



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**Facultad de Artes**

**IDENTIFICACIÓN DE RASGOS VOCALES**

**CARACTERÍSTICOS EN EL CANTO POPULAR:**

**Experimentación a partir de propuestas curriculares de programas de canto popular**

LUZ MARINA POSADA MONTOYA

Documento presentado para aspirar al título de  
Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesores:

Luis Gabriel Mesa Martínez

María Olga Piñeros Lara

MEDELLÍN

2020

*Agradezco a mi Alma Máter por esta oportunidad.*

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN .....	4
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN .....	5
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>DEFINIENDO EL OBJETO DE ESTUDIO</b>	
1. La educación musical universitaria en nuestro medio .....	6
2. ¿Qué entendemos por popular? .....	9
3. El estudio del canto popular .....	12
<b>CAPITULO 2</b>	
<b>CANCIONES POPULARES, EL INSUMO PARA LA EXPERIMENTACIÓN.....</b>	<b>18</b>
2.1 Elección del repertorio .....	19
2.2 Características estilísticas de cada género .....	21
2.2.1. Baguala .....	21
2.2.2 Pajarillo .....	25
2.2.3 Bullerengue .....	27
2.2.4 Tambora .....	30
2.2.5 Ranchera .....	33
2.2.6 Milonga .....	39
2.2.7 Bossa Nova .....	45
2.2.8 Copla Andaluza .....	49

## **CAPITULO 3**

<b>SOBRE LA VOZ .....</b>	<b>55</b>
<b>3.1 Sistema respiratorio .....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 Sistema fonador .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3 Resonadores .....</b>	<b>60</b>
<b>3.4 Articuladores .....</b>	<b>63</b>
<b>3.5 Registros, mecanismos y pasaje .....</b>	<b>66</b>
<b>3.5.1 Registros .....</b>	<b>66</b>
<b>3.5.2 Mecanismo .....</b>	<b>69</b>
<b>3.5.3 Pasaje .....</b>	<b>71</b>

## **CAPITULO 4**

<b>EXPERIMENTACIÓN: LAS CANCIONES COMO MAESTRAS .....</b>	<b>73</b>
<b>Experiencia auto etnográfica .....</b>	<b>74</b>
<b>4.1 Batallando con la arena – Baguala (Del folklore) .....</b>	<b>76</b>
<b>4.2 El llano también es patria – Pajarillo (Elda Flórez) .....</b>	<b>81</b>
<b>4.3 Bullerengue para un ángel – Bullerengue (Grace Lascano <i>Orito Cantora</i>) .....</b>	<b>83</b>
<b>4.4 Nostalgia – Tambora (Martina Camargo) .....</b>	<b>85</b>
<b>4.5 Ranchera .....</b>	<b>87</b>
<b>4.5.1 Los laureles (Pedro Galindo Galarza) .....</b>	<b>87</b>
<b>4.5.2 Amanecí en tus brazos (José Alfredo Jiménez) .....</b>	<b>89</b>

<b>4.6 Apología tanguera – Milonga urbana (Rosita Quiroga/Enrique Cadícamo) .....</b>	<b>91</b>
<b>4.7 Corcovado – Bossa Nova (Antonio Carlos Jobim) .....</b>	<b>93</b>
<b>4.8 Ojos verdes – Copla andaluza (Manuel López Quiroga/Rafael de León/Salvador Valverde) .....</b>	<b>95</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>98</b>
<b>ANEXOS</b>	
<b>1. Entrevista a Urpi Barco. Programa de Canto Popular Universidad Sergio Arboleda .....</b>	<b>100</b>
<b>2. Enlaces a mallas curriculares de programas de canto popular .....</b>	<b>102</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>104</b>

## INTRODUCCIÓN

Corridas ya casi las dos primeras décadas del siglo XXI hemos podido ser testigos de las transformaciones que los programas de enseñanza de música a nivel universitario en nuestro país han ido experimentando. Diversas universidades han incorporado en su pensum énfasis o profundizaciones en áreas que ya no sólo contemplan la formación tradicional eurocentrista del conservatorio. Los primeros pasos en ese sentido se dieron principalmente dirigidos hacia el área del jazz, en instituciones como la Pontificia Universidad Javeriana y Eafit, por mencionar sólo dos, pero paulatinamente observamos cómo el espectro se va abriendo y muchas de las instituciones de educación superior que ofrecen formación en música han ido acogiendo otras expresiones musicales, de manera que en la actualidad podemos ver cómo un joven músico puede recibir un título de pregrado que lo acredita como profesional con énfasis en instrumentos como las cuerdas andinas, por ejemplo.

El caso del canto está tomando un camino similar y aquí estimo pertinente hablar en primera persona para ejemplificar esta situación, puesto que el diploma que me acredita como egresada de estudios de pregrado de la Universidad de Antioquia tiene la particularidad de ser el primero otorgado con el título “Maestra en Canto Popular”. Considero oportuno describir un poco más el panorama para entender la búsqueda: El programa comenzó a funcionar en el segundo semestre del año 2014, muchos de sus primeros estudiantes provenían del programa de canto lírico existente en la universidad o eran estudiantes de licenciatura, cuyo énfasis era el canto y estaban siendo formados en la escuela lírica, o como en mi caso particular, proveniente de un programa de otra universidad que, si bien tenía la intención de ser abierto a otros géneros, contemplaba el canto lírico como paradigma para adquirir la técnica necesaria para ser un buen cantante. En esta experiencia personal como

estudiante pude vivenciar las contradicciones entre los presupuestos del modelo lírico y la realidad sonora del repertorio popular; lo que este repertorio exige de un cantante no pocas veces está en la orilla opuesta de lo que la escuela lírica considera una voz emitida de manera correcta.

La reflexión se profundiza aún más en mi papel de docente, puesto que, al tratar de guiar a mis estudiantes en su acercamiento al repertorio popular, encuentro muy a menudo una carencia de términos para referirme a ciertos rasgos vocales que caracterizan uno u otro género, y un vacío en la comprensión de lo que anatómicamente ocurre para producir ese resultado sonoro. La experiencia de esos vacíos y carencias, la convicción de que es necesario el desarrollo de una pedagogía propia de la expresión popular del canto y la certeza de que esta facilitará y mejorará la experiencia de los jóvenes cantantes interesados en el repertorio popular en su paso por la academia son las motivaciones de este trabajo.

## **OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN**

- Establecer, a través de la observación de repertorios e intérpretes, una serie de “rasgos vocales” característicos y comunes a varios géneros de la música popular de Latinoamérica.
- Comprender a través de la experimentación, estos rasgos como fenómeno físico.
- Describir con claridad los procesos observados en dicha experimentación.
- Desarrollar formas apropiadas de explicarlos y transmitirlos en las clases de canto.

## **CAPÍTULO 1**

### **DEFINIENDO EL OBJETO DE ESTUDIO**

#### **1. La educación musical universitaria en nuestro medio**

La inclusión del estudio del canto popular a nivel de la educación superior en Colombia podría considerarse incipiente; es bien sabido que en nuestro país, al igual que en otros países de América Latina, la educación musical formal y, ligada a esta, la enseñanza del canto se han llevado a cabo bajo la influencia de modelos de conservatorio venidos de Europa (no puede hablarse de un solo modelo de conservatorio europeo puesto que las orientaciones de los estudios pueden variar entre una y otra institución<sup>1</sup>). La Academia Nacional de Música, la institución más importante para la formación de músicos profesionales en Colombia fundada a finales del siglo XIX, pasó en 1910 a denominarse Conservatorio Nacional. Más allá de un simple cambio de nombre, esta transformación correspondió a la iniciativa de Guillermo Uribe Holguín de implementar el currículum de la Schola Cantorum de París, institución en la que él mismo se había formado.

Podemos anotar también que el interés en que las músicas nacionales, folclóricas o tradicionales fueran estudiadas por los músicos en formación no fue una preocupación surgida en el presente siglo, pues como lo relata Luis Gabriel Mesa Martínez en su tesis doctoral (Mesa Martínez, 2014), este proyecto de Uribe Holguín lo enfrentó con otros importantes músicos de principios del siglo XX como Antonio María Valencia (también formado en la Schola Cantorum), o Emilio Murillo Chapul; a este último podríamos denominarlo un compositor de corte más “popular”.

---

<sup>1</sup> Información más amplia al respecto puede encontrarse en la primera parte de la tesis doctoral del maestro Luis Gabriel Mesa titulada “La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación” (p. 91-95).

Para la primera mitad del siglo XX, además de Bogotá, ya varias ciudades como Cali, Ibagué, y Barranquilla contaban con instituciones de enseñanza musical denominadas Conservatorio; sin que esto signifique que no existieran tensiones ideológicas entre Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional ubicado en la capital y los encargados de promover y dirigir las instituciones de enseñanza musical en otras ciudades colombianas. Llama la atención, por ejemplo, la propuesta de Alberto Castilla, director del Conservatorio del Tolima, quien para el año de 1936 en el marco del Primer Congreso Nacional de Música formuló, según señala Mesa Martínez, “programas de concierto con un énfasis particular en el reconocimiento de compositores colombianos y de ensambles de instrumentos típicos para no limitar el evento a un repertorio académico” (Mesa Martínez, 2014, p.163). Particularmente llama mi atención el anuncio que en la carta enviada a la Dirección Nacional de Bellas Artes hace Castilla:

[...] El Director de Educación Pública del Tolima, por su parte va a abrir dos concursos: uno para las bandas de los Municipios del Tolima que no pasen de doce unidades y otro para grupos de instrumentos típicos y de cantores populares<sup>2</sup>, no ya solamente del Tolima, sino del país en general.<sup>3</sup> (Mesa Martínez, 2014, p.163)

Esas tensiones ideológicas mencionadas atrás, tenían que ver con el hecho de la implementación en nuestro medio de modelos europeos (particularmente el francés, en la propuesta de Uribe Holguín), en una actitud de subyugación cultural que daba por sentada la conveniencia del modelo sin hacer una amplia observación sobre su aplicabilidad para las

---

<sup>2</sup> Subrayado del texto original.

<sup>3</sup> Castilla, Alberto, “Carta dirigida a la Dirección Nacional de Bellas Artes”, (Septiembre 12 de 1935), Bogotá, Archivo General de la Nación, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes, Carpeta 5, Caja 3, Folio 3. (Mesa Martínez).

condiciones específicas de la realidad musical colombiana del momento. Tal cuestión, que inquietaba a los personajes involucrados en el desarrollo la educación musical en Colombia a principios del siglo XX está lejos de haber sido superada; sigue siendo motivo de reflexión en la actualidad y alimentando la producción de publicaciones al respecto. Para mostrar sólo algunos ejemplos cito dos artículos de 2016, uno de Eliécer Arenas titulado “Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica”, publicado en la revista *Pensamiento, palabra y obra* de la Universidad Pedagógica Nacional (Arenas Monsalve, 2016):

Mientras no se subvierta la lógica hegemónica de la enseñanza y avancemos en la reconfiguración del papel de la universidad en la sociedad, los saberes populares se tendrán que adaptar a la lógica de lo *instituido*, en vez de ser una fuerza *instituyente* que se declare a favor de otro modo de pensar, sentir y situar la formación musical desde alternativas consistentes con las tradiciones y necesidades expresivas de nuestros pueblos. (p.99).

Y el artículo de Juan Sebastián Ochoa, “Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia” publicado en la revista de la Universidad Javeriana *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Ochoa Escobar, 2016):

[...] la educación universitaria debe poner a dialogar diferentes formas de conocimiento, y a la vez poner en evidencia los problemas éticos que hay detrás del eurocentrismo que hemos practicado hasta ahora, donde los principales perjudicados hemos sido nosotros mismos. La apuesta es entonces por una descolonización de los

patrones de poder que son constitutivos de la implantación de la educación tipo conservatorio en Colombia. (p.26)

Es claro que la misma cuestión atañe al caso específico de la enseñanza del canto, puesto que, si somos consecuentes con la presencia que se puede rastrear en lo transcurrido del siglo XXI, de programas que ofrecen formar a sus estudiantes en un área que se ha dado en llamar “canto popular”, mal haríamos en no cuestionarnos de igual forma la pertinencia que para este fin tiene la forma acostumbrada de estudio del canto, que se basa en la tradición lírica.

## **2. ¿Qué entendemos por popular?**

No hemos avanzado más que unos cuantos párrafos de este capítulo introductorio y ya hemos involucrado términos como: nacional, folclórico, tradicional y popular, que nos dibujan vagamente una idea de un grupo de músicas que han pasado a ser, nuevamente en la actualidad y cada vez con más fuerza, objeto de interés de los músicos en formación, y, por ende, han suscitado la reflexión de las instituciones dedicadas a la enseñanza musical de nivel superior. Por ello, para hablar de canto popular es necesario delimitar ese adjetivo con el cual estamos intentando definir una forma de canto.

Si nos remitimos a la etimología de la palabra *popular*, la RAE nos hará notar su origen latino en el término *populāris* y nos contará que designa lo relativo al pueblo, y en una segunda acepción nos dirá que hace referencia a la “parte menos favorecida del pueblo”<sup>4</sup>. Pero el idioma está tan vivo como las sociedades que de él se sirven y por tanto las palabras pueden

---

<sup>4</sup> Consultado en <https://dle.rae.es/?id=Tfbc80Q>

tener tantas connotaciones como contextos diferentes en los que se las inscriba. Así lo dice el musicólogo argentino Carlos Vega en su ponencia de 1965<sup>5</sup>, “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos” (Vega, 1997):

La voz "popular" es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contraponen a las clases cultas, alude a los grupos semi letrados e iletrados comunes, llanos, no cultivados. Con frecuencia "popular" es voz despectiva, en el sentido de inferior. (p.76)

Y hablando específicamente de la música, Vega complementa: “"Música popular", en castellano (no en francés), significa también "música difundida", y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de pueblo que incluye a todos los habitantes de una región o país” (p.76). De modo que también, al pensar en lo popular, podríamos evocar el concepto de algo que cuenta con gran difusión, reconocimiento y aceptación. Esas acepciones de la palabra empiezan a presentarnos una dificultad para definir lo que entenderemos por canto popular, ya que haciendo una ligera reflexión al respecto podríamos encontrar múltiples combinaciones de estas variables; las más básicas serían: alguna música folclórica (popular) no es difundida (popular), alguna música difundida no es folclórica.

Uno de los textos del filósofo y antropólogo argentino Néstor García Canclini plantea directamente en su título esta pregunta: “Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?” (García Canclini, 1987), y nos dice: “Para encarar la crisis actual de la teoría sobre la cultura

---

<sup>5</sup> El texto de la ponencia fue publicado en 1997 en la Revista Musical Chilena con anotaciones de Coriún Aharonián.

popular, uno de los problemas claves es la divergencia entre dos tendencias científicas opuestas: la antropología y los estudios sobre comunicación.” (párrafo 5).

Este planteamiento es más ampliamente explicado en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado en 1990 (García Canclini, *Culturas híbridas*, 1990). Allí podemos entender mejor esta dualidad según la cual el concepto de lo popular se asimila al folclor y a las prácticas tradicionales y suele ser objeto de estudio de la antropología, mientras lo masivo es asimilable a la noción de “industrias culturales” y son los comunicólogos y semiólogos los que se interesan por estudiarlo. Pero como lo anticipaba en el artículo de 1987, en su libro de 1990 reitera que esa separación constituye una dificultad para la comprensión real del fenómeno y lo sustenta cuando dice:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura. (p.14).

Entre estas diferentes tendencias epistemológicas para entender lo popular nos encontramos posturas que definitivamente privilegian aspectos como el alcance y la forma de difusión, y en función de estos determinan si un hecho cultural puede considerarse o no popular. Un representante abanderado de esta corriente es el musicólogo británico Philip Tagg, quien justamente es uno de los fundadores de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM, por sus siglas en inglés). En su artículo de 1982 “Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice” (Tagg, 1982), encontramos un listado de características que nos ayudan a reconocer lo que desde esta perspectiva puede considerarse popular:

La música popular, a diferencia de la “art music”<sup>6</sup>, está: (1) Concebida para una distribución masiva a un amplio y además socioculturalmente heterogéneo grupo de oyentes, (2) almacenada y distribuida en forma no escrita, (3) sólo posible en una economía monetaria industrial, donde se convierte en un producto básico y (4) en sociedades capitalistas, sujetas a leyes de libre empresa de acuerdo a las cuales idealmente se debería vender tanto como sea posible de tan poco como sea posible a tantos como sea posible [...] la notación no debería ser la principal fuente de material para su análisis. (p. 41).

Masividad, heterogeneidad del público receptor, economía industrial, sociedad capitalista. Esta caracterización deja la sensación de que en la categoría de música popular tienen cada vez menos espacio músicas locales, que tienen raíz en entornos rurales y usos particulares dentro de una determinada comunidad. Parecería llegarse a un punto en que el concepto de lo popular está en el extremo opuesto de lo que nos sugiere la RAE, sobre todo en las acepciones ya referidas.

Vale la pena, en este punto, citar de nuevo a García Canclini cuando se pregunta “¿Cómo realizar un trabajo científico con esta noción dispersa, esta existencia diseminada de lo popular, aprehendida en un lugar por los folcloristas, en otro por los sociólogos, más allá por los comunicólogos?” (García Canclini, 1990, p.261), y pensar cuál de estas visiones nos será

---

<sup>6</sup> La traducción de este párrafo es hecha por la autora del presente trabajo. No se tradujo la expresión “art music” puesto que la traducción literal “música arte” no sería muy exacta para expresar lo que realmente significa dentro del texto, que sería más bien lo que nosotros llamamos música clásica o erudita.

más útil para lograr delimitar el significado específico del término popular para el contexto que aquí nos ocupa, el del canto.

### **3. El estudio del canto popular**

Para tratar de tener claridades sobre lo que se entiende en el entorno de la educación musical superior por canto popular, consideré una buena vía hacer una comparación entre algunos pñsums de las instituciones que ofrecen este campo de estudio. La indagación tiene tres fuentes: La primera es mi experiencia como estudiante en los programas de canto popular de la ASAB y de la Universidad de Antioquia; la segunda, la entrevista directa a las coordinadoras del área de canto popular en la Universidad El Bosque, Carolina Melo, la Universidad Sergio Arboleda, Urpi Barco y a Walter Ulloa egresado de la Licenciatura en Música Popular con énfasis en canto de la Universidad Nacional del Cuyo (Mendoza-Argentina); la tercera fuente fue la búsqueda de mallas curriculares disponibles en internet, provenientes de varias universidades latinoamericanas. Los audios<sup>7</sup> y transcripciones de las entrevistas<sup>8</sup>, así como la lista de enlaces a las mallas curriculares pueden encontrarse como material complementario de este trabajo. En este capítulo haré mención de los puntos comunes que encontré en esa comparación, para de esa manera proponer una generalidad.

Comenzaré refiriendo que, dentro de los géneros que son objeto de estudio, fue común a casi todos los programas revisados la presencia del jazz y el blues, a excepción de la Universidad Nacional del Cuyo que considera sólo las músicas populares latinoamericanas. La mayoría de los programas revisados incluyen también otros géneros anglo como el rock o el anglo-

---

<sup>7</sup> Audio 001 y 0001 de la carpeta Audio.

<sup>8</sup> Las entrevistas a Carolina Melo y Walter Ulloa se concedieron por medio de audio, la de Urpi Barco por medio de mensajes escritos.

pop (ver entrevistas y links de los programas). En general se observó una categorización de “música caribeña”, diferenciada de otra nombrada como “música latinoamericana”. Se da por lo general un apartado especial para las músicas tradicionales o representativas del país de origen, según sea la ubicación de cada institución observada.

Particularmente en la ASAB, donde fui estudiante entre los años 2006 y 2009 observé un fenómeno que no encontré en las demás universidades y que es crucial en el objeto de este trabajo: la inclusión de repertorio lírico incluso en la prueba de admisión. Este repertorio era estudiado -desconozco si en la actualidad ocurre lo mismo- desde el primer semestre por considerarlo la herramienta para fortalecer la voz y adquirir la técnica. En rigor, el término “lírico” también puede abarcar un significado muy amplio, mas me valgo de una aclaración aportada por Camila Beltramone y Favio Shifres en el texto “La Incidencia de los Modelos de Canto Lírico y Popular en el Desarrollo de las Habilidades Musicales” (Beltramone & Shifres, 2016):

Por Técnica Vocal Lírica entendemos a aquella que apunta a generar a través de su estudio una voz con un registro extenso, de timbre uniforme y claro, con la posibilidad de generar las destrezas vocales que exige el repertorio operístico, de cámara y oratorio (tales como coloraturas, dinámicas específicas, entre otras). Este tipo de técnica entrena al cantante especialmente en lo que a la proyección de la voz se refiere [...] La Técnica Vocal Popular, en cambio, favorece la generación de una voz versátil y adaptable al canto de diferentes géneros que integran la música popular (pop, rock, folclore, entre otros), con una emisión emparentada a la voz hablada, y con la capacidad de generar diferentes timbres. No busca el entrenamiento de la proyección acústica, ya que supone el uso de micrófonos para la amplificación vocal. (p. 5).

