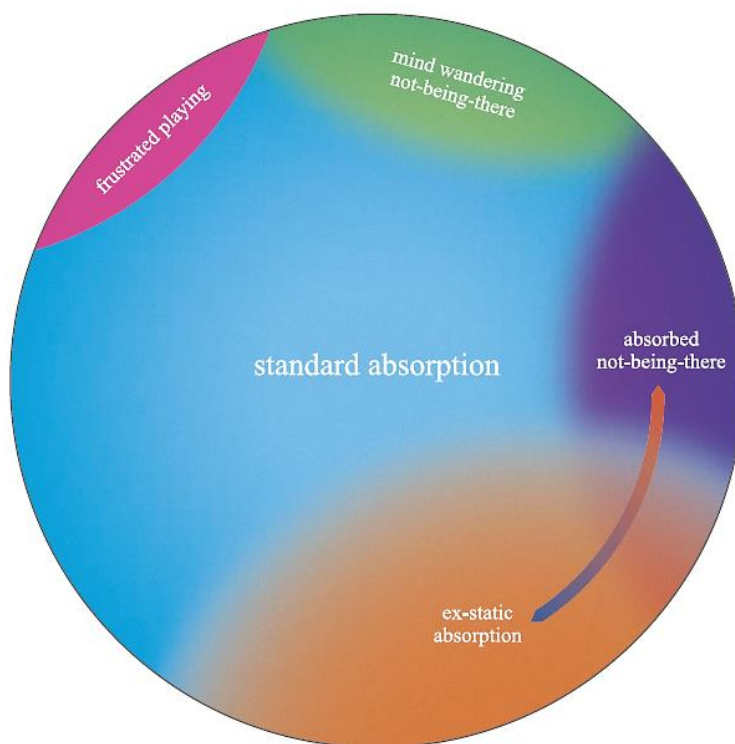
–no en el canto– por el fenomenólogo Simon Høffding bajo los conceptos *Absorción Musical* y *Afrontamiento Hábil*<sup>37</sup> (2014; 2018). El primero refiere a toda experiencia de un músico experimentado al involucrarse-comprometerse con el acto performativo; mientras que el segundo, hace referencia a las estrategias cognitivas que usamos para navegar de manera efectiva en circunstancias desafiantes o desconocidas con el entorno. El autor hace especial énfasis en la importancia de la cognición corporeizada para el *afrontamiento hábil*, pues el movimiento corporal y la experiencia sensorial hacen parte integral de procesos cognitivos de nivel superior como, por ejemplo, la memoria, la atención y la toma de decisiones, propios del afrontamiento.

En línea con esto, Høffding desarrolla una topografía de la absorción<sup>38</sup> (Figura 1) en la cual presenta cinco categorías o estados de absorción que transitan los músicos durante el desarrollo de su performance:

*Absorción Estándar*;  
*Mente Divagando* «no-estar-ahí»;

*Interpretación Frustrada*;  
*Absorbido* «no-estar-

*ahí»*; y *Absorción Ex-estática*. Cada una de estas, además, supone diferentes tipos de afrontamiento o formas de estar y abordar la absorción que involucran, desde la percepción y reflexión sobre lo que ocurre (*Absorción Estándar* o *Absorción Ex-estática*), pasando por la atención extrema y la búsqueda de soluciones (*Interpretación Frustrada*), hasta la total desconexión de lo que está



**Figure 1.** Topografía de la Absorción Musical (Adaptado de Høffding, 2018, p.74).

<sup>37</sup> “Music Absorption” y “Skilled Coping” o “Skillful Coping” en ingles.

<sup>38</sup> “Topography of Musical Absorption” en ingles.

ocurriendo mientras se sigue performando (*Mente Divagando* «no-estar-ahí» o *Absorbido* «no-estar-ahí»).

Como parte de su propuesta, Høffding realiza algunas consideraciones que resulta importante exponer aquí; primero, aclara que la topografía es sumamente reduccionista –aunque funcional para sus intereses– al pensar en los estados que atraviesan los músicos en el fenómeno performativo, por lo que deja abierta la puerta al surgimiento de otras categorías y subcategorías que nutran este análisis y comprensión fenomenológica; como segunda consideración, plantea el hecho de que los estados de absorción se organizan espacialmente en función de la complejidad para llegar a estos, la plasticidad para transformarse y/o dirigirse hacia otros estados, así como la hermeticidad que presenta, por ejemplo, la *Interpretación Frustrada* (color rosa sin fundido) que no resulta ser un estado que dialogue con facilidad con los demás (representados con los colores fundidos); por último, el autor considera que el estado de “*Absorción Estándar*”, resulta ser una condición sumamente frecuente que no necesariamente se vincula a la intensa conexión con el acto musical, pero que sí requiere de una habilidad y experticia suficientes para llevar a cabo la práctica y resolver distintas problemáticas eficientemente<sup>39</sup>.

A los fines de esta investigación y del análisis de este tipo de experiencia psicológica, se adopta la propuesta de Simon Høffding sobre *Absorción Musical* orientada a la experiencia performativa cantada. En línea con ello, las características particulares de los *Estados de Absorción* serán descritas en el capítulo correspondiente, a fin de entablar un vínculo directo con citas de texto extraídas de la entrevista.

### **2.5. Etapa 3: Presentación, Desarrollo Y Reflexión De Los Resultados**

A partir de los datos recolectados en etapa uno y el análisis en etapa dos, se propuso presentar los resultados en capítulos separados que permitieran una lectura que rescatara y se aproximara lo más posible a la experiencia propia durante el análisis de los materiales. En consonancia con el tipo de análisis

---

<sup>39</sup> Para profundizar sobre este tema ver: A Phenomenology of Musical Absorption (Høffding, 2018)

general de esta investigación, la escritura de los resultados involucró la continuidad de la comparación constante, el desarrollo del tema a partir de su profundización analítica, y la reflexión de dicha profundización.

De esta manera, cada material es presentado en su correspondiente capítulo y en el orden en que ha sido explicado en la etapa dos de análisis. Por lo tanto, en el Capítulo 3, *La corporeidad en el sonido de la voz cantada*, se presenta el análisis, desarrollo y reflexión de las categorías a partir de (i) descripciones enlazadas con ejemplos musicales paradigmáticos que permitan al lector una experiencia de *mímesis* entre percepción e intención corporal propia, para luego, realizar la misma dinámica descriptiva y mimética con fragmentos paradigmáticos de los cantantes del estudio; y (ii) gráficos de unidades formales (UF) proporcionados por el software *Melodyne* y su respectiva descripción.

En el Capítulo 4, *Dinámicas corporales en la performance cantada*, se presentan, describen y explican las categorías surgidas del análisis a partir de (i) fragmentos paradigmáticos extraídos de las unidades formales (UF) de video sin sonido donde se explicita la dinámica corporal; (ii) imágenes representativas de los cantantes del estudio con los principales movimientos de la categoría tratada en cuestión; (iii) en algunos casos, imágenes análogas que permitan un mayor acercamiento y comprensión de la categoría; y (iv) enlaces al video de la unidad formal (UF) completa.

Por último, el Capítulo 5, *La experiencia de cantantes: reconstruyendo la performance*, se desarrolla a partir de la descripción inicial de categorías de nivel superior, para luego realizar comparaciones y reflexiones en torno a subcategorías derivadas de las categorías de nivel superior. Así mismo, este proceso se realiza en diálogo con citas paradigmáticas extraídas de las entrevistas y las observaciones y diálogo *in situ*.



# Capítulo 3

## La corporeidad en el sonido de la voz cantada

### 3.1. Introducción

En este capítulo se presenta el análisis de los datos relacionados específicamente con el sonido de la voz cantada a partir de la escucha y descripción en primera persona mimética y el análisis sonoro-corporal de la representación acústica desde una perspectiva de tercera persona. Es de mencionar que este trabajo de análisis se apoya en mi propia experiencia como cantante y docente, por lo que las descripciones y categorías emergentes se encuentran inherentemente vinculadas a la comprensión del fenómeno performativo cantado como actor. Por tal motivo, a las categorías se le ha asignado palabras análogas a la producción/recepción y comprensión de la performance cantada. En concordancia, las descripciones generadas se organizan en torno a seis categorías: (i) *dinámica vocal superior*, (ii) *dinámica corporal*, (iii) *dinámica respiratoria*, y (iv) *ubicación resonancial*, para los análisis en primera persona mimética, y (v) *entonación: céntrica - periférica*, y (vi) *fluctuación: portamentada – lineal – ondulatoria – quebrada*, para los análisis de la representación acústica en tercera persona.

### 3.2. Objetivo

Identificar y describir la corporeidad de la performance cantada a partir del sonido grabado de la voz.

### 3.3. Metodología

Los audios recolectados en las performances de cada cantante fueron ingresados en el software informático para el análisis de datos cualitativos

Nvivo10 y el software para la corrección de tono en audio digital Melodyne 5. Todas las escuchas se realizaron con los auriculares Audio Technica ATH-M50X, y el uso de Equalizer APO y Peace Equalizer<sup>40</sup>. En la primera instancia de análisis –Nvivo10–, se realizaron varias escuchas para identificar la estructura formal del tema, por ejemplo, estrofa, estribillo o A – B, y seleccionar una sección más pequeña o unidad formal (UF) a ser analizada, por ejemplo, A = A' – A''. Esta UF fue seleccionada considerando tres aspectos: a) exclusión del inicio de la performance o primera UF, dado que esta sección hace parte de un momento de ajuste o acomodamiento del cantante; b) la voz del cantante estuviera como protagonista la mayor cantidad de tiempo, sin voces acompañantes –segunda voz o grupo cantando en paralelo–; y c) el sonido fuera lo suficientemente explícito/representativo para generar sensaciones corporales al ser percibido.

En segunda instancia, una vez hecha la selección de la UF, se procedió a escuchar dicha unidad en bucle e ir realizando descripciones sobre las *acciones e imágenes motoras miméticas intramodales y amodales* que se produjeran; en tales descripciones se mezcla información explícita del audio (aire, ruido, sibilancia, saliva, etc.) y sensaciones corporales propias. De acuerdo a las descripciones realizadas a partir del primer cantante, la información se organizó en categorías preliminares que, con el análisis y comparación de los demás cantantes, fueron transformándose hasta llegar a las cuatro que se presentaran a continuación y que sintetizan la experiencia perceptual.

Como tercera instancia, se ingresó el audio en el software Melodyne 5 con el fin de identificar y describir variaciones en la altura tonal del tema completo y particularmente sobre la UF. Se realizó una configuración previa en el software para determinar la afinación que tuvo cada performance y así interpretar los datos objetivamente (Tabla 3). Recordemos que la entonación de un cantante varía por múltiples factores, uno de ellos es la afinación de los instrumentos acompañantes que además se configuran en relación a las características

---

<sup>40</sup> Estos softwares –Equalizer APO y Peace Equalizer– que funcionan en conjunto, son utilizados para modificar la ecualización predefinida que tienen ciertos auriculares. El principal objetivo de su uso en este trabajo, fue generar una ecualización plana, evitando el realce o depresión de frecuencias y así poder tener una escucha más orgánica de la voz cantada. Recordemos que cada auricular, independientemente de su marca o calidad, está configurado para sonar de determinada manera gracias a la ecualización que posee de fábrica, por lo que muchas de sus frecuencias pueden estar aumentadas o reducidas e impactar en la experiencia perceptual.



espaciales y contextuales donde tiene lugar la presentación. Por ende, la entonación mantiene un vínculo estrecho con la afinación que no podemos obviar considerando el tipo de análisis que se realizó. De acuerdo con esta configuración inicial y el gráfico emergente, se analizó el comportamiento tonal y la fluctuación interna de los eventos, describiendo los aspectos corporales que subyacen a tal comportamiento, vinculándolos además con aspectos descritos en la instancia anterior y con memorias de los shows registrados como lo son las notas de campo y voz.

<b>Cantante</b>	<b>Afinación Performativa (Hz)</b>
Carola Vitali	441 Hz
Lucía Garrote	441 Hz
Carolina Arauz	443,5 Hz
Franco Acuña	444,6 Hz
Martín Muñoz	434,9 Hz
Seba Cayre	439,2 Hz

**Tabla 3.** *Afinación performativa determinada por Melodyne*

Para la lectura de los resultados, se ha optado por presentarlos en diálogo con ejemplos musicales paradigmáticos que le permitan al lector realizar aproximaciones previas a las expresiones sonoro-corporales analizadas, desde un punto de vista sensitivo sonoro y corporal. Por tanto, resulta indispensable estar permeable y predispuesto a involucrarse corporalmente en la escucha, así como seguir el orden de los ejemplos propuestos, pues los mismos guían de forma paulatina la profundidad perceptual a fin de reconocer con mayor claridad las características y descripciones de los casos de la muestra. El acceso a todos los ejemplos puede darse al oprimir sobre el nombre del artista o utilizando el QR que se adjunta en seguida. Del mismo modo, se sugiere que la escucha sea realizada con auriculares o equipo de sonido que reproduzca una amplia gama de frecuencias, ya que el nivel de detalle acústico es sumamente relevante para la investigación propuesta.

### 3.4. Resultados

#### 3.4.1. Análisis En Primera Persona Mimética

Las categorías a las que se arriba pueden entenderse como parte de un proceso de percepción que llamaremos *general* y *específica*, donde el primero refiere a una interacción directa e inmediata que nos permite reconocer desde el timbre de una persona hasta las partes del cuerpo y los movimientos básicos que genera su expresión, cuestión que ocurre sobre todo en las primeras instancias de escucha. En el segundo caso, la percepción *específica* estará determinada por nuestra experiencia con el fenómeno particular, para esta investigación, la performance cantada. Aquí, los límites de reconocimiento son difusos, dado que se pueden percibir desde un movimiento respiratorio simple hasta las configuraciones anatómo-fisiológicas más complejas. En contraste con la percepción *general*, la percepción *específica* supone, más allá de la experiencia con el fenómeno, varias instancias de escucha que permitan identificar tales corporeidades.

A continuación, se organizan las categorías emergentes con las respectivas características que orientan el análisis y las descripciones (Tabla 4). Se recomienda al lector volver sobre estas categorías durante la presentación de resultados a fin de direccionar la escucha de los ejemplos hacia los lugares corporales correspondientes. No está demás mencionar la dificultad que tiene la redacción del análisis y resultados, en el cual se pretende describir la percepción que puede tener el lector, la percepción propia, y las formas en las que puede estar ocurriendo el fenómeno expresivo en el cantante.

<i>Análisis en Primera Persona Mimética</i>		
<b>Percepción</b>	<b>Categorías</b>	<b>Características y Diagrama Corporal</b>
General	<i>Ubicación Resonancia</i> <sup>41</sup>	Vibraciones sobre pecho, cuello, cabeza (garganta, boca, labios, dientes, nariz, frente, etc.).

<sup>41</sup> “La resonancia es un fenómeno físico que consiste en el refuerzo de determinadas frecuencias del espectro de un sonido y la amortiguación de otras” (Cobeta, Nuñez y Fernández, 2013, p. 139). Este fenómeno permite no solo la vibración simpática de otras partes del cuerpo, promoviendo la acentuación de frecuencias y armónicos, sino que las amplifica y atenúa según las formas expresivas sonoro-corporales en la emisión.

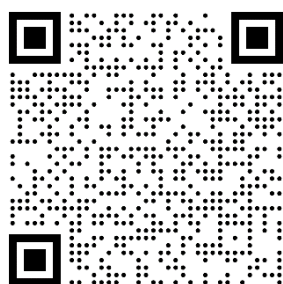
	<i>Dinámica Corporal</i>	Gestos faciales, movimiento de cabeza, energía y dirección del torso.
Específica	<i>Dinámica Respiratoria</i>	Movimiento generado por la presión aérea sobre el abdomen, pectoral, cuello y cabeza.
	<i>Dinámica Vocal Superior</i>	Tonicidad cordal; apertura de glotis; posición y movimiento laríngeo <sup>42</sup> ; musculatura de faringe, orofaringe, garganta, boca y cuello.

**Tabla 4.** Características de las categorías finales surgidas en el análisis en primera persona mimética

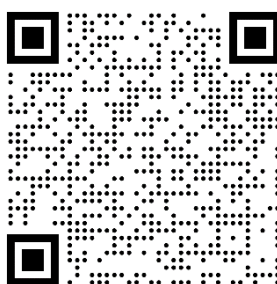
### 3.4.1.1. Percepción general

#### *Ubicación resonancial*

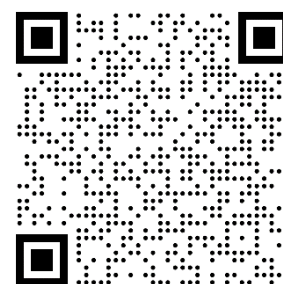
La primera impresión que tenemos de una performance cantada suele direccionarse a cómo suena y dónde suena una voz. Entonces, al escuchar, por ejemplo, la voz de [Eros Ramazzotti](#) (Ejemplo 1) en *La cosa más bella*, *On the road again* en [Willie Nelson](#) (Ejemplo 2), o *You must come in at the bottom* en [Isaac Freeman](#) (Ejemplo 3), podemos aproximarnos a la respuesta de estas preguntas desde nuestra interacción perceptual corporal que, en consecuencia, nos orienta sobre lo que puede estar sintiendo ese cuerpo.



*Ejemplo 1*



*Ejemplo 2*



*Ejemplo 3*

En estos ejemplos podríamos hablar de cuestiones meramente sonoro-tímbricas como el brillo en Eros Ramazzotti, un brillo un poco más metálico en Willie

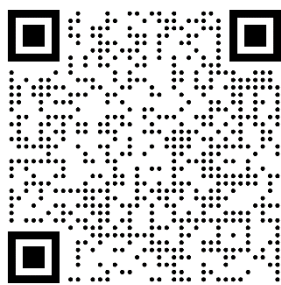
<sup>42</sup> La laringe puede considerarse un elemento anatomo-fisiológico fundamental en la producción de la voz, y muy seguramente sea de los pocos que puede ser percibido externamente, aun así, posee una protuberancia cartilaginosa en la zona media del cuello, denominada cartílago tiroideos que puede ser vista y palpada. Al ser reconocida esta protuberancia, podemos identificar con mayor facilidad su movilidad y detención, lo que se describirá a lo largo de este capítulo como movimiento y posición laríngea. Para ampliar al respecto ver: (Machuca Téllez, 2023; Machuca y Pérez, 2023)

Nelson, o la opacidad y rugosidad vibrante que tiene la voz de Isaac Freeman. Sin embargo, estos rasgos tímbricos no son lo primero a lo que podríamos atender, seguramente el primer impacto al escuchar estas voces haya sido desde una movilidad corporal, un movimiento que intenta comprender lo que se percibe al mismo tiempo que nos genera un impulso de acción intramodal, esto es, tratar de realizar las acciones para la producción de ese sonido. No obstante, cabe reconocer que esta interacción corporal, aunque siempre está presente, no es tan explícita y participe de nuestra consciencia, por lo que la primera lectura de este ejercicio puede resultar un tanto ambiciosa.

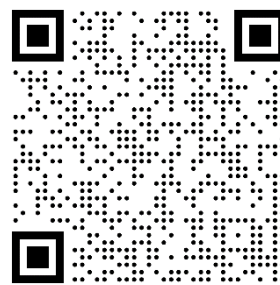
Aun así, seguramente no resulte extraño que se puedan reconocer casi de inmediato el o los lugares corporales donde se producen resonancias en estos ejemplos. En el caso de Ramazzotti y Nelson, es inevitable que pensemos en la nariz y en general la parte media de la cara como zonas de mayor vibración. Ahora, si profundizamos un poco, reconocemos también la vibración de la zona posterior de la boca, principalmente la parte superior (nasofaringe y orofaringe), lo que nos brinda una información relevante en torno a la direccionalidad del sonido en sus cuerpos.

Por otra parte, en Freeman ocurre algo interesante, su voz se encuentra en una región sumamente grave que para la gran mayoría de nosotros es difícil reproducir o imitar, lo que genera que nuestro cuerpo tenga un movimiento de mayor amplitud para entender su corporeidad y realice acciones principalmente amodales. En Freeman, las vibraciones podemos sentir las especialmente en la parte baja de la cara, el cuello y el pecho, aunque más en profundidad podemos identificar resonancias en la zona central de la boca (orofaringe), parte posterior de la lengua y zona baja de la garganta (laringofaringe).

Al direccionar nuestra escucha hacia lo resonancial, podemos entonces analizar y sentir formas expresivas sonoro-corporales un tanto más complejas o quizás distantes de nuestras formas habituales. Por ejemplo, el canto de [Etta James](#) (Ejemplo 4) en *Something's Got A Hold On Me*, o [Miriam Makeba](#) (Ejemplo 5) en *Baxabene Oxamu*.



*Ejemplo 4*



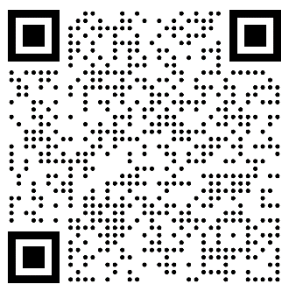
*Ejemplo 5*

En James, el sonido sumamente rugoso y áspero es el que impacta directamente, es inevitable no atender a esta tímbrica, pero en seguida podemos llegar a sentir la fuerte vibración de la zona posterior superior de la boca, lo que sería la nasofaringe y orofaringe. Cada vez que James se dirige a este sonido rugoso, podemos sentir que vuelve con un descenso hacia la zona media de la garganta, lo que deja un sonido no tan brillante y más tendiente a la opacidad. Por otro lado, en el ejemplo de Makeba, aparecen varios sonidos que no parecieran ser provocados por ella; en la escucha detenida, podemos reconocerlos como chasquidos y clicks que además son bastante comunes en nuestras expresiones<sup>43</sup>. Estos dos sonidos tan particulares son un tanto más complejos de describir en términos resonanciales, esto se debe a que son sumamente breves por lo que no dejan un rastro corporal tan evidente. Aun así, los dos se encuentran en la zona alta-media y anterior de la boca, esto supone zonas de vibración como el paladar duro, dentadura superior y parte interna de las mejillas.

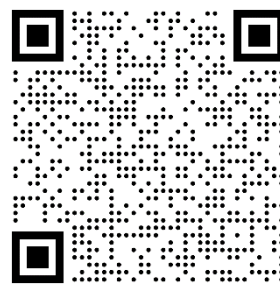
Estas sensaciones corporales de resonancia no difieren mucho de lo que podemos percibir en las voces de los cantantes de esta investigación. Sin embargo, como veremos a continuación, de una vinculación más profunda surgen descripciones con particularidades sobre sus formas expresivas y así su performance. Escuchemos la resonancia corporal en la voz de [Franco Acuña](#) (Ejemplo 6) en el tema *Vou botar teu nome na macumba* y [Seba Cayre](#) (Ejemplo 7) en *A la huella*.

---

<sup>43</sup> Estos sonidos que se reconocen como chasquidos y clicks vocales, hacen parte de la lengua e identidad cultural de la etnia sudafricana *Xhosa* a la cual Miriam Makeba perteneció. En el marco contextual latinoamericano, este tipo de sonidos vocales surgen como formas expresivas sonoro-corporales separadas de la palabra, contrario a las expresiones de la etnia *Xhosa* en donde hacen parte de la palabra *per se*.



*Ejemplo 6*



*Ejemplo 7*

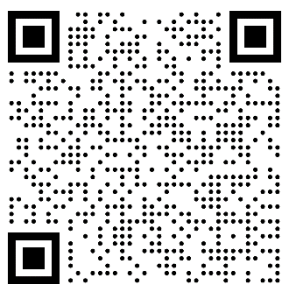
En el caso de Franco Acuña puedo llegar a sentir una fuerte resonancia en la zona faríngea y orofaríngea, lo que podría entenderse de forma general como la zona más profunda de la garganta. Este lugar es del que deriva principalmente el tipo de sonido rugoso que percibo, como si estuviera rasgando o realizando algún tipo de sobreesfuerzo en la garganta. La tímbrica y resonancia que escucho puede reconocerse con facilidad en las formas expresivas e idiomáticas de algunos países como Francia, Alemania, Portugal o Rusia, entre otros. En Franco Acuña no es un detalle menor la base idiomática sobre la cual desarrolla su performance, en este caso el portugués. Si bien, no solemos percibir con tanta fuerza la zona posterior de la garganta al escuchar a un hablante o cantante portugués, es una de esas particularidades que podemos sentir en la performance de Franco Acuña. De acuerdo a lo que puedo percibir en su voz, diría que parte de una leve resonancia desde la parte superior del cuello pasando por una fuerte vibración del paladar blando hasta llegar a la zona media nasal, sin que sea exclusivamente nasal la sensación y el sonido. Por momentos, siento una ubicación resonancial en la zona baja del cuello llegando inclusive al tórax, pero sin una fuerte sonoridad y proyección, esto puede ser debido a la brevedad del evento sonoro o la llegada a la zona más grave de su extensión vocal.

Al abordar la performance de Seba Cayre percibo de inmediato una zona contrapuesta a la de Franco Acuña. Primero, el sonido mantiene un brillo importante, las vibraciones las siento al frente, entre la parte media y alta de la boca, por lo que puedo sentir una resonancia bastante nasal que incluye parte de la dentadura superior. De hecho, por un momento puedo escuchar y sentir la vibración de sus dientes, lo que nos puede llevar a percibir más allá de la resonancia, por ejemplo, un movimiento de la cara –cuestión que trataremos en la categoría siguiente–. Por otra parte, toda la zona superior de la boca –paladar duro y blando– la siento como un lugar de dirección resonancial, o sea, el lugar

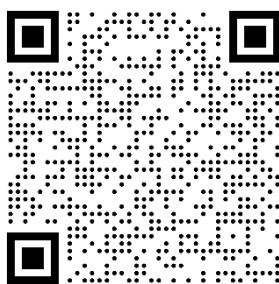
al cual se dirige el sonido constantemente. Esto resulta de importancia para llegar a diferenciar la nasalidad de Ramazzotti y Nelson con la de Seba Cayre. Esta resonancia cambia cuando escucho aire en su emisión, pasando a ser un sonido con cierta opacidad, sin fuerza y dirección concreta. Aun así, puedo llegar a sentir una vibración leve en la parte superior del cuello, totalmente alejada de las vibraciones mayormente nasales y brillantes.

### *Dinámica corporal*

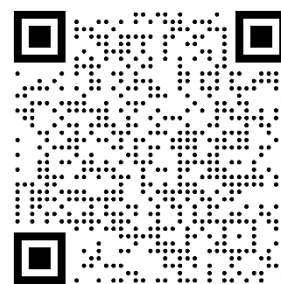
Como mencionamos en el apartado anterior, la primera sensación con una performance cantada supone plantearnos preguntas iniciales acerca de cómo suena y dónde suena la voz que percibo. Profundizando sobre esta experiencia de percepción mimética surge otra pregunta: ¿cómo se mueve el cuerpo de esa voz?, nos referimos entonces a aquellos movimientos globales de nuestra kinesfera<sup>44</sup> que podemos llegar a sentir al escuchar una voz en una performance cantada, más precisamente la direccionalidad y energía que tienen estos movimientos. Por ejemplo, escuchemos la dinámica corporal de [Ricardo Mollo](#) (Ejemplo 8) de Divididos en *El arriero*, [Carminho](#) (Ejemplo 9) en *Escrevi teu nome no vento*, y [Mon Laferte](#) (Ejemplo 10) en *Tormento*.



*Ejemplo 8*



*Ejemplo 9*



*Ejemplo 10*

En Ricardo Mollo lo primero que nos puede impactar es la gran apertura de la boca y el gesto facial, una constricción de todo el rostro que está acompañada de mucha energía y tensión. Podemos sentir el cuello apretado y con cierta

---

<sup>44</sup> La *kinesfera* es un concepto desarrollado por el teórico, coreógrafo y maestro de danza austro-húngaro Rudolf von Laban (1974; 1984) que refiere a una esfera tridimensional imaginaria o virtual que rodea al cuerpo humano y define el espacio en el que este puede moverse y configurar sus expresiones. A partir de este concepto, Laban propone un modelo riguroso para describir las funciones y expresiones del movimiento a partir de cuatro componentes: *cuerpo*, *espacio*, *forma* y *energía*. Aquí utilizamos su concepto en tanto esfera tridimensional para describir y entender los movimientos en el espacio de forma global –basados en la percepción mimética–, pero no así su modelo de análisis propuesto.

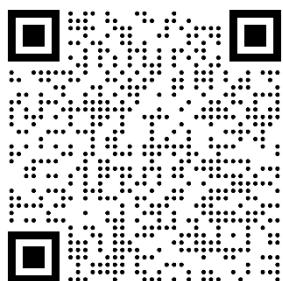
dirección hacia el frente, de hecho, tal sensación de rigidez puede sentirse en todo el cuerpo, por lo menos hasta la mitad del fragmento, allí, empieza a distenderse como si hubiera un decaimiento de energía. Podemos sentir en el rostro que no hay grandes cambios en la dinámica de constricción, aunque en la boca se puede sentir una articulación silábica acentuada, lo que nos genera una sensación de retracción y descenso de toda la cabeza y cuello. Esto último puede tener vinculación con el descenso melódico, como si Ricardo Mollo acompañara corporalmente este descenso, no como algo consciente sino como parte de una intencionalidad en lo expresivo, una dirección.

En contrapartida, a Caminho podemos percibirla con movimientos generales suaves, lentos y con poca fuerza, una inclinación leve de la cabeza hacia arriba y un rostro extendido como elevando la frente. Si bien, en todo el fragmento parece sentirse la misma dinámica corporal, hay un momento de mayor sonoridad en la que podemos percibir el rostro contraído al tiempo que todo el cuerpo empujando hacia el frente, una articulación acentuada con un leve cierre de boca, cuestión perceptible por el sonido [sh] entre los dientes –también relacionado a la pronunciación del idioma–, enseguida, podemos sentir un alivianamiento orientado a la dinámica general de distensión que finaliza con una caída de todo el cuerpo.

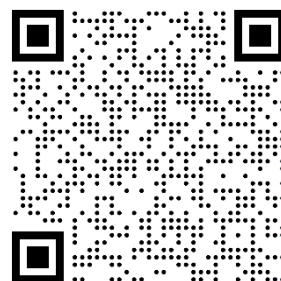
En el ejemplo de Mon Laferte ocurren dinámicas similares a las de Ricardo Mollo y Carminho. Por un lado, podemos percibir inicialmente una dinámica corporal distendida cuasi hipotónica, el rostro extendido brevemente para luego caer como dormitando. La dinámica cambia por completo y podemos sentir dos formas corporales constantes, (i) una gran fuerza en todo el cuerpo, mucha presión en cuello y cabeza con cierta inclinación hacia arriba y un poco al frente, gran apertura de la boca y un rostro contraído, apretado; por otro lado, (ii) una distensión generalizada que tiene bastante descenso y retracción del cuerpo, rostro distendido y boca que se suelta con una gran caída. Esta última dinámica podemos vincularla con la vocal [a] que Mon Laferte articula en todos los finales de frase excepto la última, que articula una [o] y que percibimos con una dinámica corporal distinta, siendo un intermedio entre fuerza y distensión, más como una forma expresiva habitual del habla.



Teniendo como ejercicio la descripción de estos ejemplos, escuchemos ahora la dinámica corporal que tienen [Martín Muñoz](#) (Ejemplo 11) en *Contramilonga* y [Carola Viatoli](#) (Ejemplo 12) en *Mais ninguém*.



*Ejemplo 11*



*Ejemplo 12*

Siento en Martín Muñoz una dinámica inicial de suspensión, como el cuerpo con cierta tensión y poca energía, propio de estar sosteniendo un sonido suave y aireado. Particularmente esto suele ser contrario a lo que imaginamos está ocurriendo corporalmente, dado que asociamos sonido y cuerpo en proporciones equivalentes, o sea, intensidad elevada igual cuerpo tenso, intensidad baja igual cuerpo distendido. Siento el rostro un tanto contraído con poca apertura, esto también relacionado con el sostenimiento de este sonido suave. Enseguida siento el cuerpo que va distendiendo, pero no hacia una blandura total, sino a un estado tónico, como una posición corporal estable típica de una conversación habitual. De hecho, percibo algún tipo de gesto del tipo burlesco en su canto que da cuenta de esta soltura. Nuevamente empiezo a tensar el cuerpo, esta vez, con gran cantidad de energía y una dirección hacia el centro al frente, gran articulación y tensión en la boca y cuerpo como acentuando palabras, siento un estrechamiento de todo el cuerpo. Hacia el final, percibo una soltura general como abandonando la acción, pero no al punto del silencio sino como una expresión de “*dejo*” que requiere la energía mínima indispensable.

En cuanto a Carola Vitali, percibo una dinámica corporal bastante contenida, esto significa una forma corporal con muy poca variabilidad dinámica. No siento movimientos bruscos, abruptos o de gran intensidad y amplitud sobre la kinesfera. Lo que puedo llegar a percibir con mayor dinamismo es el movimiento del rostro, esto se puede identificar por la acentuación de ciertas articulaciones vocales, pero más relevante aun, la vinculación que hace Carola Vitali entre su corporeidad y el diseño melódico. Entonces, cuando el movimiento melódico

asciende o bordea una zona frecuencial aguda, siento la cabeza direccionándose hacia arriba al frente, el rostro con un gesto de expansión y tensión, mientras que, cuando este movimiento está en una zona frecuencial, digamos más cercana al habla, siento la cabeza y el rostro distendidos y en posición central. Esta sensación que percibo en la cabeza y rostro puede trasladarse al resto del cuerpo de manera similar y, de hecho, tendría sentido por lo que finalmente puedo percibir de manera global en su performance, tanto sonido como cuerpo. Por otro lado, esta dinámica que puedo sentir más enfocada en la cabeza y rostro empieza a dar pistas corporales sobre dinámicas internas, nos referimos entonces a cuestiones de índole fisiológica que se enmarcan en un tipo de percepción específica.

#### **3.4.1.2. Percepción específica**

##### *Dinámica respiratoria*

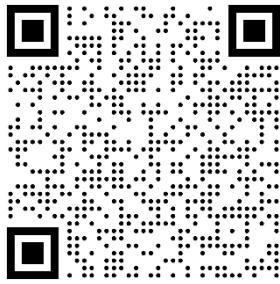
De aquí en adelante, la pregunta relacionada con la dinámica corporal que atendimos en el apartado anterior es profundizada ya no solamente sobre aspectos de la kinesfera sino sobre los movimientos internos en el cuerpo. Nos referimos a funciones interoceptivas y propioceptivas en las cuales podemos percibir el estado en el que se encuentran los órganos o las formas que adoptan los mismos en el espacio para determinadas acciones. En este caso, ahondaremos sobre los movimientos generales que involucran a la respiración. Ello no significa la sensación e identificación de movimientos específicos del sistema respiratorio como los pulmones, diafragma o bronquios, sino la percepción de aspectos vinculados a la presión-energía<sup>45</sup> que se genera en el desarrollo de formas expresivas. Entonces, si atendemos internamente a la zona

---

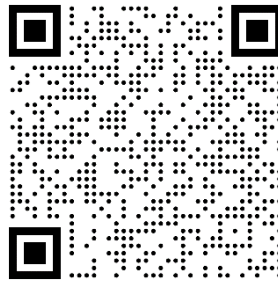
<sup>45</sup> Para describir las características corporales de la respiración es necesario pensar estos dos conceptos de forma conjunta. La *presión* va estar relacionada con las sensaciones de empuje aéreo cuando producimos un sonido o cuando retenemos la salida del mismo, cuestión que puede sentirse generalmente desde la parte baja del abdomen hasta la parte inferior de la boca; también puede haber sensaciones claras en la pelvis, cadera y cabeza. En cuanto a la *energía*, refiere a la demanda global que tiene el cuerpo para generar y sostener las presiones necesarias para determinadas expresiones vocales. Entonces, la *presión* puede sentirse e identificarse en zonas un tanto más concretas, mientras que la *energía* engloba a todo el cuerpo, siendo la *presión* dependiente de esta.

abdominal, pectoral, el cuello y la cabeza, posiblemente reconozcamos dónde se configura la presión-energía para una determinada producción.

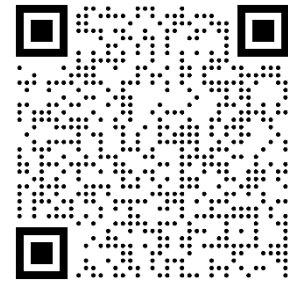
Para orientar este tipo de interacción que resulta un tanto más compleja que las anteriores, escuchemos la presión-energía respiratoria que se genera en las voces de [Clara Cantore](#) (Ejemplo 13) en *Mediterráneo*, [Pablo Alborán](#) (Ejemplo 14) en *Dónde está el amor*, y [Jennifer Hudson](#) (Ejemplo 15) en *Ain't no way*.



*Ejemplo 13*



*Ejemplo 14*



*Ejemplo 15*

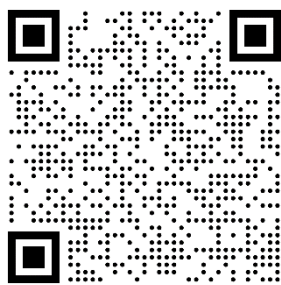
En el fragmento de Clara Cantore, lo primero que nos llamaría la atención es sin duda la escucha del aire espirado, sobre todo cuando canta la parte de mayor agudeza tonal. Sin embargo, no es ello lo que nos interesa percibir ahora, por el contrario, la dinámica respiratoria para realizar tal emisión podemos sentirla como un juego ascendente de presión-energía que va desde la parte media de la zona abdominal, subiendo por el pecho hasta el cuello donde parece estar la mayor presión, en ese sonido aireado y por momentos quebrado de las frecuencias agudas. Esta presión-energía que podemos sentir en el cuello va desvaneciéndose, primero con la toma de aire al finalizar la frase inicial, y luego con tomas de aire más pequeñas que van en sintonía con el descenso melódico, pero más importante aún, con la forma en la que Clara Cantore expresa ese fragmento final.

En el ejemplo de Pablo Alborán, podemos sentir inicialmente un descenso de presión-energía desde la parte superior del cuello y mandíbula, pasando levemente por el pecho hasta la zona abdominal, donde se produce la mayor presión-energía que concuerda con la frecuencia más aguda, literalmente una dinámica respiratoria contraria a la de Clara Cantore. En seguida, el cambio sonoro-corporal que se percibe, podemos sentirlo como una presión-energía de mediana intensidad que es generalizada en todo el cuerpo –abdomen, pecho, cuello y cabeza–. Esto no es un detalle menor si atendemos al tipo de sonido

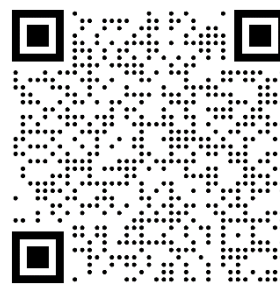
que resulta; en términos técnicos, Pablo Alborán y Clara Cantore cantan parte de sus fragmentos en el registro de falsete, esto, además de una dinámica corporal de baja energía e hipotónica, supone que el sonido suele ser suave, un tanto aireado y opaco. No obstante, en Clara Cantore percibimos una gran presión-energía en el cuello y mucha salida de aire, mientras que en Pablo Alborán una presión-energía media sobre todo el cuerpo y mínima salida de aire. De ello podríamos llegar a inferirse que la forma expresiva de Clara Cantore en ese fragmento, no es la constante de su canto puesto que demanda mucha energía y tensión en la garganta; en Pablo Alborán, por el contrario, pareciera ser una forma expresiva habitual que además le mantiene sobre una dinámica equilibrada.

En el caso de Jennifer Hudson podemos percibir dos zonas de presión-energía contundentes, una en la zona media-alta abdominal y otra en la parte superior del cuello y cabeza. Aunque pareciera que la zona abdominal llevara la carga más grande de presión-energía, es en el cuello y cabeza donde ocurre esto. Vamos a explicarlo, además de percibir la dinámica respiratoria de Jennifer Hudson, podemos sentir una gran direccionalidad hacia arriba que tiene relación con la dinámica corporal –categoría anterior–. Entonces, tal direccionalidad, enfocada a su forma expresiva, genera que la presión-energía quede acentuada en el cuello y cabeza. Por supuesto, la frecuencia aguda que produce Jennifer Hudson es un punto relevante a la hora de sentir y comprender la dinámica respiratoria, sin embargo, y contrario a lo que se considera en la disciplina vocal, la presión-energía en la dinámica respiratoria no es exclusiva de la zona abdominal-diafragmática, dialoga y se traslada por todo el cuerpo en función de las formas expresivas en cada cantante.

En función de estas descripciones, percibamos las dinámicas respiratorias que suceden en las voces de [Lucía Garrote](#) (Ejemplo 16) en *Bailá!* Y [Carolina Arauz](#) (Ejemplo 17) en *Lejos* (tema inédito).



*Ejemplo 16*



*Ejemplo 17*

En Lucía Garrote siento una presión-energía focalizada en la parte superior del cuello y la zona media de la cara, más precisamente en el maxilar y la nariz. Esto puede tener más sentido si además lo vinculamos con el fuerte sonido de aire espirado, cuestión que en Lucía Garrote está muy presente y define en gran medida su producción sonora final. Un poco más leve, percibo una presión-energía en la zona media del abdomen, lo que a veces se reconoce como boca del estómago. Particularmente la dinámica respiratoria de Lucía Garrote resulta sentirse sumamente inestable, lo que inevitablemente repercute en la variabilidad de su sonido. Este aspecto tiene entera relación con el hecho de que Lucía Garrote mientras canta toca una *Zabumba*<sup>46</sup> que, por su peso y dimensión, resulta tener un gran impacto en la dinámica corporal básica para cantar y obviamente respirar. Para entender esto, podría pensarse en la respiración que tenemos al hablar cuando se está agitado, por lo general, nos resulta difícil mantener la fluidez del habla en tales condiciones porque el ciclo respiratorio – inspiración y espiración – es sumamente breve. Por lo tanto, tanto la performance de Lucía Garrote como sus formas expresivas tendrán como base este tipo de condición a priori siempre que cante tocando la *Zabumba*.

Por otro lado, en Carolina Arauz siento una presión-energía en la zona abdominal que, rítmica y expresivamente, genera un patrón pulsátil; esto supone un golpe de presión-energía breve e instantáneo que desciende de inmediato, generando un sonido concreto que se desvanece paulatinamente a partir de una mayor salida de aire. Esto último lo percibo mayormente hacia el final del fragmento,

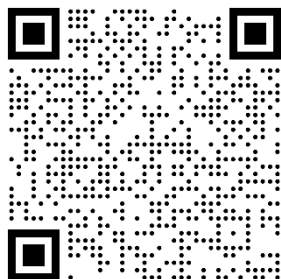
---

<sup>46</sup> Instrumento con características similares casi idénticas a las de un bombo como el que se encuentra en las baterías. El uso de este instrumento es frecuente en las músicas brasileras como el *Forró*, *Coco*, *Baião*, *Xaxado* y *Xote*. Se ejecuta preferentemente de pie, colgado del cuello y apoyado sobre la zona media del torso. Se percute en la parte superior con un mazo cubierto de tela que genera un sonido grave, y en la parte inferior con una baqueta delgada denominada *bacalhau* que genera un sonido agudo.

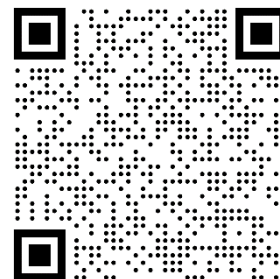
donde la salida de aire se hace más intensa y la presión-energía va desvaneciéndose al punto de ser imperceptible. Ahora, contrario a lo que podemos percibir en los ejemplos iniciales de esta categoría, en Carolina Arauz esta mayor salida de aire no la siento con gran presión-energía sobre el cuello o la cabeza, dato relevante a la hora de pensar la construcción y desarrollo de su performance si consideramos que, la resultante sonora en ella y varios de los ejemplos hasta el momento escuchados, parecen similares. Evidentemente, las corporeidades cambian a pesar de tal similitud sonora, lo que nos lleva a repensar la pregunta sobre cómo expresamos más allá de qué expresamos.