El punto sobre el que invito a poner nuestra atención es que, si bien los demás programas observados no tienen explícitamente el repertorio lírico como una exigencia de ejecución, existe el mismo supuesto de que el paradigma lírico es el más adecuado y eficaz para conocer, entender, sentir y entrenar la voz. Para visibilizar la inconveniencia de esta decisión pedagógica, cito un texto encontrado en los repositorios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, escrito por el profesor Daniel Machuca Téllez en 2018 llamado “Técnica y tradición en el canto. Breve reflexión en torno a la enseñanza del canto en la música popular” (Machuca Téllez, 2018):

Cantar, no se puede definir unívocamente por una forma, técnica, estética, escuela y/o paradigma; cantar es una de las prácticas más humanas que puede existir, su instrumento, la voz, hace parte natural de los seres humanos. Entender esto, significa entender la pluralidad en la cual se desenvuelve tal práctica (p. 3).

La implementación del paradigma lírico para la enseñanza del canto popular, que aún se repite por doquiera miramos, responde a esas circunstancias ya descritas en el primer numeral de este capítulo: la persistencia de un modelo eurocentrista en los programas de educación musical superior que, aunque se ha cuestionado ampliamente y se están buscando caminos para remontarlo, cuenta con una sistematización del conocimiento con la que aún no cuentan estos recientes esfuerzos por un cambio de modelos. Reiteramos que este trabajo quiere ser una cuota que enriquezca tales esfuerzos.

Al observar la diversidad de géneros que los programas de canto popular coinciden en agrupar bajo esa categoría, podríamos decir, en correspondencia con el segundo numeral de

este capítulo, que se atiende tanto a la concepción de lo popular asimilado a lo tradicional, a las músicas de raíz folclórica, como a la consideración de popular como masivo, en tanto se contemplan también géneros que gozan de amplia difusión mediática, sin que sea requisito que cumplan con las dos acepciones.

No quisiera terminar sin mencionar brevemente un asunto que me inquieta desde el inicio de este camino en el acercamiento académico al canto popular, en los roles ya mencionados de estudiante y docente. Para contextualizar dicha inquietud, quiero citar nuevamente un fragmento de libro *Culturas híbridas* de García Canclini:

El conocimiento del mundo popular ya no se requiere solo para formar naciones modernas integradas, sino para liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases. Junto al positivismo y el mesianismo sociopolítico, el otro rasgo de la tarea folclórica es la aprehensión de lo popular como tradición. Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la profundidad que se perdería por los cambios "exteriores" de la modernidad. (p. 195).

Los programas de canto popular revisados proponen el abordaje de géneros propios de grupos muy específicos, más concretamente de músicas que aún se desarrollan mayormente en contextos rurales y constituyen un patrimonio cultural de esas comunidades. Considero que esta propuesta debe estar acompañada de una reflexión sobre el papel que deben jugar los depositarios primarios de ese saber, en este interés de la academia por sus músicas. En

consonancia con ese pensamiento encontré una reflexión en el ya citado texto de Eliécer Arenas:

La pregunta que no puede obviarse es: ¿qué intereses tenemos cuando introducimos las músicas populares y tradicionales en la educación superior? Esa pregunta no es banal y debemos ser serios al responderla. [...] Contestar estas preguntas, significa ver los lugares comunes y preguntarnos en serio lo que cada asunto conlleva. En ese sentido creo conveniente reconocer que quizás estemos demasiado obsesionados con el objeto llamado “músicas populares” olvidando el papel de los agentes, “los músicos populares” y las comunidades de práctica. (2016, p. 105).

Cuando pienso que mi título me acredita como Maestra en Canto Popular, y que mi programa de estudios incluyó el estudio de formas de canto como el bullerengue, el currulao o el canto recio, vuelvo a coincidir con Arenas cuando se pregunta: “¿qué pasa con los dueños, cultores de las tradiciones populares?, ¿qué lugar van a ocupar en el nuevo orden generado por la academia?” (p. 105). Seguirá siendo entonces tarea de la academia encontrar puentes entre los cultores primarios de estos saberes y quienes tienen el deseo de acercarse a ellos.

## CAPITULO 2

### CANCIONES POPULARES, EL INSUMO PARA LA EXPERIMENTACIÓN

La pregunta por lo popular es un asunto transversal al desarrollo de este trabajo; reflexionamos sobre ello tanto en lo relativo a la forma de cantar como a lo que se canta. Como ya quedó esbozado en el capítulo anterior, esta categoría puede abarcar piezas que son populares en el sentido de la amplitud de su difusión, pero también en el de su origen y arraigo en la tradición de una comunidad, aunque no tengan amplia propagación. El repertorio elegido para mi experimentación incluye piezas que son populares en los dos sentidos descritos, dado que en la experiencia como docente del programa de canto popular de la Universidad de Antioquia y en la indagación de lo planteado por los programas de diversas instituciones observamos la inclusión tanto de repertorio del folclor, -aunque no tenga el amplio nivel de difusión de otros géneros- como de géneros de base folclórica que han alcanzado mayor globalidad.

El cantautor brasileiro Carlo Machado Pianta ofrece en su tesis “A GÊNESE DA BOSSA NOVA: João Gilberto e Tom Jobim” (Machado Pianta, 2010), una interesante delimitación del concepto de canción popular:

Tenemos entonces los trazos definidores de la canción popular: su *locus* urbano, con origen/recepción tanto popular como más elitizada; su duración usual alrededor de 3 minutos; la imbricación absoluta entre letra y melodía, la estructura melódico/armónica con repeticiones, frases organizadas en múltiplos de cuatro compases. A esas características se hace necesario agregar otro aspecto que sirve

para evaluar la eficacia de la canción en muchos casos: una canción habla sobre una cosa. En una canción hay un asunto central<sup>9</sup>. (p. 19).

## **2.1 Elección del repertorio**

La escogencia del repertorio que he abordado en el transcurso de la maestría ha estado guiada por diferentes consideraciones. La principal de ellas es la diversidad de géneros que me permitieran una experimentación de sonoridades, una búsqueda de formas de emisión de mi voz cantada a las que no estoy acostumbrada pero que es necesario encontrar para acercarse a las particularidades de cada género. En congruencia con el enfoque de la maestría, las obras pertenecen al repertorio latinoamericano, a excepción de una pieza, caso que ya explicaré.

El repertorio entonces quedó conformado por 10 obras: tres colombianas, dos argentinas, dos mexicanas, dos brasileras y una española. Dos de las piezas que pertenecen al repertorio del folclor colombiano son de géneros que ya había abordado antes de los estudios de maestría, en el ámbito de los festivales; son ellas: una pieza del folclor llanero cuyo montaje emprendí años atrás como parte del repertorio para participar en el festival Hatoviejo – Cotrafa, en el cual obtuve el primer lugar; y un bullerengue, género que había interpretado al hacer parte de los coros de María Mulata en el festival del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba en 2004. Aparece también en este grupo de canciones colombianas otra pieza que, al igual que el bullerengue hace parte de los denominados “bailes cantados” de la región caribe colombiana, es esta una tambora; me interesé en estudiarla a pesar de que hubiera ya en la lista una obra de esa región porque al analizar este género desde mi actividad como docente

---

<sup>9</sup> Traducción del portugués hecha por la autora del presente trabajo.

observé algunas diferencias, que en una escucha inicial para un oído ajeno a esta cultura tal vez no serían perceptibles; de dichas diferencias hablaré con más profundidad en el capítulo donde describo mi experimentación.

Estas tres primeras piezas podríamos inscribirlas bajo el sentido de “popular” en tanto folclóricas más que por su amplia difusión y bajo esa acepción podemos también acoger a la baguala, aire de la región del norte argentino, que llamó mi atención porque entendí que me exigía una forma de emisión de la voz que me resultaba desafiante, al diferir mucho de mi propia concepción y construcción de una personalidad vocal; mucho más que las piezas del folclor colombiano, por el obvio hecho de pertenecer a una tradición lejana a nuestro entorno, pero que también me permitía establecer unas semejanzas con las piezas ya mencionadas. La otra pieza argentina es una milonga, género al que me acerqué en el desarrollo del curso “Taller de prácticas y repertorios” que nos dio la oportunidad de contar con la asesoría de un intérprete autorizado en este repertorio, el cantor argentino Marcelo Tomassi.

Las piezas mexicanas pertenecen específicamente al género tal vez más difundido de la música de ese país: la canción ranchera; estas dos obras además de ser populares por pertenecer a la tradición de la música folclórica de un país latinoamericano, cumplen con la característica de que la ranchera sea un género ampliamente expandido, no sólo entre los países hispanoparlantes, habiéndose convertido en el género musical mexicano por antonomasia.

Como mencioné al inicio, casi la totalidad de las obras pertenecen al repertorio latinoamericano; la excepción viene dada por una copla andaluza que me sentí animada a afrontar, inicialmente con un interés en estudiar el uso de melismas, pero también, como la mayoría de las otras, por la exigencia de explorar posibilidades de la voz cantada diferentes

al uso que normalmente hago de ella. Las dos piezas que completan el repertorio son brasileras, puesto que la música de este país constituye un componente importante de los sonidos de Latinoamérica y además ofrecen particularidades interesantes de estudiar. Sin embargo, para una de ellas la ruta de estudio consistió en interpretarla de la manera que siento más natural a mi forma personal de canto y poner el énfasis en su texto, que me resulta muy dicente y coherente con las intenciones que orientan este proyecto. La canción se llama *Canções e momentos* y su autor es Milton Nascimento.

## **2.2 Características estilísticas de cada género**

A través de la revisión de fuentes secundarias he hecho una indagación buscando referencias específicas al uso de la voz en cada uno de los géneros abordados, además de las generalidades musicales referentes a la forma y la organología. El objetivo de esta búsqueda es conocer algo sobre la historia y entender el contexto de cada una de estas expresiones cantadas; tratar de establecer directrices para la ejecución del canto a través de los datos aportados por quienes las han estudiado a profundidad y quienes las han interpretado y han compartido en esos documentos su experiencia.

### **2.2.1. Baguala**

Esta forma de canto es propia de la región noroccidental de Argentina. Es expresión de los pobladores de amplias regiones serranas, dedicados a labores como la agricultura y el pastoreo. El libro *Manual de formación N°5-La voz cantada* (Instituto Nacional de la Música,

2017) del Instituto Nacional de la música de Argentina<sup>10</sup>, nos dice sobre el canto andino con caja:

Sus inicios se remontan a las primeras manifestaciones musicales de la vida humana, y las mujeres son sus grandes protagonistas. Son creaciones colectivas de una sabiduría original e insospechable, nutrida de ritos y mitos sagrados, que pueblos cantores han ido transmitiendo, ampliando y corrigiendo, encimando, de generación en generación: bagualas, vidalas y tonadas. Las tres son canciones de origen indígena [...] La baguala es precolombina o tal vez incluso preincaica. Usa las tres notas del acorde perfecto mayor. Carece de sustento armónico. Se canta acompañada de ‘caja’, que es un tambor indígena. Si se canta en conjunto es al unísono o en octavas (mujer y hombre) [...] Las bagualas son furias. [...] La copla se refiere a un poema breve de cuatro versos de ocho sílabas que es el modo en que se estructuran preferentemente los versos en este canto. Llegó desde la literatura española y se folklorizó (sic). Sin embargo, el giro poético nos pertenece, tiene un contenido que se relaciona con el paisaje y el modo de sentir del indio. (p. 132).

La cantante e investigadora argentina Leda Valladares (1919-2012), realizó una de las primeras y más profundas investigaciones sobre los cantos del noroeste argentino, y consignó muestras de este repertorio tanto en registro de audio como en partituras. La pieza que incluyo en mi recital titulada “Batallando con la arena” la trabajé a partir del registro

---

<sup>10</sup> El Instituto Nacional de la Música (INAMU) es un ente público no estatal que tiene por objetivo el fomento, apoyo, preservación y difusión de la actividad musical en general y la nacional en particular. Fue creado por la Ley N° 26.801. Tomado de: <https://inamu.musica.ar/>

encontrado en su libro *Canto Vallisto con caja* (Valladares, 1985). En este trabajo la investigadora afirma:

El canto con caja impone una experiencia profunda: entrar a dimensiones primeras y últimas de la voz, y a fuerzas cantoras que se desatan en tropel. Entrar al bosque del canto vallisto es enfrentarse con fuerzas desconocidas, en un rito de ancestros planetarios que se levantan y cantan a pleno misterio. Libre y dueño, este canto ignora el esteticismo de la ciudad y sus tersas impostaciones. Llega de lo remoto con un arsenal de explosiones, quejidos, derrumbes, súbitas escaladas y gritos, al servicio de la penuria y la plenitud. Su asombroso despliegue va desde la inocencia del balido al parto del estertor, porque nuestro indio y nuestro mestizo son sabios en clavar la puñalada de este canto. (p. 2).

En el libro *El cantante popular y la interpretación* (Bélières, Cancela, & Sánchez, 2013) encontramos a cerca de la baguala que “[...]es un canto dramático en su esencia; hay saltos importantes en la línea melódica (de notas graves a agudas). Se acompaña con una caja. La mayoría de las veces, la canta un solista; no hay voces, a lo sumo se hace un unísono” (p. 95) y citando el libro *Cerro Bayo* de Atahualpa Yupanqui nos dicen: “No hay cantar que esconda más soledad ni más infinito que ese alarido musical de los jinetes del cerro. La baguala precisa de la soledad, como la estrella precisa de la sombra, para brillar mejor”. (p. 95). Transcribo algunos apartes de la entrevista que tuve la oportunidad de realizar a principios

del año 2018 en la Universidad de Antioquia a Graciela Mendoza<sup>11</sup>, cantora argentina, discípula de Leda Valladares:

**“P/ ¿Cómo definirías la baguala?”**

R/ Para mí es un canto de las tripas, sale de aquí (señalando su zona abdominal), es un canto profundo, es un canto de raíz, muy de raíz, es un grito, es un romper una estructura, es liberador, es el canto de estas soledades.<sup>12</sup>

**P/Como cantante, ¿cómo explicarías la forma de usar la voz en el canto de la baguala?**

R/Se trabaja mucho desde una respiración baja, bien profunda. A algunas bagualeras ni se les entiende el castellano que usan, de lo cerrado y gritado que lo hacen. Nosotros en cambio (Graciela es nacida en Buenos Aires) estamos diciendo una letra. Entonces yo trato de que todos los resonadores de adelante estén bien adelante, que esté tan adelante la voz como para que se escuche en el otro cerro. Tomarlas en la altura de la voz más aguda que tenga la persona para poder llegar a hacer el falsete<sup>13</sup> lo más puro posible [...] es algo que es nato en las personas que son bagualeras y que viven allá [...] Cuando me encuentro con voces trabajadas técnicamente que quieren aprender el canto ancestral mi trabajo es despojarlas de todo hasta que salga eso natural [...] Hago mucho énfasis en tirar la voz hacia adelante, que suenen todos los resonadores

---

<sup>11</sup> <http://www.ibermusicas.org/es/catalogo?name=Graciela+Mendoza&categories%5B%5D=2>

<sup>12</sup> Cuando habla del canto de soledades se refiere a que el ambiente originario de los cantos con caja son las extensas zonas rurales del norte argentino, donde sus habitantes, campesinos, generalmente dedicados al cultivo de papa, el pastoreo de ovejas y el trabajo de la lana, están muy separados unos de otros en el espacio.

<sup>13</sup> La cantora Mendoza hace uso del término “falsete” para hablar de la forma de emitir las notas más agudas de la baguala.

de adelante<sup>14</sup>, tener muy claras las vocales y la posición de la voz, no es nasal pero sí es proyectado, es hacia adelante.” (Mendoza, 2018).

### 2.2.2 Pajarillo

El género conocido como “Música llanera” constituye una expresión artística común a una amplia extensión de territorio que abarca los llanos del centro y el occidente de Venezuela y del oriente en Colombia. Incluyo en mi repertorio de experimentación la obra “El llano también es patria” en golpe de pajarillo, de la cantante y compositora de Maní-Casanare Elda Flórez. Aquí es necesario entrar a explicar lo que es un golpe y en particular cuales son las características del golpe de pajarillo.

Según lo señala Carlos Rojas, autor de la *Cartilla de música llanera* del Ministerio de Cultura de Colombia (Rojas Hernández, 2004) “Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: el Golpe y el Pasaje, conocidos ambos con la denominación genérica de joropo, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios” (p. 6).

Los dos géneros que establece Rojas presentan diferencias en el canto, las cuales nos ayuda a entender Miguel Ángel Martín, importante compositor y folklorista nacido en Tame-Arauca, en su libro *Del folklor llanero*, publicado en 1979 (Martín, 1979):

Cantos recreativos son en su orden: corrío, contrapunteo y pasaje. Los corrios o antiguos galerones se cantan con la música de los golpes o sones, y se les llama

---

<sup>14</sup> Esta no es una expresión muy ajustada a la realidad física de la resonancia en la voz, tema que se abordará en el capítulo 3 de este trabajo.

también “canto recio”. Pasaje es el joropo-canción que, si es lento, se llama tonada o vals-pasaje; si es rustico y alegrito, se le dice pasaje criollo; y si es más urbano en su canto de voz educada, se llama pasaje o pasaje estilizado. (p.18).

De allí deducimos que, en el pajarillo, al ser este del grupo de los golpes, la voz más apropiada es la que se denomina voz recia. Una referencia más específica a la voz en el canto recio la encontramos en el artículo “Joropo llanero tradicional en Venezuela” (Lengwinat, 2015), publicado en la *Revista Venezolana de Música* por Katrin Lengwinat: “La voz más apropiada para el canto guarda estrecha relación con el habla del llanero que se caracteriza por su nasalidad marcada o intermitente. Aparte del canto silábico nasal y algo presionado, en algunos joropos se incluyen gritos iniciales largos de altura definida.” (p. 17).

Claudia Calderón explica que, en el pajarillo:

[...] el cantador entra con un grito sostenido o “tañío” característico, también llamado “leco” por los llaneros, que pareciera reflejar el espacio abierto del llano en su gesto declamatorio y evocar quizá los antiguos gritos de los vaqueros para reunir o hacer desplazar el ganado por las sabanas. La pureza, la afinación y la fuerza de esta nota larga que entona el cantador, generalmente sobre el quinto o cuarto grado de la escala, anuncia al público, la calidad y pretensiones del solista. (Calderón Sáenz)<sup>15</sup>.

Hablando de las características armónicas del pajarillo podemos describir rápidamente que se mueve en una progresión invariable de Im-IVm-V7-V7; un pajarillo siempre finaliza sobre

---

<sup>15</sup> La página web [www.pianollanero.com](http://www.pianollanero.com) donde se publicó este artículo en la actualidad se encuentra inactiva, pero algunos fragmentos del mismo están citados en diferentes fuentes.

el acorde de dominante. En cuanto a lo rítmico podemos decir que se inscribe dentro de lo que Carlos Rojas en su cartilla describe como “régimen acentual por derecho” (p. 14), en el que la acentuación del bajo se da sobre el segundo y tercer tiempo en compás ternario, y se diferencia del “régimen acentual por corrió” (p. 14), donde la acentuación está en el primero y tercer tiempo.

La organología más común de las agrupaciones de música de los llanos colombo-venezolanos incluye cuatro, maracas, arpa y bandola llaneras, siendo este el formato que normalmente acompaña a los cantantes, aunque la bandola es más comúnmente usada en piezas de carácter instrumental.

### **2.2.3 Bullerengue**

Hace parte de los denominados “Bailes cantados” que se practican en algunas zonas de la costa atlántica de Colombia. Tiene presencia en los departamentos de Bolívar (en la zona del Canal del Dique), Córdoba, Sucre y Antioquia (en la región de Urabá). Presenta alternancia de canto solista con respuesta de un coro. La organología más frecuente incluye tambor alegre, tambor llamador, maracón, palmas y/o tablas<sup>16</sup>, y según lo reseña Victoriano Valencia en la cartilla *Pitos y Tambores* (Valencia, 2004), publicación del Ministerio de Cultura, recientemente se ha incorporado el uso de la tambora. (p. 11)

En la revista *El Artista*, publicación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, encontramos un amplio artículo titulado “El Bullerengue la génesis de la música de la Costa

---

<sup>16</sup> Dos delgadas piezas de madera (aproximadamente 15 cms) que se hacen sonar golpeándolas una contra la otra.

Caribe colombiana” (Pérez Herrera, 2014), de autoría de Manuel Antonio Pérez, y en su resumen encontramos:

Bullerengue: Es música y danza de la región Caribe colombiana, ejecutada principalmente por los actuales descendientes de los negros cimarrones que habitaron los palenques del área del Canal del Dique, el Bajo Magdalena (Colombia), el Palenque del Mamóní o Santiago del Príncipe y la tribu de los Mandingas de Kuna Yala (Panamá), que se extendieron hasta el Darién. Donde Los cantos, bailes y rondas, se organizan de manera circular y la voz prima está a cargo de la mujer como la mayor dignataria este baile canta’o. (p. 30).

La pieza a interpretar es un bullerengue senta’o<sup>17</sup> titulado “Bullerengue para un ángel” de la cantora Grace Lascano, cuyo nombre artístico es Orito Cantora, acerca de esta obra su autora nos cuenta:

[...] le hice un tema a mi sobrina que falleció y se llama “Bullerengue para un ángel” y allí hicimos esa fusión de la parte marroquí y la parte afrocolombiana que son los tambores y lo metimos dentro del Bullerengue ese y lo culminamos con un lumbalú.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Se reconocen tres variantes del bullerengue: Bullerengue senta’o, Chalupa y Fandango de lengua. “(El senta’o) es la variante más popular en el bullerengue. Se caracteriza por su rítmica lenta y pausada, sobre la cual las cantadoras entonan largas y líricas frases, recorriendo su registro y entonaciones. Sus textos contienen esas narraciones de la cotidianidad ya mencionadas, con una influencia del romance español que se representa generalmente en el uso de versos heptasílabos y octosílabos. En un principio se definió como un canto fúnebre refiriéndose al lumbalú, perteneciente a Palenque de San Basilio con el cabildo lumbalú, pero luego se diferenció por tener un carácter no fúnebre como en muchos casos diferentes intérpretes lo confirman. Su métrica puede ser en compás partido o en 4/4 y la base rítmica general es estable y continua a excepción del tambor alegre que por su cualidad improvisadora tiene diferentes variaciones”. (Simarra Nieto, 2017)

<sup>18</sup> Se conoce con el nombre de Lumbalú al ritual funerario que se realiza en San Basilio de Palenque y por extensión a los cantos utilizados para este rito. “El ritual, que cuenta con la presencia de rezanderas y cantadoras, busca abrir el camino para que el alma del difunto pase al otro mundo.” (Vargas-Chaves, Manotas-Bolaño, & Cassiani, 2018)

Además, es para un baile de muerto porque mi sobrina falleció, entonces también hicimos esa nueva fusión, pero desde lo ancestral también, es decir, no está dentro de lo nuevo sino dentro los instrumentos antiguos, de los instrumentos de arraigo ancestral, entonces está la tambora alegre, el tambor llamador, el udu y el tambor pechiche<sup>19</sup> y la construcción del tema está modificado. Generalmente el Bullerengue es pregunta respuesta –pregunta respuesta– pregunta respuesta, aquí yo quise hacerle un poco de más letras, le hice unos versos, seis versos más pregunta-respuesta, sería como el coro responsorial ese. (Silva Caraballo, 2016, p.76).

En los diversos textos consultados no logramos encontrar descripciones muy concretas sobre la forma de emisión de la voz en el canto de bullerengue, sin embargo, consideramos interesante la exposición que hace Cecilia Silva Caraballo en su trabajo presentado a la Universidad Pedagógica Nacional para optar al título de Licenciada en Música. El trabajo se titula *Modos de producción y circulación en el Bullerengue desde cantadoras mayores e intérpretes jóvenes* (Silva Caraballo, 2016), y nos ilustra sobre los tres tipos de bullerengue que se reconocen y el papel que en cada uno de ellos tiene la cantadora. Sobre el bullerengue senta' o nos dice:

La melodía principal y determinante del Bullerengue la impone la cantadora que en ocasiones puede, si así lo desea, cantar encima del coro; por lo general se puede hacer a la mitad del coro o cuando se está por terminar la frase del coro. La cantadora interpreta de manera libre los versos, variando las líneas melódicas e incorporando sonidos onomatopéyicos y silábicos a los que se le denomina en las músicas

---

<sup>19</sup> El tambor pechiche sólo se utiliza en los rituales de lumbalú.

tradicionales como *lereo* o *leleo*, esta forma de canto muchas veces es utilizada para introducir el canto o de manera libre o improvisada en el desarrollo del tema musical. Otra característica importante en la interpretación melódica del Bullerengue es el llamado rubateo, término musical que se utiliza para hacer referencia a la ligera aceleración o de desaceleración del tiempo mientras se interpreta una melodía bullerenguera. (p. 38)

#### **2.2.4 Tambora**

Esta expresión también hace parte de lo que se ha denominado bailes cantados de la región caribe colombiana. La zona específica de desarrollo de esta manifestación musical es la Depresión Momposina, abarcando zonas de los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar. Presenta, al igual que el bullerengue, alternancia entre solista y coro; son las mujeres quienes suelen ejercer el papel de cantora solista. La organología de la tambora está conformada por tambora, currulao (el mismo tambor que en otras zonas del caribe llaman alegre), palmas y/o tablas (en esta región denominadas gallitos), también puede incluir maracas. Se diferencian tres aires principalmente: Tambora-Tambora, Chandé y Guacherna (Valencia, 2004, p.11)

El tema a interpretar es una tambora titulada “Nostalgia”, cuya autora es la cantora Martina Camargo. Esta pieza está consignada en el trabajo discográfico *Canto, Palo y Cuero* publicado por Camargo en 2009; en dicho trabajo este tema se reseña como “Tambora Golpiá”. Llamó mi atención observar que en varios trabajos sobre la tambora, abordados desde la etnomusicología, como el de Guillermo, del cual encontré repetidas referencias en todos los trabajos consultados (Carbó, 1993), o en el de Bernardo A. Ciro y Maritza Serna, publicado en la Revista (*pensamiento*), (*palabra*)...*Y obra* de la Universidad Pedagógica

(Ciro Gomez & Serna González, 2016), se encuentran profusas descripciones acerca de los diversos colores que se logran en los tambores a partir de los diferentes golpes, pero en cuanto a la voz no hay mayores observaciones en un sentido similar, limitando casi totalmente la referencia a la participación de la voz al hecho de que es un canto en el que alternan solista y coro.

Encontré anotaciones un poco más profundas acerca del uso de la voz en la tambora paradójicamente, en dos trabajos de grado para optar al título de Sociólogo en la Pontificia Universidad Javeriana. Cito a continuación algunos apartes.

El trabajo presentado por Juan Sebastián Campos se titula *VIVIENDO LA TAMBORA: Historias de artistas de Tambora de la Depresión Momposina* (Campos Sánchez, 2016):

[...] entonces dentro de las convenciones del canto, hay una diferenciación de actores: La Cantadora (or) principal y el coro conformado entre 6 a 8 personas. Las cantadoras(es) desarrollan su voz de manera empírica, aprenden de oído a escuchar las notas en las cuales debe ir su canto. Sin embargo, algunas de las nuevas Cantadoras [...] han desarrollado su voz tomando clases de técnica vocal, esto hace que en escena se diferencie de otras cantadoras llevando su voz con potencia y afinación.

Pero la verdad es que una buena cantadora de Tambora, más allá de tener la mejor afinación, debe emocionar y estremecer con lo transmitido de su voz, siendo capaz de llevar la pauta en conducción musical. Lo importante es que coordine y engrane alrededor de su canto a los demás integrantes del grupo de Tambora. Es la cantadora que dice a los tamboreros que aire se debe interpretar, en qué momento hacer un gozao, en donde repicar los tambores, y así mismo cuando debe acabar la canción.

Pero también ella debe mantener el dialogo constante entre verso y verso con su coro responsorial. [...] Los cuidados a la voz son varios cuando los cantadores se preparan para los festivales y concursos. Entre estos cuidados van desde tomar jengibre rallado con agua panela para que la garganta aguante durante toda la noche; usar pañoles o bufandas, para proteger del frio de la noche; hasta tomar una copa de ron oscuro o whisky puro sin hielo.

La potencia es una de las características del Canto de la Tambora. El canto debe escucharse siempre por encima de los tambores, este debe sobresalir tenga o no tenga micrófono. Una de las maneras como las cantadoras practican su potencia, es aguantando la respiración debajo del agua la mayor cantidad de tiempo posible. Esto hace que la caja torácica se expanda y así mismo la distribución del aire sea más fuerte a la hora de cantar. (p. 101, 102).

El presentado por Juan Carlos Escobar Campos lleva por título *LA TAMBORA: El sentir de la cultura ribereña de la Depresión Momposina* (Escobar Campos, 2015):

[...] El cantador o cantadora es quien lidera a todos los demás en la rueda, pero como no se trata de uno solo por rueda sino de varios, entonces, todos tienen que llegar a acuerdos en común sobre la manera en la que se va a cantar [...] inicia con un coro que todos los demás deben repetir. Normalmente el coro es conocido [...] otras veces, solo parte de los presentes conocen el coro y, por tanto, este primer coro del cantador o cantadora sirve para que los demás se lo aprendan y lo canten durante el resto de la melodía. Luego el cantador o cantadora comienzan con los versos de la canción a los que los demás, con las palmas, responden en coro. Los versos circulan y cada vez que termina una estrofa el coro responde.

Dada la cantidad de personas que participan en la rueda, el coro tiene mucha fuerza. Sin embargo, como hay una variedad de personas considerable, desde los más adultos hasta los jóvenes de 15 y 16 años que empiezan a participar en las ruedas, es imposible que todas las personas canten de la misma manera y con la misma afinación. Por el contrario, el coro de las ruedas es heterófono, es decir, con varias personas cantando la misma línea melódica, pero en distintos tonos o con distintos adornos y gestos rítmicos que pueden variar. En la tambora pareciera que los coros estuvieran desafinados, es imposible oír un canto uniforme, pero claro, cómo no puede ser así si cantadores de tambora hay de todas las edades: viejas de más de noventa con un solo diente por el que se cuele el sonido, niñas que no han terminado de aprender a hablar y ya cantan, hombres con voces gruesas y con voces agudas [...] Durante la canción es muy común que los cantadores o cantadoras o las personas del coro utilicen expresiones exclamatorias como ¡Juy!, ¡Joba!, ¡Juepa Je!, ¡Aaay!, ¡Upa!, ¡Aguah! (este último para pedir más licor). Estos pequeños gritos dan más fuerza al canto, dan más alegría a la rueda y motivan a otros a repetir estas exclamaciones, con lo cual se conectan por medio de la voz los partícipes de la rueda. Igualmente, en el canto se utilizan mucho los leleos, juegos con las sílabas le, lo, antes de empezar un verso o al final en los que los cantadores o cantadoras sostienen una nota: leeloleeeee, cuba, cuba, cuba, cuba, cuba e'. Estos leleos al parecer son herencia de los cantos de vaquería donde se sostenían gritos para arriar el ganado y moverlo por todas las sabanas campesinas. (p. 34 y 35).

### **2.2.5 Ranchera**

Es largo el camino para llegar hasta la definición de lo que comúnmente se conoce como canción ranchera, no ya únicamente en México sino en el panorama de la música mundial. Trataré de exponerlo de manera muy sintética para contextualizar las dos piezas de este repertorio que hacen parte de mi experimentación; son ellas: “Los laureles” de Pedro Galindo Galarza y “Amanecí en tus brazos” de José Alfredo Jiménez.

El término “música ranchera” está estrechamente relacionado, e incluso puede entenderse como sinónimo de la denominación “música de mariachi”. Los orígenes de la formación llamada mariachi se rastrean desde el siglo XVIII en la región occidental de México, en los estados localizados sobre la costa pacífica mexicana; este tipo de agrupación surge a partir de formaciones de vihuela, arpa y violines vinculadas a la música barroca desarrollada en Nueva España y se le reconocen componentes tanto hispanos como indígenas, con alguna presencia del componente africano en su rítmica.

El antropólogo mexicano Jesús Jáuregui en su artículo titulado *El mariachi, símbolo musical de México* (Jáuregui, 2012), refiere:

La primera vez que el grupo musical aparece vinculado con el término “mariache” se encuentra en un testimonio de 1859, referente al pueblo de Tlalchapa, en el estado de Guerrero. En una crónica periodística de 1874 sobre Coalcomán, Michoacán, se designa por primera vez como “mariachi” a la música que ejecutan los grupos cordófonos del occidente mexicano. (p. 224).

La organología tradicional de esta agrupación no presentaba instrumentos de viento, podía estar integrada por violines, arpa, vihuelas, guitarrón e incluso tambores, siendo también fundamental la voz. En la actualidad en algunos lugares del occidente mexicano se pueden encontrar mariachis tradicionales, sin embargo, Jáuregui anota también: “El mariachi

moderno se ha expandido prácticamente por todo México y por Norte, Centro y Sudamérica, Europa y Asia; se trata de uno de los pocos géneros musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos tanto sajones como asiáticos”.

La victoria de la revolución en las primeras décadas del siglo XX ayudó a la configuración del mariachi como símbolo nacional; al reconocer en él un elemento de identidad popular el nuevo gobierno de la triunfante revolución lo hizo parte de sus celebraciones, los grupos de mariachi se fueron moviendo hacia las grandes ciudades y allí se les incorporaron paulatinamente nuevos instrumentos como saxofones y trompetas; también se configuró con el tiempo la costumbre de uniformar la agrupación y se estilizó su vestuario, conocido como el de “charro mexicano”<sup>20</sup>. Sobre la consolidación de la transformación de la música mariachi leemos en el artículo de Jáuregui:

Durante los treinta y principios de los cuarentas, las transmisiones radiofónicas de música seguían siendo en vivo y con artistas de buena calidad. Allí, en conjunción con las compañías grabadoras, se fue conformando un estereotipo en la forma de ejecución y de composición de la canción ranchera. Las compañías disqueras no sólo establecieron una duración estandarizada, menor a la usual, sino que comenzaron a difundir versiones de las melodías tradicionales de mariachi, modificadas a partir de los arreglos de músicos de nota. Más aún, pronto se encargaron composiciones a personas que no eran portadoras de la tradición auténtica del mariachi. (p. 27).

---

<sup>20</sup> En México el término charro se usa para referirse a los jinetes o caballistas y al vestuario que los caracteriza, que se usa para las faenas ganaderas.

Se habla de canción ranchera, en la medida en que la reivindicación de la cultura popular impulsada por la revolución se veía reflejada en las temáticas de las canciones, estas tenían un relato rural que hablaba de la vida en los grandes ranchos o haciendas, aunque los compositores de lo que se iba configurando como el género ranchero fueran cada vez más, habitantes citadinos. En cuanto a la fusión del concepto del mariachi con el de canción ranchera nos dice el artículo:

A partir de 1940, cuando ya se había logrado una definición clara en el estilo de composición y de ejecución, se realizó la conjunción definitiva entre el mariachi moderno y la canción ranchera. Entonces se consolidaron los compositores especializados en “canciones de corte jalisciense” *para mariachi*. Los más destacados fueron el músico Manuel Esperón y el letrista Ernesto Cortázar, cuyo dúo terminó por establecer el estándar del género. (p. 228).

De esta manera el mariachi y el cantor de rancheras llegan a ser elementos casi indisolubles, donde la agrupación se constituye en el más rutilante marco para la voz de estos personajes a los que el cine convirtió en verdaderos ídolos.

Para la segunda mitad del siglo XX el mariachi como símbolo de identidad cultural mexicana está afincado, el ímpetu de la revolución ya es más lejano en el tiempo y el sentimiento nacionalista está algo apaciguado; estas circunstancias dan paso a un cambio en la temática de la canción ranchera; José Alfredo Jiménez -autor de una de las dos piezas incluidas mi experimentación vocal- es personaje fundamental en dicho cambio “[...] En la construcción del nuevo discurso ranchero es (José Alfredo Jiménez) quien le da su forma definitiva [...] este compositor logró expresar la sensibilidad urbana, de las clases medias y bajas, por medio

de vales-boleros-canciones-huapangos-corridos “rancheros” con acompañamiento de mariachi.” (Jáuregui, 2012, p. 233).

No ha sido tarea fácil encontrar en la literatura revisada información muy específica sobre las características del canto en el género ranchero, pero sí algunas alusiones que nos pueden llevar a inferencias. Se considera a la película “*Allá en el rancho grande*” (1936) del director Fernando de Fuentes<sup>21</sup>, la iniciadora de la época de oro del cine mexicano, puesto que logró que una historia con tema local obtuviera visibilidad en el ámbito internacional y consiguiera éxito comercial<sup>22</sup>. Es una sencilla trama romántica que está mediada por la música, y su protagonista principal *José Francisco Ruelas* fue encarnado por Tito Guízar (1908-1999), tenor mexicano que había sido discípulo del renombrado tenor italiano Tito Schipa (1888-1965). El éxito de la película la convirtió en un paradigma, constituyó el inicio de la creación de un género (Díaz López, 1996, p. 9), así que podríamos intuir que en adelante las voces preferidas para la interpretación del género ranchero presentaban cierto nivel de educación dentro del estilo operístico. En consonancia con este postulado encuentro la idea expuesta por Leticia Soto Flores en su disertación presentada para acceder al grado de Doctor of Philosophy in Ethnomusicology de la UCLA en 2015 (Soto Flores, 2015); el trabajo titulado *¿How Musical is Woman?: Performing Gender in Mariachi Music* plantea:

Las rancheras han heredado la teatralidad de las zarzuelas españolas, las cuales fueron muy difundidas en la música popular del siglo XIX y durante la época dorada del cine mexicano (1936-1969). En las zarzuelas como en las rancheras los cantantes

---

<sup>21</sup> Guionista y director de cine mexicano (1894-1958)

<sup>22</sup> La película llegó incluso a ser ganadora del premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938 (Díaz López, 1996)

personifican la canción y el texto ofreciendo una representación convincente de un personaje particular<sup>23</sup>. (p. 84).

Más adelante, Soto profundiza un poco más sobre las características del canto y señala:

Muchas de las interpretaciones en las películas de la época dorada del cine mexicano presentaban la técnica del *bel canto*. Con una gran diversidad en los géneros musicales interpretados, es difícil decir que en ellos existe sólo un estilo o técnica de canto. De hecho, rancheras, huapangos, sones y boleros, cada uno tiene su propia forma de cantarse. Por ejemplo, aún con la técnica de bel canto de Pedro Infante su estilo al cantar “Ella” (ranchera) difiere de su famoso “Amorcito Corazón” (bolero). (p. 87).

Cualquier biografía, profunda o liviana de Jorge Negrete, uno de los más icónicos cantantes de ranchera, apodado “El Charro Cantor”, no pasará por alto el hecho de que su formación como cantante comenzó bajo la tutela del maestro José Pierson, quien a su vez se había formado en Italia, y que los inicios de Negrete como cantante profesional se dieron en el ámbito de la ópera y la zarzuela. Este dato refuerza la observación sobre la relación de la técnica del bel canto y los cantantes que forjaron el modelo de la canción ranchera.

Otra referencia a la forma de canto en la canción ranchera la encontramos en la tesis de maestría presentada por Lenka Kroupová para completar sus estudios de Lengua y literatura española en la Universidad de Masaryk, República Checa, el trabajo se titula *La ranchera mexicana y su entrecruzamiento con el género de la lírica popular* (Kroupová, 2010). En el fragmento titulado *La evolución de la ranchera a través de los tiempos: de lo regional a lo*

---

<sup>23</sup> La disertación fue presentada en inglés; la traducción de los fragmentos que aquí se citan es hecha por la autora del presente trabajo.

*urbano*, después de hacer referencia al fenómeno de la época dorada del cine mexicano y relatar su estrecha relación con la música ranchera, anota: “En el modo de ejecutar la canción ranchera se establecieron tres vertientes: la modalidad alegre con tonos bucólicos, la variante triste, y la ranchera bravía. La ejecución en el estilo bravío consistía en el canto desgarrado y rasposo” (p. 23). De esta indagación podemos deducir entonces que la forma de canto en la ranchera recibe bien las voces con influencia de la técnica lírica, pero da lugar a la fusión con expresiones de canto más orgánicas y espontáneas.

### **2.2.6 Milonga**

“Apología tanguera” es una pieza compuesta por Rosita Quiroga (Buenos Aires, 1896-1984) y Enrique Cadícamo (Buenos Aires, 1900-1999). Se entiende la milonga como uno de los cuatro aires de la música de la región del Río de la Plata: tango, milonga, murga y candombe; estas expresiones musicales son comunes a la región nororiental de Argentina y al Uruguay, principalmente en sus dos ciudades más importantes, Buenos Aires y Montevideo.

La milonga comparte similitudes rítmicas con otros aires latinoamericanos como la habanera y el danzón (y en nuestro entorno con la danza andina), así lo señala entre otras fuentes un artículo de Manuel Hidalgo Huerta en la revista *Mar Océana. Revista del humanismo español e iberoamericano* (Hidalgo Huerta, 2000):

Durante la segunda mitad del siglo XIX se populariza en Buenos Aires la habanera cubana emanada de la contradanza española que también había dado lugar a los llamados tangos andaluces. A no mucha distancia las habaneras se transforman en la milonga cuyos ritmos se empiezan a cantar y bailar en los llamados “cuartos de

chinas” de los barrios marítimos. El auge que la milonga obtiene en poco tiempo es captado por los payadores. (p. 74).

En cuanto al texto de las milongas cantadas cabe anotar que, por lo general, están compuestas sobre versos octosílabos. Se reconocen dos variedades de milonga: la pampeana o campera, que suele ser algo lenta y triste, con temática existencial, política, o alusiones a la vida del campo; ejemplo de ella pueden ser muchos de los temas interpretados por el argentino Atahualpa Yupanqui (1908-1992) como *Milonga del solitario*, *Le tengo rabia al silencio*, *Milonga perdida* o el uruguayo Alfredo Zitarrosa (1936-1989) como *Milonga para una niña*, *Milonga de contrapunto*; son ellos dos de los mayores difusores de este tipo de milonga fuera de los límites de sus respectivos países.

La otra variante es la milonga ciudadana, que se describe como más alegre, de temática frecuentemente picaresca, tempo más rápido y muy apropiada para el baile. Es frecuente en sus textos el uso de términos provenientes del lunfardo.<sup>24</sup> Varios de los estudios consultados coinciden en señalar que el tango, manifestación de carácter más urbano, tendría sus orígenes en la milonga; por eso el repertorio de las orquestas, agrupaciones y cantantes de tango tienen abundantes piezas con ritmo de milonga en su adaptación urbana.