### *Dinámica vocal superior*

Aquí, la vinculación con la performance cantada sobre dinámicas de movimiento corporal tan particulares como la garganta, laringe o la tonicidad y movimiento cordal, se vuelven aún más complejas de experimentar. Esto se debe, como se mencionó al inicio del capítulo, a la experiencia práctica que tengamos con el fenómeno particular, además de la concientización reflexiva sobre las formas que adopta el cuerpo para el surgimiento de una forma expresiva u otra. No obstante, llegados a este punto y habiendo profundizado de a poco nuestra experiencia perceptual con los distintos ejemplos, intentaremos realizar el ejercicio de forma inversa, es decir, primero describiremos el caso de la muestra y en seguida un ejemplo paradigmático que ayude a comprender al primero. En esta categoría entonces, presentaremos los seis casos registrados realizando descripciones con algunas características propias de las categorías desarrolladas hasta el momento.



*Ejemplo 18*

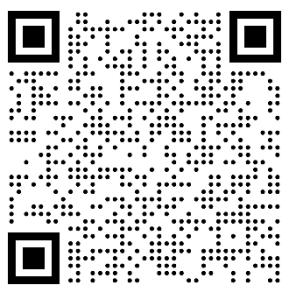


*Ejemplo 19*

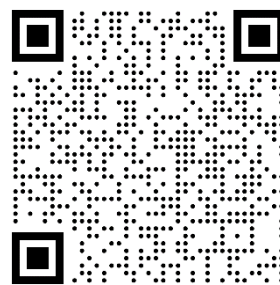
En la UF de [Carola Vitali](#) (Ejemplo 18) siento movimientos de la laringe en la zona más alta de la garganta, sobre todo en la zona de frecuencias media y grave donde se produce el sonido suave y aireado. Las partes de mayor agudeza

del fragmento las percibo en el inicio del registro de cabeza, lo que hace que sienta una articulación y tonificación de la zona superior de la boca –nasofaringe, paladar blando y cara interna de mejillas– que genera un sonido con mayor intensidad y brillantes. Esta manera de abordar los agudos me genera una sensación en la dinámica respiratoria de baja presión-energía, lo que me produce en la zona media y grave, una apertura de glotis y una baja tonicidad cordal, dejando un escape de aire importante que luego se corrobora con la fluctuación de los eventos sonoros de mayor duración. No percibo una musculatura vocal muy tonificada más allá de la búsqueda sonoro-tímbrica que se percibe en la zona aguda, por el contrario, siento muy distendida toda la parte del cuello y garganta –faringe y orofaringe–, esto puede ser porque nunca hay eventos largos que involucren un sostenimiento corporal constante, de hecho, siento un alivianamiento de la laringe y un decaimiento general de la presión-energía en la finalización de todas las frases.

Esta dinámica vocal es muy habitual como forma expresiva dentro de un mismo tema musical. En el caso de Carola Vitali, es parte de su performance general por lo que no cambia significativamente durante el tema o entre temas. En *Jungle* de [Tash Sultana](#) (Ejemplo 19) podemos percibir esta dinámica siendo considerablemente más explícita que en el fragmento de Carola Vitali. La apertura de glotis que permite un sonido aireado, el posicionamiento laríngeo elevado y la tonificación de la zona superior bucal que intensifica y genera un tipo de sonido brillante y chillón, son más contundentes porque la dinámica respiratoria en Tash Sultana se siente con mayor presión-energía. Esto nos permite dar cuenta que, aun con la misma dinámica vocal superior, un cambio tan sutil como la dinámica respiratoria o corporal, genera una forma expresiva distinta que podemos sentir y comprender desde nuestro cuerpo para la construcción y desarrollo de la performance.



*Ejemplo 20*



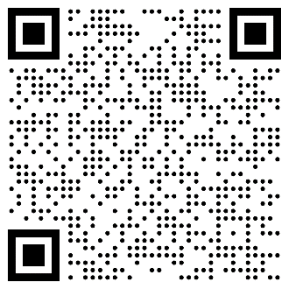
*Ejemplo 21*

En [Carolina Arauz](#) (Ejemplo 20) puedo sentir un posicionamiento laríngeo en la zona intermedia que asciende un poco más al finalizar las frases que tienen frecuencias agudas. Por este movimiento laríngeo final, puedo percibir un cambio de presión-energía que se traslada de la zona abdominal a la faringe y orofaringe. La posición laríngeo que siento tiene la particularidad de permitir la emisión de ciertas frecuencias agudas sin cambios en la forma de producción – como un cambio de registro, por ejemplo–, ello me genera una gran apertura de la boca que involucra alta tonicidad en la parte superior de la misma –nasofaringe y paladar blando–, y un movimiento hacia el frente de la zona faríngeo, cuestión que puede vincularse con la marcada articulación –notable en frecuencias agudas– y el empuje aéreo que percibo. Dicha sensación de direccionalidad al frente cambia por un breve momento, cuando Carolina Arauz pronuncia “*soledad que*”, y resulta relevante porque percibo una modificación total de la forma vocal, ahora con la boca redonda y la garganta retraída, lo que me genera un sonido muy particular que puede ser comparado, por ejemplo, con la forma vocal de Mercedes Sosa.

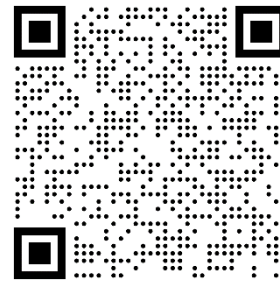
Un aspecto relevante en comparación con el fragmento analizado de Carola Vitali es que durante las frases iniciales de Carolina Arauz no percibí escapes de aire, lo que supone que su dinámica corporal demanda alta energía y su dinámica respiratoria una presión-energía constante que evita la apertura de glotis y mantiene la tonicidad cordal. No obstante, de la mitad de la UF hasta el final, el movimiento laríngeo que siento es muy variable, generándome constantemente una apertura de glotis y salida de aire, esta última audible en el ejemplo, pero, además, coincidente con el gran elevamiento de la laringe que siento. Por supuesto, son dinámicas de la performance de Carolina Arauz que hacen a su forma de expresar en ese instante.



En el fragmento del tema *Strip me* de [Natasha Bedingfield](#) (Ejemplo 21) podemos percibir tanto la apertura de la boca y el posicionamiento de la laringe en una zona intermedia, como la energía y tonicidad direccionada a la parte superior de la boca sobre todo en las frecuencias de mayor agudeza. A su vez, los fragmentos aireados por la apertura de glotis que también rodean frecuencias media-agudas permiten que sintamos el alivianamiento de la laringe, esa suavidad al ascender y descender como en la parte final de la UF de Carolina Arauz. No obstante, en Natasha Bedingfield podemos llegar a sentir paulatinamente un cierre de la glotis y una mayor tonicidad cordal cuando asciende la frecuencia, generándonos en consecuencia un aumento de presión-energía en la dinámica respiratoria que, igual a Carolina Arauz, cuando llega a la zona más aguda, se traslada rápida y momentáneamente a la zona bucal, faríngea, orofaríngea y nasofaríngea. Esta sensación la podemos complementar al atender al tipo de sonido que resulta en ese fragmento de Natasha Bedingfield.



*Ejemplo 22*



*Ejemplo 23*

En el caso de [Lucía Garrote](#) (Ejemplo 22) percibo una configuración de la garganta alta, no solo lo referente a la laringe sino a la musculatura que acompaña que me hace sentir una forma vertical en la cavidad bucal, cuestión bastante más clara al percibir una articulación pronunciada. Particularmente siento la laringe en una posición muy elevada, incluso cerca al límite del espacio fisiológico, de allí que perciba fluctuaciones importantes en los eventos de mayor duración. Este límite fisiológico que siento no significa que no pueda seguir ascendiendo en frecuencias, pero sí que para hacerlo debo cambiar de registro –pecho, falsete, cabeza, silbido– o generar un espacio mayor para la laringe que se da a partir del descenso por presión-energía respiratoria.

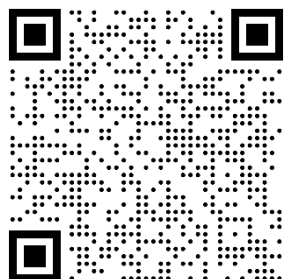
De acuerdo con esto último, en la mitad de la UF siento un cambio de registro que posibilita el ascenso en frecuencias, obviamente con un cambio sonoro-

tímbrico propio del pasaje de pecho a falsete. Por momentos, también siento una forma mixturada (mezcla entre pecho y falsete) que me genera una pequeña y constante apertura de glotis marcada por escapes de aire, a veces incrementada al punto de generar movimientos en la entonación. Este movimiento tonal cambia cuando percibo una tonificación de la musculatura vocal-bucal direccionada hacia arriba, hacia la zona nasofaríngea, que además se percibe con un aumento de intensidad. Curiosamente, para el final de la UF percibo un cambio en la dinámica general –vocal superior, respiratoria y corporal– que parece vincularse con el ascenso melódico por grado conjunto; la sensación que tengo es de un leve descenso laríngeo, una mayor presión-energía respiratoria y una gran apertura de la boca, cuestión que, para las dos últimas alturas de este ascenso melódico, se transforman en sensaciones contrapuestas, elevamiento laríngeo, baja presión-energía y un cierre-caída de la apertura bucal.

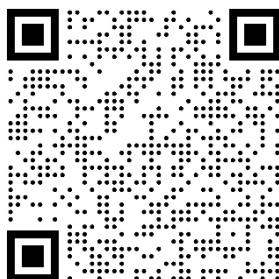
Estas formas expresivas en la performance de Lucía Garrote podemos también reconocerlas en el tema *Olita del altamar* en la voz de [Rubén Albarrán](#) (Ejemplo 23) del grupo Café Tacvba. En particular, el posicionamiento sumamente elevado de la laringe y la gran apertura bucal, coinciden con la producción vocal percibida en Lucía Garrote. De hecho, los dos abordan de la misma manera las frecuencias que son de mayor agudeza, cambiando el registro de pecho a falsete al llegar al límite del espacio fisiológico que tiene la laringe en ese posicionamiento. Sin embargo, en Rubén Albarrán podemos sentir de forma bastante explícita una tonicidad casi tensión sobre la nasofaringe, esto obviamente porque la laringe llegó al límite de ascenso y la apertura bucal también.

Esta tonicidad es importante tratarla porque Rubén Albarrán aborda las frecuencias agudas en el registro de falsete, lo que debiera suponer, por lo general, un cambio corporal global que se orienta a la distensión, pero contrario a ello, podemos sentir una tensión o hipertonía en todo el cuerpo y una apertura de glotis de la cual surgen escapes de aire mínimos pero perceptibles al final de cada frase aguda. Es como si corporalmente, Rubén Albarrán mantuviera una dinámica de alta energía y tonicidad que no haría falta emitiendo en falsete pero que concuerda con su forma expresiva. Ahora, si comparamos el abordaje del falsete entre Lucía Garrote y Rubén Albarrán, los aspectos corporales vinculados

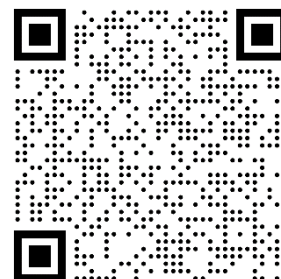
a la articulación bucal, apertura de glotis y el posicionamiento laríngeo elevado los sentimos de forma similar. No obstante, es la conjunción de todos los aspectos corporales en cada uno, los que definen cómo queda expresado ese evento sonoro.



*Ejemplo 24*



*Ejemplo 25*



*Ejemplo 26*

En la UF de [Franco Acuña](#) (Ejemplo 24) siento un posicionamiento laríngeo en una zona intermedia con mucha energía en la garganta, esta última bastante alta en relación a lo que parece requerir la producción del fragmento. Esto lo percibo con mayor contundencia al sentir una gran apertura de glotis que genera un fuerte escape de aire y una rugosidad en el sonido, cuestión que no siento que responda tanto a una forma del decir, sino a una sobre presión-energía respiratoria, gran apertura bucal e hipertensión de las musculatura vocal-bucal producto de lo primero. Esta sensación gira sobre la primera mitad de la UF, luego siento un cambio significativo que puede entenderse como un acomodamiento o reconfiguración sonoro-corporal en el que la posición laríngea no cambia, pero sí cuanta energía hay en la producción. Si bien, percibo que la rugosidad de la parte inicial disminuye por este acomodamiento, no desaparece por completo y se mantiene sobre todo en la parte posterior de la boca, cuestión que se puede vincular directamente al idioma y la forma en la que Franco Acuña lo aborda como parte de su sonido. Esta rugosidad se debe principalmente a que toda la zona bucal –nasofaringe, orofaringe y faringe– se tonifica y direcciona hacia abajo y al frente (como una especie de muro), mientras que la lengua se retrae tocando con frecuencia toda la parte posterior de la boca y así generando una vibración de la musculatura que produce ese sonido rugoso. No sobra decir que durante las observaciones preliminares y la grabación de esta performance había un alto consumo de tabaco, lo que puede generar un endurecimiento de

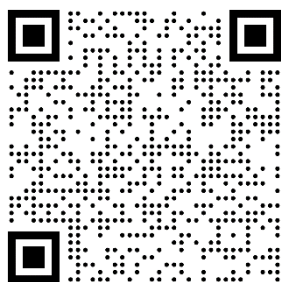
las paredes del tracto vocal, la mucosa y el pliegue vocal<sup>47</sup>, lo que contribuiría a la generación de rugosidades en la voz como la percibida en Franco Acuña.

Esta rugosidad en la voz de Franco Acuña sea por (i) cantidad de energía sobre un evento sonoro o por (ii) su pronunciación en el idioma portugués resulta algo sobresaliente de su forma expresiva y performática. Ahora bien, el primer punto lo podemos percibir de manera explícita, por ejemplo, en la forma expresiva del cantante y rapero [Wos](#) (Ejemplo 25) en un fragmento de la *Freestyle master series 2018*. La entrega de energía acentuada sobre la zona vocal-bucal va ascendiendo rápidamente, angostando toda la cavidad e hipertonificandola al punto de generar esa rugosidad que termina siendo un rasgado intenso. El final del fragmento resulta tener aspectos similares a lo que ocurre en el inicio de la UF de Franco Acuña, gran apertura bucal por la articulación, mucha energía sobre la garganta, hipertonía vocal-bucal y apertura de glotis por presión-energía respiratoria. No obstante, lo que en Franco Acuña percibimos como un instante de acomodamiento, en Wos es parte del cómo quiere expresar ese fragmento.

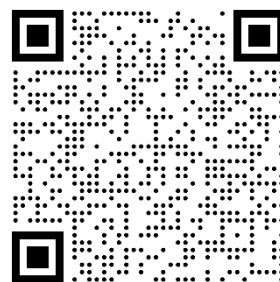
El tema de [Magda Giannikou](#) (Ejemplo 26) *Amour Tes Là* correspondería al segundo punto relacionado con el idioma, en este caso, francés. Al igual que Franco Acuña en *Vou botar teu nome na macumba*, la dinámica vocal de Magda Giannikou involucra, en la gran mayoría de sonidos con rugosidad, una tonificación y pequeño descenso de la zona superior y posterior de la boca que termina encontrándose con la lengua provocando tales vibraciones. El timbre, la rugosidad e incluso el tipo de vibración, dependerán en gran medida del grado de tonificación que se genere, por ello, no en todo el fragmento podemos sentir una vibración tan pronunciada como en la UF de Franco Acuña. De hecho, en el inicio del ejemplo de Magda Giannikou, además de la unión entre la parte posterior de la lengua y la parte superior y posterior de la boca, podemos percibir el aire atravesando la dentadura y los laterales de la lengua apoyados sobre la dentadura superior e inferior que generan un sonido [sh].

---

<sup>47</sup> Para la gran mayoría de fumadores, el ciclo de vibración que tienen las cuerdas vocales descende, lo que provoca un sonido áspero y ronco que puede ser percibido como grave. Este descenso en la vibración dependerá de la frecuencia con que se fume.



*Ejemplo 27*



*Ejemplo 28*

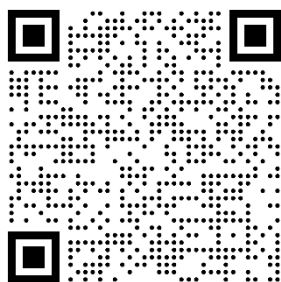
En [Martín Muñoz](#) (Ejemplo 27) percibo inmediatamente una alta variabilidad de movimientos articulatorios vocal-bucal que evidentemente se direccionan a la producción de sonidos muy suaves o muy fuertes. Los sonidos de baja intensidad los percibo como parte del registro de falsete, pero, contrario a cómo se siente – en general– la producción del falsete, percibo una hipertonicidad sobre la zona superior del cuello-mandíbula y parte baja de la boca. La cavidad vocal-bucal la siento estrecha, faringe y orofaringe con cierto descenso y hacia el frente, articulación sumamente pequeña y tensa, de allí que se perciban sonidos tipo crujido, sonidos que son imperceptibles por momentos ante la alta fluctuación por vibrato.

Paulatinamente va cambiando esta dinámica que además pasa del registro de falsete a pecho; siento una apertura de la boca más parecida a un bostezo y no tanto a la articulación habitual de palabras. Al mismo tiempo, una distensión en la garganta y una configuración tipo domo, generando una retracción de la faringe, orofaringe y un descenso lento de la laringe a una zona intermedia que da una sensación de robustez en el sonido. Esto se va acentuando porque la configuración tipo domo se siente más estrecha, desciende hacia la parte inferior de la boca y se tonifica junto con la lengua, generando la producción de sonidos con mayor intensidad a los iniciales. Estas dos configuraciones las percibo constantemente a lo largo de la UF, a veces bordeadas, o sea de forma muy breve, y otras de una manera intensificada.

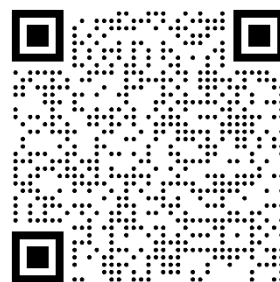
La forma expresiva de Martín Muñoz resulta tener una larga historia en la música, cuenta de ello es el canto de [Vicente Fernández](#) (Ejemplo 28) en el tema *Tu retirada*. En este, podemos percibir los dos extremos sonoro-corporales de la UF de Martín Muñoz; una parte sumamente suave, aireada y opaca, contrapuesta con otra de mucha intensidad y brillantez. Varias similitudes corporales podemos

sentir entre Vicente Fernández y Martín Muñoz, principalmente la forma vocal-bucal tipo domo a la hora de producir sonidos de gran intensidad y sobre todo con un timbre robusto y grave. No obstante, en Vicente Fernández sentimos esta emisión en parte de la nasofaringe, esto quiere decir que se tonifica, no solo la zona inferior de la boca como Martín Muñoz, sino la zona superior, lo que genera esa estridencia en el sonido.

Ahora bien, en cuanto al abordaje y producción de sonidos de baja intensidad, los dos tienen una configuración y dinámica corporal completamente distinta. En Vicente Fernández, por ejemplo, podemos sentir una distensión total en la producción del registro de falsete y, contrariamente a Martín Muñoz, un sostenimiento en la apertura vocal-bucal tipo domo, lo que genera una opacidad mayor y una significativa suavidad con baja intensidad, lo que contribuye enormemente al pasaje de un registro a otro –pecho, falsete, cabeza– o a una forma expresiva distinta sin crujidos. Esto resulta algo relevante en cuanto a la dinámica corporal sentida, porque en Vicente Fernández parece haber una configuración independiente entre su registro de falsete y de pecho, mientras que en Martín Muñoz la configuración corporal se mantiene sin importar los cambios de registro, lo que genera que haya constantes acomodamientos de, por ejemplo, el movimiento y posicionamiento laríngeo, a fin de lograr expresiones con un sonido muy suave o muy fuerte; dichos acomodamientos podríamos vincularlos con los crujidos percibidos.



*Ejemplo 29*



*Ejemplo 30*

En el caso de [Seba Cayre](#) (Ejemplo 29), siento una apertura importante de la boca, una posición laríngea intermedia casi elevada que se acompaña de una tonificación en la parte superior de la boca, particularmente la orofaringe y nasofaringe, de allí el sonido brillante y nasal. Percibo también un constante alivianamiento de la laringe, lo que genera la apertura de glotis y en

consecuencia escapes de aire que resultan ser un aspecto sobresaliente en las formas expresivas de esta performance. Dos aspectos resaltan de esta forma de producción sonoro-corporal, por una parte, el abordaje final de las frecuencias más agudas las percibo con un sonido hacia el frente nasal y dental, y por otra, siento un vibrato constante en la mayoría de las palabras. El primero es relevante porque hay una disminución de la intensidad del sonido al alivianar, pareciera, un intento de cambiar el registro de pecho a falsete. Sin embargo, no percibo el cambio en ninguna de las dos veces que se aborda tal frecuencia aguda. Por el contrario, siento una producción en el registro de pecho acompañada de la disminución de presión-energía respiratoria que, a su vez, constriñe el tracto y la cavidad vocal-bucal, generando un cierre de la boca, descenso de la parte superior de esta y ascenso de la lengua, lo que resulta en un sonido muy breve, con mucho aire y cierta rugosidad que se esconde tras el vibrato.

El vibrato, como segundo aspecto que resalta en la producción de Seba Cayre, es importante aquí debido a que, al igual que Martín Muñoz en el caso anterior, resulta disminuir u ocultar cualquier rugosidad o ruido que no vaya en sintonía con el motivo. Ahora, independientemente de la emergencia de ruido-crujido por la forma expresiva que produzcan Seba Cayre o Martín Muñoz, el vibrato que se percibe posterior al ruido o en paralelo a este, parece trascender su función expresiva vinculada al decir, y generar una reconfiguración de la dinámica corporal para atender al resto del tema. En otras palabras, cuando aparece un vibrato, percibo una configuración corporal distinta a la que se encuentra cuando hay ruidos-crujido –caracterizados en estos casos por una hipertonía–, como si hubiera una distensión general, por lo que más allá de lo expresivo que resulte un vibrato, evidentemente tiene un impacto significativo en la corporeidad de la producción.

El punto clave a considerar en la performance de Seba Cayre es el movimiento laríngeo, y ello podemos reconocerlo con mayor facilidad al escuchar la voz de [Amaury Gutiérrez](#) (Ejemplo 30) en un breve fragmento del tema *Nada es para siempre*. En este caso, podemos percibir una mayor apertura de glotis y una duración de tal apertura bastante larga, lo que hace que percibamos de forma más explícita el elevamiento de la laringe, y también cuando esta desciende en los momentos de mayor intensidad, lo que obviamente genera el cierre glótico.

Ahora, este movimiento laríngeo que genera un juego entre lo aireado y lo franco, podemos sentirlo con cierta distensión en contraste con la producción de Seba Cayre, y esto se debe a que en Amaury Gutiérrez no hay un alivianamiento de la laringe sino una apertura de glotis intencional, mientras que en Seba Cayre la apertura de glotis se da por el alivianamiento de la laringe.

En otras palabras, Seba Cayre parece dejar que su laringe ascienda llegando al límite de su espacio fisiológico a fin de airear, lo que produce que percibamos una apertura de glotis e hipertonificación en las frecuencias agudas. Por su parte, Amaury Gutiérrez genera esta apertura de glotis de forma intencionada, manteniendo la laringe en una posición y evitando la hipertonía, por ello podemos sentir una corporeidad distendida en su producción. Esta configuración se da principalmente por la modificación de presión-energía respiratoria, sintiéndola en Amaury Gutiérrez sobre la zona abdominal y en Seba Cayre mayormente sobre el cuello-cabeza. En cualquiera de los dos casos, cuando escuchamos el fragmento es claro que hay una intención expresiva totalmente diferente en cada uno.

### **3.4.2. Análisis Sonoro-Corporal De La Representación Acústica**

El parámetro acústico sobre el cual se realizó el análisis corresponde a la *frecuencia fundamental (f0)*, o sea, la frecuencia más grave de un sonido y además la que el software *Melodyne* grafica<sup>48</sup>. Sobre esta frecuencia surgen dos subcategorías de análisis a priori (i) *Entonación*, y (ii) *Fluctuación*. La primera refiere a la aproximación que tiene un sonido vocal con relación a un tono o frecuencia particular, en la figura 2 representada por una franja azul. A partir de ello se considera que cuanto más aproximación haya a este tono, más va a ser su entonación, en contrapartida, su distanciamiento se conoce como desentonación. A esta subcategoría se le atribuyen significados y valoraciones

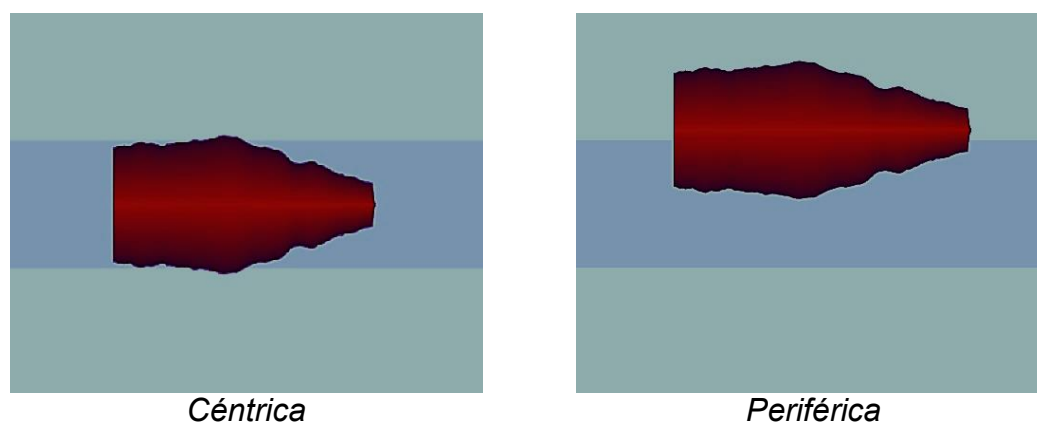
---

<sup>48</sup> La gráfica que presenta el software *Melodyne* representa cuatro elementos fundamentales en una frecuencia fundamental (f0): (i) frecuencia; (ii) duración; (iii) intensidad; y (iv) fluctuación de la frecuencia. Los gráficos que se expondrán en este apartado contendrán estos cuatro elementos, no obstante, el análisis y descripción estará enfocado en la frecuencia y la fluctuación de la misma. A su vez, los gráficos que se muestren corresponderán a un fragmento inferior a la unidad formal (UF) seleccionada para los análisis en este capítulo, esto se debe a que la representación gráfica de la UF completa, resulta extensa para mostrar en el documento y carece de buena visibilidad para atender a las características analizadas.



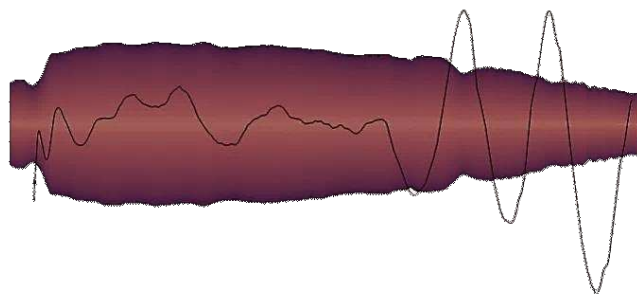
estéticas en la práctica musical cantada referidas, principalmente, a la calidad de una interpretación musical y la fidelidad a la estructura tonal de la composición.

Para describir e interpretar esta aproximación y distancia en el fenómeno performativo cantado, se utilizarán las categorías entonación *céntrica* y *periférica*. Dichas categorías surgen del análisis y entendimiento del canto como un fenómeno sonoro-corporal situado, en el que la estructura tonal base del tema musical, cobra un significado en relación a las formas expresivas que se construyen en la performance en interacción con músicos, espectadores y el espacio, y no como parámetro *a priori* determinante de la performance cantada o sus consecuentes valoraciones estéticas (Tabla 5).



**Figura 2.** Comparativa gráfica de un sonido vocal céntrico y periférico

En cuanto a la subcategoría *Fluctuación*, esta atiende a todo movimiento interno que posee una altura, en la figura 3 representado por un trazo fino. A partir de este se pueden distinguir, por ejemplo, dos alturas emitidas con la misma frecuencia e intensidad. Al igual que la subcategoría anterior, a las fluctuaciones se les atribuyen significados y valoraciones relacionadas con aspectos de salud vocal y calidad, pues un sonido que tenga escasa fluctuación puede ser considerado estéticamente apropiado para la práctica musical y, además, sugiere que la producción vocal es saludable.



**Figura 3.** Gráfica representativa del movimiento interno en un sonido vocal

En este caso, dichos movimientos internos han sido entendidos como parte del complejo expresivo de la performance, y entonces, son categorizados considerando el flujo de eventos sonoros y su correlato corporal. De esta manera, surge una categoría del análisis atinente a la relación entre eventos sonoros denominada fluctuación *portamentada*; mientras que del análisis sobre cada evento sonoro surgen tres categorías, fluctuación *lineal*, *ondulatoria*, y *quebrada*, cada una con características intrínsecas de regularidad e irregularidad.

<b>Análisis Sonoro-Corporal de la Representación Acústica</b>			
<b>Subcategorías Acústicas</b>	<b>Características</b>	<b>Categorización Subyacente</b>	
<i>Entonación</i>	Aproximación de un sonido vocal a un tono y/o frecuencia determinada.	Céntrica	
		Periférica	
<i>Fluctuación</i>	Movimiento interno a cada tono y/o frecuencia.	Portamentada	
		Lineal	Regular
			Irregular
		Ondulatoria	Regular
			Irregular
Quebrada	Irregular		

**Tabla 5.** Características de las categorías previas y finales surgidas del análisis sonoro-corporal de la representación acústica

### 3.4.2.1. Entonación

Lo primero a considerar a la hora de observar este tipo de gráficos es que cada evento tiene una complejidad interna –cuestión específica de la *fluctuación*–, por lo que su comprensión no debe estar aislada de los eventos previos, posteriores y la dimensión corporal de la performance del cantante. En concordancia, se observa en todos los gráficos que, dentro del espacio que configura un tono particular, el sonido no suele ubicarse en su pleno centro, por el contrario, rodea sobre una periferia sin llegar a una distancia que genere la desentonación y sea percibida como disonante. Muchos de los tonos periféricos que se pueden observar (Figuras 4; 5; 6; 7; 8 y 9), se relacionan con momentos de paso entre una palabra a otra (rojo), la sobre articulación<sup>49</sup> de consonantes (negro), y una dinámica corporal y respiratoria particular cuando el movimiento periférico del tono es descendente o ascendente, siendo decaimiento corporal de energía y presión para el primero (azul), y pequeños impulsos corporales de energía y presión que se orientan a la acentuación de un evento en el segundo, lo que podría entenderse como una cierta direccionalidad que a veces genera tonos céntricos (amarillo) (Tabla 6).

Color	Características	Categoría
Rojo	Transición de palabras	Periférica
Negro	Sobre articulación consonántica	
Azul	Decaimiento de energía y presión	
Amarillo	Aumento de energía y presión momentánea	Céntrica
Verde	Dinámica vocal superior acentuada	

**Tabla 6.** Características de la producción de eventos periféricos y céntricos

Ahora bien, los tonos en los que se observa una ubicación más céntrica (verde), corresponderían principalmente a una dinámica vocal superior en la que tanto la forma de articulación de vocales como el posicionamiento laríngeo, se encuentran acentuados independientemente de la dinámica corporal. Esto

<sup>49</sup> La sobre articulación hace referencia a la exageración de movimientos fonoarticulatorios –labios, lengua, tráquea, paladar duro y blando, músculos de la mandíbula, etc.–, principalmente aquellos referidos a la pronunciación de palabras.

significa que, aunque haya una dinámica corporal, por ejemplo, de baja energía y sin una dirección concreta sobre lo que se está emitiendo, nuestra configuración expresiva relacionada con la dinámica vocal superior estaría contribuyendo significativamente en el grado de aproximación o distancia al tono particular producido. A su vez, la sobrecarga de esta zona corporal provocaría lo contrario –similar a la sobre articulación (negro)–.

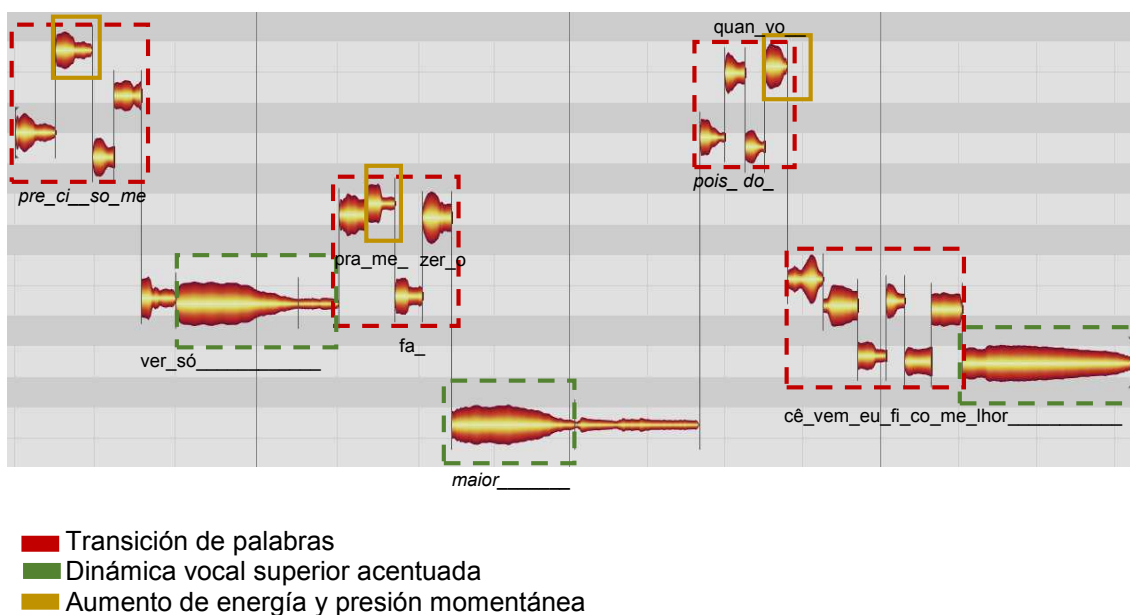


Figura 4. [Fragmento de la UF B – Carola Vitali \(Ejemplo 31\)](#)

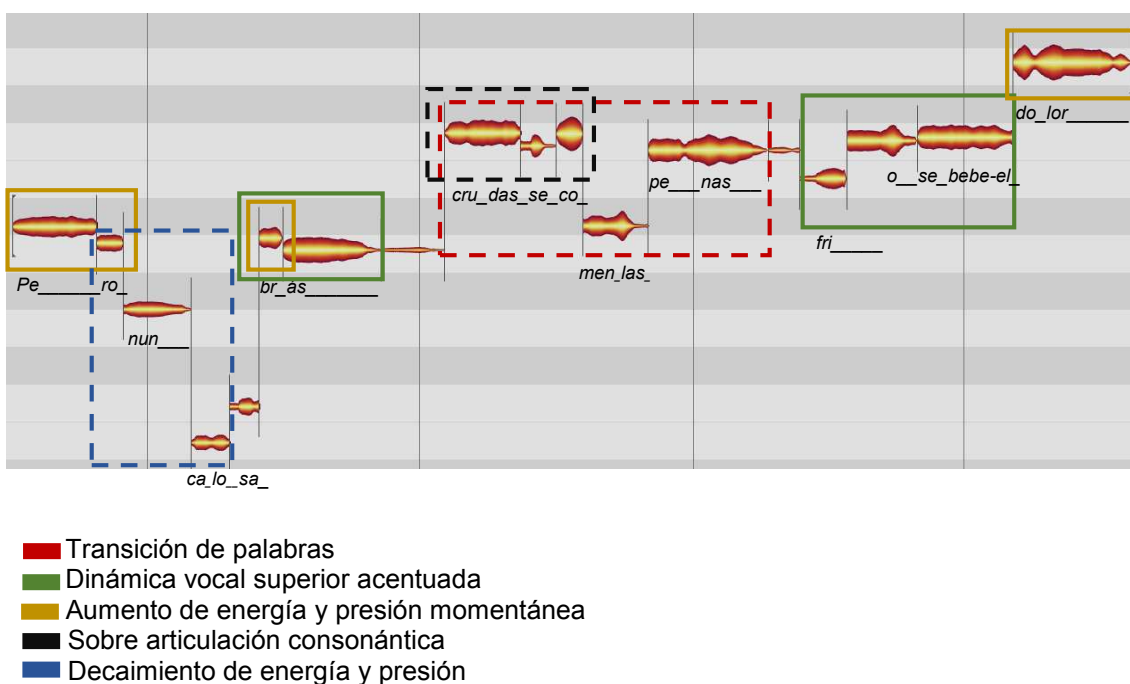
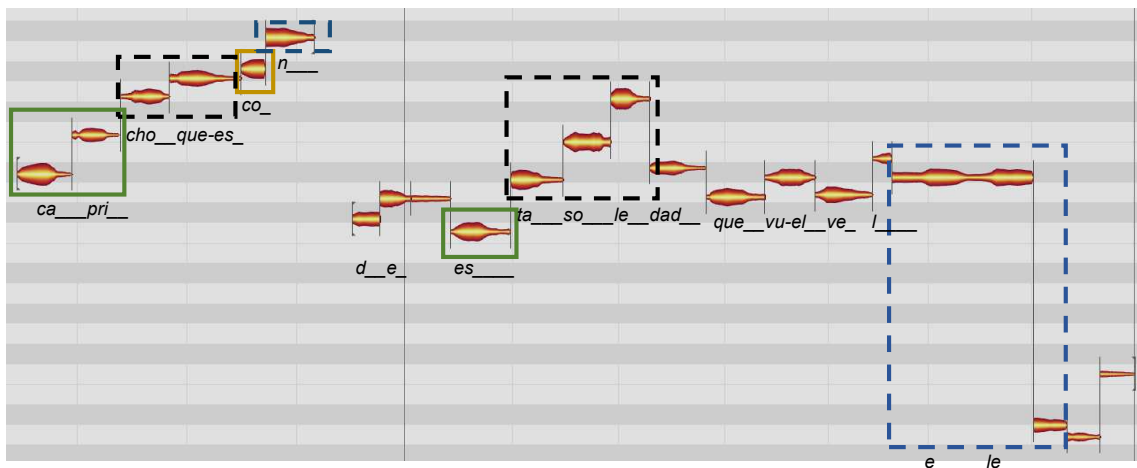
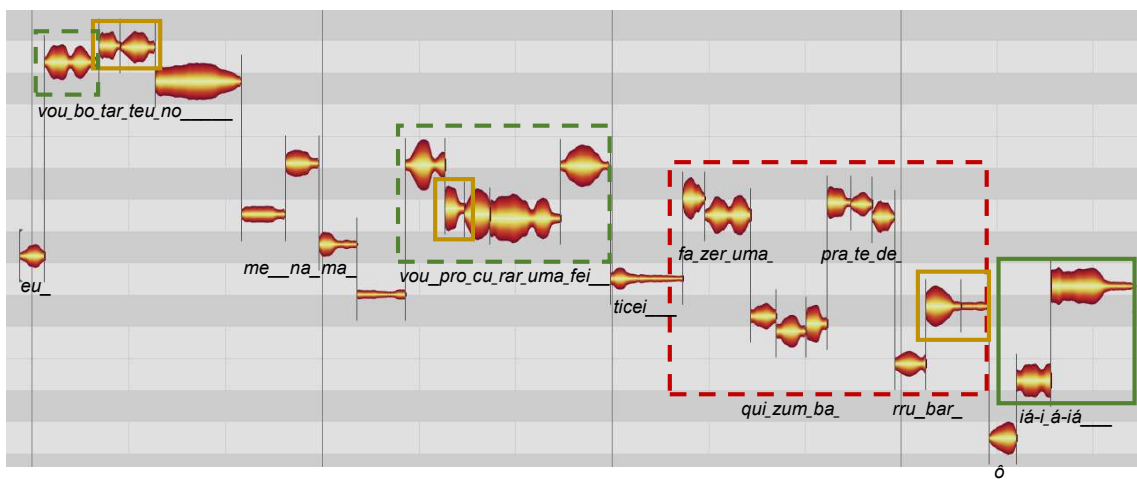


Figura 5. [Fragmento de la UF B – Martín Muñoz \(Ejemplo 32\)](#)



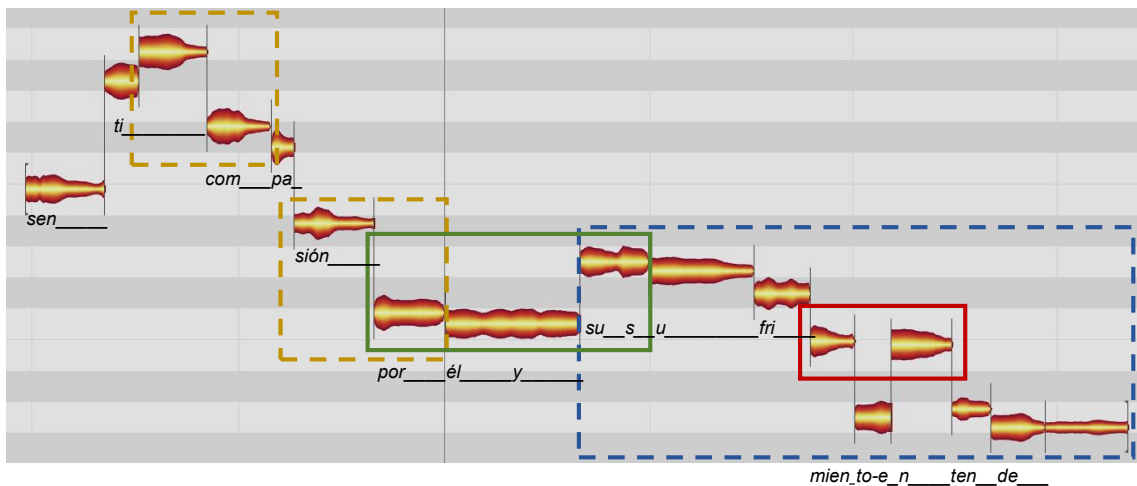
- Dinámica vocal superior acentuada
- Aumento de energía y presión momentánea
- Sobre articulación consonántica
- Decaimiento de energía y presión

Figura 6. *Fragmento de la UF A'' – Carolina Arauz (Ejemplo 33)*



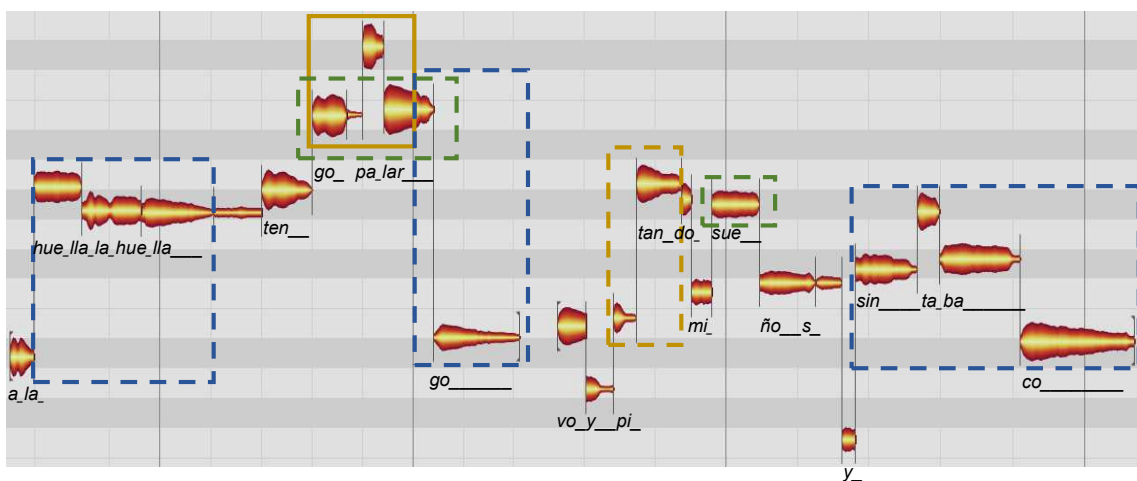
- Transición de palabras
- Dinámica vocal superior acentuada
- Aumento de energía y presión momentánea

Figura 7. *Fragmento de la UF A' – Franco Acuña (Ejemplo 34)*



- Transición de palabras
- Dinámica vocal superior acentuada
- Aumento de energía y presión momentánea
- Decaimiento de energía y presión

**Figura 8.** [Fragmento de la UF A' – Lucia Garrote \(Ejemplo 35\)](#)



- Dinámica vocal superior acentuada
- Aumento de energía y presión momentánea
- Decaimiento de energía y presión

**Figura 9.** [Fragmento de la UF B' – Seba Cayre \(Ejemplo 36\)](#)

Es importante aclarar que cada señalamiento en color corresponde a un segmento explícito en el que se pueden identificar corporeidades que hacen parte de la práctica y fenómeno en la performance cantada. Esto por ningún motivo debe entenderse como una regla general para la performance completa,

y tampoco para la comprensión de los demás casos. De hecho, hay segmentos no señalados que también poseen características de centro y periferia – ascendente y descendente– que requieren otro tipo de explicación, como la que se presenta en seguida.