La organología más tradicional de las agrupaciones que interpretan el tango y la milonga ciudadana consiste en grupo de guitarras; posteriormente surgió la orquesta típica, conformada por bandoneones, violines, contrabajo y piano (a veces incluye viola y violonchelo). Sobre esta transformación de la expresión pampeana hacia la urbana considero interesante traer, justamente, unos versos de Atahualpa Yupanqui en su *Milonga perdida*:

---

<sup>24</sup> Lunfardo: Jerga empleada originalmente por la gente de clase baja de Buenos Aires, parte de cuyos vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en el español popular de la Argentina y Uruguay. (Definición de la RAE)

“La milonga se ha perdido,  
no la pueden encontrar,  
no falta quien asegura  
que la escuchó en un zaguán  
en labios de una morena,  
como adorno en soledad.  
Una música tan criolla  
No se pierde así no más,  
Mientras haya una guitarra  
Argentina u Oriental  
Tal vez ha cambiado un poco  
Pero poquito no más,  
Atardecida en la pampa,  
Trasnochada en la ciudad  
La milonga se ha perdido,  
No la pueden encontrar.”

La pieza elegida para la experimentación vocal hace parte de la segunda variante, milonga ciudadana. Estimo que las apreciaciones sobre la voz en el tango aplican también para la interpretación de la milonga ciudadana y en este rastreo de referencias a las características de la voz cantada en el género, refiero primeramente algunas observaciones de Coriún Aharonián, publicadas en la Revista Argentina de Musicología dentro de una reseña del libro *Antología del tango rioplatense Vol. 2* (Aharonián, 2015):

En todo caso, resulta fascinante comprobar una vez más, con las pruebas a mano, el nivel del canto en la historia del tango posterior a 1920. El nivel de precisión en la

articulación y en la afinación de varios de los cantantes y las cantantes (escúchese por ejemplo a Mercedes Simone en *Volvé* o *La última cita*). El manejo de la media voz, el fluidísimo pasaje de varios de los varones al falsete (ya desde la técnica del canto criollo de Gardel, Razzano y Corsini), el buen gusto de evitar el vibrato operístico (salvo alguna relativa excepción, como Agustín Magaldi, propenso a la recarga teatral, a pesar de su excelente dicción y de la calidad de su timbre). (p. 379).

La ensayista uruguaya Idea Vilariño en su libro *El tango cantado* (Vilariño, 1981), hace algunas observaciones acerca de diferencias en el canto de la milonga y del tango en la voz de Carlos Gardel, ya que no se debe olvidar que en el inicio de su carrera Gardel estaba más enfocado en la música criolla (zambas, gatos, tonadas, valeses, milongas camperas) como lo atestiguan las grabaciones de su primera agrupación, el dúo “Gardel y Razzano”, donde Gardel era la segunda voz. En estos planteamientos de Vilariño también se puede rastrear ese devenir de la milonga, con raíces camperas finalmente en el tango canción:

[...] en ellas (las milongas) el cantor (Gardel), como lo hacían payadores y milongueros, no despliega su voz: la emplea perfectamente para cantar en ese estilo, adecuándola a la tonada provinciana, a la canción picaresca [...] conoce esas formas perfectamente y se ciñe a ellas de manera impecable. (p. 43).

Más adelante habla del estreno del tango “Mi noche triste” en 1917, que inicialmente era una pieza instrumental de Samuel Castriota a la cual Pascual Contursi le adaptó un texto y se lo presentó a Gardel para que lo estrenara en el Teatro Urquiza de Uruguay; esta pieza se conoce dentro de la historia del tango como el punto de partida del tango canción, lo que no significa

que antes de este no existieran tangos con letra, pero la autora lanza unas preguntas, sugiriendo las razones por las que esta interpretación de Gardel constituyera un antes y un después en la evolución del tango canción: "...¿Porque lo cantó Gardel con las excelencias reunidas de su voz, de su comunicatividad y de su calidez interpretativa? ¿Porque lo cantó con voz y entonación y modo rioplatense, sin dejos zarzuelescos, ni falsete, ni otras ajenas pobreza?". (Vilariño, 1981, p.44).

La interpretación del tango, género rioplatense por antonomasia, está íntimamente ligada, principalmente en lo referente al canto, con el acento porteño<sup>25</sup>. Sobre esto habla el músico y etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski en un capítulo de su libro *Invitación a la etnomusicología*, titulado "Decir el tango" (Pelinski, 2000):

En general, el típico fraseo *rubato* del tango, como lo ejecutan por ejemplo los grandes cantores tales como Edmundo Rivero y "el polaco" Roberto Goyeneche, se acerca notablemente a la entonación del hablar porteño, por lo cual es prácticamente inimitable por un cantante de formación vocal "clásica", desprovisto de dicha competencia cultural...

El fraseo *rubato* emparentado con el *parlando* del hablar porteño se vale, por otra parte, de una "articulación fuerte" para interpretar la letra, palabra por palabra, pero sin destruir la unidad del verso. Entre los buenos cantores de tango, el respeto de la sintaxis y de la puntuación prosódica se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de

---

<sup>25</sup> La palabra "porteño" se usa para referirse a las personas o cosas propias de las localidades geográficas en las que haya un puerto. En Argentina particularmente se usa para referirse a los naturales de la ciudad de Buenos Aires.

discontinuidad de la declamación vocal [...] En la lengua popular, el cantor no canta: el cantor “dice” el tango. (p. 40-41).

El gran poeta uruguayo Horacio Ferrer, autor en compañía de Astor Piazzolla de piezas fundamentales en la historia más reciente del tango y dedicado estudioso de este género musical, siendo hasta el momento de su muerte en 2014 presidente de la Academia Nacional del Tango de Argentina, en el libro *El Tango, su historia y evolución* (Ferrer, 1960), dice sobre Gardel como paradigma de la interpretación del tango canción:

A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas -que en materia de canto- se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada -desde sus primeras intervenciones como solista-, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa. (p. 56).

Y sobre los modelos femeninos de interpretación en el canto del tango dice Ferrer en el mismo texto: “Las intérpretes femeninas engarzan -sin excepción- sus modalidades, en la creación de cuatro artistas cuya aparición se registra, también, poco después de 1920: Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Libertad Lamarque y Mercedes Simone.” (p. 56)

Por último, anotemos que al igual que la ranchera, el tango es un género de gran difusión a nivel mundial; a ello contribuyó el paso por Europa, principalmente por París, de muchos de los más afamados artistas del género en la segunda y tercera década del siglo XX. Así lo reseña Oscar De Majo en su artículo *La evolución del tango y la identidad ciudadana* (Majo, 1998):

A mediados de la década del 20 muchos artistas llegan a París y se instalan allí por largas temporadas (Gardel, Pascual Contrusi, Francisco Canaro y su orquesta). Otros, se radican allí definitivamente (Manuel Pizarro, Eduardo Bianco). La noche de París es una continuación de la vida de la calle Corrientes. El tango se canta y se baila en todos los lugares de Montmartre. (p. 143).

Además, el cine, al igual que en el caso de la ranchera fue un importante medio para la difusión del tango. También la presencia de solistas y orquestas en la ciudad de Nueva York con el fin de realizar grabaciones fonográficas ayudó a esta internacionalización.

### **2.2.7 Bossa Nova**

La obra elegida del repertorio brasileiro es una bossa nova titulada “Corcovado” del compositor Antonio Carlos Jobim (1927 -1994). Del amplio espectro musical que se puede encontrar en Brasil, tal vez sea la bossa nova el género más internacional y fue justamente Tom Jobim uno de sus creadores. La bossa nova bebe del samba-canção, que es una variante suavizada del samba.<sup>26</sup>

Para la década de los años 50 del siglo XX, el gusto por el jazz había llegado a ciudades importantes de Brasil como São Paulo y Rio de Janeiro e influenciado a los músicos de

---

<sup>26</sup> Para hacer un poco de contexto sobre este género del que se deriva la bossa nova digamos que, según relata Renato Almeida, musicólogo y folclorista en su libro *História da música Brasileira* (1942), el samba es uno de los diversos ritmos surgidos de la fusión de la música de los africanos que fueron llevados como esclavos a Brasil, con la música europea, llegada también a este país principalmente desde la península ibérica, sobre todo de Portugal. (Almeida, 1942). También en el artículo *Una aproximación a la música brasileña: géneros e historia* encontramos que: “El origen del Samba data de principios del s. XX y su lugar es incierto: algunos autores creen que fue en Rio de Janeiro, otros Salvador de Bahía, en lo que todos coinciden es en que “este baile es el núcleo de la cultura musical brasileña” [...] Reconocido a partir de 1917 a través del éxito de “Pelo telefone”, composición de Donga e Mario Almeida [...] el Samba se va transformando poco a poco, pero en especial a finales de la década de los años 30, es un verdadero símbolo de la cultura popular brasileña moderna”. (Pérez-Aldeguer, 2012)

quienes se dice fueron los fundadores de la bossa nova. Diversas fuentes destacan como punto de partida de esta naciente expresión la canción “Chega de Saudade” con música de Antonio Carlos Jobim y letra del poeta Vinicius de Moraes. La canción fue grabada por primera vez en 1958 en el álbum *Canção do amor demais* de la cantante Elizete Cardoso; en el grupo acompañante está el guitarrista João Gilberto y esto constituye un dato importante, puesto que también se ha establecido la idea de que Gilberto aportó una forma innovadora de tocar la guitarra que luego se constituyó en uno de los rasgos distintivos de la bossa nova. Al año siguiente el mismo João Gilberto grabó su álbum solista titulado precisamente *Chega de saudade*, definiendo también con su forma de cantar una característica fundamental en la consolidación de este nuevo género

En los varios relatos sobre la bossa nova, João Gilberto siempre aparece como el autor de un estilo: la forma de tocar que crea en la guitarra y su manera única de cantar a media voz, con un timing perfecto y ningún énfasis emotivo<sup>27</sup>. (Cambraia Naves, 2000, p.37).

Como podemos percibir a través de estas descripciones, la bossa nova es un género intimista y por lo general la organología se corresponde con ello; puede ser simplemente una guitarra que acompaña a la voz y es muy habitual que el cantante se acompañe a sí mismo. También el piano aparece con frecuencia, al igual que el contrabajo. A veces prescinde de la percusión, pero también se puede encontrar percusiones menores o batería tocada de forma muy suave y discreta.

---

<sup>27</sup> (Cambraia Naves, 2000). Traducción del portugués hecha por la autora del presente trabajo

En cuanto a las temáticas de las canciones, encontramos que la bossa nova presenta un alejamiento de las maneras un tanto sombrías de tratar el tema amoroso en géneros como el tango, el bolero o la ranchera que estaban en auge en los años 50 del s XX, cuando la bossa nova estaba surgiendo. Según Thais Morellato en su tesis de maestría titulada *Análisis interpretativo de la voz en la bossa nova* (Morellato, 2016):

La bossa nova canta sobre temas leves y despreocupados, desenfadados, un estilo que se conoció como “el amor, la sonrisa y la flor”. Canta sobre el amor desde una perspectiva positiva, y, aunque hable de tristeza, lo hace de una forma más poética que en el samba-canção, algo resignada u optimista, una especie de ‘tristeza feliz’. (p. 11).

Entrando de lleno al uso de la voz en el género de la bossa nova, el rastreo de información nos lleva recurrentemente a la idea de que en los intérpretes más representativos del género – João Gilberto, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Tom Jobim – su voz cantada es muy semejante a su voz hablada, o incluso se dice que cantan casi como si estuviesen hablando, el vibrato es, por poco, inexistente, no proyectan su voz con gran intensidad (volumen), lo que da una sensación de intimidad; no se evita la emisión de voz con aire. También se puede observar que estos intérpretes paradigmáticos de la bossa nova llegan a las notas de una manera limpia y directa, con gran economía de ornamentos: “[...] en João Gilberto se encuentra una síntesis [...] vocal en la cual las ornamentaciones son reducidas al mínimo y nuevas articulaciones surgen [...]”<sup>28</sup> (Machado Pianta, 2010, p. 15 y 16). Otra característica que se señala repetidamente en los análisis de la voz en la bossa nova es que se escogen tonalidades en las que la voz del intérprete se mueva más en su zona grave y media. Esa

---

<sup>28</sup> Traducción del portugués hecha por la autora del presente trabajo.

proximidad de la voz hablada que según tantas fuentes llegó con la bossa nova, aporta también otra particularidad: el sonido de la “r” que en el habla portuguesa principalmente de la zona carioca (el eje Río-São Paulo) suena como una “j” fuerte, se incorpora también al canto; cuando se escuchan grabaciones anteriores a ese período se puede notar que la “r” es pronunciada como en español.

Todos estos aspectos establecen una diferencia con el estilo de una gran mayoría de los cantantes brasileiros anteriores al surgimiento del género, puesto que en ellos se puede escuchar una forma de canto semejante a la de otros géneros de mucho auge en los 40’s y 50’s del siglo XX que ya hemos mencionado, como el tango, la ranchera o el bolero, caracterizada por la presencia del vibrato, la proyección potente de la voz, tonalidades que permitan lucir todo el rango vocal y principalmente sus agudos.

Varios de los trabajos revisados para establecer características de este género presentan el concepto de “contención vs exceso”, que atañe a todos los elementos de la bossa nova, incluida la voz; dicho concepto se refiere a que esta estética musical traza un camino diferencial determinado por la simplificación de recursos como los que ya hemos mencionado: ornamentación, volumen, emotividad, amplitud de la tesitura vocal. Con João Gilberto como modelo la bossa nova

[...]neutralizó las técnicas persuasivas del samba-canción, reduciendo el campo de inflexión vocal en provecho de las formas temáticas, mas percusivas, de conducción melódica. La potencia de la voz hasta entonces exhibida por los intérpretes se tornó

neutra, ya que su estética dispensaba la intensidad y todo lo que pudiera significar exorbitancia de las pasiones”.<sup>29</sup> (Dourado Furtado Block, 2007, pág. 65) .

### **2.2.8 Copla Andaluza**

“Ojos verdes”, con música de Manuel Quiroga (1899-1988), letra de Rafael de León (1908-1982) y Salvador Valverde (1895-1975) hace parte del repertorio de la copla andaluza. Quiroga y De León son autores también de otras piezas emblemáticas de este género como “La Zarzamora”, “Pena, penita, pena” o “Limosna de amores”.

Este género surge en España a principios del siglo XX, también se le conoce como canción andaluza o canción española. Como lo podemos intuir a partir de su denominación, tiene su raíz en la música de la región de Andalucía, al sur de España. Resulta importante anotar, ya que de ello deriva su importante componente histriónico, que la copla andaluza tiene sus orígenes en la tonadilla, incluso a sus intérpretes aún en la actualidad suele llamárseles también “tonadilleras”. Revisando la tesis doctoral *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León* de Sonia Hurtado Balbuena, encontramos que la tonadilla es una pequeña pieza escénico-musical de carácter satírico y picaresco surgida a mediados del siglo XVIII, ligada con el sainete y el entremés (Hurtado Balbuena, 2003, p. 10), ya que también era ejecutada entre los actos de piezas teatrales más extensas; su temática que refleja costumbres y personajes propios de la cultura popular

---

<sup>29</sup> *Caracterização discursiva da bossa nova no discurso literomusical brasileiro*. Traducción del portugués hecha por la autora del presente trabajo.

española ayuda a reivindicar la identidad musical del país ibérico, que se encontraba opacada por la importante presencia de la ópera italiana en aquel momento.

Volviendo entonces a la copla andaluza para definirla mejor, cito textualmente a Sonia Hurtado Balbuena:

Copla es una representación, un acto complejo, un signo complejo formado por música (pasodoble, zambra, vals, tango, bulerías, danzón, pasacalle, marcha, sevillanas, farruca, tientos, etc.), versos cantados, generalmente en forma de romance, e interpretación, tanto gestual como vocal, que desarrolla una historia trágica en tres minutos, con referentes de la tónica andaluza y que en el acto de recepción se reconoce como tal. (Hurtado Balbuena, 2003, pág. 49).

Este fragmento nos da luces también sobre la temática prevalente en la copla: micro-relatos amorosos, que presentan una trama, un nudo y una conclusión, la mayoría de las veces sobre un amor frustrado por el destino, la muerte, la distancia, la traición. Para finales del siglo XIX, ya la copla andaluza comienza a ser un género en sí misma, y hace parte de los espectáculos folclóricos que tienen lugar en los denominados “Cafés cantantes”.<sup>30</sup> Varias fuentes consultadas refieren los años 40 y 50 del siglo XX como los de mayor auge de la copla, siendo el régimen franquista gran impulsor del género, lo que, después de la dictadura, por muchos años generó un estigma sobre él. Tuvo, como varios de los géneros de los que ya nos hemos ocupado, una brillante presencia en el cine de estas décadas lo cual ayudó también a su difusión fuera de España.

---

<sup>30</sup> “El café cantante, herencia directa de los cafés teatros franceses, fue testigo de una gran popularidad a partir de la mitad del siglo decimonónico hasta el primer tercio del siglo XX, convirtiéndose en el espacio predilecto de entretenimiento de todos los estratos de la sociedad española. En él se representaban gran variedad de espectáculos, entre los que figuraban los estrictamente musicales.” (Díaz Olaya, 2012)

En cuanto a la organología, la copla andaluza más mediatizada normalmente cuenta con acompañamiento de banda sinfónica u orquesta con arreglos en los que se destaca el color de los vientos. Un aspecto muy importante de señalar consiste en que la interpretación de la copla andaluza es ejercida principalmente por mujeres; esto no significa sin embargo una nula presencia de los hombres, pues se recuerdan grandes nombres como Miguel de Molina, Juanito Valderrama, Juan Legido y en tiempo más reciente Carlos Cano o Miguel Poveda. En el libro *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad* de Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez encontramos un capítulo titulado *Andalucía y la mujer en la copla* (Arredondo Pérez, 2014); allí leemos que:

El papel de la mujer es esencial en la copla: en la configuración de la imagen de este género artístico al representar sus tópicos más característicos, con su protagonismo en el rol de intérprete, constituido principalmente por mujeres que le han permitido dar forma a algunos de los rasgos más significativos. (Arredondo Pérez, 2014, p. 125).

Cuando pensamos en las intérpretes de copla que traspasaron las fronteras de España y llegaron a ser populares en nuestro continente aparecen los nombres de Concha Piquer (1906-1990), Imperio Argentina (1910-2003)- hija de madre española y padre argentino, nació en Argentina donde desarrollo el inicio de su carrera; apareció en películas con Carlos Gardel-, Lola Flores (1923-1995), Rocío Jurado (1946-2006), Isabel Pantoja (1956) o Pasión Vega (1976).

No fue fácil encontrar descripciones profundas sobre el comportamiento de la voz en la copla andaluza, pero la observación de los nombres citados como referentes del género en las

diversas fuentes nos puede llevar a una inferencia importante: El uso de la voz en la copla está influenciado por el “cante jondo” que es también como se conoce a la expresión del canto, que junto con el baile y el toque muy representativo de la guitarra componen lo que conocemos como el arte flamenco. Esta expresión artística tiene componentes tanto de la cultura gitana<sup>31</sup>, como de la fuerte presencia de la cultura árabe musulmana que por ocho siglos tuvo su imperio en España, en la región de Andalucía. Dado que se encontraron referencias más específicas sobre la voz en el cante jondo que en la copla andaluza, nos serviremos de estas, para intentar caracterizar el canto en la copla andaluza, anotando sus puntos en común y sus diferencias según nuestra observación.

Sobre el cante jondo, la ponencia *DECIR EL CANTE. LA LÍRICA POPULAR AL SERVICIO DE LA MÚSICA FLAMENCA* de Cristina Cruces Roldan nos dice:

En el flamenco, la frase musical es impresionista, es decir, goza de una gran libertad, incluso dentro de sus manifestaciones rítmicas. A esto se une su carácter microtonal, esto es que trabaja con intervalos inferiores al medio tono, comacromáticos, como otras músicas orientales (tonos, semitonos, cuartos y terceroavos de tono). Con todo ello, no debe extrañar que el flamenco goce de una gran exuberancia interpretativa y el adorno sea un recurso imprescindible. (Cruces Roldán, 2001, p.608).

La copla andaluza conserva algunas de estas características melódicas, aunque su forma no es tan libre como la del cante flamenco. Otra característica melódica importante del cante,

---

<sup>31</sup> Existe una tendencia a pensar que andaluz y gitano son dos palabras para denominar el mismo concepto, pero la palabra “gitano” se refiere al grupo étnico Rom que emigró del subcontinente indio y llegó principalmente a Europa y en España tuvo un asentamiento muy importante en la región de Andalucía. En el libro *Los gitanos, el flamenco y los flamencos* de Rafael Lafuente leemos que “El gitano típico español es producto de Andalucía, esa tierra que todo lo asimila y lo transforma, inyectándole un sentido nuevo, peculiar” (Lafuente, 2005, pág. 16)

que se traslada a la copla andaluza es el uso de melismas; en el mismo texto de Cristina Cruces encontramos que “Un melisma es una sucesión de notas musicales sobre una misma sílaba literaria. Esta se convierte en el soporte de una serie de ejercicios de escalas, redobles y floreos, que se sustentan en ella con relativa independencia de su contenido” (p.608). Varias de las fuentes consultadas coinciden en decir que en el cante flamenco muchas veces el texto pasa a un segundo plano frente al despliegue de la improvisación y demostración de la capacidad vocal del cantaor y a veces el sentido se diluye por la longitud de los melismas y la libertad rítmica; en la copla andaluza la comprensión del texto es fundamental, y si bien se implementan melismas y ornamentos su cantidad y longitud es menor que en el cante flamenco.

Más concretamente en cuanto a la emisión de la voz, podríamos decir que si bien en el cante pueden encontrarse diversos tipos de emisión de la voz que incluyen tanto la voz de cabeza, como la de pecho y la mixta, es más común encontrar voces muy potentes, que se quedan en su región de pecho, y son producidas con una notable presión subglótica, que las acerca al grito y a la voz hablada, mientras en la copla es más común encontrar voces más ligeras que hacen mayor uso de sus diferentes mecanismos.

En nuestra observación del canto de la copla y el cante flamenco encontramos también en común un fenómeno consistente en anteponer a una vocal que se alarga un sonido que originalmente no hace parte de la palabra por ejemplo, la palabra “tú” alargarla e interponer un sonido gutural de manera que se escuche algo como “tú-gu-gu” o un sonido bilabial haciendo que se escuche “tú-bu-bu”, en el texto de Cruces encontramos que estos gestos tienen una palabra que los denomina: el primero sería un *gangueo* y el segundo un *babeo*. (p. 610).

También es importante tener en cuenta en la interpretación de la copla el frecuente uso de palabras provenientes del caló, que según la RAE es la variedad del romaní que hablan los gitanos de España, Francia y Portugal, y también la presencia de deformaciones del castellano propias del modo de hablar andaluz.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> “La modalidad del castellano que se habla en Andalucía es un ejemplo sumo, un castellano enriquecido en su musicalidad por la imaginería oriental de lo árabe y lo gitano. La aportación musical de estas dos razas es, junto con los cantos bizantinos de la Iglesia española, la triple referencia segura, según (Manuel de) Falla, del cante popular andaluz”. (Duque Gimeno, 2008)

## CAPITULO 3

### SOBRE LA VOZ

En este apartado expondremos los conceptos básicos sobre la conformación del sistema fonatorio y la producción de la voz, con el fin de contextualizar las descripciones que tienen lugar en el capítulo siguiente. Es menester anotar que no es este el espacio para disertaciones muy profundas y lo que aquí se expone corresponde a una síntesis de información recogida a través de los años de formación como cantante y de ejercicio de la docencia, pero también de la revisión y comparación de fuentes académicas nuevas para mí con el fin de acopiar en este capítulo, sobre todo las coincidencias de dichas fuentes.

La voz se produce en el momento de la espiración, cuando el aire que ha entrado a los pulmones sale nuevamente y estimula los pliegues vocales, ubicados en la laringe. La presión del aire hace vibrar los pliegues, que en el momento de la fonación se acercan hasta cerrarse. Cuando los pliegues están separados, no se produce voz al paso del aire. Por esto podemos decir que en la producción de la voz interviene no sólo el aparato fonador sino también el respiratorio.

**3.1 Sistema respiratorio.** A grandes rasgos está conformado como lo muestra la siguiente imagen:

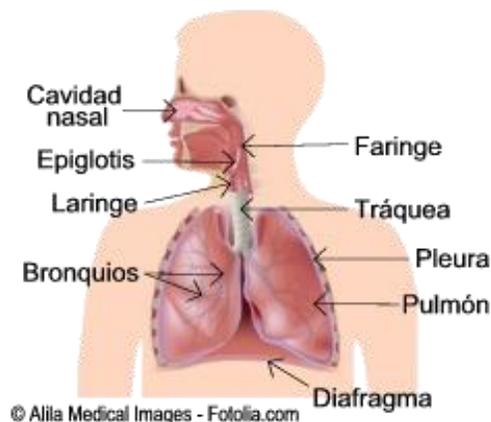


Ilustración 1 Aparato Respiratorio Fuente: <https://www.encyclopediasalud.com/definiciones/sistemarespiratorio>

Es conveniente detenerse para señalar la importancia del diafragma en el canto. El diafragma es un músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal, tiene forma cupular en su estado pasivo (posición de relajación). En el momento de la inspiración se activa (posición de contracción) y se mueve hacia abajo, aplanándose para permitir el ensanchamiento de los pulmones a la entrada del aire; en el momento de la espiración recobra su forma rápidamente. La respiración en el canto requiere el desarrollo del denominado apoyo diafragmático (“*apoggio*” en el argot del bel canto) que consiste en que el diafragma permanece en su posición activa por más tiempo, aún en el momento de la salida del aire, con el fin de que esta sea más controlada, puesto que las frases cantadas pueden tener mayor duración, intensidad o variación en la entonación que en la voz hablada. El apoyo diafragmático también ayuda a liberar la laringe de las tensiones inapropiadas en la emisión de la voz cantada. Como lo dice Soledad Sacheri en su libro *Ciencia en el arte del canto* (Sacheri, 2012):

Las técnicas respiratorias que mantienen contraído el diafragma durante la fase espiratoria modifican el timbre de la voz por el simple hecho de reducir la aducción glótica (grado con que los pliegues vocales se aprietan uno contra el otro) que se da en condiciones de altura e intensidad elevadas. (Sacheri, 2012, p.6).

**3.2 Sistema fonador.** El siguiente esquema nos muestra su conformación:

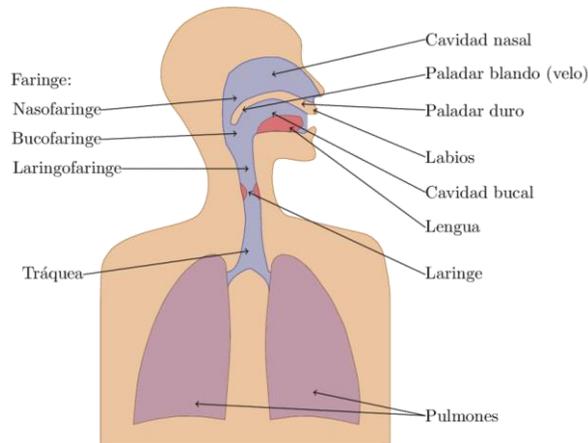


Ilustración 2 Aparato fonador Fuente: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-21-Esquema-representativo-del-aparato-fonador-Se-indican-las-principales\\_fig1\\_312611180](https://www.researchgate.net/figure/Figura-21-Esquema-representativo-del-aparato-fonador-Se-indican-las-principales_fig1_312611180)

La laringe es el órgano destinado a la producción de la voz, pero es interesante anotar que esta función es la más reciente en su evolución; participa del ciclo respiratorio y además protege las vías aéreas evitando el paso de alimento hacia los pulmones. Dada su función en relación con la voz es relevante describirla con un poco más de profundidad. Es un órgano móvil ubicado en la parte superior de la tráquea. Es importante mencionar varios cartílagos: el cricoides, el tiroides y dos aritenoides, todos ellos inciden en los diferentes movimientos de la laringe, hacia arriba y abajo, producen también el estiramiento, relajación, apertura y cierre de los pliegues vocales. Las siguientes imágenes nos presentan una perspectiva anterior, posterior y lateral de la laringe:

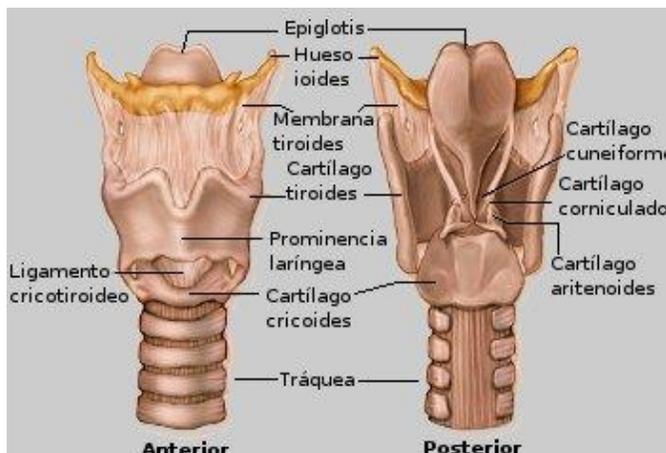


Ilustración 3 Vista anterior y posterior de la laringe

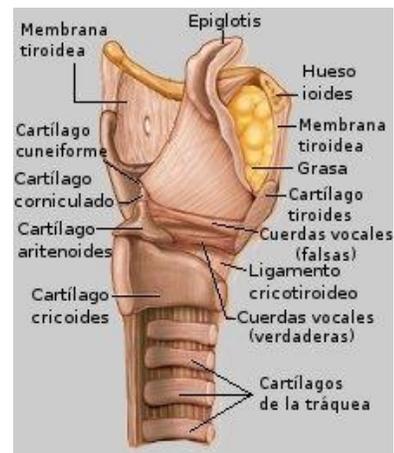


Ilustración 4 Vista lateral de la laringe

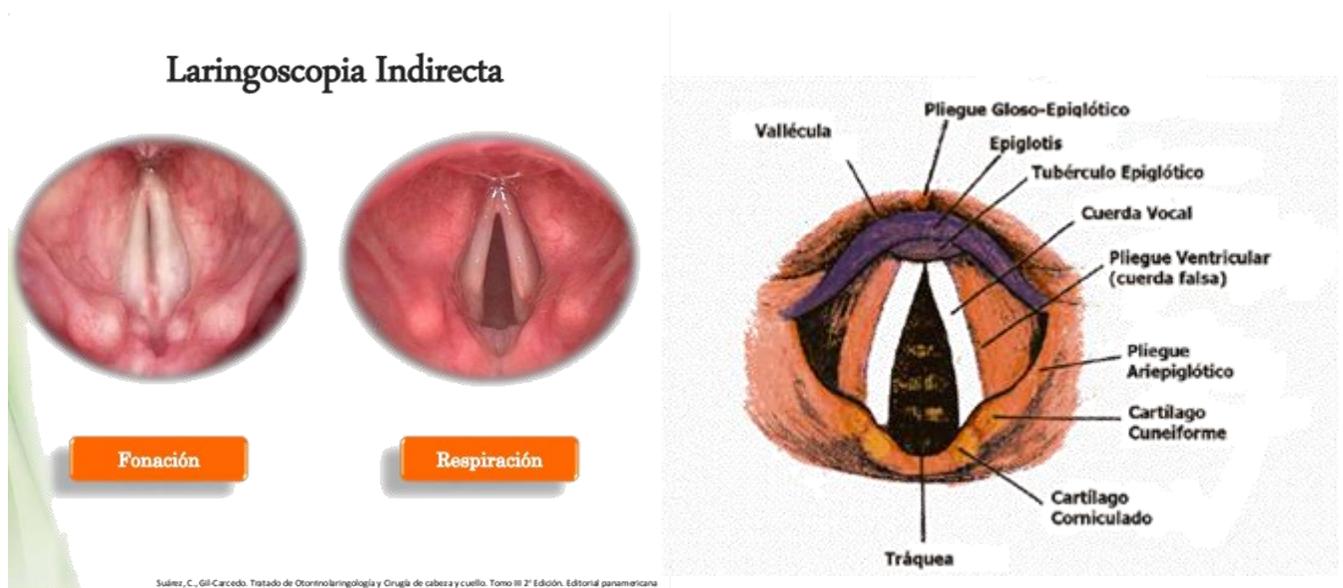
Fuente: <http://www.sabelotodo.org/anatomia/laringe.html>

El espacio que se forma entre los pliegues vocales se llama glotis y el cartílago ubicado en la parte superior de la laringe, en la base de la lengua llamado epiglotis es el encargado de cubrir el espacio de la glotis en el momento de la deglución evitando que los alimentos vayan a la vía respiratoria.

El esqueleto laríngeo y los músculos intrínsecos están tapizados por una mucosa de constitución y espesor un tanto diferente según las zonas, y que da forma definitiva a la cavidad laríngea: en la zona inferior o subglótica es espesa y resistente; en la parte media es delgada. (Segre & Naidich, 1981, pág. 20).

Otro elemento en el que debemos detenernos son los pliegues vocales, puesto que son estos los que, en su estado activo, es decir cuando están cerrados, uno junto al otro, vibran al paso del aire y producen la voz:

Ilustración 5 Pliegues vocales.



Fuente: <https://www.slideshare.net/Francyvivas/procedimientos-diagnosticos-en-laringe-72837891>.

<https://www.slideshare.net/Francyvivas/procedimientos-diagnosticos-en-laringe-72837891>

Los pliegues están situados por encima del cartílago cricoides. Son dos porciones de tejido muscular con apariencia de delgadas cintas, que al juntarse y vibrar al paso del aire producen el sonido; por encima de ellas se observan dos segmentos más anchos cuyo movimiento está articulado con el de los pliegues verdaderos, se les denomina pliegues falsos o pliegues vestibulares; su función es ayudar al cierre de los pliegues verdaderos. Entre unos y otros hay un espacio denominado ventrículo laríngeo, donde se encuentran glándulas que ayudan a mantener la lubricación. La vibración u ondulación que se produce al paso del aire acerca y aleja los pliegues; tanto más rápida es la ondulación, más agudo es el sonido producido y viceversa. Esa velocidad de la vibración -y por lo tanto la altura del sonido- también está relacionada con el grado de estiramiento o relajación de los pliegues, a mayor estiramiento mayor frecuencia de la vibración y viceversa. Si la altura del sonido varía según la frecuencia de la vibración, su intensidad o volumen varía según la amplitud, que a su vez está determinada por la presión de salida del aire, es decir, a menor presión menor amplitud de la vibración y por lo tanto un sonido más leve y viceversa.

Es importante entender también que los pliegues están formados por varias capas, la más externa se denomina epitelio y la más interna músculo vocal.

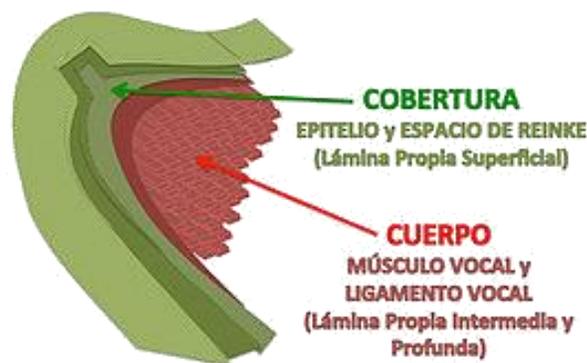


Ilustración 6 Capas de los pliegues vocales. Fuente: <https://www.vocalcoaching.es/ciencia-vocal>

Este aspecto es significativo porque nos ayuda a comprender que en las variaciones de altura e intensidad de la voz intervienen otros factores además de la presión subglótica (fuerza que ejerce el aire que viene de los pulmones en los pliegues vocales en estado de aducción<sup>33</sup>) o del estiramiento y relajación de los pliegues :

Se utiliza el termino pliegues vocales y no cuerdas, pues el concepto de pliegue permite entender que sus fibras interiores pueden ser mentalmente alteradas en longitud, masa y elasticidad por el cantante, y de esta manera no solo puede hacer vibrar el pliegue completo o tan solo parte de él, sino que también puede variar su longitud, ya sea acortando y alargando su tamaño, o su elasticidad adelgazándolo y engrosándolo, según el tono que desee hacer sonar. Este movimiento es contrario al de una cuerda, que al ser pulsada vibra siempre en su totalidad, ya que su masa, tensión y elasticidad, son inalterables. (Piñeros Lara, p. 189).<sup>34</sup>

Ya hemos visto cómo el aire que sale de los pulmones en el momento de la espiración estimula los pliegues vocales produciendo sonido; la continuación del proceso requiere de lugares de resonancia para que el sonido producido por los pliegues sea amplificado y de articuladores que, por decirlo de algún modo, le den forma, color e incluso significado al sonido.

**3.3 Resonadores.** Para entender qué son los resonadores resulta útil mencionar el siguiente concepto citado por Marilee David en su texto *The new voice pedagogy* (David, 1995):

---

<sup>33</sup>Aducción: Movimiento por el cual se acerca un miembro u otro órgano al plano medio que divide imaginariamente el cuerpo en dos partes simétricas. Fuente: RAE <https://dle.rae.es/aducci%C3%B3n?m=form>

<sup>34</sup> El texto *La pedagogía vocal como herramienta para la educación musical y el desarrollo humano de la Maestra María Olga Piñeros Lara* se encuentra actualmente en preparación para su publicación. (Piñeros Lara, SP).

Prater & Swift definen la resonancia como “el fenómeno acústico por el cual una estructura vibrante (fuente de sonido) excita el aire contenido en una cámara, el cual a la vez hace que las paredes de la cámara vibren similarmente” (Prater & Swift, 1984). Mientras las vibraciones de la fuente del sonido pueden ser relativamente débiles, la cantidad de resonancia que estas vibraciones pueden excitar depende del grado en que el tamaño, la forma y la resistencia del resonador se sintonizan acústicamente a esa fuente.<sup>35</sup> (David, 1995, p.77).

Nos referimos como resonadores entonces, a las cavidades supraglóticas como laringe, faringe (que tiene tres porciones diferenciadas: nasofaringe, orofaringe y laringofaringe), cavidad bucal y cavidad nasal.

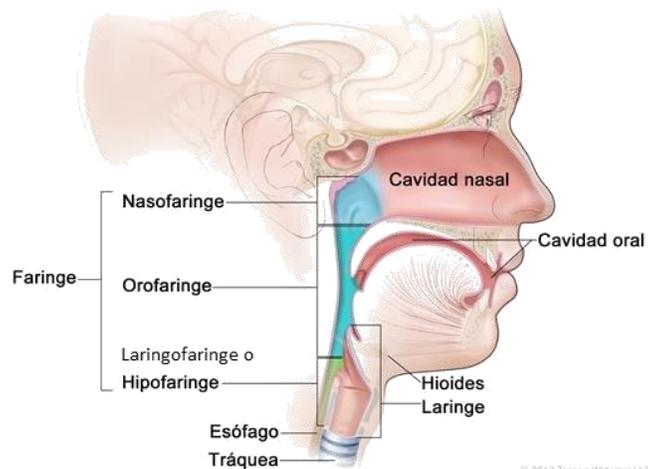


Ilustración 7 Cavidades supraglóticas

Fuente: <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionario/def/nasofaringe>

La cavidad laringofaríngea puede ser modificada por medio de la movilidad que tiene la laringe gracias a la articulación de sus músculos y cartílagos, la cavidad orofaríngea se modifica por medio de la movilidad de la lengua, la mandíbula, los labios y el velo del paladar

<sup>35</sup> Traducción del inglés hecha por la autora de este trabajo

o paladar blando, que además al elevarse o descender incide en la mayor o menor participación de la cavidad nasofaríngea en la resonancia del sonido. Por medio de esa movilidad que permite modificaciones a la forma y longitud de las cavidades supraglóticas, cada sonido fundamental encuentra sus lugares de resonancia en el tracto vocal.

Por mucho tiempo en la enseñanza tradicional del canto se identificaron los huesos faciales como resonadores; se nos habló de usar los “resonadores” paranasales, incluso de sentir la “resonancia” hasta en la parte superior del cráneo.

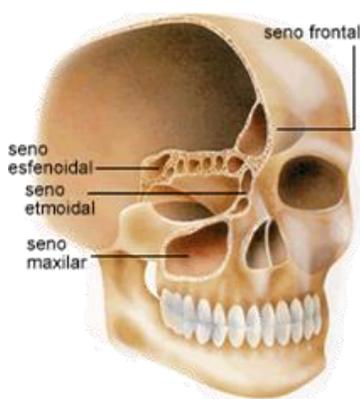


Ilustración 8 Anatomía de los senos paranasales Fuente: <https://www.ecured.cu/index.php?curid=923178>

Si bien los huesos faciales presentan unas pequeñas cavidades, estas son inmodificables de modo que su participación en la resonancia es indirecta. De la misma forma se habló del “resonador de pecho” es decir, que se entendían también los espacios infraglóticos como resonadores; estos dos supuestos de la enseñanza tradicional del canto se han ido replanteando desde hace ya bastante tiempo

Ya en 1965 Husson (Raoul Husson, laringólogo francés en su libro *El canto*) al igual que la mayoría de los investigadores actuales, sostenía que las ‘resonancias’ de pecho y de cabeza no son más que disipaciones de la energía laríngea transmitida por los

músculos al esqueleto y de ninguna forma pueden ser atribuidas a una acción de ‘reforzamiento’ del sonido primitivo de la glotis.” (Sacheri, 2012, p. 30-31)

**3.4 Articuladores.** Son elementos, algunos movibles y algunos fijos, que actuando en conjunto pueden modificar el sonido que proviene de la acción de los pliegues vocales con el aire; son principalmente: labios, lengua, dientes, paladar y el velo del paladar o paladar blando, mandíbula.

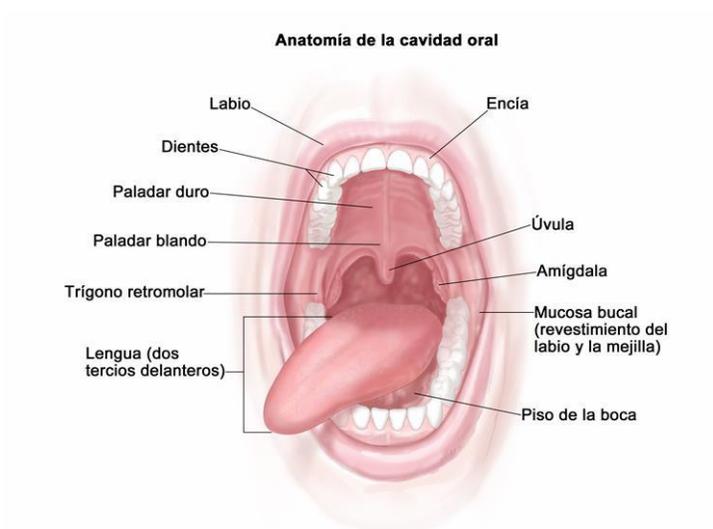


Ilustración 9 Cavidad bucal

© 2012 Tenessa Winslow LLC  
U.S. Govt. has certain rights

Fuente: <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionario/def/cavidad-oral>

La acción más clara de los articuladores la observamos en la producción de los diferentes sonidos del habla (y del canto en consecuencia). Los articuladores que pueden moverse y entrar en interacción con otros (lengua, labios, velo del paladar) son activos. Los inmóviles (dientes, paladar duro) son pasivos. Vocales y consonantes pueden agruparse en categorías según la posición y participación de mandíbula, lengua, velo del paladar, labios y dientes. Haré una descripción breve de la posición de los articuladores en los sonidos del idioma español:

## **Vocales**

**A:** Labios relajados, lengua descansando en el piso de la boca, velo del paladar elevado.

**E:** Mandíbula un poco menos abierta con respecto a la “A”, las comisuras de los labios se tensan levemente, y la parte trasera o posterior de la lengua se eleva, el velo del paladar está elevado.