Dentro de las observaciones preliminares que se realizaron en esta investigación, hubo análisis perceptuales *in situ* en los que se reconocía una variabilidad importante de la entonación con respecto a la estructura tonal general. Sin embargo, llama la atención que esta variabilidad no suponía ningún tipo de desentonación o disonancia como se podría imaginar, en cambio se percibía como parte del complejo performativo. Dicho de otra manera, las variaciones de frecuencia tanto en cantantes como en instrumentos acompañantes configuraban una estructura tonal particular de la cual surgía finalmente el desarrollo de la performance.

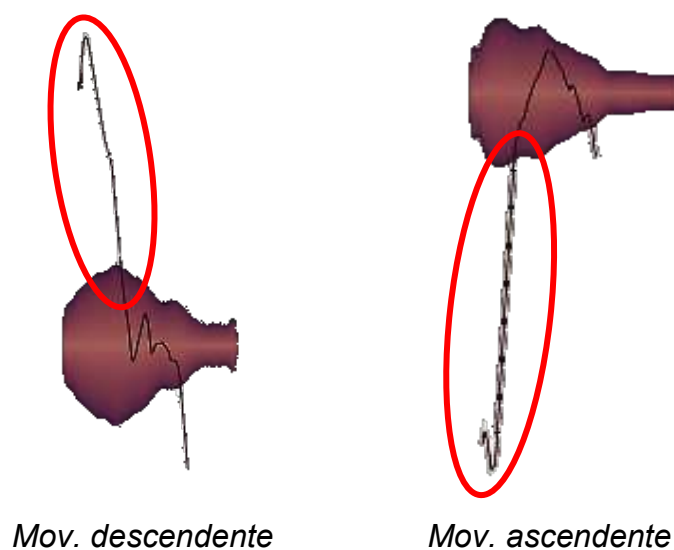
Este fenómeno puede ser vinculado a cuestiones interactivas entre músicos, pero, además, a la configuración y desarrollo acústico que se genera en los contextos de la práctica musical, esto incluye, al espacio –abierto, cerrado, con/sin sillas o tarima, etc.–; la aparatología –amplificación, micrófonos, cables, consola, etc.–; y el público/espectadores, siendo este último influyente con el hecho de estar presente o con el uso de su voz hablada o cantada en el momento de la presentación. Si bien, este aspecto se abordará con mayor profundidad en el Capítulo 5 *La experiencia de cantantes: reconstruyendo la performance*, un ejemplo que puede ayudar a visualizar este fenómeno es lo que ocurre con los cambios de temperatura ambiente en las cuerdas de una guitarra o en los instrumentos de viento metal como la flauta travesa o el saxofón. Cuando la temperatura es alta o baja, la afinación de tales instrumentos varía, generándose un ascenso o descenso de esta. En las guitarras la afinación desciende con las temperaturas altas, mientras que asciende con las bajas; en la flauta o el saxofón es inversa esta relación.

Ahora, como se mencionó en el apartado metodológico al inicio de este capítulo, múltiples factores impactan en un cantante a la hora de configurar su entonación en la performance, uno de ellos era la afinación de los instrumentos acompañantes porque la voz mantiene una relación estrecha con estos, por lo

que, si se modifica su afinación, la voz intentará acomodarse a esta. Por supuesto, estos cambios no sólo se dan por la temperatura, el hecho de que el espacio sea grande o pequeño, de que haya amplificación o no, o de que los espectadores acompañen cantando, genera modificaciones en la entonación del cantante que se traducen en una estructura tonal particular que, puede distanciarse de la versión y afinación estándar. Por ello, la performance en cada caso presenta una afinación performativa distinta. Esta particularidad del fenómeno podría brindar una posible explicación a las variaciones de *centro* y *periferia* que no han sido señaladas en los gráficos anteriores y que no se corresponden con las corporeidades descritas inicialmente.

#### 3.4.2.2. Fluctuación

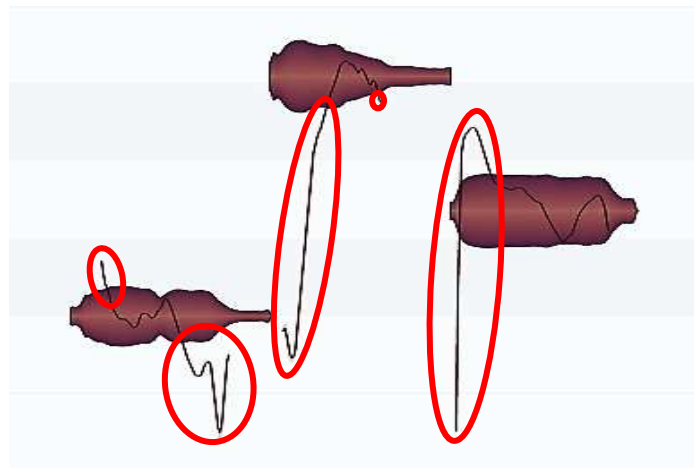
Esta categoría representa la singularidad de cada evento sonoro, pero además la transición entre ellos, lo que supone un elemento revelador si se piensa en comprender desde el análisis acústico gráfico la corporeidad de la performance cantada. Por ejemplo, en la figura 10 se observa que el trazo interno se inicia considerablemente lejos del tono específico, cuestión que varía según el abordaje del tono, si es descendente el trazo será proveniente de arriba y si es ascendente desde abajo.



**Figura 10.** *Diferencia comparativa de la fluctuación con abordaje descendente y ascendente*



El correlato corporal en este tipo de fluctuaciones está dado por el movimiento laríngeo que se produce en el abordaje y finalización de un evento sonoro. Por lo general, la gran mayoría de eventos suelen tomarse y finalizarse por arrastre o *glissando* –esto incluye además a la voz hablada–, que en términos musicológicos y más precisamente en el canto lírico-coral se denominan *portamentos* (Figura 11).



**Figura 11.** Fragmento melódico con tres eventos separados por portamento

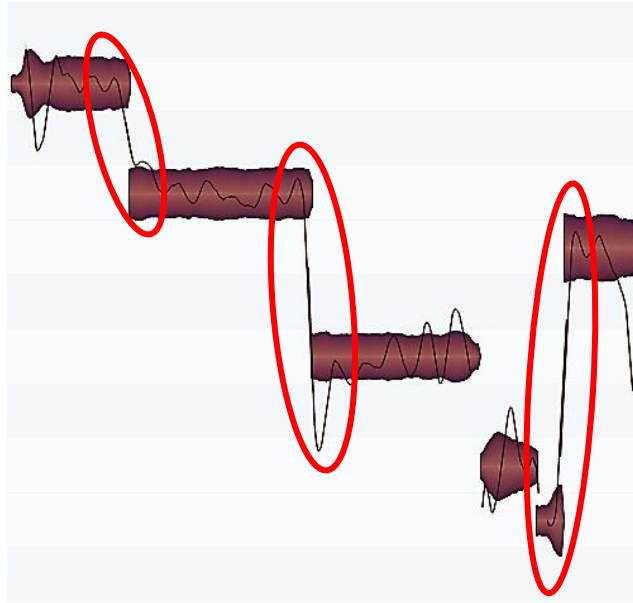
También hay ciertos movimientos laríngeos que generan este tipo de fluctuación, pero son percibidos no como un arrastre sino como un *quebrado*, más conocido como gallo. Este se da por el ascenso abrupto de la laringe, generando que los pliegues vocales se adelgacen y haya un paso de aire mayor, como cuando se produce un sonido en falsete; de hecho, el gallo o *quebrado* puede entenderse como un pasaje rápido y momentáneo del registro de pecho al falsete. Un ejemplo claro es el canto a la tirolesa o *Yodel* en los países alpinos de Europa. La representación gráfica puede verse de la misma manera que el arrastre (Figura 10 y 11) o como una onda irregular de pico angosto si el movimiento laríngeo se realiza dentro del mismo evento como se muestra en la figura 12.



**Figura 12.** *Fluctuación quebrada irregular por movimiento laríngeo durante el evento sonoro*

Ahora, las fluctuaciones de tipo *portamento* se pueden encontrar en las formas habladas o cantadas y ser consideradas parte de las dinámicas expresivas comunes en la voz humana. Aquellas de tipo *quebrado* irregular, si bien se presentan durante la etapa de pre y adolescencia en las personas, no podría afirmarse que la hayan experimentado todas, por ello, no en todos los casos analizados en este estudio se encuentra dicha fluctuación como parte de las formas expresivas en la performance cantada.

Como se observó en la figura 11, las fluctuaciones por arrastre o *portamentadas* pueden no estar conectadas entre eventos, esto se debería a pequeños cortes en el flujo de aire provocados por (i) movimientos glóticos, y (ii) el cierre de la boca o el cubrimiento interno de la dentadura con la lengua por la articulación consonántica de, por ejemplo, la *m*, *p*, *d*, *t*. Por otro lado, también podemos observar estas fluctuaciones conectadas entre eventos, en ese caso, el flujo de aire continuo es el que brindaría tal conexión, siendo representada de forma idéntica a la fluctuación *portamentada* (Figura 13).

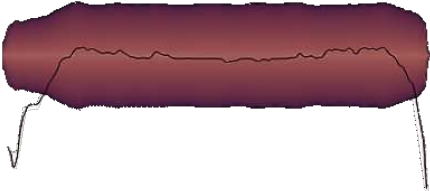
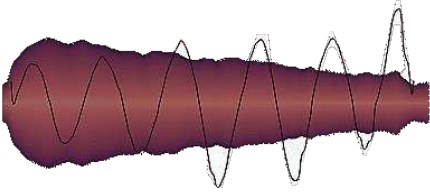
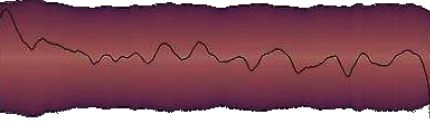
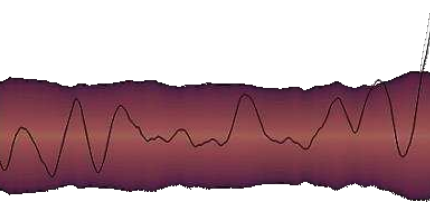


**Figura 13.** *Fragmento melódico conectado por fluctuaciones portamentadas*

Internamente, las fluctuaciones de un evento pueden visualizarse *lineal* u *ondulatoriamente* de forma tanto regular como irregular (Tabla 7). Los casos en que hay una fluctuación *lineal* regular se vinculan con una fuerte y constante presión aérea y una dinámica corporal de alta tonicidad. Si bien, esta linealidad no es completamente perfecta pues mantiene pequeños relieves, estos no son perceptibles como en las fluctuaciones de tipo *lineal* irregular y *ondulatorio* irregular, en las cuales hay grandes relieves disímiles provocados principalmente por las formas de articulación, el estado general del aparato vocal que incluye, por ejemplo, cansancio o sobre exigencia muscular, consumo de tabaco, estados gripales, problemas respiratorios, patologías vocales –hiatus, nódulos o pólipos– etc., o cuestiones tan sencillas como el movimiento de la saliva durante la producción de sonido.

Por otro lado, las fluctuaciones de tipo *ondulatorio* regular mantienen un patrón de movimiento similar en un segmento o la totalidad del evento sonoro que puede verse modificado únicamente en amplitud y longitud. Esta fluctuación es provocada por el movimiento ascendente y descendente de la laringe que es conocido en la práctica musical cantada como *vibrato*, el cual puede ser rápido o lento, y podría considerarse como una forma expresiva característica en el canto que la diferencia del habla –exceptuando los casos patológicos de habla en los que sí aparece–. Uno de los aspectos más relevantes de este tipo de

fluctuación es que su producción puede modificar automáticamente un evento sonoro en el que prime otro tipo de fluctuación. Esto significa que las dinámicas corporales, respiratorias y vocales se reconfigurarían en función de esta forma expresiva, pero además podrían disminuir y llegar a evitar fluctuaciones que son percibidas como crujidos o ruidos.

Fluctuación	Representación gráfica
<i>Lineal regular</i>	
<i>Ondulatoria regular</i>	
<i>Lineal irregular</i>	
<i>Ondulatoria irregular</i>	

**Tabla 7.** *Tipos de fluctuación sobre un evento sonoro*

En todos los casos analizados, las fluctuaciones aparecen conviviendo y dialogando en función de la performance, por lo que nunca hay una sola

fluctuación a lo largo del tema, incluso a lo largo de una misma frase. Las particularidades en la fluctuación que pueden llegar a percibirse en los cantantes evidentemente hacen parte no solo de su performance personal, sino del cuerpo de cada uno y cómo este transita el desarrollo de la performance según el contexto, las interacciones o su propio yo en ese tiempo-espacio determinado.

Es de suma importancia recordar que este tipo de análisis en los que se hace uso de software, procesan la información a partir de un algoritmo que reconoce una serie bastante amplia de aspectos acústicos en el sonido. Sin embargo, por lo menos en lo que respecta a la voz humana, aun no hay un software que pueda recibir, procesar y graficar con minuciosidad las particularidades expresivas de esta, y esto es de relevancia porque algunos sonidos son graficados de una manera muy distinta a cómo son percibidos. Por ejemplo, las bordaduras diatónicas y cromáticas son graficadas como un mismo evento y sobre una misma frecuencia; también se encuentra que las producciones vocales conocidas como rasgados que involucran un cambio tímbrico significativo, el software las identifica y grafica en otro espacio frecuencial distinto a la fundamental ( $f_0$ ). Esto evidentemente tiene impacto en las interpretaciones e inferencias que puedan surgir, por lo que es importante que el análisis no se base exclusivamente en el procesamiento de datos en un software, sino en dialogo con otros métodos de análisis y diferentes recursos vinculados al fenómeno en cuestión.

### **3.5. Síntesis**

A lo largo de este capítulo hemos podido transitar distintas experiencias perceptuales ligadas al fenómeno performativo cantado a partir de un involucramiento corporal con el sonido vocal y el análisis de gráficos acústicos en relación a la dimensión corporal. Del primer análisis podemos destacar que hay una serie de características corporales que trascienden la dimensión sonora y física, y que evidentemente pueden ser identificadas, sentidas y descritas en la medida en que nos involucremos con el fenómeno vocal. Por otro lado, los casos registrados demuestran aspectos diferenciados y similares. Las diferencias se vinculan principalmente al detalle de cómo se configuran sus corporeidades en la performance y cuál es la resultante sonoro-tímbrica de ello,

cuestión inherentemente vinculada a la experiencia de cada uno. En ese sentido, todos los casos resultan ser significativamente heterogéneos y esto hace a la singularidad de sus expresiones en la performance.

En cuanto a las similitudes, estas se encuentran en la globalidad de las acciones corporales, esto es, que todos comparten las mismas corporalidades al abordar la performance, a veces sostenidas en el tiempo y a veces de manera breve, por ejemplo, el vibrato. En otras palabras, la energía para ciertos eventos sonoros, las posiciones y movimientos laríngeos, las diferentes ubicaciones resonanciales, las distintas presiones respiratorias, o las articulaciones bucolabiales, etc., aparecen en todos los casos como aspectos expresivos propios de la esfera social común, pero con dinámicas, intensidades, temporalidades y configuraciones distintas. Un ejemplo de ello es el caso de Martín Muñoz y Carolina Arauz, en los dos la boca mantiene una forma de cúpula, redonda y hacia atrás-abajo, sin embargo, en Martín Muñoz se extiende a lo largo de la UF, mientras que en Carolina Arauz ocurre en periodos muy pequeños. Este tipo aspectos también se encuentran muy explícitos en la categoría *dinámica vocal superior*, en la que se compara la forma sonoro-corporal de cada caso registrado con la de un ejemplo paradigmático, encontrando aspectos corporales similares, pero con dinámicas y configuraciones performativas distintas.

En línea con esto, al análisis de gráficos acústicos da cuenta de este tipo de similitudes, en tanto podemos reconocer que todos los casos presentan características de entonación *céntrica* y *periférica*, así como fluctuaciones *portamentadas*, *ondulatorias* y *lineales* regulares e irregulares, vinculadas a la corporalidad de la producción. En cuanto al *quebrado*, es la única forma expresiva que no se presenta en todos los casos, lo cual abre un abanico de posibilidades del por qué, entre ellas, que en la UF analizada, en el tema completo o en las performances del cantante no esté presente, no es propio, o, por ejemplo, que no haya sido experimentada en su historia de vida, pero no por ello podríamos decir que no es reconocida por este. En todo caso, es importante recordar que lo que aquí se presenta es un fragmento seleccionado de un tema musical dentro de una performance particular, lo cual permite considerar que la

categoría *quebrado* podría identificarse en otros temas y performances del cantante.





# Capítulo 4

## Dinámicas corporales en la performance cantada

### 4.1. Introducción

En este capítulo se presenta el análisis del material visual de las performances cantadas atendiendo a las dinámicas corporales de forma particular y global. En otras palabras, analizar los movimientos de partes específicas del cuerpo sin perder la relación integral que tienen con el mismo en su totalidad, que es finalmente como se percibe. De esta manera, las descripciones del movimiento corporal global y particular se organizan en cuatro categorías procedentes de los análisis: *marcación*; *desvanecimiento*; *crecimiento*; y *contención*.

### 4.2. Objetivo

Reconocer y describir patrones de movimiento corporal observables sin sonido propios de las performances cantadas.

### 4.3. Metodología

Los videos recolectados en las performances cantadas fueron ingresados en el software informático para el análisis de datos cualitativos Nvivo10. Todas las observaciones y análisis sobre este material se hicieron posteriormente al análisis del sonido de la voz cantada del Capítulo 3 y con fechas espaciadas de entre uno y dos meses; los videos se reprodujeron sin sonido para atender específicamente al movimiento y evitar análisis basados en relaciones entre las dinámicas de las formas sónicas y las dinámicas del movimiento corporal. Como se mencionó en el Capítulo 2, para abordar el material visual se adoptó el planteamiento de Daniel Stern (2010) *Formas Dinámicas de la Vitalidad*, que supone un análisis de la cualidad del movimiento a partir de la conjunción de

elementos dinámicos<sup>50</sup>: *direccionalidad; energía; tiempo; y espacio*.<sup>51</sup> Los valores asignados en primera instancia para cada elemento sufrieron cambios a lo largo del proceso de análisis y comparación, esto a fin de tener la mayor precisión y claridad al describir los movimientos corporales, pero, sobre todo, explicitar lo más posible la experiencia corporal cantada y cuidar el vínculo con este fenómeno performativo musical en particular.

Dicho esto, como primer acercamiento se realizaron observaciones del material completo; enseguida y teniendo identificada previamente la estructura formal del tema –realizada en el análisis del Cap.3 *La corporeidad en el sonido de la voz cantada*–, se hizo una selección de dos y tres unidades formales (UF) según las posibilidades del tema musical. Para tal selección, se mantuvo el criterio de exclusión del inicio de la performance o primera UF (aspecto a) del Cap.3). Una vez hecha la selección de unidades formales a analizar, se procedió al reconocimiento y descripción preliminar de las dinámicas de movimiento corporal recurrentes. Tales descripciones permitieron ir configurando valores apropiados para analizar el fenómeno, y así reanalizar y describir todos los videos. Los valores adoptados finalmente para cada elemento son: Direccionalidad: *concreta – indeterminada*; Energía: *crecimiento – decaimiento – sostenida*; Tiempo: *constante – acelerando – desacelerando*; y Espacio: *vertical (V) – horizontal (H) – sagital (S)*. Las descripciones resultantes fueron categorizadas y nombradas de acuerdo a la propia experiencia perceptual como cantante y su vinculación con el fenómeno performativo cantado.

A continuación, se explican las categorías a partir de la descripción de video e imágenes de fragmentos paradigmáticos en las performances registradas para esta investigación. El acceso a los fragmentos de video de la UF puede hacerse mediante los vínculos enlazados en cada nombre de artista o utilizando el QR

---

<sup>50</sup> En el Capítulo 2 se expusieron cinco elementos dinámicos. No obstante, en los análisis se prescindió del elemento *movimiento* considerándolo en sí mismo objeto/unidad de análisis.

<sup>51</sup> En la propuesta de Stern, hay dos parámetros que pueden entenderse de distinta manera: *direccionalidad/intención* y *fuerza/energía*. Ahora bien, durante el proceso de análisis y a los fines de esta investigación, se consideró que el término *direccionalidad* y *energía* resultaban más adecuados y precisos a la hora de comprender la cualidad de los movimientos en la performance cantada.

adjunto. También se dispone, a pie de página, de un enlace que contiene la unidad formal completa analizada.

#### **4.4. Resultados**

Las categorías que surgieron de este análisis deben ser comprendidas dentro del marco temporal en el que sucede el fenómeno performativo cantado. Esto significa que, si bien aquí se presentan y describen dinámicas corporales independientes, caracterizadas a partir de la valoración de sus elementos – dirección, energía, tiempo y espacio–, las mismas conviven, dialogan y se suceden en periodos de tiempo mayoritariamente breves durante el desarrollo de la performance (Tabla 8). Por lo tanto, debe considerarse que la identificación de estas dinámicas se da en un proceso de percepción *intramodal* e *intermodal* sobre unidades formales (UF) continuas desde la propia experiencia sintiente de *acción e imagería motor mimética*, y del microanálisis sobre fragmentos explícitos de la UF que permiten dialogar con la experiencia propia, dando lugar a imágenes observables en las que puedan comprenderse las categorías. En otras palabras, de la experiencia y descripción mimética realizada sobre la UF, se buscaron fragmentos que pudieran explicitar gráficamente la experiencia inicial de análisis a fin de ser expuesta aquí.

De acuerdo a lo anterior, en las seis (6) performances registradas se encontraron treinta y un (31) fragmentos que explicitan las formas dinámicas de la vitalidad categorizadas, con una duración mínima de 1 s. y una máxima de 34.9 s. En promedio, los fragmentos extraídos y analizados de las UF tienen una duración de 3,95 s., exceptuando el caso de Lucía Garrote que promedia 16.1 s. y puede tomarse como un ejemplo paradigmático en el que se evidencia una forma dinámica corporal constante. En todos los casos se pudo identificar claramente al menos dos de las cuatro formas dinámicas, lo que no quiere decir que no haya más pero sí que son poco visibles, ocurren en periodos de tiempo demasiado breves y aparecen en diferentes lugares del cuerpo paralelamente con otras formas dinámicas.

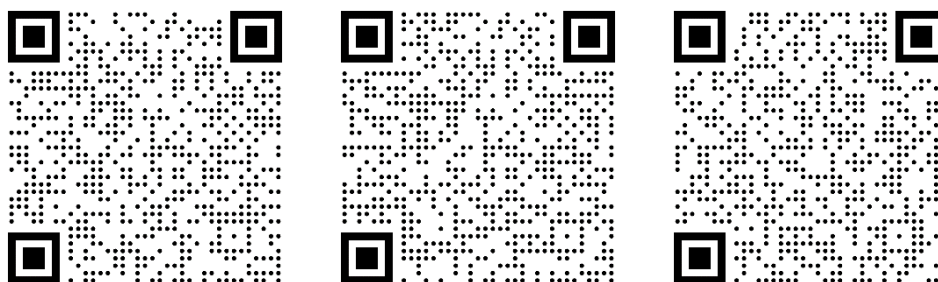
Formas Dinámicas de la Vitalidad					
Categorías		<i>Marcación</i>	<i>Desvanecimiento</i>	<i>Crecimiento</i>	<i>Contención</i>
Elementos					
<i>Direccionalidad</i>	V A L O R E S	Concreta	Indeterminada	Concreta	Concreta
<i>Energía</i>		Sostenida	Decaimiento	Crecimiento	Sostenida
<i>Tiempo</i>		Constante	Desacelerando	Desacelerando	Desacelerando
<i>Espacio</i>		V – H – S	V – H – S	V – H – S	V – H – S

**Tabla 8.** Características de las categorías finales surgidas en el análisis de video sobre formas dinámicas de la vitalidad

#### 4.4.1. *Marcación*

Ciertamente esta categoría resulta familiar considerando la práctica a la que se refiere esta investigación. Sin embargo, y aunque parezca obvia su relación, es importante entender que esta dinámica corporal no se reduce a las conceptualizaciones de la música como, por ejemplo, el pulso y sus distintos niveles, metro, compas, una entrada, etc. El surgimiento de esta categoría representa aquellas formas expresivas en las que el movimiento corporal presenta cierta recurrencia, principalmente temporal y espacial, aun cuando en la kinesfera aparezcan otros movimientos variables a este. De hecho, la dinámica corporal de *marcación* puede estar en todo el cuerpo, en una zona particular – extremidades inferiores, superiores, cabeza, etc.–, o ir trasladándose de una zona corporal a otra en el desarrollo de un breve segmento musical. En cuanto a la dirección y energía en esta dinámica, su patrón regular supone un punto pivote al cual pueda llegar e iniciar nuevamente el movimiento, por lo que siempre mantiene una dirección concreta y un recorrido espacial idéntico en la repetición que requiere de una energía constante.

Para dar cuenta de estas particularidades observaremos el caso de [Martín Muñoz](#) (Video 1), [Carola Vitali](#) (Video 2) y [Franco Acuña](#) (Video 3).



*Video 1: Martín  
Muñoz Fragmento B´  
– Marcación*

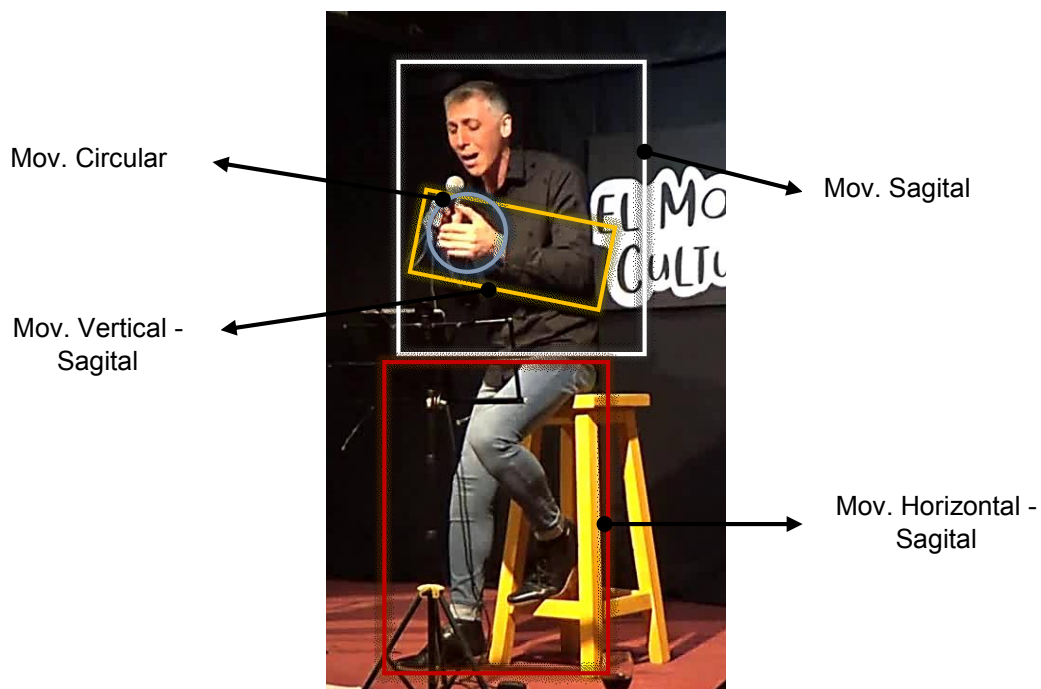
*Video 2: Carola Vitali  
Fragmento A´ –  
Marcación*

*Video 3: Franco  
Acuña Fragmento A´  
– Marcación global y  
ocular*

En el primero (Figura 14) hay una *marcación* global, lo que significa que involucra la mayor parte del cuerpo en la dinámica. El movimiento principal está situado en la mano-brazo izquierdo, que desciende lentamente en diagonal al frente hacia un punto de impacto del cual empezará a rebotar verticalmente –punto pivote–, con pequeños movimientos hacia el frente-atrás que pueden llegar a configurar un círculo, concretamente en la mano. Tanto el torso como la cabeza-cuello mantienen un movimiento adelante-atrás en el que, por momentos aparece un pequeño impulso de elevación que refleja la toma de aire y la direccionalidad, en este caso, concreta. En cuanto a sus extremidades inferiores, mantiene en la pierna izquierda un movimiento hacia el centro y en la derecha hacia atrás. En el caso de Martín Muñoz, hay un punto de impacto que es a la vez un punto de apoyo y rebote, por lo que sus movimientos tienen mayor energía en el punto de apoyo que en el rebote. Entonces, su punto pivote en cada parte del cuerpo mencionada sería: cabeza-cuello y torso, al frente; mano-brazo, abajo; pierna izquierda, al centro; y pierna derecha, atrás; siendo su rebote el movimiento directamente contrario.<sup>52</sup>

---

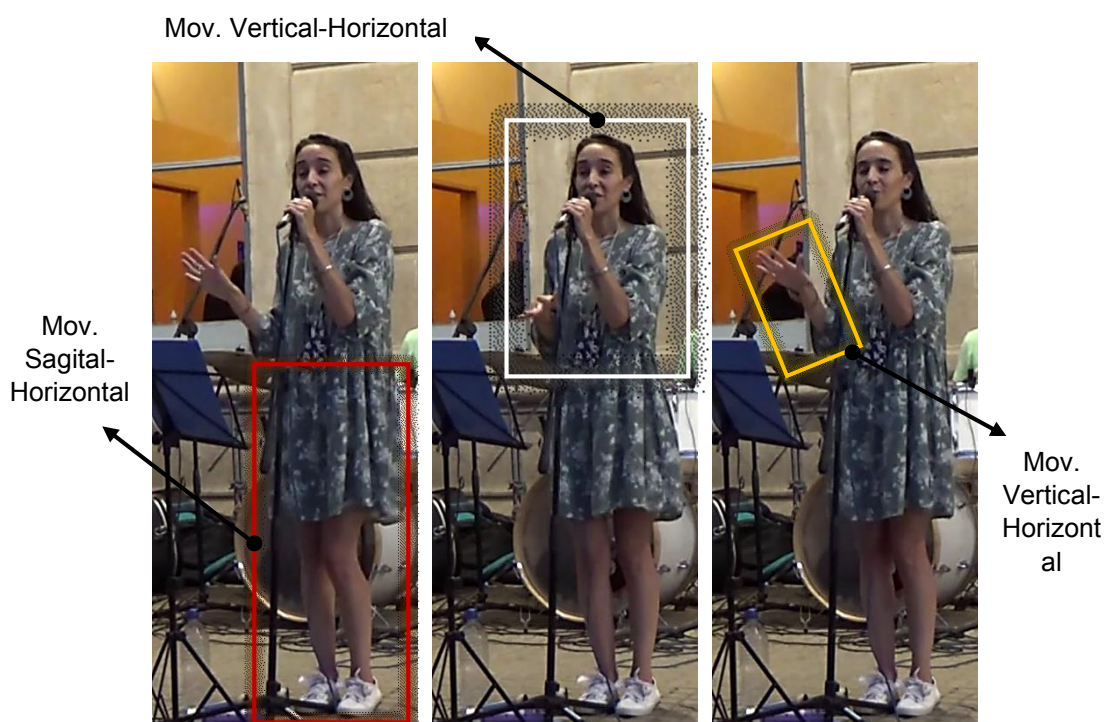
<sup>52</sup> Unidad formal completa: [Martín Muñoz Sección B´](#)



**Figura 14.** *Gráfica de los principales movimientos de marcación en Martín Muñoz*

En el caso de Carola Vitali (Figura 15) hay dos movimientos clave en su *marcación*, la mano-brazo derecho y la cadera y piernas. En el primero, realiza un movimiento en diagonal que incluye el espacio arriba-abajo y derecha-izquierda; en el segundo, las piernas hacen un movimiento repartido hacia adelante-atrás, por lo que cuando una va para adelante, la otra se queda en el centro o se retrae un poco y viceversa. A su vez, las caderas se mueven de derecha a izquierda, movimiento que rápidamente desaparece y se traslada al torso de forma muy leve. De hecho, el torso tiene un movimiento arriba-abajo e izquierda-derecha que parece ser consecuencia del movimiento de extremidades inferiores más que de una intencionalidad. Sin embargo, y quitando el movimiento de la mano-brazo derecho que se mantiene a lo largo del fragmento, la *marcación* en Carola Vitali parece ir trasladándose desde las

piernas hasta su cabeza, siendo esta última el lugar en el que desaparece la *marcación*.<sup>53</sup>



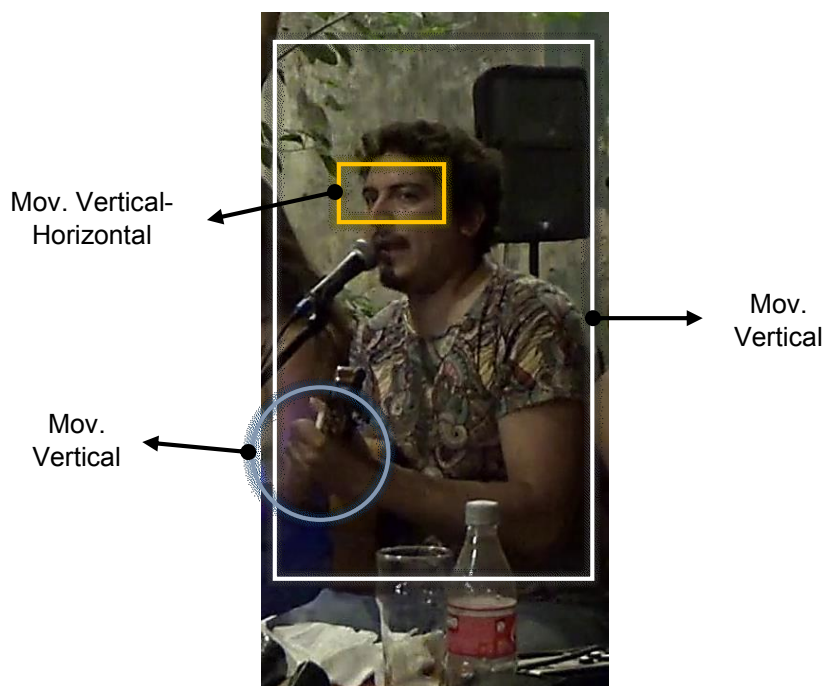
**Figura 15.** Gráfica de los principales movimientos de *marcación* en Carola Vitali

En cuanto a Franco Acuña (Figura 16), su dinámica de *marcación* se puede analizar solo en las extremidades superiores y cabeza-cuello, esto se debe a la disposición en ronda con mesa en el centro que tiene el grupo para las presentaciones. Entonces, el movimiento principal que se reconoce es arriba-abajo y podría considerarse que en las extremidades inferiores –aunque no se vean– ocurre lo mismo, sobre todo porque se observa de forma global esta dinámica de *marcación*. Su mano-brazo derecho también mantiene un movimiento arriba-abajo que es mucho más rápido que el movimiento global, esto evidentemente asociado a la rítmica que está realizando en el cavaquinho. Si bien, tal movimiento hace parte de la ejecución específica de otro instrumento, se entiende que ninguno de los dos –voz y cavaquinho– configuran de forma individual el desarrollo de la performance, por el contrario, la corporeidad inherentemente necesaria en los dos resulta unificándolos en un todo

<sup>53</sup> Unidad formal completa: [Carola Vitali Sección A'](#)

performativo que se percibe y analiza en conjunto. Por tanto, el movimiento de la mano-brazo derecho se constituye como parte de la dinámica corporal *marcación* en la performance cantada.

Por otra parte, hay un movimiento ocular de vaivén hacia la izquierda, que también ocurre en las cejas arriba-abajo y se enmarca en la dinámica de *marcación* por su direccionalidad concreta, energía y tiempo constantes, pero, sobre todo porque en los dos casos hay una concordancia directa con la dinámica corporal general. En otras palabras, el movimiento de cejas y el ocular retornan sobre la misma dirección y en sincronía con la *marcación* que mantiene el resto del cuerpo, lo que permite considerar que hace parte de la misma dinámica y no corresponde a otra.<sup>54</sup>



**Figura 16.** Gráfica de los principales movimientos de marcación en Franco Acuña

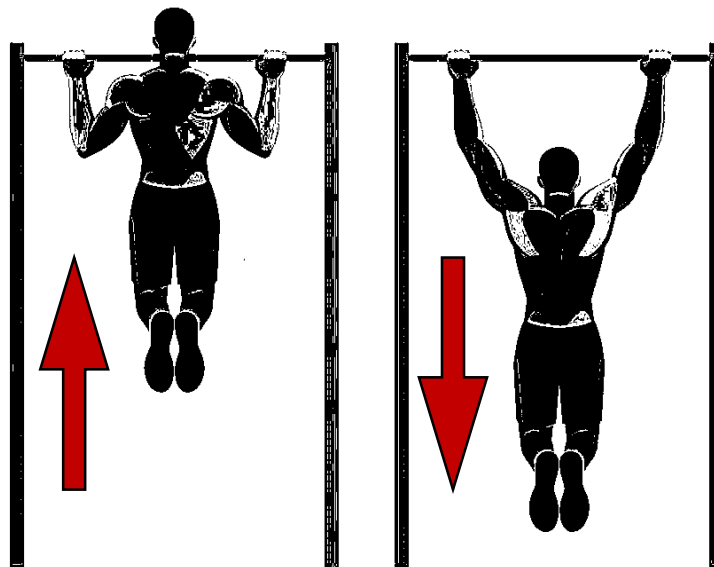
#### 4.4.2. Crecimiento Y Desvanecimiento

Aquí es necesario abordar dos de las categorías que surgieron en los análisis, y esto se debe a que, en la gran mayoría de casos, estas dos dinámicas se suceden constantemente y resulta más sencilla su comprensión en conjunto.

<sup>54</sup> Unidad formal completa: [Franco Acuña Sección A'](#)



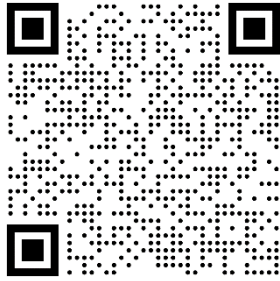
Antes de pasar a los ejemplos performativos, recorro a una analogía del deporte, las dominadas (Figura 17). Este ejercicio que es bastante conocido supone el ascenso y descenso del cuerpo sobre el eje vertical suspendido en una barra horizontal o dominada. En ambos casos –ascenso y descenso–, la dinámica energética y temporal resulta bastante representativa para entender las categorías que se presentan. El ascenso sería análogo al *crecimiento*, en tanto supone un aumento de energía significativo y una temporalidad que va en desaceleración hasta llegar al punto de impacto, en este caso la barra. En contrapartida, el descenso respondería a la categoría *desvanecimiento*, en la cual la energía decae casi en sincronía con la temporalidad que va en desaceleración hasta el estiramiento total del cuerpo o la llegada al suelo.



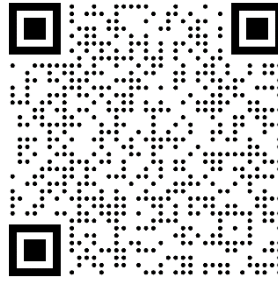
**Figura 17.** Representación análoga de la dinámica corporal de crecimiento y desvanecimiento

En la performance cantada, la energía y temporalidad se presentan de forma idéntica al ejercicio de dominadas. Sin embargo, los elementos referentes a la direccionalidad y el espacio resultan ser distintos, sobre todo en el *desvanecimiento* que presenta una dirección indeterminada, vaga o indefinida que se vincula inherentemente a su movimiento en la kinesfera, pudiendo orientarse en sus ejes vertical, horizontal o sagital. Por su parte, la dinámica de *crecimiento* posee una dirección definida con movimientos en la kinesfera orientados principalmente en el eje vertical y sagital, siendo semejante al

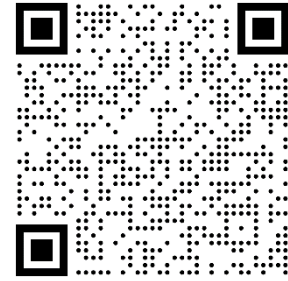
ascenso en las dominadas. Observemos cómo aparecen estas dinámicas en la performance cantada de [Carolina Arauz](#) (Video 4), [Seba Cayre](#) (Video 5) y [Lucía Garrote](#) (Video 6).



Video 4: Carolina Arauz  
Fragmento B'' –  
Crecimiento-  
Desvanecimiento



Video 5: Seba Cayre  
Fragmento A' –  
Crecimiento-  
Desvanecimiento

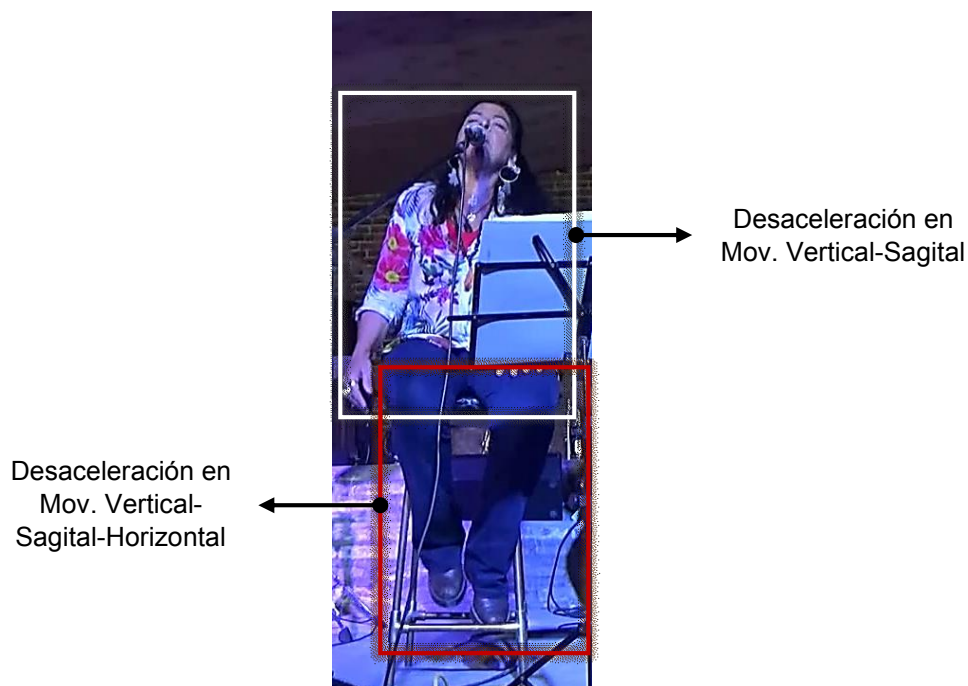


Video 6: Lucía Garrote  
Fragmento B'+A' –  
Contención

En Carolina Arauz (Figura 18) sus dinámicas pueden apreciarse de formas distintas en (i) extremidades superiores, cuello-cabeza, y en (ii) extremidades inferiores que involucran cadera, piernas y pies. En la dinámica de *crecimiento*, por ejemplo, se observa al primero con un movimiento rápido ascendente que desacelera para descender levemente con cierta inclinación al frente y ubicarse en un centro brevemente, esto se observa en bloque, toda la zona superior del cuerpo realiza este movimiento; en el segundo, un movimiento sincronizado temporalmente con el anterior en el que asciende y se retrae la pierna derecha, mientras que la izquierda se eleva sustancialmente con una inclinación más pronunciada hacia el centro. En general, parece que el eje central fuera un punto de encuentro final de este *crecimiento* donde se concentra la mayor cantidad de energía.