**I:** Con respecto a la “E” la mandíbula se cierra y las comisuras de los labios se tensan un poco más; la parte posterior de la lengua está algo más elevada, la laringe sube, el velo del paladar permanece elevado. Todo esto produce una cavidad orofaríngea un poco más estrecha.

**O:** La mandíbula está ligeramente más abierta que en las vocales anteriores, los labios toman una forma circular y se estiran levemente hacia adelante, la lengua se retrae hacia atrás y se torna un poco cóncava, la laringe baja, el velo del paladar está elevado.

**U:** Los cambios son muy leves con respecto a la “O”, básicamente los labios se cierran un poco y van hacia adelante un poco más; la lengua mantiene su retracción y concavidad y la porción más posterior sube un poco más, la laringe se ubica levemente más baja que en la “O”, el velo del paladar permanece elevado.

Estas posiciones tienen variaciones en la emisión de la voz cantada, según la altura de las notas.

## **Consonantes**

Se pueden clasificar:

- **Según el punto de articulación:**

**Labiales** en las que los dos labios interactúan (b, m, p).

**Labiodentales** en las que los dientes superiores interactúan con el labio inferior (f, v).

**Dentales** en las que la lengua interactúa con los dientes (d, t).

**Alveolares** en las que la lengua interactúa con los alvéolos dentarios, que son los compartimentos del hueso alveolar correspondientes a cada diente (c suave, l, n, r, rr, s, x, z).

**Palatales** en las que el dorso de la lengua entra en contacto con el paladar (ch, ñ, ll, y).

**Velares** en las que el dorso de la lengua entra en contacto con el velo del paladar (c fuerte, g, j, k, q).

- **Según el modo de articulación** (la forma en que sale el aire)

**Oclusivas** en las que el paso del aire se cierra completa pero momentáneamente (b, d, g, k, p, t).

**Fricativas** en las que hay un roce del aire con los órganos fonadores, que se acercan, pero no se tocan (f, j, s, z).

**Africadas** en las que hay una oclusión y posteriormente una fricación (ch, ll, y).

**Lateral** el aire roza los lados de la cavidad bucal (l).

**Vibrantes** en las que la punta de la lengua interactúa con el alvéolo y se produce una vibración a la salida del aire (r, rr).

**Nasales** en las que el velo del paladar no se eleva haciendo que el aire salga por la nariz (m, n, ñ).

Finalmente, las consonantes pueden ser **sonoras**, en las que intervienen los pliegues vocales: (b, d, g, l, ll, m, n, ñ, r, rr, v, y), o **sordas**, en las que no intervienen (c, ch, f, g, j, k, q, p, s, t, x).

Como ya hemos mencionado, las dimensiones y forma anatómica varían de un individuo a otro, y eso hace que todas las voces sean diferentes; a pesar de ello, el comportamiento de los articuladores en la emisión de los sonidos conserva un patrón semejante en todos los individuos, esto hace que cada sonido, a pesar de la diferencia tímbrica entre las voces sea reconocible e inteligible por quien escucha.

### **3.5 Registros, mecanismos y pasaje**

Para finalizar este apartado, es necesario tratar el asunto de la forma de emisión de la voz en las diferentes alturas que exige una pieza musical. Las variadas alturas del habla cotidiana se emiten desde una disposición similar de los órganos que intervienen en la fonación y la dicción<sup>36</sup>. Sin embargo, al entrar en el terreno de la voz cantada pueden encontrarse melodías que hacen uso de un rango de alturas muy amplio. Por lo general el cantante siente que su voz se comporta con mayor comodidad en los sonidos coincidentes con las alturas de su voz hablada, pero a medida que un discurso melódico asciende tonalmente se siente la necesidad de implementar una conformación diferente para lograr emitir las notas más agudas de manera tranquila y cómoda.

#### **3.5.1 Registros**

---

<sup>36</sup> Algunas lenguas se consideran tonales, porque hacen uso de notables diferencias de altura. Un ejemplo de ello es el mandarín, que al ser una lengua de abundantes términos monosilábicos debió implementar en su evolución la tonalidad para lograr que varios términos conformados por el mismo sonido vocálico y consonántico se diferenciaron entre sí por su altura. En el mandarín se reconocen cuatro tonos diferentes y uno neutro. (Miranda Márquez, 2014, pág. 54)

Algunos enfoques entienden los registros como el grupo de notas que pueden ejecutarse con la misma disposición del aparato fonador, otros entienden como registros esas diferentes disposiciones de los componentes del aparato fonador para las diferentes alturas de la voz cantada. Dado que este concepto no está exento de controversias encuentro interesante citar un fragmento del artículo “Report on vocal registers” (Hollien, 1983), publicado en las memorias de la SMAC (Stokholm Music Acoustics Conference) realizada en 1983. El artículo fue presentado por el profesor Harry Hollien de la Universidad de la Florida, en representación del CoMeT<sup>37</sup>:

### 1. Los registros existen<sup>38</sup>

Se ha demostrado que existen registros de la voz; por consiguiente, no pueden ser ignorados. Hay una abundante historia pedagógica al respecto, que antecede en el tiempo incluso a García.<sup>39</sup> Aún más, un significativo número de estudios perceptuales y acústicos se han adelantado en cantantes con la consecuencia de que se ha demostrado la existencia de este fenómeno vocal. La minoría, en este caso, es liderada por Johnson and Winckel, ellos argumentan que sólo los cantantes no entrenados evidencian registros [...] también argumentan que muchos grandes cantantes desarrollaron sus voces aún sin ser conscientes del concepto de registro; la “uniformidad de las escalas y los tonos”, se relaciona más

---

<sup>37</sup> El CoMeT, *Collegium Medicorum Theatri* “es una sociedad-por invitación- la cual está conformada principalmente por doctores que se interesan por y tratan a individuos que usan su voz profesionalmente; están especialmente interesados en cantantes y actores”. (Traducción del inglés hecha por la autora del presente trabajo)

<sup>38</sup> Numeración, comillas y subrayados del texto original. (Traducción del inglés hecha por la autora de este trabajo)

<sup>39</sup> Referencia al español Manuel García, cantante y maestro de bel canto, inventor del laringoscopio y autor del *Tratado Completo del arte del canto*, publicado a mediados del siglo XIX.

funcionalmente a un buen desarrollo y buenos hábitos vocales que a enfoques que entrenan “secciones” de la voz de manera gradual.

Sin embargo, cuando las dos posiciones se contrastan, se hace evidente que esta controversia se refiere a lo que es deseable más que a lo que existe en las voces de los cantantes. Es sobre esta base que las dos posiciones pueden conciliarse. En este sentido apuntan relevantes experimentos que se han reportado. Muchos investigadores han demostrado que cantantes entrenados pueden producir fonaciones en registros de voz específicos, incluso cuando la vocal, la frecuencia fundamental, y la intensidad vocal son controlados. Las diferencias en los registros de la fonación pueden distinguirse aún en aquellos casos en que quien escucha está emitiendo un juicio a ciegas. Y yendo más lejos, las diferencias acústicas pueden ser observadas en las espectrografías de las notas cantadas en diferentes registros [...] Si el cantante es entrenado para modificar su fonación en un esfuerzo por compensar los efectos de los registros, el resultado será un solo registro o también podría decirse, la ausencia de registro alguno. Sin embargo, la posición de este comité es que la característica de la voz definida como registro existe en los cantantes y debe ser reconocida como una entidad. (Holien, 1983, p.28).

A estos registros se les han puesto etiquetas que son frecuentemente usadas en el aula de canto. Al registro en el cual están las notas más cercanas a la voz hablada suele llamarse voz de pecho, por ser allí, en las estructuras óseas del pecho donde la mayoría de las personas siente la vibración cuando estas notas son emitidas. La forma en que se emite el grupo de notas más agudas, cuya emisión resultaría incómoda manteniendo la misma conformación

vocal de la voz hablada se suele llamar voz de cabeza, por la misma razón, ya que en las estructuras óseas de la cabeza es donde más se puede percibir la vibración de esos sonidos. Existe la tendencia en las nuevas corrientes de pedagogía vocal a replantear estas etiquetas, porque si bien algunos piensan que ayudan al cantante en formación a localizar una sensación y establecer diferencias en los modos de emisión de la voz, también pueden llevar a confusiones al confundir el lugar de vibración, con el de resonancia y tampoco aportan una descripción apropiada sobre lo que realmente ocurre en el aparato fonador para producir estas diferentes formas de emisión. Algunos textos mencionan además otros registros poco usuales, pero no inexistentes en la voz cantada como el “vocal fry” para sonidos muy graves, o whistle para sonidos muy agudos (David, 1995, p.66), (Holien, 1983, p.34).

### **3.5.2 Mecanismos**

Pero ¿en qué consiste entonces esa diferente conformación de la que hemos hablado cuando cambiamos de un registro a otro de la voz? Se introduce aquí el término “mecanismo” para explicar esas diferencias. María Olga Piñeros lo expone de esta manera: “Cuando toda la masa de los pliegues vocales vibra se hace uso del Mecanismo Pesado, si solo vibra el borde superior de los pliegues vocales, se hace uso del Mecanismo Liger”. (p. 202); y señala además que el mecanismo pesado es más usual en el canto popular.

La descripción que hace Marilee David en *The New Voice Pedagogy* varía un poco. Al referirse a lo que ella llama registro de ático (loft register), expone un comportamiento parecido al del mecanismo liviano, pero con diferencia en cuanto a la porción vibrante de los pliegues vocales:

Aquí (en el loft register) los ligamentos vocales están estirados a su longitud completa para todas las alturas, el área glótica es reducida y la presión subglótica del aire es baja. La tensión de los pliegues vocales anula sus bordes superiores e inferiores de modo que solo permanecen los más delgados bordes fonadores; esto estabiliza las porciones anterior y posterior de la glotis membranosa y reduce grandemente la movilidad de la mucosa que recubre los pliegues. Solo el exterior de la parte media de los pliegues vocales vibra.<sup>40</sup> (David, 1995, p. 58).

Tratando entonces de resumir la cuestión del mecanismo podríamos exponerlo de la siguiente manera:

- **Mecanismo pesado:** principalmente asociado a las notas más cercanas a la voz hablada -aunque no utilizado exclusivamente en ellas- y a lo que se entiende como voz de pecho. Los pliegues vocales están cortos, gruesos y relajados para los sonidos más graves, condición que va cambiando a medida que la frecuencia es más alta. La amplitud de la onda vibratoria es mayor y los bordes completos de ambos pliegues vocales se juntan y se separan continuamente. La actividad muscular es mayor y menor el flujo de aire.
- **Mecanismo liviano:** Principalmente asociado a las notas agudas -aunque no utilizado exclusivamente en ellas- y a lo que se entiende como voz de cabeza. Los pliegues se estiran y adelgazan a medida que la frecuencia sube; en las notas más agudas los pliegues están en su mayor capacidad de estiramiento y tensión; la amplitud de la

---

<sup>40</sup> Traducción del inglés hecha por la autora de este trabajo.

onda vibratoria es menor y el cierre de los pliegues es incompleto. Hay menor actividad muscular y mayor flujo de aire.

Aunque algunos autores usan indistintamente los términos falsete y voz de cabeza, otros hacen diferencia entre ellos, dando a entender que el falsete podría considerarse como la utilización de un mecanismo ligero con una proyección débil.

El de la voz mixta o mezcla es también un concepto ambiguo, algunos autores dicen que no es posible mezclar registros puesto que el comportamiento de los pliegues tiene notables diferencias en uno y otro mecanismo que resultan excluyentes. Otros aseguran en cambio que es posible un tránsito gradual entre una y otra conformación y que en ese tránsito entrarían los sonidos mixtos.

### **3.5.3 Pasaje**

El fenómeno del pasaje se presenta en el punto donde el cantante siente que ya no puede emitir los sonidos cómodamente a menos que cambie algo en su tracto vocal (cambio de mecanismo) bien sea en una melodía ascendente o descendente. Dado que comúnmente las características de la voz cambian perceptiblemente con uno y otro mecanismo, buena parte del trabajo de un cantante consiste en lograr homogeneizar su sonido en ambos mecanismos. La enseñanza tradicional del canto emplea la técnica del *coperto* (“cubierto” en italiano) que consiste en mantener la laringe siempre en una posición relativamente baja y una buena apertura de la cavidad orofaríngea, que se logra con un mayor elevamiento del paladar blando, para lograr un sonido homogéneo en los dos registros. La laringe baja produce un oscurecimiento del timbre de la voz.

Sin embargo, en el canto popular la diferencia de sonido provocada por el cambio de mecanismo a veces representa un recurso de personalidad vocal, o incluso hace parte de las características distintivas de algunos géneros como el yodel (una forma de canto característica de los Alpes suizos y austriacos), o en cantos del pacífico colombiano, para citar sólo dos ejemplos.

Considero que, de esta manera, quedan expuestas breve pero claramente las generalidades de la producción de la voz y de su uso en el canto.

## CAPITULO 4

### EXPERIMENTACIÓN: LAS CANCIONES COMO MAESTRAS

La parte central de mi proyecto de maestría consiste en una experimentación encaminada al reconocimiento de diversas formas de uso de la voz propias del canto popular, a través de la observación de intérpretes representativos y el montaje de un repertorio compuesto por piezas de varios géneros de la música popular latinoamericana. Quisiera comenzar este relato autoetnográfico con una cita del texto *Investigación artística en música* de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal:

[...] quien pretenda incorporarse en el ámbito investigador, deberá estar dispuesto a trabajar en pro de un nuevo perfil de músico caracterizado por:

- La reflexión continua sobre su propia práctica artística.
- La problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones.
- La construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días.
- El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres dónde el músico investigador se pone del revés constantemente. (López Cano & San Cristobal Opazo, 2014, pág. 37)

La tarea de observación y experimentación que aquí se documenta bien puede constituir la base para un camino más profundo de investigación y en ese sentido, me siento interpelada por varios de los ítems del texto citado.

Transitar por las diferentes sendas que le ofrece a la voz cada una de las piezas abordadas supone “el abandono de la zona de confort” para alguien que, como yo, ha desarrollado la mayor parte de su formación vocal con direccionamientos que aún no logran desligarse totalmente de los supuestos de lo bello, lo correcto o lo deseable desde la perspectiva de la enseñanza tradicional del canto. Apunto también, que la mía no es una situación aislada, puesto que, como ya lo señalamos en el primer capítulo, el desarrollo del estudio del canto popular a nivel superior es reciente en nuestro medio; y este hecho nos sigue poniendo en consonancia con el texto de Cano y San Cristóbal, cuando llega la pregunta por las competencias que deben caracterizar a un docente de canto popular. ¿Qué tan preparados estamos para acompañar a los estudiantes por los derroteros que proponen los pñsums de las carreras de canto popular? ¿Valdría la pena revisar dichas propuestas curriculares? Son preguntas complejas, cuya respuesta espero comenzar a construir desde el camino propiciado por esta experimentación.

### **Experiencia autoetnográfica**

Estimé importante plantearme una revisión más detallada, consciente y vivenciada acerca el funcionamiento de la voz, porque siempre me ha acompañado la sensación de que en la etapa de pregrado no me encontré con condiciones para una aprehensión profunda de ese saber. Guiándome por la literatura que fui hallando y depurando en estos semestres de búsqueda realicé sesiones de experimentación y comprobación de las descripciones allí expuestas; sesiones que no consistían en trabajar sobre el repertorio sino en comprobar, entender y sentir el sonido. También, frecuentemente, ahondé sobre el tema y lo discutí en las sesiones de asesoría con la maestra María Olga Piñeros. El repaso y la profundización de esos conceptos

contribuyeron a sentirme más confiada para emprender la experimentación sobre los géneros, con mayor capacidad de entender lo que cada uno de ellos requería de mi voz.

La otra actividad principal consistió en la observación de varios intérpretes de cada género elegido, por medio de la cual se detectó un buen número (pueden quedar muchos aún por observar) de comportamientos vocales comunes, unos aspectos en los que todos o la mayoría de los intérpretes observados coinciden a pesar de las particularidades de su instrumento y de su individualidad vocal. Habiendo establecido y descrito esos rasgos comunes, y partiendo de la imitación, se inició el montaje de la pieza, implementando dichos elementos.

La lista de géneros trabajados resulta tan diversa en razón de que planteé mi trabajo como un laboratorio inscrito en los lineamientos que han coincidido en proponer varios de los nacientes programas de canto popular en Colombia y Latinoamérica<sup>41</sup>. El de la Universidad de Antioquia específicamente plantea<sup>42</sup>:

- Folklore colombiano (regiones atlántica, pacífica, andina y llanera),
- Géneros latinoamericanos principalmente de Brasil, Cuba, Venezuela, Argentina, Perú, México y Chile.
- Jazz y otros géneros anglo (pop, r&b, musical)

A continuación, se presenta entonces la síntesis de ese trabajo de observación y auto observación que tiene dos componentes:

---

<sup>41</sup> Esto lo establecí, como ya se mencionó en el capítulo 1, a través de indagaciones personales con docentes directores de áreas de canto popular de la Universidad El Bosque y Sergio Arboleda en Bogotá y Universidad Nacional del Cuyo en Mendoza-Argentina, y por medio de revisión del material disponible en los sitios oficiales de varias universidades de Latinoamericanas que contemplan el canto popular dentro de sus programas de estudio.

<sup>42</sup> Estos eran los lineamientos hasta el momento de mi retiro como docente del área de canto popular, que tuvo lugar en el segundo semestre de 2018

- La descripción de los rasgos vocales identificados en los diferentes intérpretes. Esto será acompañado de muestras de audio tomadas del material observado.
- La descripción del comportamiento de mi propia voz en cada experimentación, valiéndome de la propiocepción y de conceptos teóricos encontrados en la literatura revisada. Esto será acompañado de videos en los que se compara la interpretación de las piezas con mi propio molde vocal, con una interpretación en la que se implementan los rasgos identificados.

Es importante no perder de vista que estos registros presentan unos momentos de un proceso que es dinámico y se sigue construyendo hasta su culminación que es el recital de grado. La descripción hecha en este trabajo da cuenta del hallazgo de unos puntos de partida a través de la observación, que han servido como derrotero para la experimentación.

Dado que se evidenció la presencia de algunos de los gestos en varios géneros diferentes, y que algunas descripciones de la experimentación pueden resultar muy semejantes, se explicarán con profundidad en este primer relato y donde vuelvan a encontrarse se remitirá a esta explicación.

**Recomendación importante:** Señalo al lector de esta tesis la importancia fundamental de revisar los archivos de audio y video en el momento en que se señala en este documento.

#### **4.1 Batallando con la arena – Baguala (Del folklore)**

##### **Fuentes principales de observación**

- **Trabajo discográfico “Grito en el cielo” Volumen 1y 2**<sup>43</sup>, que recoge parte de la investigación de Leda Valladares (referenciada en el capítulo 2) sobre el canto vallisto con caja. En este disco participan la misma Leda Valladares, cantantes argentinos reconocidos como Gustavo Cerati, Fito Páez, Liliana Herrero, León Gieco, Fabiana Cantilo entre otros, pero además cantores nativos de la región noroeste argentina (Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Tucumán) de donde es propia esta forma de canto. Fue en esas interpretaciones donde centré mi observación: Chíncha Guanca, Santos Estrada, Isidora Álvarez, Severo Báez, Dorotea Tolaba, Calixta Díaz, Isabel Orellana, Virginia Vilte, Rosa Guanco, Marta Coronel, Tomás Vázquez, Máxima Corimayo, Balbina Ramos, Dina Estopiñán, Teresita Cruz, Bernabé Montellanos, Alcira Puca, Gloria Pascuala Arias.

Como vemos, este trabajo discográfico me dio la oportunidad de observar 18 diferentes voces (14 femeninas y 4 masculinas) de cantantes nativos de la zona de influencia de éste género.

- **Graciela Mendoza**, cantora argentina a quien entrevisté en la Universidad de Antioquia (Mendoza, 2018); en esta entrevista tuve la oportunidad de escuchar presencialmente su canto y hacerle preguntas acerca de la emisión de la voz.

- **Observación de documentos audiovisuales** (YouTube) sobre cantores nativos de baguala.

## **Elementos comunes**

---

<sup>43</sup> (Valladares, Grito en el cielo Vol 1, 1991) (Valladares, Grito en el cielo Vol 2, 1991)

La audición de las fuentes referidas nos permite establecer que en general, los cantores emiten su voz con una calidad brillante, con potencia, no es muy usual escuchar dinámicas que conduzcan a la disminución del volumen. El vibrato no es una característica definitoria de este estilo, en tanto se pueden encontrar voces con vibratos marcados, moderados o sin vibrato. Los gestos u ornamentos que se observaron recurrentemente en muchos de los cantores fueron los siguientes:

**Portamentos:** Es común llegar a las notas principales de la melodía desde un sonido levemente más bajo (el intervalo es indefinido) es decir, hacer un pequeño portamento ascendente (Audio 01). Aparece también, pero con menor frecuencia el portamento descendente que es un poco más rápido (Audio 02).