En cuando a la dinámica de *desvanecimiento*, se observa un movimiento global descendente que además evidencia una caída de energía en relación a la dinámica anterior. Sin embargo, direccionalmente el cuerpo toma distintas orientaciones en la kinesfera, propio de esta dinámica. El tronco, cuello y cabeza se movilizan hacia el frente; mano-brazo derecho e izquierdo (sobre todo el hombro en este último) y zona ocular descienden; pierna derecha realiza un

movimiento de apertura hacia la derecha, al frente y abajo, mientras que la pierna izquierda se dirige muy levemente hacia el centro-derecha y abajo.<sup>55</sup>

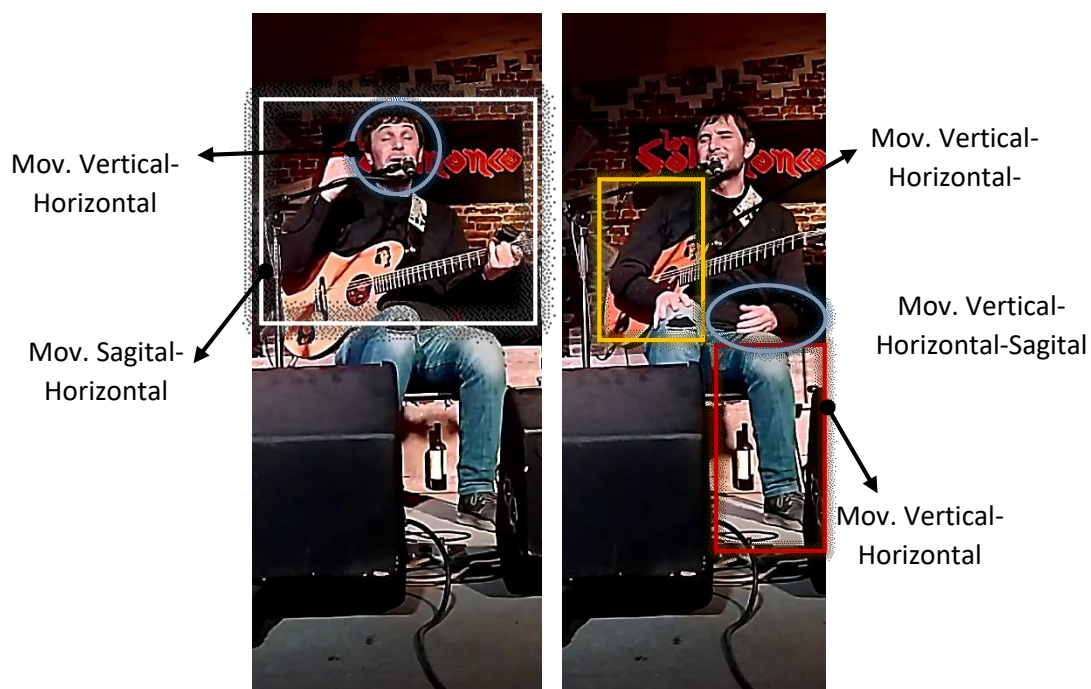


**Figura 18.** Gráfica de los principales movimientos de crecimiento y desvanecimiento en Carolina Arauz

En el caso de Seba Cayre (Figura 19), hay una mayor presencia de movimiento global en la dinámica de *desvanecimiento* que en la de *crecimiento*. En esta última, los movimientos permanecen sobre las extremidades superiores, cuello-cabeza y el gesto, siendo principalmente de ascenso. La mano-brazo izquierdo inicia un movimiento de retracción con un golpe de energía que se traslada rápidamente por el tronco generando movimiento hacia el frente-derecha del mismo; pareciera que tal energía continua hasta la mano-brazo derecha que realiza un movimiento de apertura hacia arriba-frente que termina yendo hacia el centro del cuerpo. Su cuello-cabeza replican en un espacio más acotado toda la dinámica descrita, mientras que su rostro –parpados y cejas– se eleva considerablemente y parece llegar con cierta anticipación al punto máximo de crecimiento, mismo punto al que la mano-brazo derecha llega cuando finaliza en la zona central del torso.

<sup>55</sup> Unidad formal completa: [Carolina Arauz Sección B''](#)

La dinámica de *desvanecimiento* tiene un movimiento global en todo el cuerpo, las extremidades inferiores se incorporan de una forma contundente, realizando un movimiento en la pierna izquierda de pequeña elevación y caída instantánea hacia la derecha, dejando un pequeño rebote horizontal que va desacelerando con la pérdida de energía, esto último replicado de forma muy similar en el torso. En cuanto a las extremidades superiores, cuello-cabeza y rostro, tienen un movimiento generalizado hacia abajo que se corresponde con la dinámica corporal que dejó el *crecimiento*. En ese sentido, la frente y parpados descienden; la mano-brazo derecha cae rápidamente inclinándose hacia el frente, mientras que la mano-brazo izquierda cae realizando un movimiento horizontal de vaivén similar al de la pierna izquierda pero un poco hacia el frente.<sup>56</sup>

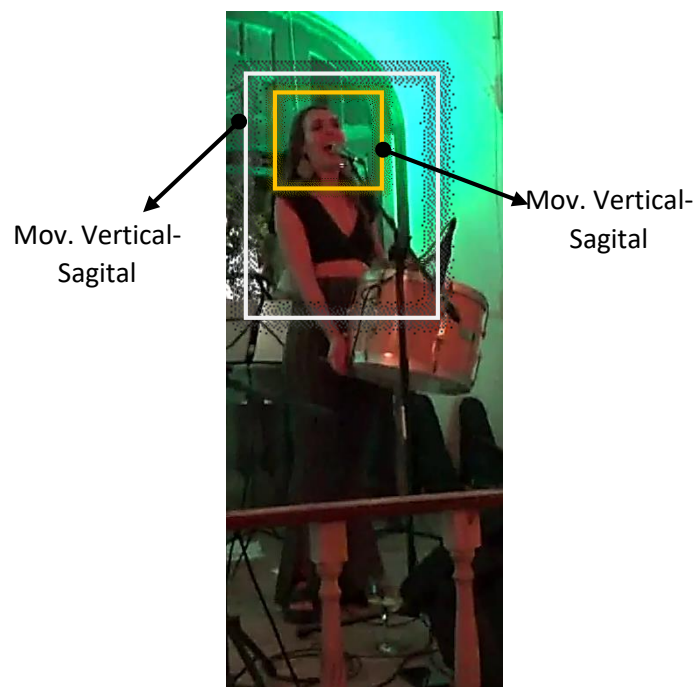


**Figura 19.** Gráfica de los principales movimientos de crecimiento y *desvanecimiento* en Seba Cayre

En cuanto a Lucía Garrote (Figura 20), es un caso que presenta una dinámica de *crecimiento* prolongada y paulatina que, al estar situada en una sección del tema que se detiene completa e inmediatamente, no está sucedida por un *desvanecimiento*. Por otro lado, Lucía Garrote toca en paralelo una *zabumba*, por lo que varios de los movimientos que se pueden observar hacen parte de su

<sup>56</sup> Unidad formal completa: [Seba Cayre Sección A'](#)

dinámica general que es principalmente de *marcación*; entonces, los principales movimientos que se pueden visualizar en referencia a la dinámica de *crecimiento* se sitúan en el torso, especialmente el pecho y hombros, y el cuello-cabeza. En estas dos zonas, hay un movimiento significativo de elevación y retracción, mucho más visible en el cuello-cabeza y en hombros que en el torso. Si bien, se puede llegar a observar un elevamiento y apertura de cejas, ojos y boca, estas hacen parte de la dinámica performativa general de Lucía Garrote, por lo que cuando inicia el *crecimiento*, en sí no hay un movimiento en el rostro referido a esta dinámica. La finalización del *crecimiento* es inmediata al llegar a su punto máximo, donde hay una detención e impacto de todo el cuerpo hacia el frente-abajo.<sup>57</sup>



**Figura 20.** Gráfica de los principales movimientos de crecimiento en Lucía Garrote

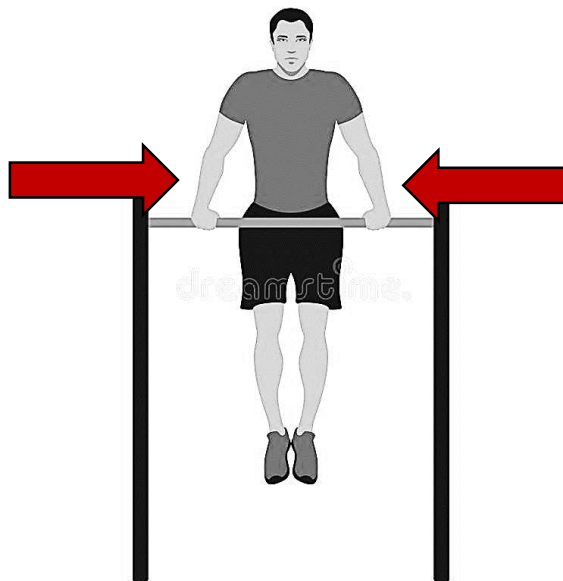
#### 4.4.3. Contención

Como su nombre lo indica, esta dinámica refiere a una acción de retención, freno o interrupción sobre algo que suele fluir, un tanto contradictorio, paradójico y quizás abstracto si se piensa en el análisis del movimiento, un fenómeno que se caracteriza por su propio nombre. En la performance cantada, esta categoría

<sup>57</sup> Unidad formal completa: [Lucía Garrote Sección B'+A'](#)

surge en relación a aquellas expresiones que temporalmente son percibidas con una desaceleración casi detención de todo el cuerpo. De hecho, es particularmente en la percepción temporo-espacial del movimiento donde surge esta dinámica, reduciéndose al mínimo y generando una suerte de suspensión corporal, como si fuese una fotografía. En cuanto a su direccionalidad, el hecho de que el cuerpo parezca suspenderse permite tener una alta certeza sobre los posibles puntos de detención, por lo que sus direcciones siempre son concretas.

En esta dinámica de *contención*, la energía resulta ser el elemento de mayor dificultad al no haber una amplitud suficiente en los movimientos que permita comprender su cualidad, por lo que las acciones interactivas propias *intramodales* e *intermodales* durante la observación del fenómeno, resultan ser muy significativas casi determinantes en este análisis. Aun así, la analogía deportiva de las dominadas sigue siendo un ejemplo que ayuda a su comprensión.

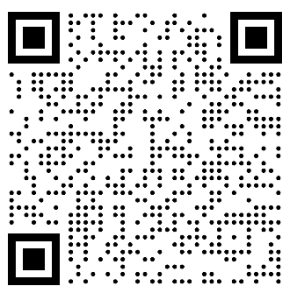


**Figura 21.** Representación análoga de la dinámica corporal de contención

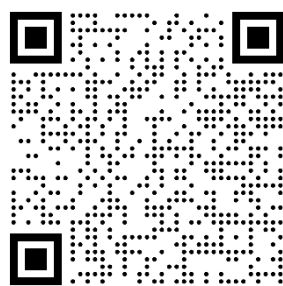
En este caso (Figura 21), el cuerpo asciende por encima de la barra horizontal, quedándose un breve instante en tal posición para luego retornar al suelo. Esta posición de suspensión tiene la particularidad de requerir una energía constante, por lo que, a pesar de no visualizarse un movimiento durante, hay un flujo de energía que permite sostener dicha posición. Ahora, seguramente al imaginarnos realizando esta acción, podamos tener una aproximación corporal

de la dinámica de *contención*, misma que ocurre en la performance cantada, pero en periodos quizás más breves que las dominadas y en dialogo constante con las dinámicas de *marcación*, *crecimiento* y *desvanecimiento*.

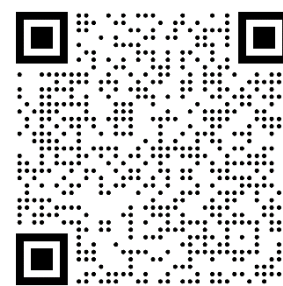
A comparación de las dinámicas descritas hasta el momento en este capítulo, la *contención* en la mayoría de los casos se visualiza por la considerable disminución del movimiento; entonces, las gráficas que se muestran a continuación reflejan con gran exactitud la dinámica de *contención* de ese momento performativo. Veamos entonces la dinámica en las performances de [Martín Muñoz](#) (Video 7), [Carola Vitali](#) (Video 8) y [Carolina Arauz](#) (Video 9).



Video 7: Martín Muñoz  
Fragmento Coda B' –  
Contención



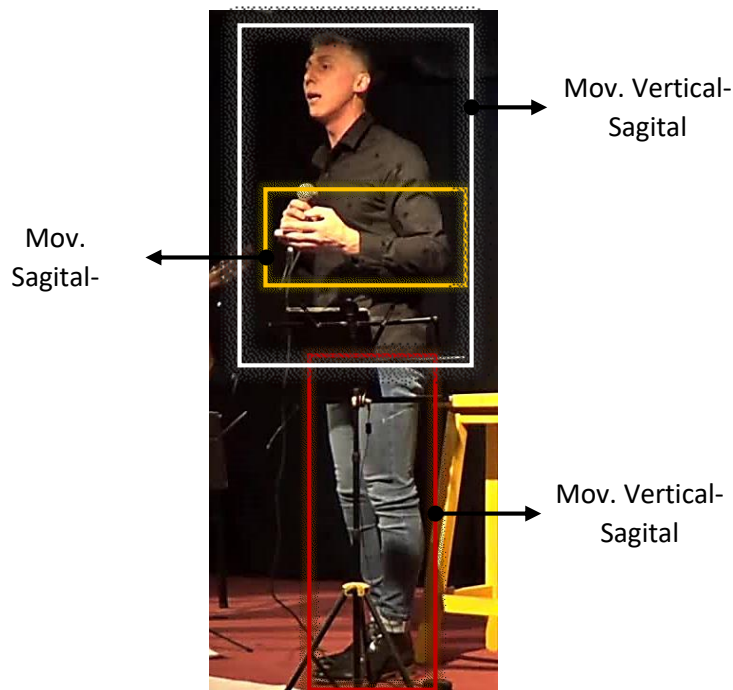
Video 8: Carola Vitali  
Fragmento A' –  
Contención



Video 9: Carolina Arauz  
Fragmento A'' –  
Contención

En Martín Muñoz (Figura 22) se pueden observar tres movimientos generales que se orientan a la configuración de la dinámica de *contención*, todos con una temporalidad en desaceleración casi hasta la detención. El primer movimiento y de mayor amplitud se encuentra en la mano-brazo izquierdo que se retrae lentamente, parece detenerse, pero continua con un mínimo movimiento hacia la derecha y centro del torso. El segundo movimiento se genera en la pierna izquierda, una retracción idéntica a la mano-brazo izquierdo pero un tanto más lento; esta retracción genera un pequeño movimiento hacia el frente de la cadera que resulta en un posicionamiento general de todo el cuerpo, como si se anclara al suelo durante la *contención*. El tercer movimiento se observa en la globalidad, siendo una especie de expansión general arriba-abajo-frente que culmina con un estrechamiento en el gesto facial, y un descenso del cuello-cabeza y torso, justo en sincronía con el movimiento de la mano-brazo izquierdo hacia el centro.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Unidad formal completa: [Martín Muñoz Sección B'](#)



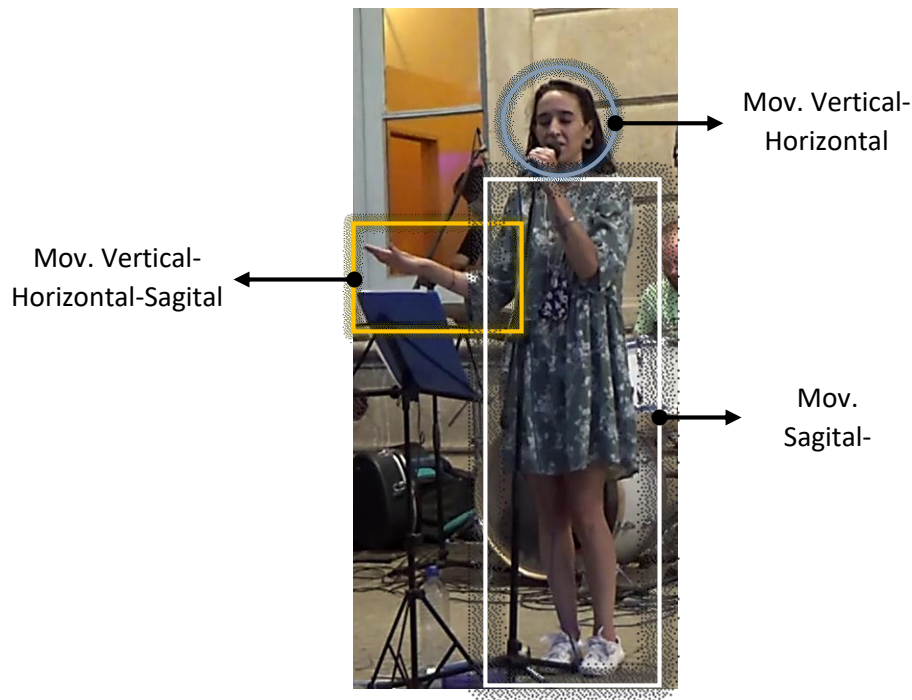
**Figura 22.** Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Martín Muñoz

En el caso de Carola Vitali (Figura 23), dos movimientos resaltan a la hora de configurar la *contención*. El primero y de gran amplitud kinesférica es el de la mano-brazo derecho, que viene rápidamente desde abajo realizando un movimiento hacia arriba-frente-derecha, culminando en una detención en la zona media en relación al torso. El segundo movimiento de carácter global surge en el torso y extremidades inferiores, siendo un movimiento rápido de retracción con un tercio de giro a la izquierda que se percibe como un posicionamiento y anclaje general.

Si bien, el cuello-cabeza y el gesto acompañan brevemente la dinámica de *contención*, también es cierto que se observa en paralelo un cambio de dinámica en esta zona corporal que puede considerarse de *marcación*. Esta dinámica es observable por el movimiento descendente de las cejas que se traslada a la cabeza de forma horizontal derecha-izquierda con la misma temporalidad y energía.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Unidad formal completa: [Carola Vitali Sección A'](#)



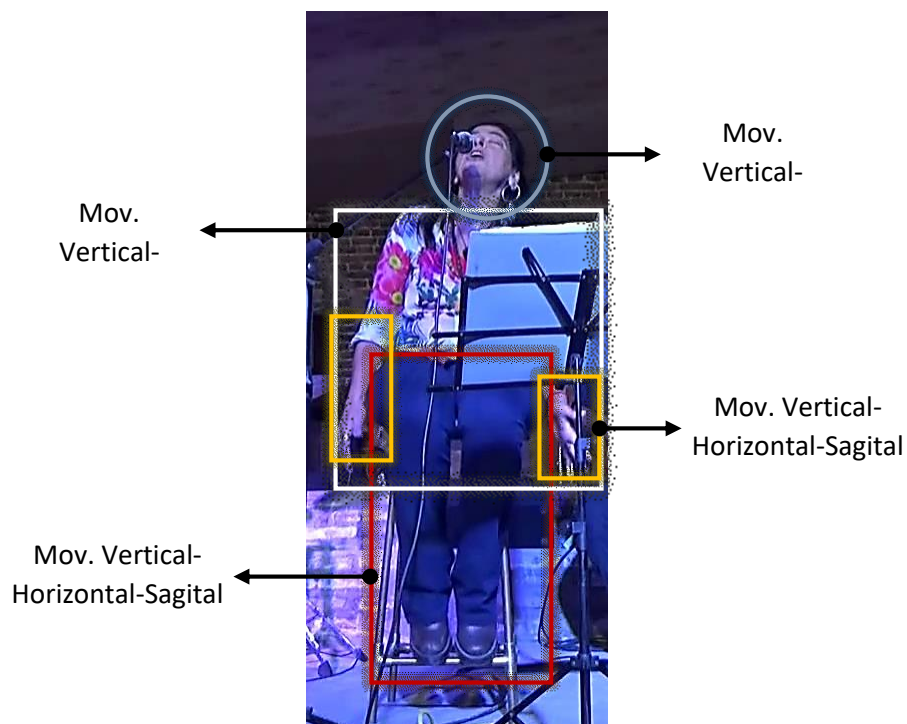


**Figura 23.** *Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Carola Vitali*

En cuanto a Carolina Arauz (Figura 24), la amplitud y variedad de movimientos previos a la *contención*, hacen un tanto más sencillo identificar el momento en el que emerge esta dinámica, aun cuando su duración en este fragmento es mínima. A su vez, en este fragmento se hace explícito el dialogo y paralelismo de algunas dinámicas corporales expuesta hasta el momento, por lo que la descripción se hará nombrando dinámicas ya descritas. Entonces, en las extremidades inferiores se visualizan dos movimientos, (i) la pierna izquierda realiza una dinámica de *marcación* que rápidamente cambia hacia una breve detención, y luego una pequeña movilidad dirigida hacia el centro-derecha-frente; (ii) la pierna derecha, inicialmente detenida, inicia su movimiento en sincronía con la pierna izquierda luego de la breve detención, por lo tanto, realiza un movimiento al centro-izquierda-frente.

En las extremidades superiores y el cuello-cabeza ocurren cuatro movimientos, (i) mano-brazo izquierdo inicia con un descenso que correspondería a la dinámica de *crecimiento* hasta su ubicación por debajo de la cadera, donde realiza una desaceleración instantánea que culmina con la apertura de la palma; (ii) mano-brazo derecho se abre levemente hacia la derecha para dirigirse rápidamente al centro-izquierda y sincronizarse con el movimiento de la mano-

brazo izquierda, culminando de manera similar con una apertura de palma un tanto más acotada; (iii) el torso, parte de una expansión arriba-abajo para luego estrecharse durante toda la *contención*; por último, (iv) el cuello-cabeza tiene una movilidad ascendente con una retracción que se relaciona con una dinámica de *crecimiento* que rápidamente se detiene para transformarse en *contención*. Este último movimiento es en el que quizás se refleje un cambio dinámico corporal concreto sin mayor variabilidad pues consta solamente de ese movimiento ascendente-atrás.<sup>60</sup>



**Figura 24.** *Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Carolina Arauz*

#### 4.5. Síntesis

A lo largo de este capítulo se han podido exponer las características que presentan las categorías, más precisamente formas dinámicas de la vitalidad, emergentes del análisis y la comparación constante entre casos. En ese camino, es importante destacar los valores adoptados para cada elemento dinámico, pues han sido fundamentales en el surgimiento y comprensión de las dinámicas

<sup>60</sup> Unidad formal completa: [Carolina Arauz Sección A''](#)

de movimiento corporal, sobre todo considerando la ausencia de sonido en este proceso de análisis.

Desde este lugar, *marcación*, *desvanecimiento*, *crecimiento* y *contención*, han sido expuestas como vitalidades que pueden remitir a otras experiencias corporales un tanto distantes de la práctica musical cantada, lo que de alguna manera resulta ser favorable en términos miméticos. En línea con esto, las categorías se conjugan como gestalts corporales en el desarrollo de la performance cantada sin un vínculo estricto y directo con las dinámicas de la onda sonora. Estas gestalts han podido describirse, en la mayoría de los casos, en zonas particulares del cuerpo y en la globalidad del mismo, pero también, trasladándose de una zona corporal a otra como es el caso de Seba Cayre y principalmente el de Carola Vitali. Así mismo, aunque se identifican en los casos grandes similitudes, evidentemente es la experiencia de cada cantante la que permite relacionar y conjugar las formas dinámicas de la vitalidad, generando la construcción y desarrollo de una performance expresiva particular.



# Capítulo 5

## La experiencia de cantantes: reconstruyendo la performance

### 5.1. Introducción

En este capítulo se presentan, a partir del análisis de entrevistas a cantantes sobre su experiencia performativa y la observación y dialogo *in situ*, los diferentes caminos y significados transitados por cada cantante a lo largo de su historia vivida acerca de la voz, mismos que han permitido el surgimiento de expresiones sonoro-corporales particulares y hacen al desarrollo de su performance actual. Los datos fueron organizados en tres categorías de nivel superior que emergen a partir de la comparación constante en el análisis cualitativo: (i) *Yo en la performance*; (ii) *impacto de las interacciones en la performance cantada*; y (iii) *situacionalidad del acto performativo*.

### 5.2. Objetivo

Identificar y analizar la dimensión psicológica, sociocultural y corporal de las expresiones sonoro-corporales en cantantes a partir de su experiencia y la observación y diálogo *in situ*.

### 5.3. Metodología

Se realizó la transcripción y análisis de entrevistas en el software informático para el análisis de datos cualitativos Nvivo10, recurriendo a una metodología basada en la teoría fundamentada. En este proceso, además se compilaron datos recogidos de la observación y diálogo correspondientes a la primera etapa. El análisis se realizó siguiendo una serie de pasos protocolares que incluyeron: (1) identificación y selección de fragmentos de texto de las entrevistas en los que

se reconocen características generales de las dimensiones propuestas (Kimberly A. Neuendorf, 2001); (2) análisis, codificación y pre-categorización de los fragmentos seleccionados a partir de la subjetividad inductiva (Hernández Sampieri, Baptista Lucio y Fernández-Collado, 2010); (3) reducción de categorías y recategorización a partir de la reflexión y la comparación (Creswell, 1998); finalmente, (4) descripción de las categorías de mayor nivel en relación con las dimensiones propuestas (Strauss y Corbin, 2002).

A continuación, se explican las categorías de nivel superior y se despliegan subcategorías de las mismas en dialogo con fragmentos de texto –citas– paradigmáticos de las entrevistas y las observaciones y dialogo con los/as cantantes, permitiendo así, la comprensión de la categoría superior y la reflexión en torno a las dimensiones propuestas.

#### **5.4. Resultados**

En el primer análisis, se organizaron los fragmentos de texto seleccionados en treinta y dos (32) categorías, veinticinco (25) emergentes de la entrevista y siete (7) de la observación y dialogo. Las mismas se redujeron con el análisis de los demás casos y la comparación constante a tres categorías. En total, se seleccionaron cuatrocientos veintisiete (427) fragmentos, doscientos setenta y seis (276) de entrevistas y ciento cincuenta y uno (151) de observación y dialogo. Estos fragmentos se distribuyen en las categorías de nivel superior de la siguiente manera: ciento cuarenta y uno de entrevista (141) y cuarenta (40) de observación y diálogo para la categoría *Yo en la performance*, con un promedio de 23.5 citas por caso para el primero y 6.6 para el segundo; ciento once de entrevista (111) y sesenta y cinco de observación y diálogo (65) para *Impacto de las interacciones en la performance cantada*, con un promedio de 18.5 citas por caso para el primero y 10.8 para el segundo; y veinticuatro de entrevista (24) y cuarenta y seis de observación y diálogo (46) para *Situacionalidad del acto performativo*, con un promedio de 4 citas por caso para el primero y 7.6 para el segundo (Tabla 9).

Posteriormente a la llegada de estas categorías de nivel superior, se realizó una relectura y comparación entre los datos de cada caso. De este último análisis surgen las subcategorías que se presentan a continuación, siendo: a.1)

*significando y construyendo la performance cantada, a.2) transitar la performance en vivo, y a.3) autopercepción sonoro-corporal para la categoría superior a) Yo en la performance; b.1) interacciones con los músicos/as, y b.2) interacciones con espectadores para b) Impacto de las interacciones en la performance cantada; y c.1) configuración espacial, y c.2) aparatología para c) Situacionalidad del acto performativo.*

<b>Experiencia de Cantantes</b>					
<i>Categorías</i>	<i>Subcategorías</i>	<i>Entrevistas</i>		<i>Observación y Diálogo</i>	
		Nº Citas	$\bar{X}$ citas por caso	Nº Citas	$\bar{X}$ citas por caso
<i>Yo en la performance</i>	Significando y construyendo la performance cantada	141	23,5	40	6,6
	Transitar la performance en vivo				
	Autopercepción sonoro-corporal				
<i>Impacto de las interacciones en la performance cantada</i>	Interacciones con los músicos/as	111	18,5	65	10,8
	Interacciones con espectadores				
<i>Situacionalidad del acto performativo</i>	Configuración espacial	24	4	46	7,6
	Aparatología				

**Tabla 9.** *Categorías de nivel superior, subcategorías y citas extraídas del análisis de entrevistas y la observación y diálogo*

#### **5.4.1. Yo En La Performance**

La voz viaja con nosotros desde que nacemos, lo cual significa que toda experiencia y reflexión que atravesase nuestra existencia y conforme nuestro ser tendrá un impacto inevitable en ella. Y es que además de ser una de las principales vías de comunicación lingüística, su sonido, es la representación sintiente de un cuerpo expresivo, y su silencio, la expresión de ausencia. Comprender cómo surgen determinadas formas expresivas en la performance

cantada, requiere adentrarse en aspectos de la experiencia personal, privada, subjetiva, consciente e inconsciente que sólo puede brindarnos la voz en primera persona de quien ha atravesado este fenómeno musical.

A partir de ello, se abordan las ideas, visiones y supuestos del canto; la experiencia psicológica en el desarrollo de la performance cantada; y las percepciones sonoro-corporales de sí mismos. Tal repertorio de experiencias se sintetiza en tres subcategorías: *significando y construyendo la performance cantada*; *transitar la performance en vivo*; y *autopercepción sonoro-corporal*, que se desarrollan a continuación.

#### **5.4.1.1. Significando y construyendo la performance cantada**

Muchas de las miradas que se han tenido respecto al canto, establecen el tipo de vivencia, práctica, aprendizaje, interacción, etc., con este fenómeno. De hecho, los estilos musicales bien conocidos como el *rock*, *pop*, *folclore*, *samba*, *tango*, etc., se desarrollan en gran medida en relación a estas formas de pensar la música y el canto que, por lo general, parecen girar en torno a cuestiones de índole técnica, poética o emocional. No obstante, hay aspectos de gran significado que se configuran como un elemento primario en la emergencia de formas expresivas. Por ejemplo, el lugar que ocupa el canto en sí mismo para cada cantante, como lo comparte Carolina Arauz en su regreso a los escenarios tras el aislamiento por cuarentena del COVID-19:

*...que yo volviera a cantar, también era volver a la vida de algún modo [...] que se plasma en algo concreto, porque yo volví a la vida, pero nadie sabe qué hago todos los días [...], pero esta cosa de volver a poner la música en un escenario, que la música es lo que yo soy, [...] fue fuertísimo y tuvo como esa impronta.*

Su canto resulta ser una vía a partir de la cual puede sentirse viva, no es solo una forma artística que optó practicar, una letra que aprendió, una técnica que dominó, o una emoción que decidió compartir, sino una expresión de lo que es ella a diario, materializado en una performance y en formas sonoro-corporales que emergen de esta. Entonces, el significado que Carolina Arauz confiere a su práctica cantada establece la construcción y desarrollo de su performance. De



forma similar ocurre para Franco Acuña, cuya performance surge de un significado vinculado al contexto histórico del *Samba* en el Brasil y el recorrido de músicos que hicieron posible al estilo y que, en él, han hecho eco para el desarrollo de su práctica musical.

*[...] antes de cantar una música pienso en los compositores viste. [...] son los maestros de Rio de Janeiro, aparte compusieron infinidad de música, son músicos increíbles, personas increíbles y esta gente existió en carne y hueso, [...] pienso en todo lo importante que esas personas hicieron para que exista esto que nosotros estamos haciendo hoy, entonces, eso particularmente me emociona mucho en el momento y como que me da un impulso para cantar la música que va a venir con responsabilidad. [...] agradecer que estamos pudiendo jugar a esto, que estamos pudiendo interpretarlo, que podemos hacerlo públicamente, que nos pueden pagar por hacerlo, cuando hubo gente, que te veían con un pandeiro y te metían preso, te mataban por sambista en Rio de Janeiro en el 30 (1930), [...] agradecer que tenemos la posibilidad de hacerlo en público, que podemos hacerlo acá en el centro de City Bell, que nadie nos persigue y que encima nos paguen [...]*

Estos contextos socioculturales en que se han desarrollado estas prácticas sientan las bases sobre las cuales nos acercamos al fenómeno performativo, pero los significados que damos al interactuar con dichas prácticas finalmente permiten construir las formas en las que definimos el camino de nuestra práctica performativa cantada.

*Ser sambista es como una forma de vivir, parece cliché, pero en realidad es [...], saber compartir, poder compartir el instrumento, [...] que hay roles que son siempre en pos del samba y que nunca nosotros estamos por encima del samba, sino que el samba es lo más importante, el samba como la música, el género, la historia, es mucho más importante que todos nosotros.*

Evidentemente, las características performativas no surgen principalmente de la estructura musical creada –composición– o de supuestos estéticos, técnicos, poéticos, emocionales, etc., sino de las condiciones históricas y colectivas en las

que nace el *Samba* –como fenómeno musical sociocultural– y que él intenta vivir en cada presentación y espacio de práctica. Esto quizás podría suponer en algún punto que las formas expresivas pueden ser invariantes en pos de la conservación de esta dinámica en la que el *Samba*, tiene prioridad. No obstante, es la esencia colectiva de “*compartir*” las implicancias de ser sambista –en el caso de Franco Acuña– lo que define a la práctica musical, y entonces, las formas expresivas sonoro-corporales surgidas bajo esa esencia, se configuran como parte del *Samba* y no como una variante ajena a este.

Ahora bien, llegar a este tipo de experiencia performativa en la que cantar es “*volver a la vida*”, “*una forma de vivir*”, “*lo que yo soy*” o “*compartir*”, supone un encuentro y reflexión con los supuestos sociales y culturales del fenómeno cantado sobre los que suele construirse gran parte de la práctica. Por ejemplo, “*esa idea de que uno tiene que hacer algo para que al otro le guste*” (Martín Muñoz), idea que termina configurando formas expresivas que enajenan al cantante y lo direccionan en “*una búsqueda de la perfección, de una búsqueda de aceptación*” (Lucía Garrote); Sin embargo, aun con tal direccionamiento, no se puede obviar por ninguna razón que somos nosotros quienes portamos esa voz, ese cuerpo, ese *yo*, como menciona Carolina Arauz “*es difícil encuadrarse como producto en un mundo, rubro, donde lo que uno hace tiene tanto que ver con lo que uno siente*”, con lo que uno es, con cada dimensión que atraviesa a nuestra experiencia.

Transitar la construcción de la performance de la mano de estos supuestos, no siempre resulta ser un camino eficiente que contribuya a encontrarnos a nosotros mismos en el acto performativo, y mucho menos a la generación de formas expresivas en pos de este acto. Sin embargo, es un camino común que parece atravesar a los cantantes y que deriva en un crudo encuentro y profundización con su historia, misma que ha dejado huellas en las distintas dimensiones de la experiencia, no solo musical sino personal. Así lo comparte Lucía Garrote:

*Yo tenía otro nivel de exigencia, antes era diferente yo, [...] esto que me pasaba, [...] de que me puedo poner de mal humor por una situación en particular técnica o que algo no sale como yo espero, o que alguien no haga lo que yo quiero que haga viste, todas esas cosas, desde hace un*

*tiempo aprendí a controlar eso, y sobre todo a no exigir tanto, a disfrutar más, [...] también es una decisión de decir ¿para qué estoy acá? ¿para exigirme y hacer todo o para hacer lo que yo disfruto hacer? creo que tenía otros niveles de exigencia en general, no la pasaba tan bien viste, la pasaba bien, pero, es como si fuera de que antes tenía como el ego un poco más fuerte viste, o no me daba cuenta del todo de que había algo más, como que ahora estoy más en función, (me) siento más conectada con lo que pasa, con las personas, más como que no importa tanto mi figura viste. Siento, me conecto más con eso y eso es mucho mejor, porque eso también permitió que se arme una banda, siento yo también como correrme un poco.*

Es claro que el camino experiencial que transitan los cantantes y que involucra, por lo general, un choque y distanciamiento con ciertas dinámicas socioculturales referidas al fenómeno performativo como, por ejemplo, la mirada y aceptación por parte del espectador, o la misma aceptación de sí mismos sobre un panorama estandarizado orientado a la búsqueda de perfección, dejan una huella que sigue siendo trabajada en cada uno según la dimensión personal en la que impacte.

*creo que en el fondo por ahí hay algo de lo que todavía me estoy liberando lentamente que es el famoso síndrome del impostor [...], en el que no es suficiente nunca viste, nunca sabes lo suficiente, nunca hiciste lo suficiente. (Lucía Garrote)*

Al igual que Lucía Garrote, Martín Muñoz ha transitado estos supuestos que han derivado en la construcción, por ejemplo, de una performance orientada a la estética del *Tango* tradicional y el disfrute del espectador y no tanto a sus propias formas. Aun así, es evidente que, aunque los supuestos parecen dificultar el camino constructivo de la performance cantada, el choque con estos hace posible el surgimiento de nuevas formas expresivas en la medida en que nos enfrentamos, para bien o mal, con nosotros mismos.

*yo ya no le quiero gustar a nadie, quiero gustarme yo lo que hago. Entonces, si al otro le gusta, bárbaro, si no, bueno bárbaro también porque no le puedo gustar a todo el mundo. Pero antes tenía como esa necesidad*

*de que a la gente le guste lo que yo hago [...]. Entonces me perdí gran parte del disfrute por querer convencer al otro de que le guste lo que yo hago, entonces por ahí dejaba de lado un montón de cosas que tienen que ver con el disfrute de uno mismo.*

Y es que nuestras formas de estar como músicos en este fenómeno, con nuestras experiencias, creencias y cosmovisiones, es lo que da surgimiento a formas expresivas singulares que luego son definidas en la performance, reconocidas y significadas.

Ahora, no sólo la mirada y aceptación de espectadores y la propia tienen un impacto en el significado y construcción performativa, de la práctica musical surgen ideas que parecen definir también este camino y, por ende, las formas expresivas en él. La experiencia de Seba Cayre resulta ser ejemplificadora de cómo las ideas, por ejemplo, ligadas a la predominancia de la técnica sobre el fenómeno cantado, no truncaron la construcción y desarrollo de su performance y, por el contrario, permitieron la exploración y explotación de otras dimensiones de la experiencia en función de su canto.

*No tengo mucha técnica, no estudié mucho canto, prácticamente nada, me falta estudiar mucho, no tengo buenas conductas de levantarme ese día que voy a cantar y vocalizar una hora antes o dos [...], no, soy un desastre, le pongo mucho el cuerpo, toco de oído como se dice, en todo sentido, aprendí a tocar solo, aprendí a cantar solo, entonces yo soy pura emoción, le pongo siempre viste, saco de adentro todo lo que tengo, entonces claro imagínate, no es que me mido, digo «respiro, tengo que tirar menos» no, pecho, pecho con lo que tengo, con la garganta, con el cuerpo.*

Carolina Arauz comparte una visión de la técnica en la performance, que si bien, inicia con una premisa similar a la de Seba Cayre en la que esta tiene un peso sociocultural condicionante sobre la práctica musical, el lugar que le da para la construcción de su performance y el desarrollo de la misma resulta muy significativo.

*Yo no soy una cantante técnica, o sea que destaque por la (técnica), no soy una cantante que vos digas «uy que técnica, que prolija» ¡no!, yo estudio técnica para fortalecer mi voz y para después hacer lo que se me cante el tuje, [...] cuando yo estoy haciendo lo que se me cante el tuje, no estoy pensando «¡ay! voy a hacer este melisma porque esto suena bien»*

Su foco técnico orientado a “fortalecer” más que a ser la totalidad de la performance, permite pensar a la técnica como puente entre dos performances distintas –hablada y cantada– que comparten y se rigen por la misma esencia, la expresión sonoro-corporal.

*Llevar la voz hablada a la voz cantada con la menor cantidad de cambios posibles, con el menor condicionamiento técnico posible, en todo caso, laburar y vocalizar para fortalecerse técnicamente, pero para que vos puedas, desde lo hablado, puentear a lo cantado sin «tengo que cambiar de canal» «tengo que usar un kit de herramientas diferente», no, usemos las mismas herramientas porque la voz es expresión y la voz hablada, canta también, y la voz cantada, habla también.*

Así como la “técnica” suele considerarse como el centro de la performance cantada y, aun así, su trascendencia permite optar por otras vías de conocimiento y desarrollo –corporal, emocional, interactivo, cultural, etc.–, también es cierto que comprender el lugar de la misma, ya no como centro sino como participe general de la performance en sus múltiples dimensiones, cambia la perspectiva sobre la cual es visto el fenómeno cantado y, por consiguiente, las formas en que es abordado pedagógicamente.

En esa línea, no solo la técnica suele ser sobrevalorada como elemento primario del cual se desprende y rige la construcción y desarrollo performativo. Otros elementos como la letra o las emociones se configuran como supuestos que definen a la práctica –en consecuencia, su enseñanza–, y es que al igual que la técnica, hacen parte del fenómeno multidimensionalmente pero no como centros en los que esta se fundamenta.

*“desmitificar esa cuestión de que uno está plantado en un lugar sagrado y que está pensando y sintiendo lo que dice la palabra [...], ¡uy no, no,*

*no!, es un trabajo, es una forma de vida, y tiene los mismos matices que tiene cualquier oficio, uno cuando está atendiendo a la gente, a veces tiene ganas y a veces no; uno cuando canta, a veces tiene ganas y a veces no, a veces se siente muy bien, a veces más o menos” (Seba Cayre)*

Abordando, por ejemplo, el supuesto referido a la letra, los cantantes son bastante claros al reflexionar que, si bien es un elemento relevante en la música, el sonido, la melodía, resultan posicionarse en primer plano en la performance y su recepción, mientras que la letra es tratada y percibida en segundo plano. Así lo expresan algunos cantantes:

*Yo siempre estoy tratando de generar un buen sonido, [...] pienso más en el sonido, la música para mí es, más que texto, es sonido. A veces ni pienso en el texto que estoy cantando. A mí lo que más me atrae de la música es la melodía [...]. Entonces yo pienso en melodía cuando canto, [...] porque es lo que a mí primero me entra. (Seba Cayre)*

*[...] a mí la letra no me llega en primer plano, jamás. Por ahí, sí me llega una frase o una palabra, de decir «juh, mira qué lindo que quedo eso ahí!» o «mira qué lindo esto», pero es muy difícil que yo entienda a primera instancia como toda una cuestión de la letra, a mí me llega mucho después. (Franco Acuña)*

*Nunca un tema es el mismo, nunca la versión es la misma, nada es lo mismo. Bueno sí, «era más blanda que el agua» puedes romper eso, pero no desde «hice un arreglo estrambótico» sino desde que la gente no lo escuche como una letra más que si la tienen en la memoria, sino que sacar de ahí, romper ese encaje, para mí es lo más importante con la música. (Carolina Arauz)*

Estos comentarios cobran mayor sentido cuando se piensa en las performances cantadas en otros idiomas, y al respecto Franco Acuña señala que “el samba brasileiro lo que tiene es que no importa tanto realmente lo que este cantando, porque obviamente en primera instancia no se entiende la letra, el portugués, no lo podés procesar directo”. En esa línea, Carola Vitali expresa que, al cantar

música *caboverdiana* con una mezcla idiomática de portugués, *creole*, inglés y lenguas nativas africanas, es difícil que las personas entiendan el significado de las palabras, pero, *“desde mi entender de las palabras o de lo que digo, a veces se genera algo que quizás llega, como en el sentido mensaje general, pero obviamente no desde lo que estoy diciendo de las palabras en sí”*. Con una experiencia muy similar, Lucía Garrote –cantando en portugués– dice: *“yo creo que la esencia llega, pero eso por lo interpretativo, porque yo siento que hay algo en la forma de cantar que se transmite, yo siento que se entiende, aunque no se entienda la palabra, algo llega”*.

Este tipo de situaciones performativas también es ejemplificado por los cantantes en relación a su experiencia estética con músicas en inglés. Al respecto, mencionan que el impacto de tal música y en todo caso, la comprensión poética de lo cantado ha sido percibida a partir de las expresiones sonoro-corporales y no del conocimiento del idioma.

*Me gusta y admiro las pibas que cantan en inglés, que vos te das cuenta que saben lo que dicen, lo que están diciendo y lo que están expresando, y te hacen llegar, te hacen entender un poco la letra a través de su expresión y está buenísimo.* (Carolina Arauz)

*Es más importante el sonido de la palabra, [...] a mí me gustan músicas en inglés que yo jamás entiendo de qué se tratan, y después me doy cuenta de lo que dicen y digo «¡ah mira! Marley quiso decir esto, yo no maté al sheriff», para mí es el sonido de la palabra.* (Franco Acuña)

*La música extranjera que yo escuché de adolescente me voló la peluca, me sigue pasando, no sé si es porque está muy ligada a esas etapas de mi vida, la música de los 80tas, 90tas, los lentos de esa época ¿no?, y me llegaba la música, porque de inglés, hoy en día no sé nada y menos en esa época, no entendía nada de lo que me decían, pero me llegaba muchísimo la música, la melodía.* (Seba Cayre)

Más allá de las cuestiones idiomáticas, Franco Acuña hace una reflexión general en torno a la construcción de la performance y el lugar de la palabra en ella:

*la realidad es que no creo que haya que estar tan pendiente o tan conectado con lo que uno está cantando, no sé si soy partidario de estar tan ahí, me parece que la interpretación puede no estar presente ahí. [...] la música es un conjunto de cosas y de recursos, necesita letra, pero la música también necesita armonía, melodía, ritmo, necesita un montón de cosas para que pase, y a cada uno le entra por diferente lugar.*

Resultan muy significativas estas experiencias, no solo al pensar el lugar desde el que los cantantes se posicionan y construyen su performance, sino desde su recepción como espectadores y/o consumidores. Queda claro por lo pronto, que en la performance cantada la carga expresiva sonoro-corporal trasciende al elemento lingüístico, no excluyéndolo del fenómeno cantado, sino siendo experimentado y percibido en instancias posteriores.

Siguiendo con las ideas que emergen tanto de la práctica musical como de las dinámicas socioculturales asociadas a esta, el elemento referente a lo emocional también hace parte de supuestos que suelen definir la construcción performativa y el surgimiento de formas expresivas. Esto presume que las formas expresivas en la performance cantada surgen de la evocación, recreación o representación de emociones o como parte de una intensa conexión con el tema musical. Al respecto, Carolina Arauz comparte su abordaje en un tema musical “*yo cada vez que lo canto no digo «voy a trabajar con esta emoción» no, eso no viene de lo mental para nada, proviene de otro plano.*”, y continúa “*Hay pautas, hay qué me pasa con el tema en un sentido general, y eso es como el I-IV-V, como la estructura, como el pilar, y después de ahí, vamos para cualquier lado.*”. Y es que no siempre la dirección en la construcción y desarrollo de la performance es explotar lo emocional, de hecho, puede aparecer en el momento menos esperado, sin preparación, sin haberlo trabajado, y ello es algo que está latente en todas las performances, “*hay momentos que son tan especiales en lo que se genera, que aparece la emoción, o que llegó un tema que nunca me había emocionado y justo en una frase me atravesó de una manera y me emocionó.*”.

En esa vía, Seba Cayre reflexiona sobre estar embebido por una emoción evocada o provocada por la interpretación en sí, haciendo hincapié en la



relevancia del estado personal y las condiciones contextuales de la presentación para el surgimiento de este tipo de emocionalidad:

*No es que estás cantando cada canción «¡juy!» (y) estás sintiendo; [...] también depende siempre de cómo esté uno y del lugar donde está cantando y de la conexión con la gente viste, [...] y el sonido y todas esas cosas, cuando se juntan varias cosas me pasa que se me pone la piel de gallina cuando yo canto, a mí mismo ¿no?, y con una canción que hice yo incluso, por cómo está sonando, por el sonido, por la frase que me la auto escucho, no sé, por cosas así, pero no es que en cada canción está sucediendo eso, es insostenible emocionalmente para uno también, no podrías, no podés vivir cada tema así como desde ese lugar; sí, uno proyecta una sensación, como yo te digo, una sensación, un sonido, y canta desde ese lugar, pero no puedes estar pensando cada palabra, cada frase, cada estrofa, [...] no sucede eso, sucede mientras uno va haciendo cosas, a veces aparece esa emoción, a veces no por distintas razones*

Entonces, las emociones pueden surgir, orientarse y nutrir al acto performativo cantado según las condiciones que se presenten. Así también puede que ello no ocurra o como explica Martín Muñoz, las emociones no surjan principalmente del tema musical en sí, sino de etapas que se atraviesan en la vida personal y que impactan inevitablemente en la performance, dando un sentido al tema musical, muy seguramente, alejado de la literalidad que puede proporcionar el texto poético o la estructura musical.

*Lo que pasa es que también lo que te cambia cuando pasan los años son las emociones que uno lleva encima, las cosas que te van pasando. [...] Por eso para mí, cantar medio a los gritos, [...] era interpretativo también, o sea, la voz, está unida a las emociones, entonces, yo emocionalmente tal vez estaba en otro momento de mi vida que me decía que, si yo gritaba, sonaba interpretativamente como yo quería. Ahora estoy en otro nivel emocional, entonces, estoy más aplomado, estoy en otra posición. [...] estoy en otro plano emocional y eso, obviamente, arriba de un escenario se nota.*

Ciertamente, es más probable que las emociones surgidas durante una performance estén relacionadas con momentos personales más que con el tema musical. Sin embargo, aunque parece algo que aporta enormemente a las formas expresivas en la performance, lo cierto es que, para la gran mayoría de cantantes, adentrarse en profundidad en aspectos personales durante la performance a fin de nutrir lo expresivo, resulta en el surgimiento de emociones de alta intensidad que, contrariamente, afectan el desarrollo de la performance, por ejemplo, impactando en la emisión como dice Martín Muñoz *“hay emociones que te cambian el timbre de voz, el tono de voz, la altura.”*

Por lo general, el encuentro con estas emociones en la performance tiene una acción contraria al supuesto, así lo comparten Carola Vitali y Martín Muñoz:

*[...] ayer como que sentí un momento de emoción y como que lo bajé. [...] (la voz) cambia, cambia un montón. [...] pierde quizás como técnica, vamos a decirle, pero todo depende de la canción en la que suceda, quizás en una canción quiero que tenga cierta sonoridad que, si entro como en esa emoción, no sucede como planeaba. [...] me gusta que vaya por ahí pero bueno, es como que tengo que estar entregada a que suceda [...], es como que, si no, no lo permito [...], porque la seguridad a veces gana. Es como la seguridad mental, no lo sé, te mantiene ahí, por eso lo permito depende la situación, como esté yo, y si lo permito en todos los temas no puedo cantar, por eso digo, hay que controlarlo de alguna forma me parece. (Carola Vitali)*

*No sé qué tema estaba cantando el otro día, y medio como que me emocioné al punto de que sentía los ojos como ardor, dije «si acá no me pongo firme me largo a llorar». [...] Lo que me vino a la mente fue como cortar esa emoción, como que yo bloqueé la emoción con una sonrisa, una cosa así para poder seguir cantando si no me quebraba, tenía los ojos ardiendo (Martín Muñoz)*

Según explica Franco Acuña *“no creo que sea positivo para la música que yo esté totalmente captado por la emoción, me parece a mí. [...]”*. Sin embargo, aunque no resulte funcional para la performance, reconoce que la sensación es una experiencia significativa.

*me ha pasado de emocionarme mucho con alguna situación; yo me emocioño mucho con algunas cosas, para mí el estado de emoción es muy bueno, pero no sé si es muy productivo, a fines prácticos no sé si ayuda, pero si es muy bueno, y emocionarse en la música para mí es una de las cosas más lindas que hay.*

Evidentemente, dentro de la construcción performativa en cada cantante hay un trabajo para controlar la intensidad de ciertas emociones a fin de llevar adelante su práctica, como dice Carolina Arauz “[...] trato de trabajarlo porque no es la idea estarse quebrando ni nada”. Ahora, es importante considerar que las emociones a las que refieren los cantantes son de alta intensidad y referentes a su historia, su experiencia, su vida privada, lo que no significa que durante la performance no atraviesen emociones en otro nivel de intensidad. Entonces, la performance siempre va a estar atravesada, en su construcción y desarrollo, por emociones, pero en su mayoría sobre un bajo-medio nivel de intensidad relaciona principalmente a las condiciones contextuales y el estado personal del cantante, y no necesariamente producto del tema musical en sí. Esto último es clave, porque las emociones constructivas de la performance en las que se enmarca el supuesto sociocultural aluden principalmente a las de alta intensidad y en relación a la experiencia estética.

En cuanto a las emociones de alta intensidad que mencionan evitar o controlar los cantantes, evidentemente atraviesan otras dimensiones de la experiencia que complejizan el desarrollo performativo y conducen a los cantantes, por ejemplo, a estados psicológicos y atencionales distantes del hecho musical, como se verá en el siguiente apartado.

#### **5.4.1.2. Transitando la performance en vivo**

*En el primer tema estás cagado, y uno después entra, se pone más cómodo, se quita los zapatos, consigue una percha, se pone en shorcito y ya estás en casa. Ahí ya cambia la cosa, y también todos los temas son diferentes y dicen cosas diferentes y uno vive cosas diferentes internamente y eso modifica todo. (Martín Muñoz)*

Esta cita sintetiza de alguna manera los diferentes momentos que atraviesa un cantante mientras desarrolla su performance, y pueden ser entendidos como estados psicológicos, así como afectar o no el desarrollo sonoro-corporal de la performance. No obstante, las interacciones con espectadores y músicos acompañantes, es quizás la que recibe el mayor impacto al considerar que estos momentos del cantante son estados más o menos conscientes focalizados sobre su *yo*, no particularmente sobre los demás. En otras palabras, los cantantes se encuentran en una constante atención sobre lo que están experimentando y cómo ello configura su performance cantada, a veces de forma consciente y a veces inconscientemente.

La premisa que se discute aquí y que da origen a esta subcategoría, supondría que los cantantes durante una presentación se encuentran totalmente entregados, conectados e involucrados con cada tema musical que se performa desde su inicio hasta el final; esto significa que los elementos que componen un tema musical, sea la melodía, armonía, el texto poético, etc., son conjugados con el *ser* del cantante –su *yo* artístico–, dando lugar a expresiones, emociones, corporeidades, etc., totalmente “*bellas*” que permiten una experiencia estética inigualable, tanto para el cantante como para el espectador.

Aunque suene exagerado y hasta gracioso lo anterior, lo cierto es que esta idea recorre no solo el contexto social y cultural de personas ajenas a la práctica, sino que ha trascendido a los mismos cantantes y a los ámbitos de enseñanza particular e institucional como una imagen y objetivo de la performance cantada. En ese sentido, lo expresado por Martín Muñoz al inicio evidencia una dicotomía y pone en discusión tal premisa; Seba Cayre la coloca aún más en tensión con su experiencia performativa:

*no es que uno está cantando y está súper mega híper compenetrado con la letra y está sintiendo cada palabra, no, eso es mentira, la interpretación pasa más por, al uno cantar el tema tanto tiempo, tantas veces, uno ya tiene un modelo, entonces el cuerpo, el espíritu, la voz, van por ese lugar y la cosa funciona. Hay veces que por ahí uno está más conectado con eso, y que depende de eso, depende del día que tuvo uno, depende del público que está ahí, depende de qué está pasando con el sonido,*

*depende de si las luces son lindas o feas, depende de si el lugar te gusta, si estás cómodo, si tus compañeros tienen buena onda, depende de muchas cosas que hacen que vos estés muy bien y muy conectado, entonces como que acompañas ese molde que ya existe, pero cuando todo eso no sucede, y por ahí no estás muy desconectado pero tampoco estás tan hiper conectado, la cosa funciona, va, la voz va por un lugar, las palabras fluyen, el texto fluye, la dicción de uno es la misma, y la gente no percibe todo eso que uno internamente está percibiendo, tal vez, cuando uno conecta más, puede que llegue [...] más al público o a los que están leyéndote del otro lado.*

De acuerdo con Seba Cayre, resulta que para poder llegar a nutrir significativamente la performance básica o “molde” como lo llama él, se requiere de la presencia y equilibrio de una gran cantidad de condiciones contextuales que obviamente son distintas para cada cantante, lo que supone que es bastante difícil la concreción de ello. Este tipo de experiencias performativas bien sea performar en el “molde”, “conectado”, entre otras, serán abordadas a continuación a partir de las categorías planteadas por Simon Høffding (2018) sobre *Absorción Musical* nombradas previamente en el Capítulo 2, y citas paradigmáticas (Tabla 10).

### **Estados de Absorción Musical**

#### *Absorción Estándar*

Esta primera absorción puede entenderse como la experiencia básica o predeterminada que sostiene un músico normalmente. Puede incluir sensaciones de aburrimiento, así como actitudes autoconscientes altamente reflexivas, generando preguntas mientras performa, siempre en referencia al fenómeno performativo y sin que esto interfiera con su nivel de expresión musical: ¿cómo es mi expresión facial actual? o ¿qué estoy transmitiendo en este momento? Este tipo de absorción está acompañada de una sensación de satisfacción debido a la combinación de intención-acción que se corresponde con la fuerte sensación de control y agencia habilitada por la experticia con el instrumento y la performance de otros músicos.

*cuando canto entro en una frecuencia donde lo más importante y lo que me comanda es cómo me siento, cómo siento el tema y qué es lo que quiero decir o qué*

*me está pasando en ese momento y cómo hago para que eso llegue, se perciba, llegue a la persona, porque si no llega, no hay nada para mí, si lo que vos sentís no llega a la gente. (Carolina Arauz)*

*no me pasa tanto de lograr meterme en una música y no salir de esa música, como que bueno, por momentos pienso en algunas cosas, pienso en lo que va a venir, [...] o estoy cantando algo y estoy pensando «¡uh! ahora viene la parte que me gusta» (Franco Acuña)*

*creo que pienso siempre en eso, en los lugares importantes que sé que lo voy a necesitar, lo pienso, no hay forma, capaz que no pienso «acá tengo que tomar aire», es como «sé que ahí viene, bueno, acá le pongo más». (Carola Vitali)*

*yo como que me adelanto a lo que viene, yo estoy cantando una cosa y ya sé lo que voy a cantar después, cómo lo voy a frasear y todo, como que la cabeza está un compás más adelante. (Martín Muñoz)*

### *Mente Divagando «no-estar-ahí»*

En este estado la experiencia se orienta a tocar automáticamente mientras surgen pensamientos no relacionados con la performance, y es poco probable que esta conduzca a algo de valor experiencial o artístico particular. Esta experiencia, además, parece inducir una amnesia parcial del tiempo durante el cual, uno está vagando mentalmente.

*se me pone la mente en blanco y no sé dónde estoy parada, ya está, no sé...lo que me paso a mí es que, no sabía en qué tono estaba, no sabía qué estaba haciendo, los dedos se me movían solos y, no estaba consciente, es como no...estaba desorientada, no sabía qué estaba tocando, estaba como tocando de memoria. (Lucía Garrote)*

*Tenemos un piloto automático los cantantes, las cantantes, los músicos, les músicas, como prefieran, tenemos un piloto automático porque son canciones que uno está acostumbrado a cantar y uno puede...de hecho muchas veces me pasa cantando canciones, me encuentro pensando cualquier huevada, pero cualquier cosa que no tiene nada que ver con lo que estoy cantando (Seba Cayre)*

### *Interpretación Frustrada*

Aquí, la experiencia se describe como una supervivencia, cuestión que surge cuando hay inconvenientes externos como interrupciones o errores y los músicos se concentran intensamente para tratar de volver a la *absorción estándar*. Esta "frustración" e "incomodidad" puede ser producto de alteraciones físicas, anímicas o psicológicas, o derivar de una audiencia ruidosa o distraída, así como de problemas técnicos, etc.

*el otro día, recién habíamos empezado y una señora se pidió unas empanadas [...], y estaba a los gritos «tráeme unas empanadas de no sé qué» y yo lo escuche arriba del escenario y eso te quita, porque uno está concentrado en querer decir algo, en expresar algo también, independientemente de lo técnico y eso, uno está tratando de decir algo y te dicen «tráeme una muzza con pepinillo». (Martín Muñoz)*

*en el momento yo vengo tocando, escucho que subió, bajo el retorno, no le doy bolilla, digo «jah!, subió, jah!, bajo, le sacó agudos.» pensas fragmentitos y seguís cantando hasta que en un momento decís «la puta madre» (Seba Cayre)*

*me agarró un ataque de pánico en medio del escenario que no me había pasado en mí vida. Tenía una voz que me decía «te vas a equivocar, te vas a equivocar» y, sin embargo, en el estado en el que estaba, seguí y lo terminé. La gente nunca se dio cuenta jah!, jamás se dieron cuenta del infierno que yo pasé. Estaba re mal. (Lucía Garrote)*

### *Absorbido «no-estar-ahí»*

Este estado se considera una de las experiencias de intensa absorción en la cual los músicos se encuentran "completamente perdidos en la música" durante la performance. A veces, posteriormente no pueden recordarlo. La sensación es corporalmente agradable, eufórica y de alto valor emocional y existencial. Es una experiencia desafiante porque gran parte de la intencionalidad estructurante parece desdibujarse, solo hay contornos aproximados, seguido por una amnesia casi total.

*en nieblas del riachuelo empecé de una manera y terminé casi llorando porque te metes en el papel y te empiezan a salir cosas de adentro que antes no salían, entonces claro, en el mismo tema me pasaron veinte cosas ¿viste? Porque aparte también el tema iba hablando diferentes cosas y en la última frase me tira una data*

*que me clavo en el corazón. Le di un sentido a toda la obra, o por lo menos mi corazón encontró el sentido de todo el tema. (Martín Muñoz)*

*Ayer me paso en un momento, en una de esas canciones que grito, que me emocionó; si entro en esa creo que me desestructuro mucho, por eso trato de no entrar tanto en esa, no sé cómo explicarlo, si entro mucho en la emocionalidad, [...] no pienso nada de la técnica creo, obviamente hay cosas que tengo incorporadas ya, que no las pienso pero creo que altera mucho la corporalidad y el funcionamiento, como pasa cuando estás acelerado, no sé, que me cuesta respirar, o al revés, creo que si entro mucho en esa emoción me desestabilizo totalmente, entonces trato de mantener ahí un camino, de no irme ni para un lado ni para el otro. (Carola Vitali)*

*a mi lo que me gusta es cuando me olvido que estoy haciendo algo, sucede como un trance, como esto de que no importa ni la forma ni la mierda, como fluye y eso sucede...si entró el cuerpo en calor y la voz, sucede más rápido, sucede desde el primer tema. (Lucía Garrote)*

#### *Absorción Ex-estática*

Este es el segundo estado experiencial de intensa absorción en la cual el músico ve alterado su sentido de sí mismo por la absorción y se siente invencible, poderoso y en control de la situación en su conjunto. Observa la performance de la cual es el agente, en una experiencia perceptual *in situ* de tercera persona en la que obtiene la misma percepción general de “Absorción Estándar” pero intensificada, tanto de los objetos como de su propio cuerpo, y la sensación de agencia intensificada, sintiéndose que puede hacer lo que quiera. La diferencia de este estado con el anterior radica principalmente en la consciencia y reconocimiento del otro, de la interacción con el otro, sea espectador o músicos acompañantes, mientras que en el anterior “Absorbido «no-estar-ahí»”, la interacción es consigo mismo.

*cada tema es como un viaje, [...] en el momento que yo estoy arriba del escenario, estoy en otro mundo, no es que desconecto a la gente, pero estoy en una frecuencia donde...o sea, no estoy preocupada por eso (la gente), yo estoy preocupada en transmitir lo mejor posible, porque eso es lo que va a ser que la gente participe del momento. (Carolina Arauz)*

**Tabla 10.** *Categorías de la Absorción Musical, sus principales características (Høffding, 2018) y vinculación con el fenómeno performativo.*



### 5.4.1.3. Autopercepción sonoro-corporal

Aunque no lo parezca, la percepción que tiene cada cantante de sí mismo resulta determinar la construcción de su performance y, de hecho, en el transcurso de su experiencia práctica, esta percepción se profundiza para generar transformaciones orientadas tanto a la emergencia de formas expresivas, como al abordaje y toma de decisiones en escena. Varios aspectos en esa profundidad perceptual son reconocidos y comunes entre cantantes, por ejemplo, (i) corporeidades intrínsecas a la producción vocal; (ii) corporeidades asociadas al contexto de la práctica o estilo musical; y (iii) experiencias psicológicas que atraviesan la construcción y desarrollo performativo. En relación al primero, hay una cuestión corporal de base que resulta fundamental, y es que cada cuerpo, más allá de su similitud biológica con otro, es en sí totalmente diferente y, además, cambia en el tiempo atravesado por múltiples dimensiones de la experiencia. Carola Vitali comparte este tipo de transformación corporal y el impacto de ello sobre su performance cantada:

*una cosa es cuando era más pequeña, después embarazada, después de que mi cuerpo cambió mucho, soy re flaca ahora, [...] cómo me sienta es un poco cómo voy a cantar, es re importante, trato de a veces esto, de dominarlo un poco, pero a veces no se puede, ya te digo, no sé si es por ser mujer o qué, cada día es una sensación diferente, ¡maldito cuerpo! [...]. A veces me gustaría decir «bueno, hoy no te sientas mal» de hecho, después del embarazo, menstruar y todo eso es como otra cosa que yo antes, era un día más y ahora no, dolor de cabeza, sensación de «¿y qué hago con todo eso? ¿tengo que cantar?» No puedo decir hoy no canto, eso me destruye y creo que cambia también la voz un montón, ahí hay que recurrir a la técnica para salir adelante. [...] ser mujer implica que cada día es diferente con respecto a la voz, y eso también me molesta muchísimo, me da bronca porque un día podés estar muerta de dolor y obviamente no tengo ganas de poner todo viste, porque me duele todo, de la cintura para abajo no puedo estar parada, entonces, es terrible; a lo que iba es que, según la energía respondo diferente anímicamente, y a veces me ha pasado de hasta cantar con la voz ronca, así con aire medio mal y que no me haya importado, o sea, sigo.*

Todos los cambios corporales propios de transitar la vida son importantes huellas que van transformando las formas en las que es abordada la performance cantada, a veces favoreciéndola y otras dificultándola. Aunque Carola Vitali menciona la ayuda que puede proporcionar el conocimiento técnico al respecto, lo cierto es que tal conocimiento muta para optimizar la performance cuando el estado corporal no está en condiciones, sea por indisposición, embarazo, cansancio o molestias generales como las que indican Seba Cayre y Franco Acuña:

*no me gustó mi comodidad con mi garganta, que vengo con problemas así de, no sé si es descanso, me parece que tengo reflujo, [...] lo cual hace que mi garganta no esté... tengo la voz como grave, como si hubiese fumado un atado de cigarrillos (Seba Cayre)*

*no me gustó es que estaba medio descompuesto [...], como físicamente no estaba 100% dispuesto y un poco en este género que hacemos nosotros, como es muy físico y muy anímico también, como que a mí me gusta estar 100% predispuesto a la situación (Franco Acuña)*

El cuerpo y en consecuencia sus estados, resultan un factor determinante para llevar adelante la performance, entendiendo a esta como un fenómeno que no se limita a la producción de un sonido vocal o una puesta en escena determinada, sino que se amplía al significado que emerge de ese tiempo-espacio en el que las interacciones con los otros –músicos y espectadores– construyen nuestras formas expresivas.

*Para mí es importante que la música pase por el cuerpo también y poder comunicar con el cuerpo, tanto de mirar a la gente y poder transmitirle con el cuerpo que tiene que agitar, que tiene que palmear o, mismo estar yo conectado con mi propio cuerpo, agitándome para pasarla bien. (Franco Acuña)*

Como no siempre ese cuerpo está en condiciones, los conocimientos surgidos de la experiencia performativa y, principalmente de la autopercepción, se materializan en caminos de los cuales el cuerpo dispone para resolver lo mejor posible en el acto. Estos caminos pueden ir desde la aproximación al habla como

lo plantea Carolina Arauz *“siempre laburo desde la voz hablada y yo siempre laburé con mis alumnos de ese modo.”*, hasta un desarrollo fisiológico que se va perfilando como parte de la performance en el caso de Martín Muñoz:

*Yo empecé a ser fraseador porque no tenía aire. Entonces, es como que cantaba parecido al Polaco Goyeneche porque no tenía aire para hacer un compás entero cantando, ahora con el tiempo, se me llenaron los pulmones de aire y te hacía 4 frases juntas, ligándolas, y bueno, ¿dónde quedó el Polaco ahí? Sigue estando el fraseo, pero ya no es el Polaco porque el Polaco no te juntaba 4 frases, te hacía una y la separaba.*

Otros caminos corporales que se van configurando a partir de la autopercepción se relacionan con el conocimiento y perfeccionamiento de un tema musical como menciona Franco Acuña *“a medida que la voy cantando y que ya va pasando el tiempo se va perfeccionando, como que las partes me van saliendo mejores, más lindas, me van saliendo mejor porque le voy poniendo más énfasis a eso.”*, pasando por el uso de herramientas técnicas muy puntuales como plantea Seba Cayre *“recurrir a la técnica cuando ves que las cosas no van bien, a la poca técnica que uno tiene, [...] decís «¡uy! bueno, estoy apretando demasiado, tengo que respirar de otra manera, pararme de otra manera, relajar un poco más»”*, que a la vez se organizan como puntos seguros o de llegada en la estructura general de un tema musical como expresa Carola Vitali:

*tengo mis lugares en donde pienso en la técnica en las canciones digamos, donde sé que, «acá tengo que respirar un montón porque si no, no llego», o «acá tengo que darle con tutti para que no caiga la nota», esas cositas que las tengo claras en ciertas canciones, en ciertos lugares, pero bueno, hay momentos en los que sé que me puedo olvidar de eso y solo cantar, solo preocuparme por el decir y no tanto por el cómo (técnico)*

Sintetizando este primer aspecto, más allá de que las condiciones corporales necesarias para la producción vocal no estén dispuestas para una presentación, lo cierto es que la experiencia de cada cantante a lo largo de su desarrollo vocal y práctica le permiten tomar direcciones que promuevan el desarrollo de la performance lo mejor posible. Como se ha mencionado, estas direcciones pueden orientarse hacia el desarrollo fisiológico, cercanía con formas sonoro-

corporales habladas, conocimiento profundo de un tema musical, herramientas técnicas, diagramación técnica en un tema, y finalmente, como dice Seba Cayre “[...] y cuando se acaba la técnica, el corazón.”

No solo la corporeidad propia de la producción vocal requiere atención, las corporeidades asociadas al contexto de la práctica o estilo musical también se configuran como parte esencial y determinante en el desarrollo performativo. Por ejemplo, la práctica musical del *Samba* trae consigo corporeidades que resultan desafiantes para muchos y que requieren de un entrenamiento, consciencia y toma de decisiones como resultado de la profundización perceptual sobre el fenómeno, así lo expresa Franco Acuña quien participa de dicha práctica:

*llevo hace más o menos 12 años que estoy tocando esta música, y recién ahora me siento más o menos cómodo en el momento de sentarme y tocar, y saber que si me llega un cavaquinho puedo tocar un rato largo, puedo tocar música que no conozca, puedo acompañar a alguien que venga y que no lo conozca, de poder tocar un pandeiro tres horas, cosa que antes no podía hacer ni en pedo por falta de práctica, de resistencia física, porque es música que necesita estudiar y entrenar, es una música que es muy exigida físicamente. [...] También saber cuándo ir al baño, porque no te podés estar meando en la roda, saber cuánta birra tomar también, que no se pase porque no pones ni una, es todo un arte cómo resolver eso.*

Otro caso es el de Lucía Garrote que realiza una práctica musical de *Forró*, de base danzable y en la que además toca la *Zabumba*. La performance en este tipo de música supone que además de resolver las cuestiones intrínsecas a la emisión, se mantenga una alta dinámica de movimiento y energía en el escenario que tiene un correlato directo con la interacción y sostenimiento de la danza en el público, cuestión que genera inevitablemente “[...] búsquedas intencionales de carácter [...]” que posibilitan tales dinámicas. En otras músicas como el *Tango*, además de la corporeidad propia de la producción vocal, hay una puesta en escena –dependiendo el tipo de *tango*– que requiere de una corporeidad propia de la escena tanguera, así lo comparte Martín Muñoz que hace parte de esta práctica musical:

*Por ahí digo «esto lo voy a cantar con más fuerza» y me pare de la banqueta. Como que el cuerpo acompaña lo que quiero decir, si me paré así bruscamente es porque quiero que suene algo brusco. Entonces, si yo me quedo así quietito, no va a sonar lo mismo que si yo estoy poniéndole el cuerpo.*

Por supuesto, no todas las prácticas musicales requieren de tal resistencia física y, de hecho, en muchas el foco de atención corporal no es ese, sino la explotación de la estructura performativa básica o “molde” como diría Seba Cayre y, por ende, una atención mayor sobre la corporeidad propia de la producción vocal. Un ejemplo es la práctica performativa de Carolina Arauz sobre el folclore tipo canción, en que la resistencia física o la alta dinámica de movimiento en escena no son el centro de atención sino su desenvolvimiento sonoro que a la vez es un cuerpo expresivo que trasciende “*Yo soy una cantante que te puedo cantar sentada y volarte la peluca digamos, o sea, no necesito, no tengo esta cosa de obligación de que el cuerpo tiene que estar tan activo*”.

Esta demanda corporal acentuada sobre la propia producción sonora no siempre puede ser abordada por los cantantes de la misma manera, y en ese caso, es la dinámica corporal implícita que hay en los temas musicales, la que permite que los cantantes sigan adelante con su performance sin mayor problema.

*no tengo una voz como para decir «les vuelo la peluca, pego un grito ahí» no, mi voz viste como es, no es una voz fuerte, no puedo hacer mucho más, y a veces no le hago mucho caso del todo a eso, a veces lo que puedo hacer no más es decir «bueno, el próximo tema que voy a hacer es demasiado tranquilo, voy a hacer...voy a cambiar, rítmicamente voy a hacer algo más alegre» o por ahí pensaba hacer un tema mío o de alguien conocido, y cambio y digo «no, voy a hacer un clásico que conozcan»*  
(Seba Cayre)

Es importante reconocer que la emergencia de estas dinámicas corporales en relación a la música, son construcciones socioculturales que hacen parte de fenómenos expresivos de interacción y significación. Entonces, las características, por ejemplo, de orden temporal propias de la estructura musical como el pulso, tempo, ritmo, etc., que en palabras de Seba Cayre serían “[...]”

*rítmicamente voy a hacer algo más alegre”, se configuran aquí como una extensión corporal que permite, sin que él cambia su dinámica escénica, una dinámica corporal en el espectador que favorece su performance.*

Estas corporeidades que se configuran a la hora de performar, evidentemente conducen hacia la identidad de cada cantante. Su elección performativa anclada al contexto propio de un estilo y práctica musical determinada es a la vez un camino corporal que se funde entre la profunda percepción de lo propio, del yo, y de los fenómenos sociales, culturales y contextuales de la práctica.

Como se mencionó al inicio de este apartado, la autopercepción de cantantes es de gran significado para la construcción de la performance, pero además hace a las transformaciones de la misma a lo largo de la experiencia de desarrollo vocal y práctica musical. Tal percepción tiene una gran incidencia e impacto sobre la dimensión psicológica de la experiencia a lo largo de la construcción performativa, pero también como eco en del desarrollo de esta.

*con la voz particularmente recién desde hace algunos años que tengo un vínculo no conflictivo. Me costaba, me quedaba disfónica muy seguido, [...] me quedaba sin voz inexplicablemente, me costaba viste, me costaba mucho la voz, por más que siempre canté. [...] más hablando que cantando igual. [...] Yo creo que había algo, por lo menos en el canto, cuando escucho grabaciones de yo cantando, ponele en el 2015, 16 o 17 inclusive, escucho (y) no escucho mi voz. Escucho una voz un toque impostada o en la búsqueda de, como si no fuera que era mi voz, y ahora siento que sí. Por eso se fueron los problemas con la voz para mí, porque me sale la voz que tengo, me entendes. Siento que está ligado a una búsqueda personal que se refleja en la voz. Siento que hay algo de autoconocimiento, de la auto aceptación, de un montón de otras cosas que no tienen que ver específicamente con el instrumento «voz» sino con el desarrollo personal individual, psicológico, emocional, todo eso, que hoy por hoy están más trabajadas y que no tengo rollo ahora con la voz.*  
(Lucía Garrote)

El recorrido y encuentro de cada cantante a lo largo de su vida sobre estas dimensiones, resulta ser de alta relevancia en la construcción de su práctica

cantada y, de hecho, estas dimensiones pueden condicionar o fortalecer el desarrollo de la dimensión corporal. Martín Muñoz, por ejemplo, encuentra un hilo conductor entre su forma e intensidad al interactuar con el entorno – emocional y afectivamente– y el estilo musical elegido para cantar, lo que parece favorecer significativamente su performance y conectarlo frecuentemente consigo mismo en ella.

*me di cuenta que mi temperamento era medio de individuo gritón, de individuo que le gustaba largar para afuera la voz y qué se yo, y por ahí encontré que en el tango podía hacer eso, que podía hacer la puesta en escena que yo quería [...]. Fijate la balada para un loco, tenes una cantidad de recursos tímbricos y hablados, porque casi todo es recitado el tema, y la garganta pasa por mil lugares diferentes y eso lo relaciono más con lo hablado que con lo cantado tal vez. Termino gritando como un desaforado en el segundo recitado, y eso es como si hubiera ido a la cancha a gritar. Cuando yo comunico algo, en ese sentido, lo llevo más a lo mío, a lo personal, no sé si estoy pensando en otra cosa. Para mí van muy de la mano lo que uno habla y lo que uno canta, porque está relacionado con uno mismo, con el mismo instrumento.*

Es ineludible pensar que las reflexiones sobre lo que percibimos de nosotros mismos, sean o no orientadas a la práctica musical, no dejen rastro en las formas sonoro-corporales del canto. Son estas las que forjan lo que somos, llámese identidad, personalidad, ser, esencia, yo. Como expresa Franco Acuña “[...] la decisión en el momento de cantar, la decisión de poner la voz adelante tiene que ver con la personalidad, con cómo uno dice las cosas. [...]”, y continúa, “estar al frente del micrófono y poniendo, me parece bastante inevitable no ser uno y que no aparezcan las formas de uno.”. En esa dirección, Lucía Garrote y Seba Cayre comparten la percepción de sí mismos a la que han arribado y la cual sustenta sus performances.

*canto en español, portugués, portuñol, hay una mezcla re loca, de hecho, el primer corte del disco que es «O nascimento da Lua» tiene un aire de tango increíble, y yo nunca toqué tango, pero bueno, algo piazzollezco tiene ese tema, pero bueno soy de acá, entonces sí, hay algo que me*

*parece que, desde mi entorno y de dónde vengo, hace a lo que hago y va a ser diferente. Quizás antes, lo que yo buscaba, era no ser eso híbrido que soy, quizás, ahora que lo pienso y hablo así viste, buscaba ser brasilera y no soy. (Lucía Garrote)*

*soy un tipo sincero y no me salen hacer cosas que no estén dentro de mi coloratura, como persona y como ser humano. Entonces lo que me sale es lo que está ahí, no trato de inventar nada viste, [...] yo soy un tipo tranquilo, mi voz es así como se escucha ahora, tranquila, y cuando canto, bueno, por ahí uno le pone más energía ¿no? porque está cantando, y canta cosas más...pero sigue estando mi voz ahí (Seba Cayre)*

Estas huellas que han definido el camino performativo, en el caso de Lucía Garrote y Seba Cayre más orientado al surgimiento de formas expresivas sonoro-corporales, también se configuran como un elemento problemático *in situ*, generando percepciones distorsionadas previo y durante el desarrollo de la performance que, en muchos casos, no logran ser superadas y terminan haciendo parte de la performance cantada.

*Los chicos quieren usar siempre retorno por auriculares y yo no estoy muy segura de eso [...] porque me escucho demasiado y canto más chiquito, o porque no estoy acostumbrada en realidad, pero como que es muy de estudio, es tan fino todo lo que se escucha que me da cosa, me da miedo. [...] me condiciona mucho también escucharme y decir «¡uy!, este agudito salió airoso» (Carola Vitali)*

Evidentemente hay un aspecto ligado a cómo los otros nos perciben, y este detalle no es menor cuando queda plantado en nuestro ser al punto de ser la base para evaluar nuestra performance, generando una constante batalla de autoaceptación que puede, impredeciblemente, hacer eco durante una performance.

*Antes me afectaba mucho más, porque cuando era más chica creía que tenía que sonar de una manera y era la única, y cuando me salía de eso entraba en pánico, y ahora no. O sea, estoy como estoy y canto con eso y punto, se acabó, y lo dejo todo como sea que esté. (Carola Vitali)*



Así como las percepciones de sí mismos pueden generar el encuentro de nuestra identidad y nutrir las formas expresivas en la performance cantada, también es cierto que pueden dejar marcas no tan favorables que resalten en el momento menos esperado. Aun así, Seba Cayre, por ejemplo, hace una reflexión que invita a considerar las experiencias performativas como momentos de aprendizaje en las que intervienen muchos factores, y aunque sean o no agradables, no son inmutables.

*la música también es eso a veces, es una fotografía, no hay que darle mucha vuelta, a veces te escuchas y no te gustas y no hay que matarte por eso, porque fue ese día, ese momento (e) intervienen muchos factores viste, y otro día por ahí cantas, me ha pasado, por ahí vas a cantar y decís «que feo que tocamos, que feo que canté, que mal canté» y otro día vas y es todo lo contrario. Me pasó en la peña esa del otro día, venía con la garganta cansada y llego ese día y toqué, y toqué como una hora y media y, impresionante. (Seba Cayre)*

#### **5.4.2. Impacto De Las Interacciones En La Performance Cantada**

La performance cantada es un acto comunicacional básico, y si bien, puede considerarse más como una forma sofisticada de expresión, pues emerge *a posteriori* como práctica interactiva sociocultural que no entraría en el marco de las formas expresivas básicas, lo cierto es que tal performance se construye en función de nuestras experiencias comunicacionales en el entorno, por lo que no difieren mucho dichas expresiones de aquellas que ocurren, por ejemplo, en un acto conversacional. Estas expresiones, que pueden ser mayormente sonoro-corporal-lingüísticas, son parte esencial para la interacción con agentes – músicos, operadores, espectadores, meseros, etc.– en el contexto de la práctica musical cantada, interacción que tiene un correlato tanto en la construcción como en el desarrollo de la performance. En esa vía, el surgimiento de esta categoría aborda tales interacciones a fin de identificar el impacto de las mismas sobre la performance. Se atiende particularmente a las interacciones que surgen entre cantantes y músicos, y cantantes y espectadores a partir de las subcategorías *interacciones con músicos/as, e interacciones con espectadores.*

#### 5.4.2.1. Interacciones con músicos/as

Al pensar en las interacciones que puede haber en un show entre músicos, debe considerarse que el estar tocando juntos es en sí una forma interactiva. Esto es porque hay un reconocimiento de la presencia del otro que impacta sobre mis formas de producción, dando origen a una performance singular y compartida. Este reconocimiento se da a través de la observación directa e indirecta en el escenario, pero principalmente en la percepción de sus formas expresivas sonoro-corporales. En otras palabras, se establece un tipo de diálogo interactivo a partir de los movimientos y dinámicas corporales, pero también a partir del sonido producido por el otro –con la voz u otro instrumento–, pues en este hay una configuración dinámica corporal que puede ser recepcionada, tal como se planteó inicialmente en el Capítulo 3: *La corporeidad en el sonido de la voz cantada*.

En esta vía, la interacción general de estar tocando juntos apoyada en la performance básica, tiene dos caminos de intensificación que impactan significativamente en la performance cantada, los mismos se orientan (i) al surgimiento de dinámicas expresivas en favor de la performance; y (ii) a la organización y corrección de situaciones que desfavorecen el desarrollo normal de la performance. Incluso, podría considerarse, recordando la subcategoría *transitando la performance*, que la interacción general es un tipo de *absorción estándar* compartida, y sus caminos de intensificación son tipos de absorción también compartidos, por ejemplo, *absorbido «no-estar-ahí»* o *absorción ex-estática* para (i), e *interpretación frustrada* para (ii).

Tanto las interacciones de orden general como las intensificadas que favorecen, organizan y corrigen el hecho performativo, aparecen sucediéndose en el transcurso de un mismo tema musical.

*desde que empieza hasta que termina la obra, es un diálogo, bueno, por ahí discutís un cachito en el medio porque hay un pifíe, pero eso hace parte del diálogo también, yo sigo dialogando, y él (músico acompañante) se incorpora a la conversación como puede, y eso hace parte del diálogo también (Martín Muñoz)*

Como expresa Martín Muñoz, las interacciones en la performance pueden entenderse como un “diálogo” o “conversación” en la que constantemente se está organizando el desarrollo performativo. Dentro de estos diálogos, se comparten cuestiones organizativas que nutren a la performance básica *in situ*, pero es importante considerar que las formas en las que ese diálogo es interpretado por cada músico, a veces juegan a favor y a veces en contra, así lo comparten Carolina Arauz y Martín Muñoz respectivamente:

*Yo estaba en el escenario y lo miraba diciéndole «cantame», pero porque esto para mí era...para mí el poder de las dos voces es precioso. [...] vos te tenés que poner de acuerdo, vos tenés que estar de acuerdo en qué sintonía, no puede cantar uno duro y el otro blando, no puede cantar uno enérgico y vos dulce, no, te tenés que poner de acuerdo, cómo te parece que es la cosa y dónde te parece que está la dulzura y dónde te parece que está la energía y dónde te parece que está cada cosa, el decir del tema inclusive, tiene que haber un acuerdo. Por eso el Chino se tienta cuando yo lo miro, porque cuando cantamos a dos voces yo lo miro, y como él no tiene tanta praxis con el (canto), y se tienta, y se tienta también porque es re lindo, hay un vértigo en eso, hay un sorfear una ola en eso, porque es el momento también, es lo que acordás en una mirada, es interpretar cómo está el otro, invitarse todo el tiempo a algo uno al otro, y eso me parece que es lo más lindo de la música en realidad, de la música en sí, no solo cantar a dos voces, el tocar ¿no?, de poder decir «tenemos un arreglo pautado, pero se fue para otro lado» (Carolina Arauz)*

*Yo soy un tipo que fraseo tanto, que el músico muchas veces no la entiende, entonces, si yo voy haciendo como algo más chiquito, como atrasándome, justamente, si yo estoy haciendo algo para atrasarme es para después retomar el tiempo y adelantarlo, eso es el fraseo. Si yo me atraso un poquito y vos te atrasas conmigo, me cagaste el fraseo. [...] vos tenés que seguir ahí con el tiempo justo, no te vengas conmigo, no te atrases conmigo, no te adelantes conmigo, yo estoy controlando esa situación. El tipo escucha que yo me estoy atrasando y el tipo tira para atrás, él interpreta que yo quiero tirar para atrás, pero yo no, yo estoy pensando que estoy tirando para atrás justamente para que haya una*

*especie de efecto entre la armonía y la parte cantada [...]. Te terminas frenando en lugares que no quieres frenar, que son los que más emoción y potencia tenes que dar, te frenan el tema porque interpretaron que vos querías frenar y yo no quería frenar (Martín Muñoz)*

Muchas de estas interpretaciones tienen que ver con la construcción de pautas, códigos y normas tanto culturales que definen a la práctica en cuestión como aquellas que surgen en la interacción privada o ensayo musical en una agrupación particular.

*Si yo siento solidez en el entorno, puedo ponerme a improvisar, en el canto, en la forma de decir, pero siento que tengo que sentir que hay algo que no se mueve, que está sólido y fijo. Si no pasa eso, canto lo que hay que cantar. Pero no, igual también hay códigos, igual hay cosas que ya sabes, que puedo repetir un estribillo que no está esperado y que sé, si lo anuncio, me siguen [...]. Lo que hago es empezar a cantar antes, o sea, empiezo a cantar antes de lo que debería, [...] y ya saben que voy a decir eso de nuevo, por ejemplo. (Lucía Garrote)*

*me tomo mis libertades con el fraseo porque aparte me gusta que no estén acostumbrados a que yo frasee siempre del mismo modo, si no, después les va a molestar si yo hago un cambio, los va a desorganizar, les va a sacar la concentración, en cambio si ellos saben que está todo bien y que yo voy a frasear como yo fraseo, es destrabar, sacarle el candado a la cosa y que este más abierta y más jugada al «bueno, salió así y voy a ir para este lado». (Carolina Arauz)*

*[...] ayer, que Germán estaba buscando la partitura, Germán ensayo muy poquito con nosotros, y los chicos empezaron con la base, y ya ¿qué iban a quedar, diez compases de base? Y Germán no encontraba la partitura y bueno, empecé a cantar y él todavía estaba acomodando su hoja y bueno, arrancó. [...] yo le dije a Germán que él de última si tenía alguna duda bueno, nosotros vamos como bloque, por lo menos nosotros tres que ya estábamos tocando, para adelante, pero bueno, creo que eso también, el hecho de seguir es como que te lleva a ir todos por un mismo*

*camino [...]. pifies hay siempre, o sea, es parte de la música no sé, es imposible no pifiar (Carola Vitali)*

Ahora, no sólo estos códigos con características de orden estructural musical – fraseo, ritmo, repetición, desaceleración, corte, etc.– se presentan como un lenguaje común en las interacciones entre músicos; los vínculos afectivos que se van construyendo en la práctica de tocar juntos, permiten interacciones que trascienden esta codificación estructural musical y generan estados anímicos compartidos que favorecen o no a la performance general.