**Quiebre:** Con este término quiero indicar un rapidísimo cambio de mecanismo (ver capítulo 3, p. 69) que va del pesado al liviano y vuelve al pesado, dando la impresión de que la voz se quiebra, emitiendo en ese paso al mecanismo ligero un sonido de altura indeterminada, o más bien, no controlada. Podríamos decir que se produce de manera voluntaria lo que llamamos coloquialmente un “gallo” (Audio 03).

**Quiebre abierto:** Denomino así a un fenómeno semejante al descrito anteriormente; la diferencia radica en que el cambio de mecanismo pesado al liviano está al final de una frase y no se vuelve a al mecanismo pesado, la frase termina con una nota de altura no controlada en mecanismo ligero (Audio 04)

**Falsete:** Encontré el uso de este término, tanto en el texto de Leda Valladares, como en la entrevista a Graciela Mendoza y en la clasificación expuesta por la investigadora y cantora Miriam García –discípula de Leda Valladares- en el documental de la serie *El origen de las*

*especies* de Canal Encuentro de Argentina (Lubarsky, 2013) en el capítulo dedicado al canto con caja (minuto 11:27). Con él se alude a uno de los rasgos vocales más característicos de la baguala que consiste en ir a la nota más aguda (siempre el quinto grado), que frecuentemente es una nota de mayor duración que las demás, cambiando del mecanismo pesado al liviano. Este cambio de color de la voz propiciado por el cambio de mecanismo se convierte en una de las características estilísticas más importantes de este género y, al contrario de lo que ocurre en la técnica lírica, no hay una preocupación por homologar el color de la nota emitida en mecanismo ligero con la que la antecede, emitida en mecanismo pesado (Audio 05). En la observación de los diversos cantores también se encontraron algunos que no abordan la nota más aguda de la baguala con mecanismo ligero, sino con la voz plena o con algún grado de mezcla, pero la mayoría implementan el falsete (Audio 06).

### **Experimentación**

El inicio de la exploración consistió en imitar la calidad brillante de la voz, y la primera tendencia fue a concentrar el esfuerzo en la laringe, lo que rápidamente me llevó a experimentar incomodidad y fatiga y a darme cuenta de que en lugar del sobre esfuerzo laríngeo debía hacer mucha más conciencia del apoyo diafragmático de la que hago normalmente y de esa manera contrarrestar esa tendencia y lograr una mayor comodidad. La búsqueda del brillo me llevó a concentrarme también en imaginar un direccionamiento de mi sonido hacia el paladar duro, pero con una disposición de la orofaringe muy neutra, es decir no tuve la tendencia a implementar la conocida como “posición de bostezo” (expresión recurrente en la enseñanza tradicional), que se logra con una elevación significativa del paladar blando, descenso de la laringe y de la lengua, logrando ensanchar un poco la orofaringe.

Lo siguiente fue implementar los quiebres, y en esta instancia lo más desafiante fue sentirme cómoda con lo que denominé los quiebres abiertos, los del final de la frase, porque al experimentarlos tenía la sensación de desafinación. La explicación que encuentro para esa sensación de incomodidad es que ese tipo de ornamento no es usual en la música que estamos acostumbrados a escuchar y a cantar en nuestro medio y por el contrario, la formación como cantantes hace mucho énfasis en cuidar los finales de frase, llevando hasta el último segundo del sonido el apoyo y la estabilidad de la voz, mientras que en la observación de los cantores veía cómo en esa última porción de algunas frases se permite e incluso podríamos decir que se requiere un notorio cambio del sonido; se necesita liberarse de la clave tonal, sin importarnos que esa última nota emitida no sea uno de los tres sonidos básicos de las melodías de baguala.

Finalmente, la implementación del falsete requirió de mi parte la exploración de unos sonidos agudos con mayor intensidad de la que estoy acostumbrada a emitir y el despojo de la tendencia a homogeneizar los sonidos emitidos en mecanismo pesado y liviano. Esas notas, de lo que hemos denominado aquí el falsete de la baguala, las percibí muy dirigidas a mi región nasal. La participación de la cavidad nasal en la resonancia de esas notas de la baguala probablemente contribuye al hallazgo de la calidad brillante de mi sonido.

En el registro de video se puede observar que el molde vocal implementado para la baguala me lleva a una mayor intensidad (volumen), una mayor libertad en la apertura de la boca en las notas más largas y agudas y las comisuras de los labios proyectadas hacia adelante a diferencia de mi propio molde vocal, donde aparecen casi sin protrusión. (Video 1).

## 4.2 El llano también es patria – Pajarillo (Elda Flórez)

### Fuentes principales de observación

- **Elda Flórez** Grabación discográfica de la pieza elegida en interpretación de su autora
- **Diversos cantantes recios** buscando nombres reconocidos y también buscando registros de encuentros y festivales de música llanera en su modalidad de canto recio. Los que aparecen en los ejemplos de audio son: Ana Veydó, Elda Flórez, Cholo Valderrama, Milena Benítez, Mayra Tovar, Argenis Sánchez, Yuri Vázquez, Yelitza Andrea.

### Elementos comunes

Calidad brillante de las voces y ausencia de cambios de mecanismo.

**Gruñidos:** Empleo este término, existente en trabajos de técnica vocal contemporánea de autores como Jo Estill<sup>44</sup>, traducéndolo del inglés *growl*. Se usa para describir el efecto en la voz (cuyo referente más difundido podría ser tal vez Louis Armstrong). Esta forma de emisión consiste en vibraciones simultáneas de los pliegues vocales y los ariepiglóticos (ver figura 6, capítulo 3, p. 58); la laringe está en posición alta. Los pliegues ariepiglóticos nunca vibran, excepto para este tipo de fonación. (Sakakibara, Fuks, Imagawa, & Tayama, 2004, pág. 1). Este gesto vocal requiere una fuerte presión subglótica. Probablemente por las diferencias anatómicas entre uno y otro individuo, no para todo el mundo es cómodo implementar el gruñido, a algunas personas les puede resultar incómodo y sentir malestar

---

<sup>44</sup> Jo Estill, educadora, investigadora y cantante de renombre mundial, fundó Estill Voice Training (originalmente llamada Estill Voice Craft ) y Figures for Voice (originalmente conocidas como Figuras obligatorias para Voice) en 1988. Comenzó su carrera como cantante "clásica" de Lieder y Opera. Hoy es mejor conocida por su trabajo con Belting, una calidad de voz que se escucha en el canto de Pop and Music Theater. Su enfoque único separa la mecánica del canto de preconceptos artísticos y estéticos. Tomado de <https://www.estillvoice.com/>

en su voz al ejecutarlo, en ese caso es recomendable abstenerse de implementar este gesto vocal. (Audio 07).

- **Portamento:** Frecuentemente (aunque no siempre) se llega al leco<sup>45</sup> con un portamento desde un tono abajo (Audio 8).
- Es característico que en el agile<sup>46</sup> cada octosílabo esté separado por cesura. (Audio 9).

## **Experimentación**

En el primer montaje que hice de esta obra en el año 2010, opté por cantarla en Dm, medio tono por debajo de la versión original, debido a que sentía que la tonalidad de Ebm me resultaba incómoda, al tener que cantar hasta un B4 en mecanismo pesado, cuando el límite de mis notas más agudas en este mecanismo está entre G#4 y A4. Hacer esas notas en mecanismo ligero no era una buena opción si buscaba acercarme a las características vocales del género. Al revisar los registros de dicho montaje consideré que debía intentar hacerla en la tonalidad original, porque sentí que al bajarla perdía fuerza. Para poder implementar el mecanismo pesado en las notas por encima del G#4 debí buscar algún recurso que me permitiera hacerlo sin concentrar el esfuerzo en los pliegues vocales. Al inicio sentía una gran fatiga, ardor y terminaba la experimentación con dolor. El camino que fui encontrando coincide con la descripción de una de las seis cualidades de la voz implementadas por la investigadora Jo Estill en su metodología Estill Vocal Trainig, y observada y analizada en varios estudios adelantados por ella y otros investigadores (Estill, Baer, Honda, & Harris, 1983)<sup>47</sup>: El *Twang* podría traducirse como tañido y consiste en un sonido emitido con la

---

<sup>45</sup> Leco o tañido, descrito en el apartado sobre el Pajarillo en el capítulo 2.

<sup>46</sup> En el argot del canto recio se denomina con este término al momento en el que fraseo se agiliza

<sup>47</sup> En este artículo publicado en las memorias la Conferencia de Acústica Musical de Estocolmo 1983 (SMAC83 por sus siglas en inglés) se describen los instrumentos utilizados para la observación del comportamiento del

larínge y la lengua en posición altas, el velo del paladar relajado, estrechamiento del esfínter ariepiglótico; esto ubica el sonido hacia adelante y hace que parte del aire salga por la nariz, es decir que el sonido se dirija a la cavidad nasal, por lo tanto este sonido tendrá esa resonancia. Esta disposición del tracto vocal me permitió emitir dichas notas sin el dolor y fatiga que experimenté en las primeras pruebas. (Video 2)

### **4.3 Bullerengue para un ángel – Bullerengue (Grace Lascano *Orito Cantora*)**

#### **Fuentes principales de observación**

- **Cantoras representativas** Interpretaciones de algunas de las más reconocidas intérpretes del género: Etelvina Maldonado, Petrona Martínez, Eulalia González, su hija Pabla Flórez y Totó la Momposina.
- **Orito Cantora** La versión original de la pieza escogida para el montaje, interpretada por su autora
- **Dos interpretaciones masculinas**, ambas de producción reciente. El cantante Mathieu Ruz Lobo, joven cantante formado en la Universidad del Atlántico, y el recientemente fallecido Jhonny Rentería, investigador y cultor del folklore nacido en el Urabá Antioqueño.

#### **Elementos comunes**

No se evidencian cambios de mecanismo. Voces abiertas, participación moderada del resonador nasal.

---

tracto vocal, que le permitieron a un grupo de investigadores entre los que se encuentra Jo Estill la diferenciación de 6 cualidades de la voz.

**Vibrato:** El bullerengue, especialmente el senta'ó es un ritmo lento, que permite sílabas largas, en las que a veces aparece un vibrato que yo calificaría como natural y discreto, éste no es tan notorio en los coristas como en las solistas. De los intérpretes observados cinco presentan vibrato: Totó, Etelvina, Petrona, Eulalia y Mathieu Ruz (Audio 10), en los tres restantes: Pabla Flórez, Orito Cantora y Jhonny Rentería el vibrato, si existe, es casi imperceptible (Audio 11).

**Quiebre:** Este gesto ya fue descrito en el relato de la baguala. Llamó mi atención que a lo largo de toda la interpretación de las piezas escogidas de Eulalia González y Petrona Martínez no encontré quiebres y en la de Etelvina Maldonado fueron escasos. (Audio 12).

### **Experimentación**

La versión de la autora que tomé como base para mi estudio está en F# (Fluctúa entre modo Dórico y Eólico). El camino para acercarme al estilo requirió evitar llevar las notas desde el G#4 en adelante a mi registro de cabeza, que es lo que normalmente hago. Sentí que al emitir mi voz con más brillo que en mi propio molde vocal, para acercarme más al color que escuché en las diversas interpretaciones, se me facilitó también la emisión de esas notas (del G#4 hasta el B4) en mi registro de pecho. Cuando observo las comparaciones de mi exploración percibo que al cantar con el mole vocal que me acerca al estilo, mi vibrato se reduce, aunque no lo hago intencionalmente. Introduzco quiebres, que no uso en mi propio molde vocal. Siento una mediana relajación del velo del paladar para el bullerengue. Las notas más graves cuando canto esta pieza en mi propio molde vocal se oscurecen al descender un poco la laringe. El molde vocal del bullerengue no pide descenso de la laringe, por lo tanto, no se oscurecieron las notas graves. (Video 3).

#### **4.4 Nostalgia – Tambora (Marina Camargo)**

##### **Fuentes principales de observación**

- **Martina Camargo** El género de la tambora ha trascendido los confines de la Depresión Momposina en gran parte gracias al esfuerzo de la cantora Martina Camargo, quien ha publicado ya varios trabajos dedicados totalmente al género y como compositora ha aportado una gran cantidad de piezas al repertorio y conservado la memoria de la obra de su padre Cayetano Camargo. Ella fue el principal referente para el montaje, puesto que la pieza a interpretar es de su autoría. Me he basado en su interpretación y en la observación de otras de sus obras.

- **Delcy Gil Centeno** Cantora y compositora natural de San Martín de Loba

- **Participantes del Festival Nacional de la Tambora** que se celebra en San Martín de Loba-Bolívar (Registros en YouTube): Damaris Sayas (Solista del Ensamble Ribereño), Otilia Ramos Noriega (Solista de Fundación Cultural El Chandé), Angie Martínez (Solista de Juventud Sanmartinense), Gumersindo Palencia (Solista de Yacambú), Ana Matilde Alvarado (Solista de Tambora La Candelaria), Ilianis Villalobos (Solista de Tambores de San Marcos)

##### **Elementos comunes**

Naturalidad de la voz. Notoria ausencia de vibrato. La tambora es un ritmo alegre y festivo, más bien rápido, por tanto, sus fraseos son cortos; esta tal vez podría considerarse una razón para la ausencia del vibrato, puesto que no se presentan notas tan largas como en una canción más lenta, pero la observación me permitió establecer que aún en las piezas que presentaban

notas largas no se implementó vibrato. Las notas llanas son muy características de este género. (Audio 13).

Como en todos los géneros, se hizo una observación muy atenta de las piezas de principio a fin, indagando por el uso de quiebres y sólo en 2 de ellas se evidenció. Esto me reitera la percepción de que este es un tipo de canto de gran naturalidad, muy despojado de inflexiones y ornamentos.

### **Experimentación**

La tonalidad original de Martina Camargo (Eb mayor) me exigía nuevamente emitir notas por encima de G#4 sin recurrir a mi registro de cabeza como lo hago normalmente, sin embargo, en esta pieza no sentí gran dificultad para cantar los sonidos por encima del G#4 y al tratar de imprimirle un poco de brillo a mi voz, para acercarme al estilo, esas notas fueron emitidas de manera muy natural en una especie de mezcla. Para una descripción más precisa de lo que observé en la disposición vocal explorada en este género recurro nuevamente al concepto de *Twang* referido antes, en la experimentación del pajarillo (Estill, Baer, Honda, & Harris, 1983), pero introduciendo una diferencia: En su tesis de maestría en artes plásticas titulada *Estill voice training: The key to holistic voice and speech training for the actor* (Salsbury, 2014), Katharine Salsbruy explica que Estill plantea dos tipos de twang, el oral y el nasal. Lo que encontré en la experimentación de la tambora se asemeja al twang oral, que difiere del nasal en la posición del velo del paladar, el cual está relajado en el twang nasal y para el oral está elevado. La voz se torna brillante por el estrechamiento del tracto vocal derivado de la posición alta de la lengua y la laringe y la compresión del esfínter ariepiglótico, pero por la elevación del paladar blando no hay participación de la resonancia nasal.

El desafío principal consistió en evitar mi tendencia natural al vibrato, pero una vez se hace conciencia de ello ya no constituye una dificultad.

Al observar mis registros reitero que la naturalidad de la voz, la cercanía a la colocación de la voz hablada es una de las principales características del canto de tambora (Video 4).

## **4.5 Ranchera**

El montaje abordó dos rancheras que, debido a sus diversas temáticas presentan algunas diferencias en su interpretación. “Los laureles”, podríamos calificarla como bravía, según la descripción ya referenciada en el capítulo 2. (Kroupová, 2010). La otra, “Amanecí en tus brazos” es una canción de carácter romántico.

### **4.5.1 Los laureles (Pedro Galindo Galarza)**

#### **Fuentes de observación**

-**Versiones de intérpretes representativos** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía, Irma Dorantes.

#### **Elementos comunes**

**Glisando descendente:** Muy frecuentemente se llega al final de las frases por medio de este ornamento que consiste en deslizar la voz cantando todos los sonidos intermedios entre una altura y otra, en este caso de una nota más alta a una más baja (Audio 14).

**Glissando descentente indefinido:** de esta manera denomino el ornamento consistente en cantar la nota final de una frase haciendo un pequeño descenso de la altura; a diferencia del

glissando descendente, anteriormente descrito que se usa para llegar a la nota concluyente de la frase, este glissando se hace a partir de la nota concluyente. (Audio 15).

**Quiebre:** (Ya descrito) Abunda en este género. Aporto sólo una pequeña muestra (Audio 16).

**Vibrato** está muy presente en este género.

**Gruñido** Escuchando otros intérpretes representativos como Jorge Negrete, Pedro Infante, Vicente Fernández, Lola Beltrán (en piezas diferentes a las aquí documentadas) observamos el uso del recurso expresivo del gruñido, ya descrito en el apartado del pajarillo, como expresión de fuerza y bravura. (Audio 17).

### **Experimentación**

Inicialmente pensé cantar esta pieza un tono por debajo de la tonalidad en que se encuentran la mayoría de las versiones femeninas, que es A mayor, debido a que esta tonalidad me exige estar cantando casi todo el tiempo las notas en las que normalmente hago mi cambio de registro de pecho a cabeza, y al intentar cantarla de esa manera evidencié que mi sonido en registro de cabeza no es apropiado para este género. Pero cantarla en G no resolvía el problema puesto que de todos modos me exigía cantar un A4 en registro de pecho; por el contrario, sentí que al bajarla un tono se oscurecía demasiado el carácter de la pieza. Decidí entonces dejarla en A y experimentar buscando una forma cómoda para esas notas agudas mi registro de pecho. Para poder alcanzarlas inicialmente probé colocaciones muy brillantes o incluso con participación de la resonancia nasal como lo hice en el pajarillo y el bullerengue, pero observé que el color resultante tampoco era apropiado. La exploración con la que me sentí más cómoda fue emitir esas alturas en mi mecanismo pesado, pero buscando en ellas

una mayor apertura del tracto vocal: paladar elevado, laringe y lengua un poco bajas, y en algunos momentos una mayor apertura de la mandíbula, y para lograr comodidad también observé que hubo una combinación de esta disposición del tracto vocal con una sensación de direccionamiento del sonido un poco más arriba (en mi cabeza) de donde lo siento normalmente. Es necesario en esta pieza estar constantemente consciente del apoyo diafragmático porque aún existe una tendencia a concentrar el esfuerzo en la laringe para las notas más agudas. La implementación de constantes quiebres y glissandi se hace necesaria para un mayor acercamiento al estilo. (Video 5).

#### **4.5.2 Amanecí em tus brazos (José Alfredo Jiménez)**

##### **Fuentes de observación**

**-Versiones de intérpretes representativos** Antonio Aguilar, Javier Solís, José Alfredo Jiménez, Lucha Villa, Lola Beltrán

##### **Elementos comunes**

**Glissando descendente:** Ya explicado.

**Glissando descentente indefinido:** Ya explicado (Audio 18).

**Glissando ascendente:** Más frecuentemente ejecutado en esta pieza que en Los laureles, tal vez para reforzar el carácter de suavidad e intimidad expresado en el texto. (Audio 19).

**Susurro:** Diferente al carácter de Los laureles, pieza en la que todo el tiempo los intérpretes muestran su voz plena, en esta ranchera romántica tienen pasajes donde reducen la intensidad

y usan la voz con aire como recurso expresivo. Esto se logra controlando el cierre de los pliegues, sin permitir que se cierren completamente. (Audio 20).

**Oscurecimiento:** Uso este término para definir un notorio cambio de color en una frase, que normalmente comienza más abierta o brillante y a la que voluntariamente se cambia rápidamente su color. (Audio 21).

### **Experimentación**

Concentré mi estudio en encontrar una disposición del tracto vocal que diera a mi voz algo de dramatismo, puesto que al probar versiones con mi propio molde vocal me sentí lejana al estilo. Para ello recurrí a una disposición baja de la lengua y la laringe, y el paladar muy elevado aún en las notas más agudas. Experimentar esta conformación vocal, me exigió ser muy cuidadosa para mantener la estabilidad de la voz sin quiebres involuntarios ni debilitamiento a través de los cambios dinámicos, que son componente esencial de esta pieza. Conservé la tonalidad de C mayor que corresponde a la mayoría de las versiones femeninas que encontré y debido a ello se presenta el reto de cantar varias veces un A4 largo y forte, para ello hago especial conciencia del apoyo diafragmático en esos pasajes. Otro reto del montaje de esta pieza consistió en superar la dificultad que presenta para mí cantar su nota más grave que es un E3, dado que la nota más grave que canto cómodamente es F#3. Para poder emitir un E3 audible debo bajar mucho la laringe; sin embargo, me resultó interesante observar que, ya que en esta pieza estoy probando una ubicación de la laringe baja todo el tiempo para imprimirle a mi voz un carácter más oscuro, me resulta un poco más fácil cantar el E3 que en otras piezas de mi repertorio habitual, que canto con mi propio molde vocal. (Video 6).