*la verdad siempre toque con gente que, siempre la mejor, o sea, nunca me ha pasado de estar incomoda con algún compañero o eso no. Eso también, la verdad que los pibes son...me hacen sentir bien, yo sé que van para adelante (Carola Vitali)*

*Nosotros la otra vez tocamos sin luz y la gente estaba re prendida porque estábamos alineados en eso de que estábamos tocando juntos; y me ha pasado también de estar en una roda donde estamos medio peleados, que no sabemos ni por qué fuimos y no pasa nada, nada (tocan bárbaro). Después también me ha pasado de no poder sobrepasar esa situación de que no estamos conectados entre nosotros y que realmente «hoy no pasó nada muchachos» y la gente misma dice «che que pasó en esta roda» (Franco Acuña)*

*Es la primera vez que nos subimos a un show (Martín y Tato como dúo), y pasaron cosas que tienen que ver con la salud y bueno, las puedo comprender, pero no puedo comprender que no me las avise antes y yo este arriba del escenario sin saber que está pasando cuando soy un tipo que me gusta controlar todas las situaciones ¿no? (Martín Muñoz)*

*por ahí se los acuerdan por ahí no (los temas), y sino yo les digo «si no te lo acordas ya fue, no toques o inventa o pechala» como sea. El otro día, por ejemplo, me pidieron «tocate este tema» y el guitarrista me dice «no me lo acuerdo» y yo entonces qué hago, blanqueo con el público «bueno, no se lo acuerda, no sabe el punteo, no se acuerda el punteo, a ver leito*

*ensayalo» le digo, y hacia «no, no me sale» bueno listo, lo hacemos sin punteo. (Seba Cayre)*

Sin embargo, es evidente que los estados anímicos a veces afectan tanto la performance, como lo expresado por Martín Muñoz o Franco Acuña, que los códigos de la estructura musical sobresalen, en la gran mayoría de casos, para permitir la continuidad en el desarrollo de la performance sobre su estructura base, y seguramente sobre un estado de absorción individual como la *absorción estándar* o *mente divagando «no-estar-ahí»*, en las que hay una concentración sobre la propia producción o la anulación de ciertos aspectos del entorno, incluyendo por supuesto a los músicos acompañantes.

*si es una cosa rítmica que hay que esperar un cachito a estirar la frase o esas cosas, bueno, tratas de amoldarte a eso y que no quede como pifíe, pero si es una nota, un acorde, yo sigo en la mía a pleno, que no se escuche, ahí adelante, creo que intento hacer eso (Carola Vitali)*

*lo identifico, lo detecto, hago así (mirada de «qué paso») y sigo, disimulo. Si estamos hablando de algo que es imposible de seguir, no me paso nunca, de repente un acople o un error en algún otro instrumento o algo, y sigo. Si todos le pifiaran, hay que amoldarse al pifíe y cambiar la dirección, no sé, se improvisa y se busca reconectar desde el error (Lucía Garrote)*

*me relajé e hice lo que tenía que hacer, tranquilo, si sonaba bien, si me escuchaba, o sea, trataba de escucharme e ir guiándome solo como discriminando la guitarra, sacándola y tratar de concentrarme en eso, y por momentos volviendo al dúo para no irme a la mierda, aunque yo sé que no me iba a ir a la mierda porque los arreglos también estaban en la cabeza. Con escuchar ciertas entradas yo ya tengo la métrica del tiempo, entonces ya después me puedo concentrar, que tal frase dura tanto, la hago de acá a acá, la estiro, la alargo, la junto con la otra, hago lo que quiero, pero en ese hago lo que quiero, me estoy escuchando. (Martín Muñoz)*

En síntesis, además de la interacción general que hay al estar tocando juntos sobre una performance base<sup>61</sup>, se reconocen momentos de interacción intensificada que pueden ser relacionados a *estados de absorción* compartidos como los mencionados en el apartado anterior. Sin embargo, más allá de que estar tocando juntos sea una interacción en sí, ciertamente hay momentos en el desarrollo de la performance cantada que obligan a los cantantes a reducir el nivel de interacción al mínimo, incluso hasta la anulación, como los errores que no se logran resolver con la misma interacción. Estos momentos, son abordados a partir de memorias sonoro-corporales de la estructura performativa base que les permite continuar con la performance. Tal situación, podría considerarse como un ingreso forzado a *estados de absorción* individual, particularmente a aquellos en donde la propia producción y la resolución de problemas sean el centro. Por supuesto, y tal como mencionan los cantantes, este tipo de situaciones ocurren mayoritariamente de forma instantánea, en periodos breves, por lo que las interacciones vuelven a su estado base con rapidez y, de hecho, se resuelven en una interacción intensificada orientada a la reorganización y corrección.

#### **5.4.2.2. Interacciones con espectadores**

Para comprender estas interacciones es importante atender inicialmente a un aspecto contextual de la práctica musical que resulta ser clave, ¿en qué tipo de evento/situación se realizará el show? Y es que no siempre la práctica musical se encuentra como figura o centro de atención, por el contrario, a veces está como fondo, por lo que la dinámica de interacción del espectador cambia y por ende la del músico. Por ejemplo, no es lo mismo desarrollar una performance en un teatro o un restaurante, en un centro cultural o una boda, “*Si vos vas a tocar samba a un casamiento, ya sabes que va a ser así, ya tenés que ir a jugar con eso*” (Franco Acuña), con las dinámicas interactivas de esa situación. Este aspecto delimita de alguna forma el tipo de interacciones que se tendrá, y por

---

<sup>61</sup> La *performance base* puede considerarse como la forma estándar que tiene un cantante al interpretar un tema musical, esto incluye características sonoro-tímbricas, corporales, formales, e incluso interactivas. Dicha forma estandarizada es desarrollada y estructurada a partir del aprendizaje del tema, ensayos del mismo con/sin acompañamiento, convenios y/o consensos con los integrantes de una agrupación, armado de un arreglo o versión del tema, estructura musical –melodía, armonía, ritmo, tempo, etc.–, entre otros.

ello, se convierte en un organizador *a priori* de la performance base, el cual permite a los cantantes posicionarse, abordar y direccionar de determinada manera según su experiencia.

*[...] si tocás en un festival, donde la gente está en otra, no te da ni pelota, bueno, por ahí arrancas como más fuerte, con algo más rítmico viste; si arrancás en un lugar como La Salamanca el otro día, uno piensa más en...tenés tiempo para subir de ritmo y de potencia o de lo que sea, podes empezar con cosas más tranquilas, pero en general armo los tres primeros o cuatro temas para saber, y después voy viendo, y el final ya lo conozco, sé que van a ser estos dos o tres temas. (Seba Cayre)*

*me ha pasado de tocar en cervecerías que decís «ni bola», y te das cuenta cuando no te están dando ni cinco de pelota y es como, cantamos un tema atrás del otro y que pase rápido porque nadie está prestando atención. (Carola Vitali)*

Considerando este aspecto contextual *a priori*, el fenómeno interactivo de la performance cantada *in situ* puede entenderse a partir de dos instancias: (i) pre-show; y (ii) durante el show. El primero, refiere a todas aquellas interacciones con espectadores que se dan con anterioridad al inicio del show –incluida la prueba de sonido–, o sea, antes de performar; las mismas no necesariamente involucran el dialogo verbal personalizado o directo, basta con el cruce de miradas, sonrisas, observación de las dinámicas del evento, desplazamiento por el espacio, etc. De hecho, estos dos últimos tipos de interacción suelen ser los de mayor atención en los cantantes.

*La gente que nos fue a ver el otro día es gente que va dispuesta a escuchar, que ya sabe cómo es, qué tipo de música es, que va dispuesta a escuchar, entonces, es otra la cosa que se genera. Y no es que el público son músicos, colegas; si bien, había unos colegas, tres o cuatro colegas había, había tres cantantes y un loco que es productor y arreglador, pero la gente ya va con una disposición, entonces, desde ahí hay respeto y hay atención, y hay recepción, hay devolución, está bueno. (Carolina Arauz)*



*la gente que estaba ahí también estaba muy predispuesta a escuchar, por más que había cumpleaños y esas cosas, ya en la prueba (de sonido) te das cuenta de que la gente estaba dispuesta a escuchar, así que la gente se prendió desde el inicio, cosa que no sucede siempre, se prendió desde el comienzo. (Franco Acuña)*

*me gustó que siendo un jueves, que es un día difícil, la convocatoria dentro de todo estuvo bien. Fueron 24 personas, había 25 personas más o menos que, para un jueves, haciendo frío viste, y siendo un día de semana es algo positivo. (Seba Cayre)*

*la energía del lugar me modifica un montón, [...] saber si del otro lado está eso ahí disponible para recibirlo, porque me da a mí más ganas (Carola Vitali)*

Hay una información que reciben los cantantes durante estas observaciones que se relaciona con la dinámica, predisposición, energía, etc., de los espectadores para con el evento. Obviamente, por cómo lo expresan Carolina Arauz y Seba Cayre, hay también un reconocimiento interactivo de espectadores habituales, personas con un acercamiento estético hacia el estilo, familiares, amigos, etc. No obstante, también ocurren interacciones desfavorables tanto para cantantes como para otros espectadores como el que comparte Lucía Garrote:

*había una persona en particular que me parece que estaba bastante [...], bastante pajero. Un señor ahí que me pareció raro, eso no me gustó, [...] en la pista, en un intervalo como que me agarro de acá (muñeca) y me hizo un comentario desubicado. Después estuve hablando con otras chicas y también les dije que «estás linda, que no sé qué» a todas diferentes, pero por todo lado estaba tirando, un señor grande viste. Y eso no me gusta que pase, yo eso lo controlo todo, siempre estoy muy pendiente de eso. Me pone de mal humor. (Lucía Garrote)*

Estas interacciones afectan considerablemente la performance cantada porque conducen al cantante a desviar la atención de su práctica musical y concentrarse en eventos no musicales, “obviamente que te desconcentra de un modo, que eso es lo más feo que tiene, cuesta más concentrarse, uno está preocupado por algo

*que está ocurriendo y no puede poner toda la energía en la música en sí”* (Carolina Arauz).

Esta instancia pre-show con observaciones *in situ* de los cantantes se orienta, principalmente, a determinar qué posición interactiva va a tener el cantante con sus espectadores, y si bien, cada cantante establece una performance base por el conocimiento contextual *a priori* del evento, lo cierto es que la performance se transforma y configura de acuerdo a las condiciones interactivas con las que se encuentren los cantantes, sean incómodas, favorables o no. Ahora, tal configuración continua durante el show y se correspondería con la segunda instancia del fenómeno interactivo que se mencionó con anterioridad.

Esta segunda instancia –durante el show– refiere, como su nombre lo indica, a las interacciones que ocurren o se gestan en el desarrollo de la performance cantada y que están orientadas hacia cuatro caminos diferentes: *conectar*, *mantener*, *intensificar*, o *desviar*. Los tres primeros como resultado de un contexto interactivo que puede ser nulo, mínimo o base –este último como la performance estándar preparada para el show–, y que requiere de acciones particulares como modificar la forma de cantar o la dinámica corporal, hablar con los espectadores, rever el orden del repertorio, etc.; mientras que el cuarto, *desviar*, resulta de las interacciones que perjudican el desarrollo normal de la performance, y entonces, obligan al cantante a concentrarse intensamente en su ejecución o la anulación de la interacción (Tabla 11).

Tales caminos pueden ser considerados como posicionamientos de los cantantes frente a la situación, en la medida en que deciden optar por uno de ellos independientemente del contexto *a priori* que, parece determinar inicialmente el grado de figura o fondo que va a tener la performance. En otras palabras, independientemente de si el show está configurado como fondo para, por ejemplo, una boda, los cantantes son quienes deciden finalmente cómo abordar esa situación performativamente a partir de alguna o varias de las orientaciones mencionadas.

<b>Interacciones con espectadores durante la performance</b>		
<i>Orientada a:</i>	<i>Cuando la interacción es:</i>	<i>A partir de:</i>
<i>Conectar</i>	Nula	Cambios dinámicos sonoros y corporales; expresiones habladas; contacto visual; organización de repertorio; cambios en la estructura musical; etc.
<i>Mantener</i>	Mínima, base o intensa	
<i>Intensificar</i>	Mínima o base	
<i>Desviar</i>	Desfavorable	Ingreso a un estado de absorción individual, por lo general, <i>Interpretación Frustrada</i> o <i>Mente Divagando</i> «no-estar-ahí».

**Tabla 11.** Orientaciones y acciones performativas según las interacciones con espectadores durante la performance

La gran mayoría toma decisiones orientadas a *conectar*, *mantener*, e *intensificar*, o sea, a la transformación de situaciones en las que la interacción es nula, mínima o base, y esto tiene entera relación con el hecho de que su performance cantada depende en gran medida de los espectadores.

*en el escenario pasa cualquier cosa, incluso si el público está diferente uno canta diferente tal vez. Si tienes un público que todo el tiempo está hablando, gritando o qué se yo, se complica más [...]. si el público no te da bola, que hablan, gritan tiran un vaso, lo que sea, eso te enoja, puede que me enoje un poco esa falta de respeto, y eso de cantar enojado no es lo mismo que cantar tranquilo (Martín Muñoz).*

De hecho, para algunos casos como el de Franco Acuña, resulta ser terrible la falta de interacción con su práctica musical “*a mí me mata eso, me mata, me mata, me mata, me arruina jajaja [...], me modifica el humor, el ánimo, me modifica todo.*”. Pero a la vez, estas circunstancias se constituyen como motores que impulsan la construcción performativa, al punto de disfrutar el paso por estas situaciones.

*es como hacer un fuego con esta ramita (va poniendo ramitas en el piso), va prendiendo de a poquito y en un momento se hizo, eso para mí es*

*vértigo total, y si están mojados los tronquitos mejor. La verdad que eso me genera vértigo y entonces desde lo interpretativo sí, modificamos para que pase. [...] el samba es un poco eso, la gente no puede esconder, porque pasa por el cuerpo, porque pasa por las palmas, porque pasa por estar parado y si la gente está así (cruzada de brazos), y termina la roda y esta así (cruzada de brazos), es porque no está pasando. [...] modifico la lista al instante, puyo otra música que más o menos ande, busco canciones que sean más altas de registro, como que busco, y ahí para mí eso es arte, me encanta eso. (Franco Acuña)*

No todos los casos expresan abiertamente un disfrute sobre estas situaciones como Franco Acuña, sin embargo, guardan un vínculo asociado a la toma de decisiones en función de la dinámica interactiva que se esté generando, lo que evidentemente va configurando formas expresivas en la performance cantada, aun cuando los temas y la performance musical tengan una base definida. Tales decisiones pueden ir desde el cambio de repertorio, pasando por cambios temporales, tímbricos, registrales (extensión vocal), dinámicas corporales, hasta el aumento de intensidad o el silencio total.

*a veces cuando ves que no hay mucha respuesta del otro lado, decís «bueno, estos temas vuelan» de resolverlo en el momento «estos temas no los van a escuchar, pasemos» y como que cambiamos el perfil del show, la energía como para que levante más. [...] capaz como siempre el comienzo me cuesta y decir «bueno, subo ahora o esto se hunde» como de tirarlo, de pelar (la voz) un poco más como para movilizar algo del otro lado, como llamar un poco más la atención en algún punto. Carola Vitali)*

*por lo general, tengo la suerte de que haya enganche en un alto porcentaje, un alto promedio. Lo que es las situaciones más frecuentes en el caso contrario, son situaciones donde estas en un Resto Bar, donde la gente está comiendo, está socializando y es difícil sacarla de ahí [...]. Es feo porque es una distancia que tenes que salvar, que vos desde el escenario tenes como que hacer algo para salvar y por lo general, muchos suben el volumen. Yo creo que es al revés, que hay que bajar. No hay que subir ni intensidades, ni ponerse marquetinero «voy a hacer este tema*

*que te encanta» no. [...] Entonces, yo me retiro, vos venite. Yo estoy aquí adelante tuyo y no me escuchas, no te das cuenta de que no me escuchas, porque la persona está en la de ella, es un tema de la energía de cada uno, por ahí se encontró con alguien que no ve hace mucho tiempo, necesita hablar, qué se yo, en un momento vas a notar mi ausencia, creo que es mejor retirarse, achicar o hacer un silencio, esperar, y ver si podemos enganchar a la gente (Carolina Arauz)*

*[...] ves que no te están dando bolilla, y pegas un grito fuerte o directamente hago un silencio absoluto, y los dejo en evidencia ¿no? Entonces la gente (gesto de que se callan). Me ha pasado de tener que recurrir, siempre en estos lugares más chicos, cuando el lugar es grande y es una peña, ambiente de peña de baile, no te podés poner muy en exquisito porque la gente...el lugar es muy grande, la gente está en otra también, y bueno, pero cuando los lugares son así más chicos, que ya entorpece el ruido del público a lo que vos vas a hacer, sí, por ahí he recurrido a cosas, así como hacer un silencio, frenar de cantar, y cuando ves que se callan, ahí no más seguiste, como si fuera un arreglo musical ¿no? (Seba Cayre)*

*Yo soy de mirar mucho a la gente cuando canto, la miro a los ojos. Yo trato de traerlos hacia mí y te das cuenta que si te están mirando así (fijamente) están con vos; ahora por ahí te miran así y te dan vuelta la cara o siguen comiendo y por ahí te levantan la copa y te brindan. Si no te dan vuelta la cara es porque están metidos con vos. Hay ciertos temas que generan complicidades, “Balada Para Un Loco” es un tema que genera complicidad. Pero después hay temas que te das cuenta que la gente está sufriendo con vos, está buenísimo, porque tal vez le moviste una fibra ahí que la persona tenía guardada y vos le viniste a revolver la herida, está bárbaro. Que para eso uno canta ¿no? (Martín Muñoz)*

*la roda tiene que terminar, la primera parte, así como eh hh (arriba, eufórica), y ahí la gente tiene que cortarte y después volver, y cuando volvés, si podés arrancar tranqui o podés arrancar fuerte y al medio, al segundo tema, ponerla debajo de vuelta. (Franco Acuña)*

Cuando la performance cantada se desarrolla sin este tipo de malabares interactivos, o más bien, cuando logra atravesar favorablemente estas situaciones, resulta interesante el impacto que genera la *intensificación* atencional de los espectadores sobre las formas expresivas de la performance, generando el surgimiento o profundización de las mismas, o incluso, la trascendencia de estas expresiones sonoro-corporales a un vínculo afectivo.

*no es que yo estoy «propongo, propongo, propongo» sí, propongo y de repente empiezan a pasar cosas y me proponen, proponen, proponen, y como que se va sucediendo así, no es que siento que estoy yo tirando, tirando, tirando. [...] por ejemplo, yo estoy tocando un tema instrumental, yo sé que, si toco un xaxado, que es uno de los ritmos, si meto un xaxado en medio de un forró, se genera otra cosa. [...] si yo veo que, estoy mirando lo que está pasando en la pista y cómo están bailando, por ahí meto un xaxado porque estoy tratando de incrementar lo que está pasando ahí, darle otra cosa. (Lucía Garrote)*

*el tema, uno lo canta más o menos siempre de la misma manera, lo que puede llegar a pasar es que el contexto te envalentone o te transmita mucha buena energía, que eso pasa a veces, que el público está tan bien, que me pasó en una peña que toque no hace mucho, en la “Chacarela” que se hace los viernes, hacía años que no pasaba que no tenía un éxito así con el público, una conexión pero hermosa, canté lo que quise, cante cualquier cosa, hice lo que quise, y yo con una alegría impresionante, pero tal la buena onda que recibía del público, que la iba procesando viste, y cuando pasa eso uno por ahí, la misma canción que siempre la canta igual, puedo por ahí hacerle un melisma nuevo que tiene que ver con esas ganas de...esa alegría que no te cabe en el cuerpo y que uno trata de transmitirla, querés como incluso hasta modificar aquello que haces siempre igual, y bueno, a veces uno cambia el fraseo. (Seba Cayre)*

*yo veo una persona que está con los ojos lleno de lágrimas y quiero hacer algo para que se largue a llorar, o para que explote de risa o para lo que sea. O sea, quiero llenarla de esa energía y claro eso me provoca. Pero además eso me emociona a mí también. (Martín Muñoz)*

Ahora, hay interacciones de gran intensidad que repercuten desfavorablemente en la performance cantada, a veces porque resultan incómodas y otras porque acceden a un lugar emocional que genera inestabilidad. En estas situaciones, el abordaje performativo es la *desviación* de la interacción, pues los cantantes dirigen la atención sobre algo diferente que les permita regular su performance y llevarla a un estado base o *estándar*. Podría decirse que intentan entrar en un *estado de absorción* individual que les permita continuar el show.

*una de las últimas veces que me fue a ver mi viejo, me siento en un escaloncito del escenario, yo estaba con el mismo tango que te cante hace un ratito "Secreto". Me hacía un acting, y el tipo (padre) dice: «si sentate a descansar un ratito» y se escuchó en todo lado, porque justo hay un momento de silencio en la canción que yo dejo de cantar, los músicos dejan de tocar y yo aprovecho ese silencio para generar suspenso, porque ahí se está diciendo «resuelto a borrar con un tiro, tu sombra maldita» el tipo se quería pegar un tiro. Y claro, yo en ese silencio haciendo mi acting para seguir cantando «si dale, sentate a descansar un poquito» mi viejo desde el fondo. Imagínate, yo hervía de la calentura que tenía. Te quita de contexto y la quita de contexto a la gente, porque también la gente está sintiendo lo que vos estás haciendo, y que una vieja grite «tráeme dos empanadas» o «sentate un ratito a descansar» eso corre a la gente de todas sus vibraciones que está sintiendo, entonces, no solamente afecta al cantante, al músico, afecta también los sentimientos o la energía que está manejando la gente en ese momento. (Martín Muñoz)*

*desde que me empieza a ir mejor con el Forró, con lo que hago, qué se yo, como que también hubo más aceptación por parte de mis viejos de mis elecciones. Justo el otro día estaban mis viejos. [...] mi hermana, mi sobrino y mis viejos. Nunca están, pero los invité particularmente a esa fecha porque el lugar iba a estar bastante...no iba a tener que sentarse en el piso viste, así que lo invité ahí. [...] Ahora me hiciste pensar, capaz yo estaba medio loquita por eso. (Lucía Garrote)*

*la primera (presentación) que hicimos en Seslabi en agosto lloré, me aguanté todo el show bien, pero yo venía de perder a mi compañero en mayo, pasando cosas muy fuertes y en aislamiento, porque yo no vi amigos en ese momento, no me pudieron ver, a parte yo estaba con COVID. Cuando me presenté ahí en Seslabi, canté todo el show aguantándola bien y a lo último, fue tremendo, fue muy fuerte y yo creo que mucha gente fue con esa consciencia y estuvo esa energía. Vino un amigo muy amigo de mi compañero con su esposa también, estaba toda esa energía, esa cosa en el aire, fue como que bueno (Carolina Arauz)*

En síntesis, las interacciones con los espectadores inician desde la contextualización *a priori* relacionada con el evento sociocultural en sí. Del mismo, se desprende la performance base del show, pues esta se prepara anticipadamente a la fecha de presentación. Como se ha podido describir en este apartado, la performance *in situ* inicia un proceso de configuración que se mantiene previa al show y durante el show, y en el cual puede o no mantenerse la performance base establecida por la contextualización *a priori*. No obstante, la gran mayoría de cantantes opta por la transformación de las dinámicas interactivas *a priori*, dado que sus performances se construyen fundamentalmente por la interacción que se establezca con los espectadores, como dice Carolina Arauz “¿por qué somos músicos, por qué estamos arriba de un escenario? Si no estuviera la gente no estaríamos arriba de un escenario”.

En esa vía, los cantantes orientan sus formas sonoro-corporales en cuatro direcciones distintas que pueden estar durante toda la performance o sucederse: *conectar, mantener, intensificar, y desviar*. En cualquiera de las direcciones, hay una intención de lograr algo en el otro que puede derivar, según otras variables, condiciones y dimensiones del fenómeno performativo, en estados intensos de absorción orientados a la potencialización de las formas expresivas en la performance. Por supuesto, las interacciones que se logran entre el cantante y los espectadores, evidentemente impactan también en los demás músicos, por lo que los *estados de absorción* que surjan de una intensa conexión con los espectadores, pueden también ser estados compartidos, y aunque no lo sean, no debe olvidarse que la performance musical en sí, es interactiva, por lo que



aun cuando se logre un *estado de absorción* individual, se está generando una interacción compartida –con espectadores o músicos– en un nivel básico.

Lo cierto de estas interacciones con los espectadores, sean por contextualizaciones *a priori*, códigos socioculturales o de la práctica musical y estilística, por la observación pre-show o las experiencias durante el show, es que van construyendo de a poco cómo es nuestro yo performativo, pues tales observaciones, devoluciones, comentarios, sonrisas, miradas, etc., configuran un reflejo del impacto de lo que somos y generamos en los demás, y al ser seres sociales por naturaleza, ello inevitablemente nos interpela y construye expresivamente.

*cosas muy valiosas que me han ayudado a darme cuenta de los valores, en momentos en los que no me miraba tanto o no me aprobaba tanto, o estaba más parada en un momento muy de búsqueda y muy de «busco para donde sea» y que me dijeran «che, que bien esta cosa que vos tenes» y entonces darse cuenta de que es algo que es de uno, que es importante (Carolina Arauz)*

#### **5.4.3. Situacionalidad Del Acto Performativo**

Como se ha podido describir y reflexionar a partir de categorías anteriores, la comprensión del fenómeno performativo desde una perspectiva situada en el contexto social y cultural brinda claves importantísimas para entender cómo son, surgen y se desarrollan las formas expresivas sonoro-corporales en cada cantante. El contexto, entendido como las condiciones físicas, abstractas, materiales e inmateriales que rodean y determinan el acontecer de un determinado fenómeno, requiere aquí una atención particular sobre la condición espacial en la que se desarrolla la performance cantada. Por lo tanto, los aspectos experienciales que se abordan en esta categoría refieren al lugar físico inmueble –ubicación, dimensiones, distribución, estado, etc.–, los objetos muebles integrados a este –sillas, mesas, alfombras, escenario, etc.–, los aparatos electrónicos propios de la práctica –equipos de sonido, cables, parlantes, etc.– y su operador, así como aspectos climatológicos que atraviesan e impactan en el desarrollo de la performance cantada.

Los aspectos meteorológicos, muebles e inmuebles serán desplegados en la subcategoría *configuración espacial*, mientras que los aparatos electrónicos y su manejo se desplegarán en *aparatología*.

Los escenarios observados en los casos de esta investigación fueron sumamente variados. Hay que recordar que cada caso tuvo una fecha de observación y otra de registro audiovisual, y aunque algunos casos repitieron fecha en el mismo lugar, se logró atender en total a ocho espacios diferentes de práctica; uno de ellos catalogado como *restobar*, seis como *espacios de desarrollo cultural*, y uno como *garaje* (privado) abierto a la calle (Tabla 12).

<b>Características de los Espacios Performativos</b>		
<i>Lugar</i>	<i>Características</i>	<i>Cantante/s</i>
<i>La Caleta</i>	Casa ubicada entre edificios residenciales. Un ambiente cerrado y un patio mediano al aire libre en (L) donde se realiza el show. Es un espacio tipo restobar, por lo que tiene varias mesas y sillas distribuidas. No hay escenario establecido, tratamiento acústico y equipamiento para shows.	Franco Acuña
<i>Centro Cultural La Salamanca</i>	Casa en zona residencial. Un patio grande a la entrada y un ambiente al fondo amplio y cerrado donde se realiza el show. Es un espacio tipo restaurante ambientado para presentaciones artísticas, por lo que tiene distribuidas mesas y sillas, un escenario en altura, algunos elementos que ayudan a la acústica como planchas de madera y tubos de bambú en el techo, cuadros en tela en las paredes y equipamiento de sonido e iluminación para el show.	Seba Cayre // Carolina Arauz
<i>Casa Cultural Makandal</i>	Casa en zona comercial. Tres ambientes, uno de ellos mediano donde se realiza el show. Es un espacio tipo restaurante ambientado para presentaciones artísticas, por lo que tiene distribuidas mesas y sillas, un escenario en altura y equipamiento de sonido e iluminación para el show. No tiene tratamiento acústico.	Lucía Garrote

<i>Centro Cultural Maca</i>	Casa en zona residencial. Un patio muy grande en (L) y una casa con 4 ambientes pequeños, uno de ellos (el más grande) utilizado para el show. Es un espacio para el desarrollo de actividades artísticas que ofrece servicio mínimo de comida, por lo que tiene pocas sillas y mesas destinadas a este último. No hay escenario establecido, tratamiento acústico e iluminación, y el equipamiento de sonido es mínimo.	Carola Vitali
<i>Cunumí Centro Artístico</i>	Casa tipo galpón ubicada en zona residencial. Cuatro ambientes, uno de ellos a la entrada sumamente grande donde se realiza el show. Es un espacio para el desarrollo de actividades artísticas que ofrece servicio mínimo de comida, por lo que cuenta con muy pocas sillas y mesas destinadas a este último. No hay escenario establecido, tratamiento acústico, ni equipamiento de sonido, y cuenta con cinco cañones de iluminación.	Lucía Garrote
<i>El Molino Cultural</i>	Casa en zona residencial. Tres ambientes, uno de ellos amplio donde se realiza el show. Es un espacio para el desarrollo de actividades artísticas y presentaciones, ofrece un servicio básico de comida, por lo que tiene distribuidas sillas y mesas, un escenario en altura, algunos elementos que ayudan a la acústica como cortinas y planchas absorbentes en puertas de acceso, y equipamiento de sonido e iluminación para el show.	Martín Muñoz
<i>Centro Cultural Estación Provincial</i>	Antigua estación ferroviaria con una infraestructura grande. Es un espacio para el desarrollo y presentación de actividades artísticas y comunitarias, ofrece un autoservicio de comida, cuenta con sillas y mesas que se disponen en la plazoleta de entrada (muy amplia) donde se desarrollan los shows, y cuenta con equipamiento de sonido.	Carola Vitali
<i>Garaje y/o Estacionamiento</i>	Casa en zona residencial con un estacionamiento cubierto. El espacio se usa para ensayos con puerta abierta por lo que se encuentra directo a la calle. Se encuentra lleno de instrumentos, accesorios musicales y equipamiento básico de sonido para los ensayos.	Carolina Arauz

**Tabla 12.** *Características de los espacios performativos observados y registrados con los respectivos cantantes*

#### 5.4.3.1. Configuración espacial

Son varias las características y condiciones que se pueden considerar relevantes para la performance dependiendo el lugar. Las variantes meteorológicas, por ejemplo, pueden ser un factor determinante si el show se desarrolla al aire libre. Sin embargo, para varios cantantes resulta tener un valor anímico que interviene en cómo se va a desarrollar la performance, así lo expresa Franco Acuña:

*[...] a mí me gusta mucho el clima, como de clima de la temperatura, esas cosas a mí me influyen un montón. [...] para mí que salga el sol es importantísimo, [...] las cuestiones así del clima...y bueno, la noche del viernes estaba ideal, estaba muy lindo el día.*

Evidentemente esta variable genera una predisposición para el show que es un detalle no menor considerando que esta performance fue al aire libre. Misma situación ocurre en el show de Carola Vitali en el *Centro Cultural Estación Provincial* el cual tuvo lugar en un día cálido que le proporcionó, según el diálogo que se sostuvo, una suerte de calma entre el nerviosismo y la ansiedad de la presentación en sí.

Las condiciones que brindan los espacios, sobre todo cuando el clima y temperatura es extrema, también es algo fundamental para el desarrollo del show. Por ejemplo, los shows de Seba Cayre se realizaron en el mismo espacio, pero en dos estaciones del año distintas y totalmente opuestas, invierno y verano. Para el primero, el lugar se logró calefaccionar, lo que generó un bienestar en el cantante *“[...] me gustó que el lugar estaba calentito dentro de todo, pensé que iba a hacer más frío, me lo imaginaba más frío y eso me gustó”*. Sin embargo, para el segundo, la temperatura era muy alta, la puerta de acceso y las ventanas muy pequeñas, y el aire que circulaba a través de tres ventiladores generaba un ruido muy fuerte que no permitía una escucha clara de la música, por lo que el cantante pidió apagar la ventilación. A esto se suma, que el escenario en este lugar se encuentra en altura (1.30 m aproximadamente), con forma de domo y sin ventilación más que la recibida de frente por los ventiladores, lo que inevitablemente genera una especie de microclima que eleva la temperatura aún más; la incomodidad para desarrollar el show eficiente y a gusto fue notable. De igual manera el show siguió, con una dinámica ralentizada

por la alta temperatura que evidentemente obliga al cantante a reducir el esfuerzo y así su desgaste.

Si bien, fisiológicamente no hay un impacto severo que impida cantar –a menos de que las temperaturas sean irracionales o haya un padecimiento puntual del cantante–, el clima y las condiciones que brinda un espacio para abordarlo, resultan muy significativas en el estado corporal y anímico del cantante. La incomodidad, malestar y desgaste que generan estas situaciones, modifican las expresiones performativas cantadas, quizás no tanto en términos sonoro-tímbricos, pero sí en las dinámicas corporales que acompañan a esa producción que además es inherentemente interactiva, por lo que el vínculo y comunicación con el espectador se ve claramente afectado.

Otra variable importante es la ubicación. La gran mayoría de establecimientos se encuentra en zonas residenciales y además no posee tratamiento acústico, lo que supone que la sonoridad o volumen que tengan las músicas en los shows debe mantenerse reducida para evitar incomodar, por ejemplo, a los vecinos. Curiosamente, la presentación de Franco Acuña en *La Caleta* tuvo una serie de quejas de los vecinos que obligaron a cortes abruptos en medio de un tema musical, la visita de *control urbano*, y la decisión final del grupo de tocar sin ningún tipo de amplificación –en la segunda tanda de temas– a pesar de encontrarse al aire libre. ¿por qué es relevante esto último? Los espacios al aire libre no poseen reflexiones directas del sonido que emite un cantante, por lo que este no tiene ninguna retroalimentación más que el sentir sonoro-corporal propio, que en general resulta insuficiente para resolver este tipo de situaciones, por lo que los cantantes se sobre exigen para lograr tener algún tipo de escucha externa o lo que se conoce como retorno.

Además de encontrarse en estas condiciones, sin amplificación y al aire libre, se suma que el espacio está lleno de gente, lo que obliga al cantante a elevar su sonoridad, no solo para escucharse sino para ser escuchado. Entonces, ¿qué expresiones sonoro-corporales cantadas surgen en este contexto? Si bien, esto va a depender de la decisión de cada cantante y la dinámica de show que se tenga, por ejemplo, sentarse a escuchar en silencio o participar, pueden (i) mantenerse lo más próximas a la performance básica, lo que puede derivar en

seguir cantando igual, aun si no es escuchado, o sobre exigirse para que lo escuchen; (ii) modificarse levemente para continuar el show, lo que implica un tipo de convenio con el espectador para ser escuchado que puede afectar la dinámica del show; o (iii) transformarse completamente, pudiendo ser la emergencia de nuevas expresiones sonoro-corporales, o un grito que no tiene relación con el canto y la música. En el caso de Franco Acuña, se observó esta última, en la cual los espectadores ayudaron a cantar los temas del show, modificando ampliamente la performance y generando un vínculo e interacción del cual surgió una forma expresiva particular, una voz colectiva.

Otra situación generada por la ubicación y la falta de tratamiento acústico en los establecimientos se da por el ruido ambiente de la calle –por el tránsito de personas, automóviles, establecimientos comerciales e industriales, etc.–, cuestión que obliga a cantantes a tomar decisiones expresivas y performáticas para poder realizar el show –como las mencionadas anteriormente–. Si bien, el equipamiento de sonido contribuye en muchas ocasiones a que estas situaciones no trasciendan, también es cierto que no resuelven el problema y, por lo general, terminan empeorándolo porque se elevan los niveles de sonoridad, perjudicando no solo a los músicos que tienen una mezcla configurada, sino la interacción con el espectador que hace parte de la construcción y desarrollo de la performance. Esto se pudo observar, por ejemplo, en las dos presentaciones de Lucía Garrote, Carola Vitali, Franco Acuña y Martín Muñoz, y en el ensayo en el garaje de Carolina Arauz. En todos los casos, el ruido ambiente aparecía brevemente, pero era evidente que, en esos momentos, había una desconcentración y perturbación en los cantantes y espectadores que podría catalogarse como una desconexión momentánea con el hecho musical en sí, o lo que se ha mencionado en apartados anteriores como un estado de absorción *interpretación frustrada*.

Más allá de que varias de las presentaciones se realizaron al aire libre –lo que supone tener ruido ambiente de base–, los establecimientos caracterizados como cerrados presentaban este problema de ruido ambiente no solo por la ubicación y el tratamiento acústico, sino porque carecían de condiciones óptimas para las épocas de altas temperaturas, lo que implicaba la apertura de puertas y

ventanas, el ingreso de ruido ambiente de fuera, y no menos importante, la pérdida de sonoridad y calidad por estas mismas vías.

Resulta algo natural para la gran mayoría de espectadores e incluso para algunos músicos/as que no hacen parte de una práctica activa pública o profesional, pensar que los/as músicos con cierta experiencia y en especial cantantes, no tienen mayores dificultades ante las variables que presentan los espacios en los que se desarrolla su práctica. De hecho, se considera que, dada su experiencia, esto no debiera impactar en absoluto a la hora de performar. Sin embargo, si un lugar es grande o pequeño, abierto o cerrado, con mucha o poca mueblería, y si tiene a disposición o no un escenario específico para tocar, esto impacta significativamente la forma en la que un cantante se predispone y desarrolla su performance. Lucía Garrote, por ejemplo, estuvo incomoda porque el espacio en el que tocó estaba lleno de mueblería que generaba una reducción importante del espacio, “[...] *el lugar me pareció pequeño, porque yo pensé que iban a haber menos mesas viste, y me dijeron que iba a haber menos mesas [...]*”. Su show, que convoca a mucha gente para bailar por el tipo de música, se ve significativamente afectado por estas cosas, pero, además, podría decirse que su performance se construye en función de ello, de las interacciones surgidas con los espectadores, por lo que el impacto resulta ser proporcional.

Se hace evidente que los cantantes sortean, además del fenómeno sonoro-corporal en sí, problemáticas por la configuración espacial presente en cada lugar. Carolina Arauz lo expresa con bastante precisión al hablar de su experiencia performativa en el *Centro Cultural La Salamanca*:

*Es una sala muy agradable para compartir, para el público [...], pero el sonido, [...] complicado sonar bien porque es un escenario profundo, muy tubular, genera una campana de sonido. [...] complicadísimo estar cómodo, porque cuando uno está cómodo es otro decir, te tomas tu tiempo, tomas tu lugar de otro modo [...] pero bueno, hubiera estado buenísimo estar un poquito más cómodo para que no fuera, estar como todo el tiempo en la soga del equilibrista deseando que nada pase, que yo no me desafine, [...] tuve que cuidar muchísimo el tema de la afinación*

*porque no me escuchaba [...], esos son inconvenientes técnicos que bueno, son imponderables porque no había manera de acomodarlos [...]*

El show del que habla Carolina Arauz tenía la particularidad de contar con más de diez músicos en escena en la segunda tanda de temas. La complejidad surgió porque además de la forma del escenario –mencionada en la cita–, este se encontraba lleno de instrumentos musicales propios del lugar y sillas, que no fueron acomodados previamente para la presentación, lo que derivó en una desorganización en la distribución de músicos en el escenario:

*[...] éramos muchos músicos en escena, y al ser profundo el escenario, podemos imaginarlo como un tubo, y yo tener, a mi derecha, tres percussionistas, [...] y cuatro caños en la nuca, o sea, complejo, [...] lo que había que hacer dentro de todo, que salga lo mejor posible, pasarla lo mejor posible, y errar lo menos posible y ya [...]*

Las formas de los escenarios, cuando los hay establecidos, es sin duda uno de los factores que menos se puede modificar porque involucra la construcción del lugar en sí. Sin embargo, sea un escenario establecido o improvisado, este tiene una incidencia significativa en la performance. En el primer show de Carola Vitali en el *Centro Cultural Maca*, por ejemplo, no había un escenario establecido y el espacio en el que se desarrolló el show era muy pequeño, por lo que sus espectadores estaban al lado de ella, cosa que no resulta problemática si no fuera porque había niños/as corriendo por todo el lugar. La atención de Carola Vitali no estaba puesta en el desarrollo de su performance sino en que no fueran a chocar o caerse los niños/as contra ella, los instrumentos o aparatos eléctricos.

Algo similar ocurrió en el primer show de Lucía Garrote en *Cunumí Centro Artístico*, lugar que tampoco tiene escenario establecido pero que es mucho más grande y espacioso. Aquí, el lugar se llenó de gente dispuesta a bailar por el tipo de música, por lo que rodeaban el “escenario” de la banda. De igual forma ocurre en la performance de Franco Acuña, donde los espectadores se acercan completamente al lugar donde tocan y cantan los músicos/as. En este show, además, la disposición de la banda –enfrentados en una mesa– genera este tipo de dinámicas interactivas de acercamiento con los espectadores.



Carolina Arauz expresa que hay performance de carácter íntimo en el que la falta de un escenario estructural, equipo de sonido y un espacio grande, resultan innecesarios a los fines de la performance:

*[...] trabajo a dúo con un guitarrista, y por ahí tocamos en cosas privadas, por ahí nos llamas a tocar a un living y tocamos sin sonido de hecho, porque es mejor. ¿Cuántos son? 20 personas, 30 personas, por ahí se ponen alrededor y ya está. Y no hay cosa más linda que esa pureza de la cosa y de esa intimidad [...]*

Resulta que ese contexto performativo, casero, despojado de las problemáticas que presentan espacios destinados a shows artísticos, termina configurando un escenario estructural en sí. Por supuesto, esta experiencia que comparte Carolina Arauz hace parte de uno de tantos formatos en los que se presenta la música y que está sumamente ligado al tipo de música y show que se realiza. En este caso, una música con poca instrumentación, suave e intimista. Casos similares son los de Martín Muñoz con el *tango* y Seba Cayre con un *folclore* tipo canción, que tenían una dinámica de interacción con el espectador más tradicional orientada a la escucha. En sus casos, los shows se desarrollaron en espacios con escenario establecido y una distancia prudente con el espectador, cuestión sumamente favorable atendiendo a estas reflexiones en torno al tipo de música y show que desarrolla.

Más allá de estas configuraciones espaciales que se han ido mencionado y sus problemáticas, es verdad que el tipo de música y show resulta ser determinante para afrontar las distintas configuraciones que presentan los establecimientos. Algunas problemáticas quizás puedan ser controladas de base, como las variables climatológicas, el acondicionamiento acústico o la definición de un espacio escénico concreto para músicos/as. Sin embargo, el silencio, amplitud de espacio, escenario concreto y la distancia del espectador necesario o idílico para algunos cantantes, puede resultar en la combinación perfecta del desastre para otros. Claro ejemplo el que muestran las performances de Lucía Garrote y Franco Acuña, donde el mayor acercamiento de espectadores sobre su escenario improvisado resulta de vital importancia para el desarrollo y concreción de sus performances. Lo cierto es que las condiciones a las que se enfrentan los

músicos cantantes en la región impactan de lleno en el desarrollo de su actividad performativa, y si bien, el enfrentarse a estas condiciones de inestabilidad genera una experiencia y experticia para resolver, también es cierto que convierte al fenómeno musical cantado en una práctica de malabarismo que no siempre nutre a las expresiones de la performance cantada.

#### 5.4.3.2. Aparatología

En el contexto de práctica de músicas populares, los aparatos electrónicos y su manejo resultan ser fundamentales considerando que son músicas desarrolladas, mayoritariamente, en espacios multifunción donde pueden realizarse todo tipo de prácticas tanto artísticas, comunitarias como comerciales. Esto supone que en una presentación musical se requieran aparatos de sonido específicos –además de los instrumentos musicales– que permitan amortiguar las variables de la configuración espacial, y así desarrollar una performance óptima en la cual no solo los músicos están involucrados sino también los espectadores. Como menciona Seba Cayre:

*[...] un sonido puede arruinar la noche o te la puede hacer muy bien [...]. muchas veces uno va a tocar y el sonido es tan malo que vos pones piloto automático y tocas en piloto automático de punta a punta porque no te queda otra chance. No te escuchas bien, [...] a mí me pasa mucho, cuando el sonido no pega, yo me doy cuenta que la gente no lo está recibiendo, que la banda no está sonando.*

Como se describió en la Tabla 12, no todos los establecimientos cuentan con un equipamiento apropiado para un show musical y, quienes lo tienen, no siempre disponen de un operador para este. En los casos de Carolina Arauz, Seba Cayre, Carola Vitali y Martín Muñoz, los espacios contaban con equipo y operador, cuestión que influye favorablemente en la predisposición de los cantantes para el desarrollo de su performance. Carola Vitali, por ejemplo, así lo expresa en referencia al show registrado en el *Centro Cultural Estación Provincial* “*Lo que me gustó, el sonido; hacía mucho que no teníamos un buen sonido [...], siempre tengo problemas para escucharme.*”. Su show, con las dificultades que tiene por ser al aire libre, contaba con un buen equipamiento de sonido, pero además alguien con una experiencia en el control de tal equipamiento que, según

palabras de Seba Cayre, es un factor tan importante como el equipo de sonido en sí.

*Yo no llevo sonido siempre o casi nunca, mejor dicho, nunca, y cuando vas a lugares grandes con sonidos grandes y el sonidista no te conoce, no te hace sonar bien, vos te das cuenta que le falta power al sonido viste, o que no está bien una mezcla, porque la gente no se mueve, y vos decís «nosotros generamos otra cosa en el público, algo no está funcionando», y bueno, uno se pone en piloto automático, toca los temas, [...] y uno no tiene conexión, no logras conexión [...]*

Tanto el equipamiento de sonido como la persona que lo controla resultan ser una combinación necesaria para poder llevar a cabo la performance de la mejor manera posible. No solo es importante que el cantante y los demás músicos se escuchen bien, sino que los espectadores reciban esa misma calidad, cosa que en general es bastante difícil de conseguir. Cada caso en esta investigación tuvo alguna variable previa o durante el show que merece ser atendida para comprender el impacto de la aparatología en la performance cantada.

Los shows de Lucía Garrote, por ejemplo, tuvieron complicaciones por la falta de equipamiento en uno y la falta de un operador en el otro. En el primero, realizado en *Cunumí Centro Artístico* no se contaba con equipo directamente, por lo que una de las bandas que se presentaba, además de Lucía Garrote, llevaba su propio equipo y operador y lo compartían. No obstante, faltaban micrófonos a pesar de que Lucía Garrote y su banda proporcionaron algunos equipos propios de uso habitual en sus shows. Este tipo de situación evidencia un estado de estrés y ansiedad previo a la presentación que continua aun en su inicio y que, si es o no resuelto, va a determinar cómo transcurre la performance cantada. Aquí, el posicionamiento de cada cantante ante estas problemáticas y su experiencia resultan cruciales. En este caso, se pudo resolver el problema y se acomodó el sonido durante el show, lo que permitió el desarrollo de la performance con normalidad.

Lucía Garrote comenta una situación similar en su show en *Casa Cultural Makandal*, la cual cuenta con equipamiento de sonido, pero sin un operador,

cosa que derivo, igual que en el show anterior, en un estado de molestia y estrés previo y durante el inicio del show, al respecto dice:

*[...] me molestaba que sonaba mal. [...] era aturdidor lo que escuchaba, como que escuchaba una bola y dije «pará, nosotros tocamos 20 temas», es un montón de tiempo, yo no puedo estar dos tandas enteras en esta situación, no lo disfruto. [...] me rompo la voz, me canso muchísimo, prefiero escuchar bien. [...] es un montón, me encanta, pero sin sonido, si no estoy escuchando bien [...], es insostenible. Me canso, se me cansa el brazo, se me cansa la voz, se me cansa todo.*

Es evidente su estado, pero además el impacto que genera una mala configuración del sonido en su performance cantada y en la ejecución de la *zabumba* que acompaña su canto. En este show, colaboré en la resolución de este problema como músico, orientando al operador –quien era un amigo de la banda que tomo tal responsabilidad sin mucho conocimiento en el tema– para lograr una mezcla equilibrada, para la banda y para los espectadores. Esta molestia en la prueba de sonido cambio durante el show.

*[...] el sonido no me gusto, [...] después en el momento del vivo no sé cómo se escuchó afuera, eso no sé, pero adentro si me gustó durante el show, me gustó, o sea, no me perturbó quiero decir. Y en cuanto a afuera, no sé cómo se habrá escuchado.*

Si bien, es importante la buena recepción de los espectadores, ciertamente el mayor impacto de la falta de equipo de sonido o un mal uso del mismo, recae sobre el cantante que finalmente da inicio y fin a la performance musical. En la performance de Lucía Garrote se resolvió lo atinente a esto y es que, la corporeidad en un cantante, si tiene o no una buena escucha de su voz y de los demás instrumentos que acompañan, es fundamental, no solo en lo que respecta a lo sonoro-tímbrico, sino a su salud. Es justamente este aspecto el que más se ve impactado en el contexto espacial. Seba Cayre comparte una experiencia al respecto:

*[...] fui a tocar a un lugar acá, [...] era un club enorme, estaba lleno de gente y teníamos dos cositos de monitoreo y sin prueba de sonido;*

*subimos a tocar así, y bueno, sonaba flojo, le faltaba, y cante media hora por suerte no más, media hora, yo tenía que cantar 45 min por contrato, [...] me faltaban como 4 o 5 temas, y uno se asoma del costado y me hace (señal con la mano) «un tema más» [...] así que me despedí, canté un tema más, y no daba más, mi garganta no me daba más.*

Así como Lucía Garrote expresa “*me rompo la voz*” “*se me cansa la voz, se me cansa todo.*” y Seba Cayre “*mi garganta no daba más*”, los dos hacen referencia a un desgaste corporal que es insostenible para el desarrollo de un show completo y que evidentemente impacta en las formas expresivas de la performance y el disfrute de la misma.

*[...] cuando vos no te escuchas, a veces sonas bien para afuera pero tu monitoreo es un desastre, entonces es re difícil también llevar adelante, hay que tener oficio porque eso pasa todo el tiempo, incluso haciendo pruebas de sonido, probas el sonido, subís a tocar y te cambiaron todo, [...] eso nos pasa, pero todo el tiempo, entonces nada hay que tener oficio (Seba Cayre).*

En los dos shows de Martín Muñoz realizados en *El Molino Cultural* –que cuenta con equipo de sonido y operador–, las dificultades para desarrollar la performance se presentaron por las diferentes necesidades de los músicos en escena en torno a la sonoridad de los instrumentos, los planos texturales en el formato canción –voz y acompañamiento–, la variación acústica generada por la ausencia y posterior presencia de espectadores, y el choque de experiencias entre músicos para resolver estas variables.

*No me gusta, [...] que probemos un sonido y después suene de otra manera, porque sabemos que siempre se prueba sin gente, o sea, no me gusta que no me den bola, eso no me gusta, que lo tomen como que yo digo boludeces, no son boludeces, vos lo has notado cuando nos fuiste a ver con mixtión, que la gente te chupa el sonido y todo, y después arriba del escenario no escuchas un carajo y bueno...*

La experiencia y posicionamiento de un operador de sonido en estas situaciones es de suma relevancia. Sin embargo, la experiencia sonoro-corporal de Martín

Muñoz sobre su performance cantada le ha permitido reconocer el impacto inmediato de esta variable acústica espacial y, en consecuencia, los caminos posibles para su resolución. Aun así, su experiencia no fue tomada en consideración, lo que inevitablemente genera incomodidad, molestia, estrés, y termina configurando una performance en la que se está “[...] *todo el tiempo en la soga del equilibrista deseando que nada pase [...]*” (Carolina Arauz), además de generar un desgaste corporal.

*yo sentía como que me escuchaba de aire, no sentía que me escuchaba por medio de un retorno, o sea, no escuchaba el sonido de afuera [...], uno se conoce la voz, escuchas como las diferencias, te sacas el micrófono y hablas y sonas de una manera, te pones el micrófono y hablas y suena de otra, eso es normal. Yo me escuchaba como si estuviera acá (lugar de la entrevista) [...], entonces, evidentemente no estaba el sonido puesto como para que yo cante cómodo (Martín Muñoz).*

Queda claro que cuando la percepción propia del cantante al desarrollar su performance no es la esperada, este resuelve: intentando sostener el show lo mejor posible; totalmente desconectado de la situación o en “*piloto automático*”; o exigiéndose al punto de hacerse daño. En cualquiera de las situaciones, las formas expresivas que surgen, evidentemente se orientan al abordaje del contexto espacial más que al desarrollo musical. Por otra parte, se hace evidente que, a pesar de que un cantante se escuche bien con el monitoreo, la dinámica interactiva que se desarrolla en la performance con los demás músicos y espectadores se afecta si estos no están recibiendo un sonido de calidad como el que tiene el cantante.

Estas dificultades que pueden ser producto del equipamiento de sonido, la experiencia del operador –si lo hay– o la configuración espacial, empiezan a ser tratadas por los músicos con el uso de sistemas de retorno auricular<sup>62</sup>. Los shows

---

<sup>62</sup> El sistema de retorno, monitoreo auricular o más conocido como *in-ear* en inglés, supone el monitoreo en tiempo real de una producción sonora, en este caso, musical. Este monitoreo lleva una mezcla independiente para cada uno de los integrantes en una agrupación según lo que necesiten. Por ejemplo, un guitarrista puede pedir que no se escuche en su monitoreo la batería o el bajo, pero sí la voz, un teclado o cualquier otro instrumento; además, el músico tiene control del volumen de su propio instrumento, por lo que puede aumentarlo o disminuirlo sin afectar los

de Franco Acuña son un ejemplo de ello. Su agrupación, que cuenta con un equipamiento de sonido propio muy completo, además hace uso de un sistema de monitoreo auricular para cada integrante; según Franco Acuña, cada músico puede o no, si lo necesita, utilizar auriculares durante el show. Él los utiliza, de acuerdo a sus comentarios, porque hay mucha percusión de piso que suena fuerte y, además, la disposición de la banda –enfrentados en una mesa– que genera un acercamiento de los espectadores hace que se pierda el sonido de su voz y los demás instrumentos. Este sistema permite una configuración de la banda mucho más rápida, eficiente y disminuye la probabilidad de errores referidos al sonido, *“La escena está grabada hace tiempo, enchufamos todo y ya queda todo seteado, muy difícil que nos pase algo en el sonido que cambie un poco la vara.”*

Ahora bien, este sistema resulta muy eficaz para resolver diferentes dificultades. Sin embargo, en varios momentos durante el desarrollo de la performance de Franco Acuña, se lo vio con un solo auricular puesto e incluso sin ellos, lo que genera algunas preguntas y reflexiones al respecto, por ejemplo ¿Por qué, si el sistema de monitoreo auricular es tan eficiente para un show, no se usa todo el tiempo? y ¿Qué de la escena performativa, en la que el espectador y los demás músicos también hacen parte, se percibe con este sistema?

El monitoreo auricular en instrumentos como la guitarra, el piano o el bajo, quizás no signifique un gran cambio a la hora de performar como si ocurre en la voz cantada. Una de las particularidades en la producción de sonido vocal es que hay una percepción interna o propiocepción, lo que significa que sentimos los movimientos y resonancias de tal producción al interior del cuerpo, pero, además, percibimos exteriormente a partir de nuestros oídos y las vibraciones que impactan en el cuerpo, pero en este caso, recibimos ondas sonoras muy distintas porque ya han viajado por el espacio en el que nos encontramos, lo que las convierte en reflexiones acústicas. Estas dos formas perceptuales se encuentran sincronizadas, lo que nos permite, por ejemplo, identificar de forma general las dimensiones de un espacio y en consecuencia modificar la sonoridad de la voz, pero aún más importante, permite la configuración de expresiones

---

instrumentos en su mezcla, el monitoreo de sus compañeros, y principalmente el sonido aéreo que escuchan los espectadores.

sonoro-corporales singulares que se construyen a lo largo de la experiencia perceptual con nuestra propia voz y la de otros.

Resulta de gran relevancia explicar estos dos aspectos perceptuales del fenómeno vocal, porque al usar sistemas de monitoreo auricular, estos se ven modificados, y la principal razón, es que la sincronía entre percepción interna y externa se desajusta. Tal desajuste surge porque se pierde la espacialidad que genera la recepción de onda sonoras reflectantes y, en consecuencia, los movimientos internos –fisiológicos– para la producción de sonido, empiezan a resincronizarse con esta nueva percepción externa que proporciona el auricular<sup>63</sup>. La complejidad de este fenómeno es que la resincronización no ocurre de manera instantánea, por lo que el sonido y corporeidad del cantante se ven seriamente afectados. Por esta razón, la monitorización auricular suele utilizar cámaras de reverberación que simulan la espacialidad, factor determinante en esta sincronización. Por lo tanto, el uso de un solo auricular o la decisión de dejar de usarlos durante el show posiblemente sea debido a que el cantante precisa la recepción de un sonido sincronizado naturalmente, que además le permita escuchar el complejo sonoro que emerge al confluir su voz, los instrumentos acompañantes, los espectadores, la configuración espacial y todo tipo de variable que modifique la onda sonora que finalmente va a recibir.

Otra complejidad que presentan este tipo de sistemas se encuentra en la mezcla, o sea, la configuración textural de toda la banda que es recibida de forma diferente para cada uno de los músicos dependiendo sus necesidades. De alguna manera, una práctica que se caracteriza por lo compartido, grupal o colectivo, parece individualizarse porque ninguno escucha lo mismo que el otro, ni siquiera, algo similar a lo que el espectador escucha. Entonces, en relación a la segunda pregunta planteada y la dinámica de uso de auriculares de Franco Acuña, se puede considerar que el cantante, aun con lo favorable del sistema, requiera de una escucha orgánica de todo el grupo, de lo que recibe el espectador y de la dinámica interactiva de estos dos, pues en gran medida, el

---

<sup>63</sup> Este fenómeno ocurre de forma similar cuando se cambia la espacialidad abruptamente, por ejemplo, de una catedral –muy reflectante– a un cuarto pequeño y amueblado –poco reflectante–. Cuando la producción vocal es hablada, esta re-sincronía resulta ser más rápida que cuando la producción es cantada, esto ocurre principalmente por la temporalidad de un hecho hablado y uno cantado.



cómo de la emergencia de sus formas expresivas y el desarrollo de su performance será el resultado del tipo de interacción que surja según las condiciones existentes o la decisión del cantante.

Para cerrar, es importante reconocer que siempre habrá variabilidades acústicas que requieran atención, no solo por parte de un operador de sonido, sino de los músicos acompañantes y por supuesto del cantante. Aun con las tecnologías que hoy en día existen para contener tal variabilidad, las condiciones cambian constantemente porque somos un cuerpo que se transforma a cada instante, y la experiencia aquí, cumple su función posibilitando caminos para resolver esas variables que se presentan. Por supuesto, cuantas mejores condiciones haya para realizar la actividad musical, más sencillo será el surgimiento de formas expresivas orientadas a la performance musical cantada.

## **5.5. Síntesis**

En este capítulo se ha podido ir reconstruyendo la performance cantada a partir de las distintas experiencias atravesadas por cantantes a lo largo de su vida, bien sea dentro o fuera de la práctica musical. En ese camino, hemos logrado establecer tres pilares que conducen a la construcción y desarrollo performativo: (1) *Yo en la performance*; (2) *Impacto de las interacciones en la performance cantada*; y (3) *Situacionalidad del acto performativo*.

En el primero, se destaca que los cantantes atraviesan un proceso de choque con supuestos e ideas, tanto de la práctica musical como de la voz cantada, que guían las formas en las que construyen su performance, pero, sobre todo van dando significado a su voz cantada, lo que es fundamental para el surgimiento de sus expresiones. Tales supuestos van desde la creación de una arquitectura vocal asociada a la predominancia estética sociocultural, lo que inevitablemente deriva en la búsqueda de perfeccionismos; pasando por la jerarquía de la técnica sobre la performance; hasta la sobrevaloración del texto poético y las emociones sobre la experiencia sonoro-corporal y el desarrollo performativo *in situ*. Se observa que el encuentro y distanciamiento con estos supuestos es un camino que forja su performance y el significado de la misma en cada presentación; en dicho proceso también se genera una idea perceptual de sí mismos que

promueve el diseño de estrategias para el desarrollo de su performance y, más importante aún, la aceptación de la misma.

Sobre la creencia de que los cantantes desarrollan su performance totalmente conectados emocionalmente con la música, se revela que los mismo atraviesan diferentes estados psicológicos más o menos conscientes durante un tema y a lo largo del show, aquí denominados *Estados de Absorción* (Hoffding, 2018). Estos estados pueden ser, tal como presume la creencia, resultado de un profundo involucramiento con la música que llevan al cantante a una desconexión parcial del «aquí y ahora»; sin embargo, este tipo de estados parecen muy poco frecuentes y dependen de múltiples condiciones personales, interactivas y situacionales. Así mismo, se identifica que los estados de *absorción estándar*, *mente divagando «no-estar-ahí»* e *interpretación frustrada*, tienen mayor frecuencia porque resultan de situaciones sumamente habituales en la práctica.

Sobre el segundo pilar, se reconoce que además de la interacción básica entre músicos por estar tocando juntos, hay una intensificación que puede catalogarse como un *estado de absorción* compartido en el que todos parecen estar involucrados con la performance más o menos igual –*absorción estándar*–, por lo que las direcciones que toma la performance durante un tema o a lo largo del show van a estar en sincronía, más allá de la performance base propuesta. Así mismo, las interacciones pueden disminuir al mínimo o anularse cuando hay algo que afecte a la performance grupal como un error o algún problema técnico en escena, lo que lleva a los cantantes a centrarse exclusivamente en su performance e ingresar a un estado de absorción como la *interpretación frustrada*.

En cuanto a las interacciones con espectadores, pueden ser entendidas como un proceso de tres momentos: contextualización del show, en la cual se estudia qué tipo de evento es y se prepara en consecuencia una performance base; pre-show, en el que las observaciones y conversaciones *in situ* reafirman o modifican la performance base preestablecida; y durante el show, en el que el cantante toma acciones en relación al tipo de interacción que va ocurriendo. En este último momento, los cantantes suelen orientar sus acciones a *conectar*, *mantener* o

*intensificar*, si la interacción es nula, mínima o base, y *desviar*, si las interacciones afectan el desarrollo normal de su performance, lo que supone la anulación de la interacción.

Respecto al tercer pilar en la construcción performativa, las configuraciones del espacio influyen sustancialmente en la preparación y desarrollo de una performance. En general, los espacios no parecen estar diseñados eficientemente para la realización de eventos de la práctica musical, por lo que los músicos adoptan estrategias para llevar adelante el show, como, por ejemplo, realizar convenios *in situ* con el espectador para ser escuchado; modificar la performance base aumentando los niveles de exigencia; segmentar el repertorio a lo largo del show para evitar desgaste; o reducir la energía y el movimiento corporal manteniendo la performance base lo mejor posible. Más allá de las configuraciones del espacio, la estrategia dependerá de la performance planteada por el cantante, pues lo que para algunos es el escenario idílico, para otro no.

Finalmente, se revela que en general los espacios no cuentan con equipamiento apropiado o es sumamente básico para cubrir las necesidades de una performance musical. La disponibilidad y experiencia de un operador para el manejo de los mismos también resulta ser escasa. Ante estas circunstancias, los cantantes suelen llevar su propio equipo y experiencia operativa, y cuando ello no es posible, las estrategias suelen direccionarse al sostenimiento de la performance con una fuerte exigencia o la reducción total del esfuerzo para resguardar la salud en detrimento de las interacciones y el show en general. Por otro lado, la incorporación de elementos como la monitorización independiente parece resolver varias de las problemáticas que presenta la configuración espacial y la falta de equipamiento. Sin embargo, las observaciones en uno de los casos revelan que se precisa de una escucha más amplia que integre todo el contexto –músicos, espectadores, mueble e inmuebles, etc.–, por lo que el monitoreo aéreo, aun siendo básico, sigue cubriendo necesidades que no puede suplir con tanta facilidad el monitoreo independiente, y en todo caso, el uso de ambos parece organizar la escena performativa de forma más eficiente.



# Capítulo 6

## Conclusiones

### 6.1. Introducción

En esta tesis se investigó el fenómeno performativo cantado en la práctica de músicas populares en contexto de concierto. El foco estuvo puesto en comprender la emergencia, producción y percepción de las expresiones performativas cantadas y la experiencia de cantantes, para posteriormente evaluar el impacto que puedan tener en futuros desarrollos en el ámbito pedagógico. Como se expuso a lo largo del Capítulo 1, la noción predominante del canto, tanto en la práctica musical como pedagógica, se ha constituido bajo ideas de innatismo, ideales estéticos de belleza, sobrevaloración técnica, representación emocional y textual, binarismo vocal, etc., donde la experiencia de cada persona queda por lo general invisibilizada y con ello la importancia de su voz como la manifestación de sus experiencias corporales, psicológicas y socioculturales. En esa vía, se pudo ver con mayor claridad entonces la emergente y sostenida brecha entre la experiencia, la práctica musical y la práctica pedagógica actual.

Como propuesta para abordar estos cuestionamientos nos posicionamos sobre tres puntos clave para repensar el canto y desarrollar esta investigación. El primero se vinculó con las perspectivas de las ciencias post-cognitivistas en la cual se plantea que el conocimiento es el resultado de procesos dinámicos e interactivos entre la mente, el cuerpo y el ambiente, procesos significativos e indisolubles que se establecen como experiencia en cualquier individuo. El segundo punto se deriva del anterior, y es que las experiencias se construyen y significan principalmente por las interacciones con el entorno natural e inherentemente social, por lo que las formas en las que se establece dicha

interacción sean de índole sonora, corporal, lingüística, simbólica, etc., adquieren el estatus de expresión, o sea, la manifestación intencional, indicativa e informativa de nuestras experiencias subjetivas e intersubjetivas. De este modo, interacción y expresión se configuran en una relación simbiótica e indisoluble. Esto nos lleva al tercer y último punto clave, considerar a la voz como una expresión de base sonoro-corporal, pues además de las sensaciones y dinámicas corporales propias de su producción, la percepción de esta remite inherentemente a actos corporales cargados de experiencia e intencionalidad que podemos sentir, identificar e interpretar porque compartimos la misma base biológica y las expresiones de la esfera social común a lo largo de nuestra historia vivida. Sobre este último aspecto, también es necesario considerar las expresiones vocales como un cuerpo trascendente de la dimensión sonora y física, pues la corporeidad de los actos vocales percibidos interactúa con la propia y nos permite, aun sin estar cara a cara, reconstruir las dinámicas, sensaciones y emociones de quien ha realizado tal expresión sonoro-corporal.

Entonces, a partir de estos puntos es que se presentó y abordó la hipótesis de que las expresiones de la performance musical cantada resultan de la corporeización y significación de nuestras experiencias interactivas con el entorno natural y sociocultural. Dichas experiencias son anteriores e irán más allá de la práctica musical, constituyéndose a lo largo de nuestra historia vivida sobre las dimensiones corporales, psicológicas y socioculturales. Estas dimensiones hacen a los aspectos expresivos de la voz cantada, haciendo de esta un cuerpo que trasciende la dimensión sonora y física. Estas dimensiones resultan fundamentales para pensar su desarrollo y reflexión en los espacios de enseñanza musical.

## **6.2. Resumen Y Conclusiones A Partir De Los Resultados Obtenidos**

### **6.2.1. Conclusiones Específicas**

#### **6.2.1.1. Capítulo 3: Análisis de sonido**

Es importante recordar que el foco de atención en este capítulo estuvo puesto sobre la corporeidad de las expresiones performativas cantadas a través del sonido vocal registrado, por lo que se realizó un análisis perceptual en una

perspectiva de primera persona mimética, y un análisis de la representación acústica sobre una perspectiva de tercera persona como parte de la propuesta metodológica.

Del primer análisis se reporta que hay grados y/o niveles de profundidad perceptiva de acuerdo a la experiencia con el fenómeno performativo cantado, lo que genera que algunas interacciones con el sonido vocal sean más complejas de sentir y queden principalmente en imágenes de índole *intramodal*, o sea, representaciones mentales del hecho sonoro-corporal. Estos niveles de profundidad pueden ser descritos como un proceso de percepción *general* y *específica*, siendo las categorías *ubicación resonancial* y *dinámica de involucramiento corporal* correspondientes a la primera, y *dinámica respiratoria* y *dinámica vocal superior* con la segunda, cada una representando un nivel de profundidad mayor. Es necesario destacar que los ejemplos paradigmáticos seleccionados para la escritura, relación y explicación de las categorías surgidas en este análisis, resultaron ser un complemento de los casos registrados, contribuyendo significativamente a las explicaciones y reflexiones presentadas.

Ahora, se evidencia que estos niveles de profundidad perceptiva no solo refieren a capas de involucramiento mimético y sensaciones corporales, sino a capas de información corporal que pueden ser reconocidas según la experiencia previa con el fenómeno performativo cantado. En este caso, las categorías referentes a la percepción *general* sugieren información sobre las formas que adopta la zona bucal y algunos movimientos corporales sobre cabeza, cuello y extremidades superiores, así como cantidades de energía, distribución en el cuerpo, y la ampliación del conocimiento sobre los lugares corporales en que se generan, replican y cómo se pueden realizar las vibraciones de tal producción. En cuanto a las categorías de percepción *específica*, brindan información sobre las fuerzas, presiones y configuraciones fisiológicas que adopta cada cuerpo para determinadas expresiones. Esto último de suma relevancia porque las formas sonoro-tímbricas que escuchamos similares en diferentes cantantes no siempre son producto de una misma configuración corporal, lo que deja claro que sus corporeidades mantienen un correlato directo con sus formas expresivas, mismas que pueden orientarnos sobre otro tipo de información vinculada, por ejemplo, a emociones, identidad, territorio, cultura, etc.

Es indudable que las características corporales descritas en estos niveles de profundidad perceptual giran conjuntamente en pos del desarrollo performativo, por lo que la modificación de una, por ejemplo, la *dinámica respiratoria*, representa una modificación en todas las demás características. Lo que no se puede afirmar es que tales modificaciones sean positivas o negativas en términos de salud vocal, pues es claro que muchas de las transformaciones que realizan los cantantes van direccionadas a un tipo de expresión performativa que hace a su forma particular de cantar, y en todo caso, no se prolonga durante todo el tema o el show.

Este tipo de análisis descriptivo en primera persona mimética sobre sonido vocal cantado, resulta ser una importante vía de conocimiento sobre la corporeidad de las expresiones en la performance, entendiéndolo por ello la percepción de aspectos interoceptivos –anatómo-fisiológicos–, y exteroceptivos –dinámicas de movimiento corporal–, pero, sobre todo es una vía para reconocer las formas corporales que adopta nuestro propio cuerpo para realizar las acciones que percibe, cuestión vinculada inherentemente a la experiencia individual. Ahora, podría considerarse que esta *mímesis* o empatía corporal a partir del sonido vocal, es un tipo de interacción porque, aun siendo *a posteriori* del fenómeno en vivo, el sonido de la voz conserva información suficiente que revela aspectos de la experiencia del otro, aspectos reconocibles y comprensibles porque se vinculan a nuestras experiencias interactivas desde el inicio de la vida con el entorno natural, social y cultural, y al hecho de compartir una base biológica.

En cuanto al segundo análisis se reporta que las variaciones de entonación categorizadas como *céntrica* y *periférica*, se corresponderían con la articulación y sobre articulación de palabras, transformación corporal de la energía y presión respiratoria, y acentuación del posicionamiento laríngeo y articulación de vocales. Así mismo, se encuentra que la mayoría de los eventos sonoros de todos los casos mantiene una entonación más cercana a la *periferia* que al *centro*, lo que resulta significativo en tanto contradice un supuesto en la práctica en el que se vincula a la entonación *céntrica* con la calidad vocal y musical. Esto por supuesto, no significa que todos los eventos producidos sobre la *periferia* se perciban consonantes con la performance o la estructura musical, sino que el análisis gráfico de estos debe considerar los eventos previos y posteriores a fin



de determinar si el evento se corresponde con una desentonación, o es parte de las formas expresivas en la performance. Este detalle cobra relevancia aún más, al pensar que la performance en vivo se configura sobre una estructura tonal imperfecta –por decirlo de alguna manera–, mediada por las interacciones entre músicos y espectadores, la configuración espacial y aparatológica, y no sobre una estructura tonal específica.

En relación a la categoría *fluctuación*, queda claro que es un elemento gráfico que amplía las descripciones realizadas en el análisis perceptual propio, sobre todo las de percepción *específica*. También permite entender con mayor certeza el tipo de gráficos que presenta el software y su vínculo corporal, lo que genera interpretaciones más cercanas al fenómeno performativo. Por otro lado, las distintas formas en las que se presenta la fluctuación, *portamentada*; *lineal* –regular e irregular–; *ondulatoria* –regular e irregular–; y *quebrada* –irregular–, evidencian similitudes en la producción vocal entre cantantes, a la vez que una variabilidad dada por la conjunción de estas fluctuaciones, cuestión que hace a la singularidad expresiva en cada cantante. Al igual que la entonación *periférica*, las distintas fluctuaciones no pueden ser consideradas como reglas que determinen la calidad de una producción; es en el análisis de los eventos previos y posteriores, sumado a la información corporal que proporciona el gráfico, que pueden, más que valorarse la performance, entenderse las corporeidades que generan dichas expresiones, sean o no acordes a la estructura musical.

En general, este tipo de análisis acústico puede considerarse como una herramienta ampliatoria del análisis anterior en primera persona mimética, esto evidentemente por la representación gráfica que provee el software y que permite reflejar, confirmar o refutar algunas de las inferencias surgidas de la percepción corporal propia. Por lo tanto, estos análisis deben realizarse atendiendo a las particularidades del fenómeno performativo que incluyen, no sólo aspectos multidimensionales de la experiencia en cada cantante, sino aspectos físico-materiales que la afectan como el espacio y la aparatología. Así mismo, es de suma importancia entender que esta herramienta funciona de forma complementaria y no reemplaza a nuestra percepción directa, ya que los datos proporcionados son aproximaciones digitales basadas en un algoritmo informático que atiende a ciertas variables de forma cuantitativa.

### 6.2.1.2. Capítulo 4: Análisis de video

Al igual que el capítulo anterior, el centro estuvo puesto sobre la corporeidad de la performance cantada, esta vez a partir del análisis de videos sin sonido. En los casos se abordaron las cualidades del movimiento corporal atendiendo a cuatro elementos dinámicos, *direccionalidad, energía, tiempo y espacio*.

Del análisis surgen cuatro patrones dinámicos de vitalidad o de movimiento corporal en la performance cantada: *marcación, desvanecimiento, crecimiento, y contención*. Los mismos aparecen de forma individual o en paralelo con otras dinámicas, pudiendo ser identificadas en la globalidad del cuerpo, en zonas específicas del mismo, o trasladándose de una zona a otra. En todos los casos, al menos dos de las dinámicas fueron identificadas en el fragmento seleccionado (UF), lo que sugiere que al analizar todo un tema musical seguramente se identifiquen más de dos.

El elemento *espacio* atinente a los movimientos en la kinesfera, resultó no ser determinante para el surgimiento de las categorías. Esto se debe a que los patrones identificados en el fenómeno performativo pueden direccionarse en cualquier vía, vertical, horizontal o sagital. Ello no significa que sea un elemento irrelevante, por el contrario, resulta fundamental en la comprensión detallada de cada caso, y sobre todo para realizar vinculaciones con otras dimensiones de la experiencia o elementos de la performance. No obstante, el uso de estos patrones de forma generalizada en los análisis supone que este elemento es meramente informativo más no determinante.

Como este análisis se realizó de forma global, identificando patrones sobre movimientos corporales explícitos, es posible que los patrones categorizados sean hallados en zonas más pequeñas y puntuales del cuerpo a partir de un análisis minucioso que aborde una segmentación corporal distinta a la propuesta en este estudio. El uso de softwares especializados en movimiento puede ayudar en la detección de tales dinámicas; aun así, es necesaria la comprensión del fenómeno performativo cantado de forma global y multidimensional. Esto último resulta relevante porque si bien, el propósito de esta investigación no se centró en la búsqueda de significados de las formas expresivas en la performance cantada, si se preguntó por el surgimiento de tales expresiones. Entonces, al

considerar los resultados de este capítulo y los del capítulo anterior (Capítulo 3), se puede afirmar que las dinámicas corporales categorizadas aquí, no tienen una relación directa con las dinámicas de la onda sonora en la producción vocal, mientras que aspectos referidos a la técnica, poética, emoción e interacción, podrían estar mayormente vinculados al tipo de dinámicas corporales expuestas, cuestión que se hace más explícita al analizar la experiencia de cantantes en el Capítulo 5.

Por último, es importante destacar que el análisis de video sin sonido resultó positivo en tanto permitió atender exclusivamente a las dinámicas de movimiento sin una distracción y vinculación directa con la onda sonora y toda la información que trae aparejada por nuestra experiencia. Al mismo tiempo, se evidencia una dificultad al realizar los análisis porque requieren de una atención e involucramiento profundo que nos permita percibir de forma empática *intramodal* e *intermodalmente*. Si bien, cualquier persona puede generar tal involucramiento, lo cierto es que, al prescindir de otros aspectos propios de la performance cantada como el sonido, se hace más difícil entender el fenómeno, por lo que la experiencia previa con esta práctica performativa es crucial para este tipo de análisis. Por otro lado, los elementos propuestos en el planteamiento de Daniel Stern resultan convenientes a la hora de describir las cualidades dinámicas del movimiento corporal en este fenómeno, y es claro que para ser aplicada su propuesta se requiere de un análisis inicial que permita la indexación de valores referidos al fenómeno en cuestión, pues esto ayuda considerablemente tanto a la identificación y descripción como al involucramiento perceptual *intramodal* e *intermodal*.

### **6.2.1.3. Capítulo 5: Análisis de la experiencia**

En este capítulo se abordaron aspectos multidimensionales de la experiencia, principalmente los relacionados con la dimensión psicológica y sociocultural a partir del análisis de entrevistas y observaciones y diálogo *in situ*. Esto derivó en tres categorías generales que atienden al *yo en la performance*; *impacto de las interacciones en la performance*; y *situacionalidad del acto performativo*.

Del análisis y reflexión de la primera categoría surge que la construcción y el significado performativo en cantantes transita un camino de encuentro y

discusión con supuestos acerca de la práctica musical y la voz cantada. Estos supuestos –subyacentes a la práctica musical y pedagógica–, en todos los casos se presentan como estigmatizaciones que impactan no sólo en la construcción performativa particular, sino en las formas de enseñanza. Los supuestos predominantes afirmarían que: (i) la voz en el canto y el habla presentan cuerpos totalmente distintos, por lo que las formas expresivas cantadas no tendrían relación con aquellas habladas; (ii) la voz de cantantes no se ve afectada por ninguna dimensión de la experiencia y siempre está en condiciones relacionadas con limpieza, claridad, etc.; (iii) hay características anatómo-fisiológicas en las que predomina un tipo de voz, sonido, tímbrica, extensión, etc., lo que determinaría la capacidad al cantar; (iv) la técnica engloba la mayor parte de ser cantante y, según los conocimientos sobre esta, se valora la calidad de cantantes y el *ser* de los mismos; (v) la performance es un hecho en el que se está completamente embebido emocionalmente cada vez que ocurre; y (vi) la performance cantada es la representación sintiente de una letra, poética o lírica. En línea con esto, se evidencia que los cantantes transitan los supuestos a lo largo de su experiencia de construcción y desarrollo performativo. No obstante, hay una constante reflexión direccionada a la trascendencia de los mismos, y esto se vincula principalmente al significado que le otorgan al fenómeno performativo cantado en relación a sus experiencias vividas, su historia y cosmovisión. Resultado de ello, emergen formas expresivas singulares y en consecuencia su identidad.

De la experiencia en el desarrollo de la performance se reconocen estados psicológicos más o menos conscientes que se pueden relacionar con los *estados de absorción* planteados por Simon Høffding (2018). A partir de ello se evidencia, contrariamente a varios supuestos planteados en el párrafo anterior –principalmente el (v) y (vi)–, que los cantantes construyen una *performance base* a partir de la cual toman decisiones. Esta *performance base* es resultado de dos elementos generales: la experiencia sonoro-corporal en la práctica musical; y el análisis y reflexión de la estructura musical que orienta y representa un diagrama performativo. Entonces, a partir de la *performance base* y de acuerdo a las condiciones multidimensionales con las que se encuentre el cantante al momento de desarrollar su performance, esta se transforma dando lugar a

diferentes estados psicológicos que impactan en la corporalidad, emocionalidad e interacción del cantante, por lo que sus formas expresivas también se ven modificadas en función de la situación. Resulta relevante considerar a la *performance base* como un punto de partida y regreso ante cualquier variante en el show. Por otra parte, se considera que las formas expresivas sonoro-corporales surgidas de estados de absorción profunda estarían relacionadas principalmente con el yo, por lo que podría considerarse a dichas expresiones, desde la perspectiva del espectador o músico acompañante, como una suerte de acceso momentáneo a la privacidad del cantante.

En relación a la segunda categoría sobre el *impacto de las interacciones en la performance*, se evidencia que todos los hechos interactivos que ocurren en el contexto del show, sea por los músicos, espectadores, personal técnico, etc., generan un impacto directo en los cantantes que da lugar a transformaciones de la *performance base*, así como acceso a diferentes *estados de absorción*. Estas transformaciones se inician desde el momento en que se ingresa al establecimiento donde se realizará el show, por lo que las conversaciones y observaciones de las personas que se encuentran en el espacio, aquellas que van ingresando, sumado a las pruebas de sonido, hacen parte de un proceso interactivo que permite realizar ajustes a la *performance base* con la que se dará inicio al show, por ejemplo, re organizando el repertorio musical o el formato y disposición de los músicos en el escenario.

Por otro lado, durante el show se reconocen cambios conscientes en el tipo de interacción de los cantantes con espectadores y músicos acompañantes. En el caso de los espectadores, los cambios se orientan a: *conectar*, *mantener*, *intensificar* y *desviar* las interacciones según el impacto que generen en el desarrollo de la performance, las intenciones del cantante o las necesidades contextuales. En cuanto al segundo caso, se entiende que hay una interacción de base entre músicos por el hecho de estar tocando juntos, por lo que las transformaciones que surjan en dicha interacción base pueden entenderse como variaciones de *estados de absorción* compartidos que se direccionan a mantener la *performance base*, explotarla o volver a ella debido a cualquier dificultad. En línea con esto último, las problemáticas más complejas surgidas de la interacción entre músicos pueden derivar en la anulación parcial o total de la interacción

para ingresar a un *estado de absorción* individual que permita retomar la *performance base* del cantante.

En cuanto a la tercera categoría referente a la *situacionalidad del acto performativo*, se hace notable que la gran mayoría de espacios no cuenta con las condiciones básicas necesarias para el desarrollo de una performance musical, lo que inevitablemente impacta en la performance y en las formas expresivas que se presentan en ella. Ante estas situaciones, la resolución puede ir en diferentes direcciones de acuerdo a la experiencia del cantante y la complejidad que se encuentre; por lo general se orientan a la reducción de energía y movimiento corporal para mantener la *performance base* o la transformación total de la misma a partir de convenios con el espectador o aumentando la exigencia, lo que paradójicamente puede derivar en algunos casos en la exploración de formas expresivas que terminan configurando una nueva *performance base*.

En relación a la aparatología, se revela que el equipamiento y la operatividad del mismo son cruciales para el desarrollo performativo y para la sustentabilidad vocal del cantante en el show. En este sentido, es importante destacar el rol y la interacción del operador de sonido con los músicos, pues más allá de que los espacios o los mismos músicos tengan equipamiento, su rol puede considerarse determinante para la experiencia perceptiva del cantante y el espectador. Así mismo, se considera que el rol del operador de sonido va en sintonía con el conocimiento que el cantante tiene sobre su propia voz –formas sonoro-tímbricas y corporales–, y cómo puede manifestarlo a fin de cubrir sus necesidades. En línea con esto, el abordaje de problemáticas aparatológicas se da principalmente a partir del sostenimiento de la performance con la problemática *in situ* –que deriva por lo general en sobreesfuerzo–, o la desconexión total –*piloto automático*– en la que se resguarda la salud del cantante en detrimento de las interacciones con espectadores y músicos acompañantes, así como de la *performance base*.

Por otro lado, la aparatología moderna como los sistemas de monitoreo independiente que además posibilitan la configuración y control de una mezcla individual, ciertamente resultan ser una vía eficiente para resolver problemáticas

del espacio que son difíciles de abordar. Sin embargo, presentan otras problemáticas a considerar como el reacondicionamiento sonoro-corporal del cantante para mantener las formas expresivas de la *performance base*, cuestión que con la experticia resultaría ser más rápido y eficiente; pérdida de percepción de las variables espaciales, incluyendo a los músicos y espectadores; individualización de la práctica que es principalmente colectiva; y desarrollo de una performance despojada de las variables contextuales que la construyen como fenómeno, práctica sociocultural, y que permiten el surgimiento de expresiones particulares.

Si bien, varias características en el contexto espacial artístico se presentan como desfavorables para el desarrollo de una performance, también es cierto que para algunos artistas resultan ser situaciones que favorecen la performance y enriquecen sus experiencias en relación al abordaje y resolución de problemáticas similares en otros espacios de la práctica musical. No obstante, aceptar, acostumbrarse, normalizar, etc., este tipo de condiciones artísticas y laborales, genera un desgaste para los músicos que puede terminar en lesiones, patologías e incluso el distanciamiento de la práctica musical. Así también, se dirige al deterioro y desvalorización de la práctica artística como un camino laboral, camino que debe tener las mismas condiciones que cualquier otro tipo de trabajo. Entonces, independientemente de lo que requiere cada performance particular, es importante considerar el desarrollo de espacios contextuales que tengan las condiciones básicas para desarrollar una performance musical.

### **6.2.2. Conclusiones Generales**

En relación a la hipótesis planteada al inicio de esta tesis, la evidencia empírica recabada apoya la idea de que la performance cantada se construye en función de las experiencias personales en cada individuo, por lo que las expresiones de la performance no son distantes ni ajenas a aquellas surgidas a lo largo de la historia vivida, y mucho menos de aquellas expresiones propias de la esfera social y cultural común. A lo largo del Capítulo 5 se pueden observar descripciones detalladas de estos aspectos, dado que en todos los casos analizados hay un recorrido y reflexión de experiencias personales, dentro y fuera de la práctica musical, que hacen a la construcción y desarrollo de la

performance. El reconocimiento consciente de este recorrido sonoro, corporal, psicológico y sociocultural por parte de cada cantante permite progresivamente la estructuración de una *performance base*, es decir, una forma estándar de *ser* y *hacer*, un *yo* posicionado que, según las características interactivas y situacionales, se adapta, transformando sus expresiones y aceptando los cambios sonoro-corporales que finalmente se presentan y configuran su identidad.

Se reconoce también que el significado de tales experiencias emerge de la interacción con el entorno natural y social, por lo que las expresiones en la performance musical son significativamente compartidas, en tanto son comunes a la esfera social y cultural. Cuenta de ello son las formas dinámicas de la vitalidad reconocidas en el Capítulo 4, sobre todo considerando que pueden explicarse a partir de experiencias externas a la práctica musical, lo cual deja en evidencia que las expresiones corporales de la performance en la práctica musical son entendidas y significadas por los espectadores gracias a esta esfera común. El contexto en el que se presentan las expresiones y, sobre todo la singularidad con la que cada cantante a partir de su experiencia las conjuga y expone, hacen a los distintos significados de la performance en un tiempo-espacio determinado.

Tanto el Capítulo 3 como el Capítulo 5 aportan evidencia empírica para sostener la hipótesis de la trascendentalidad de la voz como cuerpo. Evidentemente, la voz no puede separarse de la experiencia corporal de quien produce y percibe, del hecho de que nuestra biología y las formas que adopta para manifestarse sean naturalmente compartidas, aun con sus configuraciones diferenciadas por la experiencia. El reconocimiento sintiente de los actos corporales que emanan del otro da cuenta de que, en las ondas sonoras se mantiene, traslada y significa la fisicidad del cuerpo, que puede incluir, además de características corporales, aspectos dimensionales de orden psicológico emocional y sociocultural.

Finalmente, se puede considerar que las experiencias en cada cantante configuran ontologías de canto diferenciadas. De esta manera se advierten dos ontologías predominantes: una ligada particularmente a las ideas de la práctica musical e imaginarios socioculturales; y otra vinculada a las experiencias



multidimensionales del cantante en el fenómeno performativo *in situ*. De esta confluencia ontológica deriva la construcción de un yo performativo, interactivo y espacial que va transformándose en la medida en que significa multidimensionalmente sus experiencias, y entonces, las materializa en expresiones sonoro-corporales cantadas.

### **6.3. Implicancias**

Esta investigación ha dado como resultado una importante reflexión para la comprensión del fenómeno performativo cantado y sus formas expresivas sonoro-corporales. En esa vía, el aporte no puede pensarse exclusivamente direccionado a la práctica musical y la pedagogía vocal, sino también a las formas en que es abordado y analizado investigativamente este fenómeno. Por lo tanto, la metodología propuesta para el estudio de casos revela la importancia de recolectar diferentes materiales sobre un objeto de estudio, así como analizarlos a partir de la conjunción de métodos perceptuales e informáticos. En ese sentido, considerando que los fenómenos humanos son irreductibles a la experiencia misma, la ampliación de herramientas de análisis como la audición y observación sentida (Capítulo 3 y 4), resultan de vital importancia para aproximarnos lo más posible a este fenómeno performativo.

Por otro lado, el conocimiento surgido del planteamiento y abordaje metodológico, la experiencia de cantantes, las distintas corporeidades identificadas en la performance y la experiencia perceptual propia, permitiría pensar una perspectiva pedagógica del canto como performance expresiva que se nutre a sí misma al orientarse a: (i) el reconocimiento y desarrollo sonoro-corporal individual, lo que supone que el abordaje debe estar puesto sobre cada persona, cada identidad, cada cuerpo, y las dimensiones experienciales que lo atraviesan; (ii) considerar las expresiones habladas –en cualquier contexto–, como experiencias sonoro-corporales significativas y corporeizadas inherentes a la performance cantada; (iii) reconocer y comprender las corporeidades propias y del otro a partir de la experiencia perceptual e interactiva con el sonido vocal, lo que resultaría en una experiencia comprometida para docentes, estudiantes y cantantes que permite un aprendizaje significativo; (iv) construir una *performance base*, entendiendo que su construcción va más allá del aprendizaje

de una estructura musical –melodía, ritmo, tonalidad, etc.– o poética, y es el resultado de comprender las formas expresivas y dinámicas corporales propias; (v) la contextualización del fenómeno performativo cantado, lo que involucra identificar, entender y abordar las distintas problemáticas que surgen en los múltiples escenarios de la práctica musical; y por último, (vi) abordar las distintas músicas –estilos o géneros– como un medio para el desarrollo sonoro-corporal y la construcción performativa individual, y no como un objetivo sonoro-estético orientado a la homogeneización y conservación.

Estos puntos resultan muy significativos para pensar la pedagogía del canto, pues ninguno se direcciona a la creación o uso de un método específico para su puesta en marcha, por el contrario, esta perspectiva supone la adopción y/o adaptación de diferentes caminos metodológicos siempre atendiendo a la singularidad multidimensional de cada persona, por lo que un planteamiento metodológico tradicional o universalista, no resultaría suficiente.

#### **6.4. Consideraciones Finales**

Teniendo en cuenta las circunstancias en las que se desarrolló esta investigación, que particularmente incluye una pandemia de dos años casi tres por COVID-19, es indispensable pensar en la profundización de este tema a partir de la ampliación de la muestra y el ámbito territorial. Si bien, se identificaron estructuras invariantes en el fenómeno performativo y perceptual –debidamente categorizadas–, es claro que algunas estructuras variables en la experiencia de cantantes, como los *estados de absorción* o el uso de aparatología especializada, pueden aparecer en otros casos brindando información valiosa para nutrir o generar nuevas categorías de análisis del fenómeno performativo.

Por otra parte, se considera oportuno para futuras investigaciones sobre el tema: profundizar sobre la metodología propuesta en el Capítulo 3 referida a la percepción en primera persona mimética a partir de descripciones similares por pares y grupos de control; re analizar el material en video con la utilización de softwares especializados, cotejando los datos con los patrones de movimiento surgidos en esta investigación; profundizar sobre los *estados de absorción* individual y compartida en el fenómeno performativo cantado a fin de ampliar y especificar la caracterización de los mismos y permitir una eficiente detección en

el análisis; indagar sobre el impacto que generan las nuevas tecnologías de monitorización auricular en la construcción y desarrollo de la performance en vivo atendiendo particularmente a las transformaciones corporales y perceptuales de los cantantes, y a la dimensión interactiva del fenómeno performativo; y por último, abordar las formas expresivas del fenómeno performativo cantado en contextos de grabación.



# Bibliografía

- Adler, A. y Brett, C. (1999). *Comprender la vida*. Argentina: Paidós. (Obra original publicada en 1929)
- Anglés, M. H. (1970). *Historia de la música medieval en navarra*. España: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Barrancos, D. (1996). Problemas de la “historiacultural”. Triangulación y multimétodos. *Dialógica*, 1(1), 327 – 342.
- Barriga, M. (2006). La educación musical durante la colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista* 3, 6 – 23.
- Barthes, R. (1977). The Grain of the Voice. En *Image, Music, Text*, (179 – 189). Londres: Fontana Press. [https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image\\_music\\_text.pdf](https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image_music_text.pdf).
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno.
- Bateson, G. (1998). Parte V: Epistemología y Ecología. En *Pasos hacia una ecología de la mente, única edición* (273 – 318). Buenos Aires: LOHLÉ-LUMEN.  
<https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2014/03/bateson-gregory-passos-hacia-una-ecologia-de-la-mente.pdf>
- Beattie, G. y Ellis, A. (2017). Kinesic channels of human communication. En *The psychology of language and communication* (26 – 42). New York: Routledge.
- Bogdan, R.G. y Biklen, S.K. (1992). *Qualitative Research for Education* (second edition). Boston, MA: Allyn & Bacon.

- Bohlman, P. V. (2001). Ontologies of Music. En N. Cook, y M. Everist (Ed.) *Rethinking Music* (17 – 34). Oxford: OUP.
- Bordoni, M. (2018). La imitación reconsiderada: Su función social en la infancia temprana. *Interdisciplinaria*, 35(1), 119 – 136.
- Brabec de Mori, B. (2015). El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un ‘eslabon perdido’ ontológico? En Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel A. García (Ed.) *Estudios Indiana 8, Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (pp. 99 – 118). Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz: Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Brabec de Mori, B., Lewy, M. y García, M.A. (2015). *Estudios Indiana 8, Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz: Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Brown, L. A. (2002) *The beautiful in strangeness: the extended vocal techniques of Joan La Barbara* [Tesis de Doctorado, University of Florida]. <https://archive.org/details/beautifulinstran00brow>
- Burtner, M. (2005). Making noise: Extended techniques after experimentalism. *New Music Box*, 71(6).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge.
- Calero Rodríguez, L. (2016). *La voz y el canto en la antigua Grecia* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de filosofía y letras, departamento de filología clásica. Madrid.
- Camacho, G. (2010). Culturas musicales del México profundo. En A. Recasens Barberà y C. Spencer Espinosa (Ed.), *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (27 – 36). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX., y Ediciones Akal.

- Cannova, M. P. (2020). La pureza del talento: Caracterización musical, comercial y política de la franquicia La Voz en Latinoamérica. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 8(2), 019. <https://doi.org/10.24215/18530494e019>
- Cavarero, A. 2005. *For more than one voice: towards a philosophy of vocal expression*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Chemero, A. (2013). Radical embodied cognitive science. *Review of General Psychology*, 17(2), 145 – 150.
- Cheng, J. T.; Tracy, J. L.; Ho, S. y Henrich, J. (2016). Listen, follow me: Dynamic vocal signals of dominance predict emergent social rank in humans. *Journal of Experimental Psychology, General*, 145(5), 536.
- Chong, S. C., Kim, J. y Davis, C. (2018) Disgust expressive speech: The acoustic consequences of the facial expression of emotion. *The Journal Of Voice*. 98, 68 – 72.
- Clark, A. y Chalmers, D. (1998). The extended mind. *Analysis*, 58(1), 7 – 19.
- Cobeta, I., Núñez, F. y Fernández, S. (2013). *Patología de la Voz*. Barcelona, España: Marge Médica Books.
- Colombetti, G. (2015). Enactive affectivity, extended. *Open Research Exeter*. Recuperado de <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/17909>
- Cook, N. (1999). Analysing Performance and Performing Analysis. En N. Cook y M. Everist (Ed.) *Rethinking Music* (239 – 261). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Cook, N. (2001). Una cuestión de representación. En *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música* (98 – 111). España: Alianza.
- Cook, N. (2012). Music as Performance. En M. Clayton; H. Trevor y R. Middleton (Ed) *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Second Edition (184 – 194). Londres: Routledge.

- Cordeiro, G., Pinho, S. y Camargo, Z. (2007) Formante do cantor – um enfoque fisiológico. En Pinho, Silvia M R (Ed.), *Temas em voz profissional* (23 – 30).
- Cox, A. (2011). Embodying music: Principles of the mimetic hypothesis. *Music Theory Online*, 17(2) 1 – 24.
- Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt200610s>
- Creswell, J. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing among Five Traditions*. Londres, Sage.
- Cross, I., y Tolbert, E. (2009). Music and meaning. *The Oxford handbook of music psychology*, 24 – 34.
- Davidson J. W. (2005). Bodily communication in musical performance. In Miell D., Macdonald R., Hargreaves D. J. (Ed.) *Musical communication* (215 – 238). New York, NY: Oxford University Press.
- Davidson, J. W. (2000). Exploring the body in the production and perception of performance. In Woods, C., Luck, G.B., Brochard, R., O'Neill, S. A., and Sloboda, J. A. (Ed.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele, Staffordshire, UK: Department of Psychology.
- Davidson, J. W. (2009). Movement and collaboration in musical performance. In Hallam, S., Cross, I., Thaut, M. (Eds.), *Oxford handbook to psychology of music* (364 – 376). Oxford, UK: Oxford University Press
- Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*. 40(5): 595 – 633. doi: 10.1177/0305735612449896
- Davidson, J. W. y Coulam, A. (2006). Exploring jazz and classical solo singing performance behaviours: A preliminary step towards understanding performer creativity. In Wiggins, G., Deliege, I. (Ed.) *Musical creativity:*



*Multidisciplinary research in theory and practice* (181 – 199). New York, NY: Psychology Press.

Davidson, J. W. y Malloch, S. (2009). Musical communication: The body movements of performance. In Malloch, S., Trevarthen, C. (Ed.) *Communicative human musicality* (565 – 584). Oxford, UK: Oxford University Press.

Davidson, J. W., y Salgado Correia, J. (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, 17(1), 70 – 83.

Del Pozo, F., Martínez, R., Jiménez, A., Zaplana, J. y Delgado, J. M. (1981). Objetivación no verbal del lenguaje hablado. *Simposium Nacional de Ingeniería Biomédica*, 1.

Descartes, R. (1980). *Meditaciones metafísicas en Obras escogidas*. (Trad. E. de Olazo y T. Zwanck). Buenos Aires: Charcas.

Di Paolo, E. (2005). Autopoiesis, adaptivity, teleology, agency. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 429 – 452.

Eckemeyer, M. (2018). Viejos Sonidos Subalternos Hacia Una Larga Duración Histórica En Música Popular. *Segundo Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción*. Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Eidsheim, N.S. (2008). *Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance* [Tesis de Doctorado]. University of California, San Diego.

Ellis A., Bettie G. (1986). *The Psychology of Language and Communication*. London: Weidenfield and Nicolson.

Español, S. (2007). La elaboración del movimiento entre el bebé y el adulto. En Jacquier, M. de la P. y Pereira Ghiena, A. (Ed.) *Música y bienestar humano. Actas de la VI reunión anual de SACCoM* (3 – 12). Buenos Aires, SACCoM.

- Español, S. (2010). Performances en la infancia: cuando el habla parece danza, música y poesía. *Epistemos*, 1 (57 – 95). <https://doi.org/10.21932/epistemos.1.2702.0>
- Español, S., Bordoni, M., Martínez, M., Camarasa, R., y Carretero, S. (2015). Forms of vitality play and symbolic play during the third year of life. *Infant Behavior & Development*, 40, 242 – 251. <https://doi.org/10.1016/j.infbeh.2015.05.008>
- Español, S., Martínez, M., Bordoni, M., Camarasa, R., y Carretero, S. (2014). Forms of vitality play in infancy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 48, 479 – 502. <https://doi.org/10.1007/s12124-014-9271-5>
- Estill, J. (2012). *Combinación de las figuras para Seis calidades*. Obtenido de Estill Voice International: <https://www.estillvoice.com/courses/view/1142>
- Everett, W. (2008). *Foundations of Rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'*. Nueva York: Oxford University Press, Inc.
- Fant, G. (1970). *Acoustic Theory of Speech Production*. Mouton, The Hague.
- Feld, S. (1982). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. y Fox, A. A. (1994). Music and language. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25 – 53. doi: 10.1146/annurev.an.23.100194.000325
- Feld, S., Porcello, T., & Samuels, D. (2004). Vocal anthropology: From the music of language to the language of song. En A. Duranti (Ed.), *A companion to linguistic anthropology* (321 – 345). Oxford: Blackwell.
- Fernández, J. (2003). Los cuerpos del feminismo. En Maffia, Diana (Ed) *Sexualidades Migrantes Género y Transgénero* (138 – 154). Feminaria Editora, Buenos Aires.
- Fernández, S., Vázquez de la Iglesia, F., Marqués, M. y García-Tapia, R. (2006). La historia de la voz. *Rev Med Univ Navarra*, 50(3), 9 – 13.

- Fischer, Peter-Michael. (1998). *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*. Stuttgart: Metzler.
- Fisher Pfaeffle, A. (2003). Devenires, cuerpos sin órganos, lógica difusa e intersexuales. En Maffia, Diana (Ed) *Sexualidades Migrantes Género y Transgénero* (9 – 30). Feminaria Editora, Buenos Aires.
- Fleming, W. (1990). *Concerts of the Arts. Their Interplay and Modes of Relationship*. University of West Florida. Pensacola.
- Freud, S. (1977). El chiste y su relación con lo inconsciente. México: NoBooks. (Obra original publicada en 1905)
- Frick, R.W. (1985). Communicating emotion: The role of prosodic features. *Psychological Bulletin* 97(3), 412 – 429.
- Frith, S. y Zagorski-Thomas, S. (2012). *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Fubini, E. (2002). *Estética de la música*. Madrid: Visor.
- Gallagher, S. (2015). Invasion of the body snatchers: how embodied cognition is being disembodied. *The Philosophers' Magazine*, 96 – 102.
- Gallese, V. (2005). Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4(1), 23 – 48.
- Gallese, V. (2006). Intentional attunement: A neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism. *Brain Research Cognitive Brain Research*, 1079(1), 15 – 24.
- Gallese, V. (2007). Before and below theory of mind: Embodied simulation and the neural correlates of social cognition. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 362, 659 – 669.
- Gallese, V. (2009) Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification. *Psychoanalytic Dialogues*, 19, 519 – 536, DOI: 10.1080/10481880903231910.

- Gallese, V. (2014). Bodily selves in relation: embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 1 – 10. Recuperado de <http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/369/1644/20130177.full>
- Gallese, V. (2016c). The multimodal nature of visual perception, facts and speculations: the Kanizsa lecture 2015. *Gestalt Theory*, 38(2-3), 127 – 140.
- Gallese, V. (2017). Neoteny and social cognition: a neuroscientific perspective on embodiment. En C. Durt, T. Fuchs, y C. Tewes (Ed.) *Embodiment, enaction and culture* (309 – 332). Cambridge: The MIT Press.
- Gallese, V. y Goldman, A. (1998). Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in Cognitive Sciences*, 12, 493 – 501.
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, 22(3-4), 455 – 479. DOI: 10.1080/02643290442000310
- García Brunelli, O. (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El oído pensante* 3(2).
- García de Alcaraz, J. (2013). El texto musical como acto de comunicación. *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 89 – 112. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/rii/article/view/208681>
- García López, J.; Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2012). *La música en la antigua Grecia*. Universidad de Murcia.
- García, M. (1853). *Tratado Completo del Arte del Canto, Vol. Primera Parte* (E. Grau, Trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana. (Obra original publicada en 1847)
- Genovard, C. (1996). Descripción de algunos conceptos básicos para el diseño de unas lecciones preliminares en psicología de la educación artística plástica. En C. Genovard, J. Beltrán y F. Rivas (Eds.) *Psicología de la Instrucción III. Nuevas perspectivas* (333-375). Madrid: Síntesis.

- Genovard, C. (1997). Algunas consideraciones sobre el talento vocal como instrumento psicológico de creatividad musical. *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, 17(3) 160 – 169.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Nueva York: Psychology Press.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). The Constant Comparative Method of Qualitative Analysis. En Barney G. Glaser and Anselm L. Strauss (Ed.) *The Discovery of Grounded Theory Strategies for Qualitative Research* (101 – 116). AldineTransaction: New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.).
- Gobl, C. y Ní Chasaide, A. (2003). The role of voice quality in communicating emotion, mood and attitude. *Speech Communication* 40, 189 – 212.
- Goffman, E. (1972). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 1959)
- Goldman, A. (2006). *Simulating minds: The philosophy, psychology and neuroscience of mindreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Gomila, A. (1996). La teoría de las ideas de Descartes. *Teorema*, 16(1), 47 – 69.
- Gomila, A. (2010). Música y emoción. El problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En M. J. Alcaraz y F. Pérez Carreño (Ed.) *Significado y expresión en la música* (193 – 216). Madrid: Machado Libros.
- Guerrero, H. (2015). *La técnica vocal en la Edad Media. Diez siglos de práctica del canto*. [Tesis de doctorado]. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.
- Hanslick, E. (1854). *The beautiful in music*. Londres, Reino Unido: Novello and Company.
- Heidemann, K. (2014). *Hearing Women's Voices in Popular Song: Analyzing Sound and Identity in Country and Soul* [Tesis de Doctorado]. Columbia University <https://doi.org/10.7916/D8QF8R22>

- Heidemann, K. (2016). A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song. *Music Theory Online*, 22(1).
- Hemsey de Gainza, V. (2002). *Pedagogía vocal: Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- Henrich Bernardoni N., Smith J. y Wolfe J. (2014) Vocal tract resonances in singing: variation with laryngeal mechanism for male operatic singers in chest and falsetto registers. *Journal of the Acoustical*, 135(1), 491 – 501. <http://hal.archivesouvertes.fr/hal-01056878>
- Henrich Bernardoni, N. (2020). “La voix timbrée dans les chansons: considérations physiologiques et acoustiques”. *Volume!*, 16:2/17:1, 49 – 61. <https://doi.org/10.4000/volume.8063>
- Hernández Sampieri, R.; Baptista Lucio, P. y Fernández-Collado, C. (2010). *Metodología de la investigación*, 5ta ed. México, D. F.: McGraw-Hill.
- Høffding, S. (2014). What is skilled coping? Experts on expertise. *Journal of Consciousness Studies*, 21(9-10), 49 – 73.
- Høffding, S., & Martiny, K. (2015). Framing a phenomenological interview: what, why and how. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 15(4), 539 – 564. doi:10.1007/s11097-015-9433-z
- Høffding, S. (2018). A Topography of Musical Absorption. En *A Phenomenology of Musical Absorption* (73 – 87). Norway: Palgrave Macmillian.
- Høffding, S. (2018). Introduction. En *A Phenomenology of Musical Absorption* (1 – 9). Norway: Palgrave Macmillian.
- Holler, J. y Levinson, S.C. (2019). Multimodal Language Processing in Human Communication. En J. Holler (Ed.), *Multilingual and Multimodal Language Processing* (1 – 20). Cambridge, MA: MIT Press.
- Hurley, S. (2001). Perception and action: Alternative views. *Synthese*, 129(1), 3 – 40.

- Husson, R. (1965). *El Canto*. Buenos Aires: Eudeba. (Obra original publicada en 1962)
- Hutchins, E. (2010). Enaction, Imagination and Insight. En J. Stewart, O. Gapenne y E. A. Di Paolo (Ed) *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (425 – 450). Cambridge: The MIT Press.
- Ihde, D. (2007). Part V: Phenomenologies. En *Listening and Voice: Phenomenologies of sound* Second edition (183 – 224). New York: State University of New York Press
- Illari, B. (2005). La música colonial latinoamericana es...*Revista Ficta. Música antigua* 7, 5 – 9.
- Irvine, J. T. (1990). Registering affect: heteroglossia in the linguistic expression of emotion. En L. Abu-Lughod y C.A. Lutz (Ed) *Language and the politics of emotion* (126 – 61). Cambridge: University Press.
- Iturra Marambio, D. E. (2012). *Voz humana sem amarras: abordagem a partir de Wolfsohn* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidade Católica de São Paulo]. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/11944>
- Jung, C. G. (2015). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós. (Obra original publicada en 1959)
- Jung, C. G. (2004). *Psicología y Religion*. España: Paidós. (Obra original publicada en 1938)
- Juslin, P.N., Laukka, P. y Bänziger, T. (2018) ¿The Mirror to Our Soul? Comparisons of Spontaneous and Posed Vocal Expression of Emotion. *Journal of Nonverbal Behavior*, 42, 1 – 40.
- Kent, R. D. y Vorperian, H. K. (1995). Development of the Craniofacial-Oral-Laryngeal Anatomy: A Review. *Journal of Medical Speech-Language Pathology*, 3(3), 145 – 190.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.

- Korol, C. (2019). *Feminismos territoriales: Hacia una pedagogía feminista*. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.
- Laban, R. (1974). *The language of movement: A guidebook to choreutics*. Boston: Plays, inc.
- Laban, R. (1984). *The Mastery of Movement*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- LaBelle, B. (2004). Introduction: Movement. En *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary* (1 – 14). New York: Bloomsbury.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. Nueva York: Basic Books.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Leman, M. (2008). Articulaciones Corporales e Intencionales. En *Cognición Musical Corporeizada y Tecnología de Mediación* (83 – 105). Granada: Universidad de Granada.
- Leman, M. (2016). Musical Expression. En M. Leman (Ed.) *The Expressive Moment* (39 – 59). London: Oxford University Press.
- Leongómez, J. D.; Mileva, V. R.; Little, A. C. y Roberts, S. C. (2017). Perceived differences in social status between speaker and listener affect the speaker's vocal characteristics. *PloS one*, 12(6), e0179407.
- López, I. y Vargas, G. (2010). La música popular y el modelo hegemónico de enseñanza instrumental. *Actas IX Reunión anual de SACCoM*. Recuperado de [http://www.saccom.org.ar/ACTAS\\_CONGRESOS/9na\\_SACCoM.pdf](http://www.saccom.org.ar/ACTAS_CONGRESOS/9na_SACCoM.pdf)
- Machuca Téllez, D. (2023). *Acercamientos a los modos de producción vocal en el canto de músicas populares: un estudio sobre las posiciones laríngeas como herramienta de enseñanza* [Tesis de Especialización]. La Plata: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.



- Machuca Téllez, D. y Pérez, J. B. (2017). El Registro Como Limitante: reflexiones sobre las categorías registro de cabeza y registro de falsete. En *actas de 3° Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Noviembre 1– 6.
- Machuca Téllez, D. y Pérez, J. B. (2022). Hacia una estética de la voz cantada como cuerpo expresivo. *QVADRATA. Estudios Sobre educación, Artes Y Humanidades*, 4(7), 57 – 72. <https://doi.org/10.54167/qvadrata.v4i7.895>
- Machuca Téllez, D.; Valles, M. y Pérez, J. B. (2019). Consideraciones en torno a la categoría Música Popular. En M. A. Ordás, M. Tanco, e I. C. Martínez, (Ed.) *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música. Actas de las Jornadas de Investigación en Música* (64 – 71). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Machuca Téllez, Daniel, y Joaquín Blas Pérez. 2023. La Performance Vocal En Las Posiciones laríngeas. *Per Musi*, 43, 1 – 25. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.41468>
- Machuca, D., Valles, M. y Pérez, J. (2019). Pedagogías de canto en la ciudad de la plata: análisis de la experiencia docente en un grupo de profesores de canto. En *actas del 7° Congreso Latinoamericano en Formación Académica en Música Popular*. <https://drive.google.com/file/d/1HaN1V8vLX18EXldjOQpDzP9qoiAa7LhQ/view>
- Maffia, D, Berkins, L, Cabral, M, Fernández-Guadaño, J, Fisher Pfaeffle, A, Giberti, E, Rapisardi, F y Soley-Beltran, P. (2003). *Sexualidades Migrantes Género y Transgénero*. Feminaria Editora, Buenos Aires.
- Maffía, D. (2019). Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. En Korol, Claudia (Ed) *Feminismos territoriales: Hacia una pedagogía feminista* (71 – 86). Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

- Mallimaci, F. y Jiménez Béliveau, V. (2006). Historia de vida y métodos biográficos. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.) *Estrategias de investigación cualitativa* (175 – 212). Barcelona: Gedisa.
- Malloch, S. N. (1999). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae, Special Issue*, 29 – 57.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (2009). Musicality: communicating the vitality and interest of life. En *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship* (1 – 9). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Marano, F. (2007). *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*. Milano: Franco Angeli.
- Martínez Sánchez, J. (2018). Nacimiento e historia de la notación musical. *Revista Aragonesa de Teología*, 24(48), 65 – 84.
- Martínez, C., Español, S. y Pérez, D. (2018) The Interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 52(4), 646 – 671.
- Martínez, I. C. (2008b). La composición temporal del habla, el canto y el movimiento en la musicalidad de las interacciones tempranas adulto-bebé. En Jacquier, M. de la P. y Pereira Ghiena, A. (Ed.) *Objetividad-subjetividad y música. Actas de la VII reunión anual de SACCoM* (73 – 82). Buenos Aires, SACCoM.
- Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En Español, S. (Ed.) *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (71 – 111). Buenos Aires, Paidós.
- Master, W. J. S., Lopes, L., Cavalcante Gialdino, L. K. y Almeida, A. A. (2021). Voice Acoustic Parameters as Predictors of Depression. *Journal of Voice: official journal of the Voice Foundation*, S0892-1997(21)00205-8. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.06.018>

- McDonald Klimek, M., Obert, K.B. y Steinhauer, K. (2005). *Estill Voice Training System. Level One: Compulsory Figures for Voice Control*. Pittsburgh, PA: Estill Voice Training Systems International.
- Meltzoff, A. y Moore, K. (1977). Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates. *Science*, 178(4312), 75 – 78.
- Meltzoff, A. y Moore, K. (1983). Newborn Infants Imitate Adult Facial Gestures. *Child Development*, 54, 702 – 709.
- Molinari, P. M. A. de O. (2018). A voz em Alfred Wolfsohn. *Repertório*, 1(30). <https://doi.org/10.9771/r.v1i30.25366>
- Moore, A. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Morales Villar, M. C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica* [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2044>
- Morellato, T. (2016). *Análisis interpretativo de la voz en la Bossa Nova*. [Tesis de Maestría]. Universitat Politècnica de València. Repositorio institucional UPV <http://hdl.handle.net/10251/77700>
- Muñoz Abad, J. y Jiménez Fernández, M. (1990). La expresión de la emoción a través de la conducta vocal. *Revista de logopedia, foniatría y audiología*, 10(1), 1 – 9. Recuperado de <https://revistalogopediafoniatrïaaudiologia.es/index.php/rlfa/article/view/rlfa.1990.a1/10>
- Murad, C., Munteanu, C., R. Cowan, B., y Clark, L. (2021). Finding a New Voice: Transitioning Designers from GUI to VUI Design. In *CUI 2021 - 3rd Conference on Conversational User Interfaces (CUI '21), July 27–29, 2021, Bilbao (online), Spain*. ACM, New York, NY, USA, 12 pages. <https://doi.org/10.1145/3469595.3469617>
- Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*.

Recuperado

de

[http://www.sacom.org.ar/2002\\_reunion2/SesionesTematicas/Musumeci.htm](http://www.sacom.org.ar/2002_reunion2/SesionesTematicas/Musumeci.htm)

Neira, L. (2009). *Teoría y técnica de la voz: el método Neira de educación vocal*. Akadia Editorial. Buenos Aires.

Neuendorf, K. A. (2001). *The Content Analysis Guidebook*, Nueva York: Sage.

Ong, Walter J. (2013). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. (A. Scherp Trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1982)

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. London: Sage.

Peckham, A. (2000). *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Boston: Berklee Press.

Peckham, A. (2006). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Boston: Berklee Press.

Perelló, J., Caballé, M., Guitart, E., Martínez-Fornés, S., & Pamias, J. A. (1982). *Canto-dicción: foniatría estética* (2ª ed.). Barcelona: Editorial Científico-Médica.

Peretz, I. y Coltheart, M. (2003). Modularity and music processing. *Nature Neuroscience*, 6(7), 688 – 691.

Pérez Valero, L. (2020). Musicología popular. Encuentro entre la grabación y la academia. *Revista de música Síneris*. 34, 1 – 37.

Pérez y Gomila (2021). Expression and the Second Person Perspective. En D. I. Pérez y A. Gomila (Ed.) *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction* (94 – 107). New York: Routledge.

Pérez y Gomila (2021). Second person phenomena. En D. I. Pérez y A. Gomila (Ed.) *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction* (60 – 78). New York: Routledge.

- Pérez y Gomila (2021). The second person in art. En D. I. Pérez y A. Gomila (Ed.) *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction* (129 – 140). New York: Routledge.
- Pillot-Loiseau, C., Garrigues, L., Demolin, D., Fux, T., Amelot, A. y Crevier-Buchman, L. (2020). “Le human beatbox entre musique et parole: quelques indices acoustiques et physiologiques”. *Volume!*, 16:2/17:1, 125 – 143. <https://doi.org/10.4000/volume.8121>
- Pleasants, H. (1985). *The Great American Popular Singers*. New York: Simon & Schuster
- Plutarco. (2010). Demóstenes. En Carlos Alcalde Martín y Marta González González (trad.) *Vidas Paralelas VIII: Foción-Catón El Joven, Demóstenes-Cicerón, Agis-Cleómenes Tiberio-Gayo Graco* (193 – 233). Madrid: Editorial Gredos.
- Polo, M. (2008). *La estética de la música*, 1.<sup>a</sup> edición. Barcelona: Editorial UOC.
- Quijano, A. (1993). Raza, Etnia y Nación en Mariátegui: Cuestiones abiertas. En R. Forgues (Ed.) *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento* (166 – 187). Editorial Amauta, Lima.
- Quijano, A. (1998). La Colonialidad del Poder y la Experiencia Cultural Latinoamericana. En R. Briceño-León y H. Sonntag (Ed.) *Pueblo, Época y Desarrollo: La sociología de América Latina* (27 – 38). Universidad Central de Venezuela. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.
- Rabine, E. (2011). *Educación funcional de la voz Método Rabine: selección de artículos*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Recasens Barberà A. y Spencer Espinosa, C. (2010). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX., y Ediciones Akal.
- Riggs, S. (1992). *Singing for the stars: a complete program for training your voice*. USA: Alfred Publishing.

- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V. y Fogassi, L. (1996). La corteza premotora y el reconocimiento de acciones motoras. *Investigación cognitiva del cerebro*, 3, 131 – 141.
- Rousseau, J. J. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (M. T. Poyrazian, Trad.). Universidad Nacional de Córdoba y Encuentro Grupo Editor. (Obra original publicada en 1781)
- Ruiz-Jarabo Quemada, C.; Millán Susinos, R.; Andrés Domingo, P. y Nogueiras García, B. (2021). *La violencia contra las mujeres: prevención y detección, cómo promover desde los servicios sanitarios relaciones autónomas, solidarias y gozosas*. Ediciones Díaz de Santos.
- Shapiro, L. y Shannon, S. (2021). Embodied Cognition. En Edward N. Zalta (Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Metaphysics Research Lab, Stanford University.
- Shaw, K. (1987). *Vocal Jazz Style*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Shipp, T. (1987). Vertical Laryngeal Position: Research Finding and Application for Singers. *Journal of Voice*, 1(3), 217 – 219.
- Silva Master, W. J., Lopes, L., Cavalcanti Gialdino, M. K. y Almeida, A. A. (2021) *Voice Acoustic Parameters as predictors of depression*. *Journal Of Voice*, 35 (2), 164 – 168.
- Sloboda, J. A., y Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. En *Music and emotion: Theory and research*, (71 – 104). Oxford University Press.
- Spivey, N. (2005). Popular Song and Music Theater: Teaching Music Theater Singing: One Teacher's Journey. *Journal of Singing* 62(2) 199 – 202.
- Spivey, N. (2008). Popular Song and Music Theater: Music Theater Singing ... Let's Talk. Part One. On the Relationship of Speech and Singing. *Journal of Singing* 64(4) 483 – 489.

- Stein, H. (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. *Revista musical chilena*, 54(194), 41 – 48.
- Stern, D. (2005). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós (Obra original publicada en 1985).
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: University Press.
- Stern, D. (2010a). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. Nueva York, EUA: Oxford University Press.
- Stevenson, R. (1976). Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana. *Revista Musical Chilena* 30(134), 5 – 8.
- Stewart, J.; Gapenne, O. y Di Paolo, E. A. (2010). *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Cambridge: The MIT Press.
- Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia, Editorial Universitaria de Antioquia.
- Sundberg, J. (1977). The acoustics of the singing voice. *Scientific American*, 236(3), 82 – 91.
- Sundberg, J. (1979). Perception of singing. Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Report 1. *Royal Institute of Technology, Stockholm*, 1 – 48.
- Sundberg, J. (1995). The Singer's formant revisited. *STL-QPSR*, 2(4), 106 –119.
- Sundberg, J. (2001). Level and center frequency of the singer's formant. *Journal of Voice*, 15(2), 176 – 186. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00019-4](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00019-4)

- Sundberg, J., Gramming, P. y Lovetri, J. (1993). Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. *Journal of Voice*, 7(4), 301 – 310.
- Thurman, L. y Grambsch, E. (2000). Foundations of human self-expression during prenatal, infant and early childhood development. In L. Thurman and G. Welch, (Ed.) *Bodymind and Voice: Foundations of Voice Education* (660 – 695). Iowa: National Center for Voice and Speech.
- Titze I. R. (2001). Acoustic interpretation of resonant voice. *Journal of voice*, 15(4), 519 – 528. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(01\)00052-2](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00052-2)
- Trevarthen, C. (1979). Communication and Cooperation in Early Infancy. A Description of Primary Intersubjectivity. En: M. Bullowa (Ed.) *Before Speech: The Beginning of Human Communication* (321 – 347). London: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Bråten (Ed.) *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny* (15 – 46). Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. y Hubley, P. (1978). Secondary Intersubjectivity: Confidence Confiding and Acts of Meaning in the First Year. En A. Lock (Ed.) *Action, Gesture and Symbol: The Emergence of Language* (183 – 229). London: Academic Press.
- Urban, G. (1988). Ritual wailing in amerindian brazil. *American Anthropologist*, 90(2), 385 – 400.
- Varela, F. J., Thompson, E., y Rosch, E. (1993). *The embodied mind. Cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1993). *Métodos cualitativos I. Los problemas teórico epistemológicos*. CEAL. Buenos Aires.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). La investigación cualitativa. En *Estrategias de investigación cualitativa* (23 – 64). Barcelona: Gedisa.



- Vieira, M. (2004). Uma introdução à acústica da voz cantada. En *I Seminário Música, Ciência e Tecnologia*. São Paulo. 1, 70 – 79.
- Ward, D., y Stapleton, M. (2012). Es are good: cognition as enacted, embodied, embedded, affective and extended. En F. Paglieri (Ed.) *Consciousness in interaction: the role of natural and social context in shaping consciousness* (89 – 104). Amsterdam: John Benjamin.
- Weidman, A. (2014a). Anthropology and voice. *The Annual Review of Anthropology*, 43, 37 – 51.
- Welch, G. (2004) El canto como un modo de comunicación. En G. Gonzalo y M. E. de Chazal (Ed.) Conferencia Magistral para la Reunión Anual de SACCoM. Tucumán, Argentina.
- West, M. L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford University Press.
- Young, M. (2015). *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Surrey: Ashgate.
- Zegree, S. (2002) *The Complete Guide to Teaching Vocal: Including Pop and Other Show Styles*. Dayton, OH: Heritage Music.
- Zhang, J.; Hodges-Simeon, C.; Gaulin, S. J. y Reid, S. A. (2021). Pitch lowering enhances men's perceived aggressive intent, not fighting ability. *Evolution and Human Behavior*, 42(1), 51 – 60.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. (A. Pinheiro e J. Pires Ferreira Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1987)

# Anexos

## Anexo 1

### Lista de figuras

*Figura 1: Topografía de la Absorción Musical (Adaptado de Høffding, 2018, p.74)*

*Figura 2: Comparativa gráfica de un sonido vocal céntrico y periférico*

*Figura 3: Gráfica representativa del movimiento interno en un sonido vocal*

*Figura 4: Fragmento de la UF B – Carola Vitali*

*Figura 5: Fragmento de la UF B' – Martín Muñoz*

*Figura 6: Fragmento de la UF A'' – Carolina Arauz*

*Figura 7: Fragmento de la UF A' – Franco Acuña*

*Figura 8: Fragmento de la UF A' – Lucia Garrote*

*Figura 9: Fragmento de la UF B' – Seba Cayre*

*Figura 10: Diferencia comparativa de la fluctuación con abordaje descendente y ascendente*

*Figura 11: Fragmento melódico con tres eventos separados por portamento*

*Figura 12: Fluctuación quebrada irregular por movimiento laríngeo durante el evento sonoro*

*Figura 13: Fragmento melódico conectado por fluctuaciones portamentadas*

*Figura 14: Gráfica de los principales movimientos de marcación en Martín Muñoz*

*Figura 15: Gráfica de los principales movimientos de marcación en Carola Vitali*

*Figura 16: Gráfica de los principales movimientos de marcación en Franco Acuña*

*Figura 17: Representación análoga de la dinámica corporal de crecimiento y desvanecimiento*

*Figura 18: Gráfica de los principales movimientos de crecimiento y desvanecimiento en Carolina Arauz*

*Figura 19: Gráfica de los principales movimientos de crecimiento y desvanecimiento en Seba Cayre*

*Figura 20: Gráfica de los principales movimientos de crecimiento en Lucía Garrote*

*Figura 21: Representación análoga de la dinámica corporal de contención*

*Figura 22: Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Martín Muñoz*

*Figura 23: Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Carola Vitali*

*Figura 24: Gráfica de los principales movimientos orientados a la contención en Carolina Arauz*

### Lista de tablas

*Tabla 1: Planteamiento de análisis sobre el sonido vocal grabado*

*Tabla 2. Planteamiento de análisis sobre las dinámicas corporales*

*Tabla 3: Afinación performativa determinada por Melodyne*

*Tabla 4: Características de las categorías finales surgidas en el análisis en primera persona mimética*

*Tabla 5. Características de las categorías previas y finales surgidas del análisis sonoro-corporal de la representación acústica*

*Tabla 6: Características de la producción de eventos periféricos y céntricos*

*Tabla 7: Tipos de fluctuación sobre un evento sonoro*

*Tabla 8: Características de las categorías finales surgidas en el análisis de video sobre formas dinámicas de la vitalidad*

*Tabla 9: Categorías de nivel superior, subcategorías y citas extraídas del análisis de entrevistas y la observación y diálogo*

*Tabla 10: Categorías de la Absorción Musical, sus principales características (Høffding, 2018) y vinculación con el fenómeno performativo.*

*Tabla 11: Orientaciones y acciones performativas según las interacciones con espectadores durante la performance*

*Tabla 12: Características de los espacios performativos observados y registrados con los respectivos cantantes*

## Anexo 3

### Lista de ejemplos musicales cantados

*Ejemplo 1: Eros Ramazzotti – La Cosa Mas Bella. Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 2: Willie Nelson – On The Road Again. Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 3: Isaac Freeman – You must come in at the bottom. Fragmento de estrofas-estribillos.*

*Ejemplo 4: Etta James – Somethings Got A Hold On Me (vivo). Fragmento introducción.*

*Ejemplo 5: Miriam Makeba – Baxabene Oxamu (acapella). Fragmento estribillo.*

*Ejemplo 6: Franco Acuña – Vou Botar Teu Nome Na Macumba (vivo). Fragmento A´.*

*Ejemplo 7: Seba Cayre – A la Huella (vivo). Fragmento B´.*

*Ejemplo 8: Ricardo Mollo de Divididos – El Arriero (acústico). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 9: Carminho – Escrevi Teu Nome No Vento (acústico). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 10: Mon Laferte – Tormento (vivo). Fragmento estribillo.*

*Ejemplo 11: Martín Muñoz – Contramilonga (vivo). Fragmento B´.*

*Ejemplo 12: Carola Vitali – Mais ninguém (vivo). Fragmento B.*

*Ejemplo 13: Clara Cantore – Mediterráneo (acústico). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 14: Pablo Alborán – Dónde está el amor (acústico). Fragmento estribillo.*

*Ejemplo 15: Jennifer Hudson – Aint No Way (acústico). Fragmento estribillo.*

*Ejemplo 16: Lucia Garrote – Bailá! (vivo). Fragmento A´.*

*Ejemplo 17: Carolina Arauz – Lejos (vivo). Fragmento A´´.*

*Ejemplo 18: Carola Vitali – Mais ninguém (vivo). Fragmento B.*

*Ejemplo 19: Tash Sultana – Jungle (acústico). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 20: Carolina Arauz – Lejos (vivo). Fragmento A´´.*

*Ejemplo 21: Natasha Bedingfield – Strip Me (acústico). Fragmento pre-estribillo.*

*Ejemplo 22: Lucía Garrote – Bailá! (vivo). Fragmento A´.*

*Ejemplo 23: Rubén Albarrán – Olita del altamar (acústico). Fragmento estribillo.*

*Ejemplo 24: Franco Acuña – Vou botar teu nome na macumba (vivo). Fragmento A´.*

*Ejemplo 25: Wos – Freestyle Master Series 2018 (vivo). Fragmento 2 de 4x4, línea 3 y 4.*

*Ejemplo 26: Magda Giannikou – Amour Tes Là (vivo). Fragmento pre-estribillo.*

*Ejemplo 27: Martín Muñoz – Contramilonga (vivo). Fragmento B´.*

*Ejemplo 28: Vicente Fernández – Tu Retirada (vivo). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 29: Seba Cayre – A la huella (vivo). Fragmento B´.*

*Ejemplo 30: Amaury Gutiérrez – Nada Es Para Siempre (acústico). Fragmento estrofa.*

*Ejemplo 31: Fragmento de la UF B – Carola Vitali*

*Ejemplo 32: Fragmento de la UF B´ – Martín Muñoz*

*Ejemplo 33: Fragmento de la UF A´´ – Carolina Arauz*

*Ejemplo 34: Fragmento de la UF A´ – Franco Acuña*

*Ejemplo 35: Fragmento de la UF A´ – Lucía Garrote*

*Ejemplo 36: Fragmento de la UF B´ – Seba Cayre*

### ***Lista de videos sin sonido***

*Video 1: Martín Muñoz Fragmento B' – Marcación*

*Video 2: Carola Vitali Fragmento A' – Marcación*

*Video 3: Franco Acuña Fragmento A' – Marcación global y ocular*

*Video 4: Carolina Arauz Fragmento B'' – Crecimiento-Desvanecimiento*

*Video 5: Seba Cayre Fragmento A' – Crecimiento-Desvanecimiento*

*Video 6: Lucía Garrote Fragmento B'+A' – Crecimiento*

*Video 7: Martín Muñoz Fragmento Coda B' – Contención*

*Video 8: Carola Vitali Fragmento A' – Contención*

*Video 9: Carolina Arauz Fragmento A'' – Contención*

*Video 10: Unidad formal completa: Martín Muñoz Sección B'*

*Video 11: Unidad formal completa: Carola Vitali Sección A'*

*Video 12: Unidad formal completa: Franco Acuña Sección A'*

*Video 13: Unidad formal completa: Carolina Arauz Sección B''*

*Video 14: Unidad formal completa: Seba Cayre Sección A'*

*Video 15: Unidad formal completa: Lucía Garrote Sección B'+A'*

*Video 16: Unidad formal completa: Carolina Arauz Sección A''*