#### **4.6 Apología tanguera – Milonga urbana (Rosita Quiroga/Enrique Cadícamo)**

##### **Fuentes de observación**

**-Versiones de la pieza a interpretar.** Se revisaron versiones del tema elegido para el montaje en interpretación de la propia autora Rosita Quiroga, también las versiones de Edmundo Rivero y Ángel Vargas.

**- Carlos Gardel.** Consideré imprescindible revisar una milonga en versión de Carlos Gardel. La que elegí fue la ampliamente conocida Milonga sentimental

**- Intérpretes femeninas.** Se observaron diferentes milongas en versiones de importantes intérpretes del género como Tita Merello, Azucena Maizani, Mercedes Simone y Libertad Lamarque.

##### **Elementos comunes**

**Pronunciación marcada de las consonantes:** Las “rr” son muy características (Audio 22).

**Declamación:** Partes del texto que se dicen con una entonación entre cantada y hablada (Audio 23).

**Glissando ascendente:** Ya explicado (Audio 24).

**Glissando descendente:** Ya explicado (Audio 25).

##### **Experimentación**

El procedimiento de escucha atenta de cada intérprete escogido, realizado a lo largo de este proceso de experimentación, me descubrió, en el caso del tango y la milonga, un universo de

gran complejidad; en mi experiencia personal fue este género el que me significó mayores dificultades, que no estuvieron relacionadas con problemas para cantar determinada altura, o encontrar un timbre brillante, oscuro o neutro, no evidencié dolores ni fatiga vocal, el asunto es más complejo.

Para empezar, me fue difícil desmenuzar la gran cantidad de inflexiones o gestos que iba encontrando para describirlos; paulatinamente fui entendiendo que todo está determinado por lo que bien explica el texto de Ramón Pelinski, ya citado en el apartado sobre la milonga en el capítulo 2, al cual me remito nuevamente:

“Entre los buenos cantores de tango, el respeto de la sintaxis y de la puntuación prosódica se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de discontinuidad de la declamación vocal [...] En la lengua popular, el cantor no canta: el cantor “dice” el tango.”  
(Pelinski, 2000)

Pero la dificultad es mayor, porque no se trata simplemente de la proximidad que el canto de tango tiene con el habla, sino particularmente con el habla porteña. Recordé la indicación que, en el desarrollo de nuestro curso “Taller de prácticas y repertorios” recibí del Maestro Marcelo Tomassi: en cada frase elegir una palabra a la cual darle mayor énfasis que a las demás. Ese fue un punto de partida para intentar acercarme al canto milonguero; luego traté de implementar los rasgos que pude aislar y describir en la observación: consonantes muy marcadas, rubatos abundantes, glissando ascendente y descendente; algunas frases más declamadas que cantadas. Es un camino que se debe seguir madurando hasta incorporar estos ornamentos de manera más espontánea, menos calculada. (Video 7).

#### **4.7 Corcovado – Bossa Nova (Antonio Carlos Jobim)**

##### **Fuentes de observación**

Debo aclarar en este punto que soy asidua oyente de la música brasilera desde hace muchísimos años, algo más de 20; hablo el idioma portugués y podría decir que, a parte de la andina colombiana, la brasilera es la que más interpreto. Mi repertorio predilecto de entre la música del Brasil es la bossa nova clásica, así que son muchos años de escucha de cantores como el propio Jobim, João Gilberto, Elis Regina, Vinicius de Moraes Toquinho, Caetano Veloso, Gal Costa, María Bethania, principalmente. Elegí como referentes auditivos para este trabajo un grupo de versiones de Corcovado interpretadas por: Tom Jobim, Elis Regina, Caetano Veloso, Nara Leão, João Gilberto y Gal Costa.

##### **Elementos comunes**

Confirmando en esta observación a las características ya mencionadas en el apartado del capítulo 2: voces sin excesos, tonalidades en las que la voz se escucha cómoda, baja intensidad, vibrato muy corto o ausente. Sin embargo, las descripciones que encontramos en la búsqueda de referencias a la forma del canto de la bossa nova pueden dejar la sensación de voces absolutamente planas, despojadas de cualquier ornamento, pero en la observación puede evidenciarse suaves portamentos, algún pequeño y contenido melisma; todos ellos muy ligados a la expresión propia de cada cantante, es decir, aparecen escasamente y no podrían calificarse como definitorios del género.

Efectos como gruñidos, quiebres, cambios notorios de mecanismo, están totalmente ausentes. La muestra de audio aportada reúne fragmentos de “Corcovado” en interpretación de cada uno de los cantores elegidos. (Audio 26).

### **Experimentación**

Sería lógico pensar que, tras muchos años cantando bossa nova la experimentación no traería muchos aspectos nuevos por explorar, sin embargo, podría describir mi interpretación anterior del género como una apropiación, una adaptación a mi propia forma de canto, en la que nunca me había dado a la tarea de implementar sus elementos característicos. Corcovado es una de mis piezas favoritas, ha estado por mucho tiempo en mi repertorio; normalmente la interpreto en C mayor y para esta experimentación decidí bajarla un tono. La nota más aguda que debo cantar en la nueva tonalidad es un Bb4 y el reto que me propuse para esa nota específicamente fue emitirla con un poco menos de brillo del que normal mente le imprimo al C5 de mi tonalidad habitual, aunque continúe haciéndola con mecanismo liviano.

Lo que me resulta más desafiante es despojar la interpretación de los ornamentos que espontáneamente hago, porque normalmente no los planeo, entonces el proceso requirió observarlos para hacer conciencia de ellos; observé que normalmente hago portamentos ascendentes, glissando ascendente y descendente y vibrato. Noté además que a veces apoyo mi pronunciación marcadamente sobre algunas consonantes. El primer resultado de la implementación de las características del género fue una interpretación que califico como muy plana. El reto que aún me presenta esta pieza -dentro del contexto de este trabajo- es lograr darme licencia de hacer algunos de los ornamentos que son normales en mí, sin volver totalmente a mi versión “apropiada” de Corcovado que he cantado por tanto tiempo. (Video 8).

## **4.8 Ojos verdes – Copla andaluza (Manuel López Quiroga/Rafael de León/Salvador Valverde)**

### **Fuentes de observación**

**-Intérpretes representativos del género.** Antonio Molina, Lola Flórez, Isabel Pantoja, Miguel Poveda, Miguel de Molina, Rocío Jurado, Pasión Vega, Conchita Piquer.

### **Elementos comunes**

**Melismas:** Retomo la definición ya expuesta en el apartado sobre copla andaluza del capítulo 2 “[...]sucesión de notas musicales sobre una misma sílaba literaria. Esta se convierte en el soporte de una serie de ejercicios de escalas, redobles y floreos, que se sustentan en ella con relativa independencia de su contenido” (Cruces Roldán, 2001). Los melismas que se pueden observar en la copla son muy diversos: largos, cortos, forte, piano, que ascienden y luego descenden, solo ascendentes, solo descendentes, marcados, suaves... Cada intérprete imprime a los melismas su propia personalidad. (Audio 27).

**Ganguero y Babeo:** Términos tomados también del texto de Cristina Cruces; este gesto consiste en separar las notas del melisma con un sonido consonántico, se le llama ganguero cuando el sonido es gutural y babeo cuando el sonido es bilabial. (Audio 28).

**Quiebres** Ya explicados (Audio 29).

Es frecuente escuchar que al final de una palabra una vocal se haga derivar en otra, por ejemplo, llevar la “A” a la “O”, o la “E” a la “I”. (Audio 30).

Las modificaciones de pronunciación del castellano propias de la forma de hablar de los andaluces se tornan una característica definitoria en el canto de la copla, como por ejemplo cambiar la “l” por la “r” (Audio 31), u omitir la letra “d”. (Audio 32).

## **Experimentación**

Comenté en el capítulo 2 que una de las principales razones para emprender el estudio de esta pieza, que como es claro, no pertenece al repertorio latinoamericano, fue el deseo de acercarme al uso de melismas, recurso totalmente ajeno a mi forma de canto. Este fue el primer aspecto que comencé a experimentar en el montaje. La primera observación fue que, al querer llegar de una altura a otra por medio de un melisma rápido, intentando reproducir lo que escuchaba en algún fragmento de una copla, mi resultado se parecía más a un glissando. Entonces pensé que una buena alternativa podría ser cantar los melismas muy lentamente para hacer conciencia de cada sonido intermedio entre las dos alturas. Al ir incrementando la velocidad notaba que otra vez comenzaba a diluirse la diferenciación de cada altura. Recurrí a palpar mi laringe, poniendo la mano en mi garganta, mientras cantaba todos los sonidos entre las dos alturas, una vez por medio de glissando y seguidamente marcando cada sonido. Esto me ayudó a hacer conciencia de que debía controlar, incrementándola, la participación de la musculatura laríngea en el melisma, debía hacerla consciente para que la diferenciación de cada altura apareciera con claridad.

La segunda tarea importante consistió en encontrar un camino cómodo y sano para abordar en mi registro de pecho el Bb4 y B4, las notas más agudas de la pieza (en tonalidad de C) que aparece en varios momentos de mucha fuerza expresiva. Expliqué en el capítulo 2 que, si bien en la copla no es tan característica como en el cante la emisión de notas muy agudas con evidente uso del mecanismo pesado, cierre fuerte de los pliegues e importante presión

subglótica, sí se implementa con alguna frecuencia, y la mayoría de las versiones escuchadas de “Ojos verdes” lo hacía en los mismos pasajes. Al principio me resultó difícil, porque sentía el resultado muy parecido al grito, y para mí esto tiene una connotación negativa. La forma de asumirlo para ir encontrando comodidad requirió, como ya lo he descrito en otros géneros, mayor conciencia del apoyo diafragmático, mayor apertura de la cavidad bucal, un direccionamiento del sonido hacia la región más anterior de la cara, con lo que el sonido se torna algo más brillante que mi sonido natural. En este género hago uso de mecanismo liviano y pesado, el liviano principalmente para las notas agudas en los pasajes de menor intensidad. (Video 9).

## CONCLUSIONES

Los aspectos más importantes que este proceso me permite concluir son:

-Falta mucha documentación y sistematización del conocimiento acerca de las formas de canto que no se inscriben en la tradición europea.

- Buscar el contexto histórico y sociológico en el montaje de una obra es un ejercicio que favorece una mayor conciencia de las características estilísticas de la misma, y un mayor aprecio y disfrute de cada manifestación musical.

- Comprobé que hacer una exploración apoyada en un mayor conocimiento de las estructuras que producen la voz, ayuda a que esta sea más segura y responsable y al mismo tiempo, menos limitada. Esto refuerza mi idea de que en los programas de canto es necesario alentar una mayor inmersión en este conocimiento. Pensar módulos que se enfoquen específicamente en la observación de las diversas formas de producción de la voz, y que favorezcan el conocimiento y comprensión de los aspectos físicos. Estimo que, hasta el momento, desde las experiencias que he tenido en diversas instituciones, este aspecto no se ha desarrollado suficientemente.

- Dado que el instrumento vocal es único y tan diverso de un individuo a otro, me queda claro que los hallazgos de mis experimentaciones no son necesariamente aplicables a otros individuos. Como docente lo que más puedo recomendar a un alumno, como inventario de esta búsqueda, es el beneficio de la experimentación y la auto observación para el conocimiento de su propio instrumento. Estos experimentos no arrojan parámetros invariables para un fenómeno tan personal como la voz cantada.

- El modelo de estudio propuesto por la generalidad de los p nsuns consultados, coincide en el tránsito por una gran cantidad de géneros, a veces con grandes diferencias vocales entre sí. Es necesario que el docente tenga claro qué es lo que cada uno de esos géneros le va a permitir mostrarle a su estudiante. Preguntarse cuál es el potencial pedagógico de cada uno de ellos y no perder de vista que el mejor acompañamiento será el que ayude al estudiante a formar su propia personalidad vocal.

## **ANEXOS**

### **Anexo 1.**

**Entrevista realizada a la Maestra Urpi Barco, coordinadora del programa de canto popular de la Universidad Sergio Arboleda. Mayo de 2018**

Medio: Mensajes de WhatsApp

**Luz Marina Posada: ¿Existe en la Universidad Sergio Arboleda un programa de canto popular?**

**Urpi Barco:** Sí existe

**LMP: ¿Cuánto tiempo lleva el programa?**

**UB:** El programa canto de la Universidad Sergio Arboleda se creó en 2008, tuvo modificaciones en 2016

**LMP: ¿Cuántos semestres dura?**

**UB:** 10 semestres

**LMP: ¿Podrías hacer una breve descripción del programa por semestres?**

**UB:** La voz como instrumento dentro de la formación artística integral del cantante se convierte en una herramienta básica para el manejo vocal y escénico. La intención del programa de canto estará orientada hacia el desarrollo de las habilidades básicas de la voz, el cuerpo y la expresión, con el fin de afianzar en el estudiante una identidad y personalidad vocal que le otorgue un óptimo desempeño escénico.

Se establecen tres etapas en la carrera de canto popular.

La primera etapa constituye el nivel básico o etapa de fundamentación (Semestre I-III), etapa de desarrollo (semestre IV a VI) y etapa de profundización (Semestre VII-X)

Descripción del repertorio que se aborda: Profundización en repertorio:

- Anglo (Jazz, pop, rock, blues)
- (Músicas Colombianas y latinoamericanas)
- (Teatro Musical)

**LMP: Cuéntame sobre los métodos, técnicas o escuelas de canto que orientan el programa.**

**UB:** El programa está diseñado con la clase de canto individual donde cada maestro dirige el proceso técnico y musical. La clase colectiva de Canto, en la cual se reúne la planta de profesores de canto y de cuerpo, generando un espacio de laboratorio grupal en el cual se abordan distintas técnicas corporales y vocales.: (Cada maestro tiene diferentes líneas de enseñanza) entre las cuales está técnica Alexander, yoga, circle singing, Estill voice training, canto lírico etc.

Estas son las líneas de repertorio, pero las obras se escogen por nivel de dificultad Vocal y musical. Pero depende mucho de la dirección que el maestro. Por ejemplo, se puede trabajar un bambuco en primer semestre con una línea melódica sencilla pero más adelante se puede escoger otro con mayor nivel de dificultad armónica, de tesitura etc.

Por eso no es un género por semestre, estas son las líneas de profundización que hay.

## Anexo 2.

### Enlaces a páginas web de instituciones de nivel superior que ofrecen enseñanza de canto popular en América Latina:

- Instituto Tecnológico d Música y Artes Integradas (Chile):  
<https://www.itemchile.cl/interprete-en-canto-popular/>
- Universidad Autónoma de Entrerriós (Argentina):  
<https://fhaycs-uader.edu.ar/carreras-fhaycs/licenciaturas/7441-licenciatura-en-canto-popular>
- Instituo Superior de Música Popular (Argentina):  
<https://www.epm.edu/#!/-planes-de-estudio/?ancla=Canto>
- Academia Musical de Extensión. Facultad de Artes. Universidad de Chile:  
<http://www.academiamusical.uchile.cl/cursos/c/canto-popular>
- Pontificia Universidad Católica del Perú:  
<http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/especialidades/musica/presentacion/>
- Universidad Nacional del Litoral (Argentina)  
<https://www.unl.edu.ar/carreras/licenciatura-en-musica-popular/?i=15>
- Escuela de Música Popular de Avellaneda (Argentina):  
<http://www.empa.edu.ar/index.php?seccion=profPlanEstudio>
- Universidad Nacional del Cuyo (Argentina)  
[http://www.uncuyo.edu.ar/estudios/carrera/licenciatura-en-musica-popular\\_8637](http://www.uncuyo.edu.ar/estudios/carrera/licenciatura-en-musica-popular_8637)
- Escuela de Música Popular Latinoamericana (Argentina):  
<http://nemplaescuelamusica.com.ar/>
- Pontificia Universidad Católica argentina:

<http://uca.edu.ar/es/facultades/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/carrera-de-grado/licenciatura-en-musica-popular/perfil-del-titulo>

- Escuela Superior de Música de Neuquen (Argentina):

<http://uca.edu.ar/es/facultades/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/carrera-de-grado/licenciatura-en-musica-popular/perfil-del-titulo>

- Escuela Provincial de Música Santa Fe (Argentina):

<http://www.escuelademusica5030.com.ar/?p=3112>

- Faculdade Mozarteum de São Paulo:

<https://famosp.edu.br/musica-canto-popular/>

## BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. (2015). Una antología de antología. *Revista Argentina de Musicología*(15), 377-382.
- Arenas Monsalve, E. (Enero-Junio de 2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. *Pensamiento, palabra y obra*(15), 98-109.
- Arredondo Pérez, H. (2014). Andalucía y la mujer en la copla. En F. J. García Gallardo, H. Arredondo Pérez, & C. d. Presidencia (Ed.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad* (pág. 248). Andalucía, España.
- Bélières, P., Cancela, A., & Sánchez, R. (2013). *El cantante popular y la interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes*. Buenos Aires, Argentina: Melos.
- Beltramone, C., & Shifres, F. (2016). La Incidencia de los Modelos de Canto Lírico y Popular en el Desarrollo de las Habilidades Musicales. En U. N. Plata (Ed.), *Primer Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción. Facultad de Bellas Artes*. La Plata. Recuperado el agosto de 2019, de <https://www.academica.org/favio.shifres/214>
- Calderón Sáenz, C. (s.f.). EL PAJARILLO, GOLPE DE JOROPO LLANERO común a Colombia y Venezuela. [www.pianollanero.com](http://www.pianollanero.com).
- Cambraia Naves, S. (2000). Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. (A. N.-G. (Anpocs), Ed.) *Revista Brasileira de ciências sociais*, 15(43), 35-44.
- Campos Sánchez, J. S. (2016). VIVIENDO LA TAMBORA: Historias de artistas de Tambora de la Depresión Momposina. *Tesis de grado para optar al título de Sociólogo de la Pontificia Universidad Javeriana*. Bogotá.
- Carbó, G. (Diciembre de 1993). Al ritmo de... tambora-tambora. (U. d. Norte, Ed.) *HUELLAS Revista de la Universidad del Norte*(39), 27-58.
- Ciro Gomez, B. A., & Serna González, M. (julio-diciembre de 2016). La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos. (U. P. Nacional, Ed.) (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*(16).
- Cruces Roldán, C. (2001). DECIR EL CANTE. la lírica popular al servicio de la música flamenca. *Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III"* (págs. 599-612). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- David, M. (1995). *The new voice pedagogy*. USA: The Scarecrow Pres, Inc.

- Díaz López, M. (1996). Allá en el rancho grande: La configuración de un género nacional en el cine mexicano. (U. A. Madrid, Ed.) *Secuencias. Revista de historia del cine*(5), 9-29.
- Dourado Furtado Block, M. (2007). Caracterização discursiva da bossa nova no discurso literomusical brasileiro. *Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza, Brasil.
- Escobar Campos, J. C. (2015). LA TAMBORA: El sentir de la cultura ribereña de la Depresión Momposina. *Trabajo de grado para optar al título de Sociólogo de la Pontificia Universidad Javeriana*. Bogotá.
- Ferrer, H. (1960). *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires, Argentina: Editorial A. Peña Lillo.
- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*(17).
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Hidalgo Huerta, M. (2000). El retorno del Tango. (U. F. Vitoria, Ed.) *Mar Océana. Revista del humanismo español e iberoamericano*(5), 71-90.
- Holien, H. (1983). Report on vocal registers. En A. Askenfelt, S. Felicetti, E. Jansson, & J. Sundberg (Ed.), *SMAC 83 Proceedings of the Stockhol Music Acoustics Conference* (págs. 27-35). Estocolmo: Royal Swedish Academy of Music.
- Hurtado Balbuena, S. (2003). ASPECTOS LÉXICO-SEMÁNTICOS DE LA COPLA ESPAÑOLA: LOS POEMAS Y CANCIONES DE RAFAEL DE LEÓN. *Tesis Doctoral Departamento de Traducción e Interpretación Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Málaga*. (U. d. Málaga, Ed.) Málaga, España.
- Instituto Nacional de la Música. (2017). *Manual de formación musical #5. La voz cantada*. (I. N. Música, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Jáuregui, J. (2012). El mariachi. Símbolo musical de México. (J. d. deporte, Ed.) *Musica oral del sur*(9), 220-238.
- Kroupová, L. (2010). La ranchera mexicana y su entrecruzamiento con el género de la lírica popular. *Tesis para obtener el grado en Lengua y Literatura Española*. (U. d.-F. Filosofía, Ed.) Brno, República Checa.
- Lafuente, R. (2005). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.

- Lengwinat, K. (Enero-Abril de 2015). Joropo llanero tradicional en Venezuela. *MUSICAENCLAVE Revista venezolana de música*, 9. Recuperado el septiembre de 2019, de <http://www.musicaenclave.com/vol-9-1-enero-abril-2015/>
- López Cano, R., & San Cristobal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: FONCA.
- Lubarsky, L. (Escritor), & Irigoyen, A. (Dirección). (2013). *El origen de las especies* [Película]. Argentina: Canal Encuentro. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_WnVZg55plU](https://www.youtube.com/watch?v=_WnVZg55plU)
- Machado Pianta, C. (2010). A GÊNESE DA BOSSA NOVA: João Gilberto e Tom Jobim. *Disertación de Maestría en Literaturas Brasileira, Portuguesa y Luso-Africana para el programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Río Grande do Sul*. Porto Alegre, Brasil.
- Machuca Téllez, D. (2018). *Repositorios Universidad Nacional de la Plata*. Recuperado el 1 de Abril de 2019, de <http://sedici.unlp.edu.ar>
- Majo, O. d. (1998). La evolución del Tango y la identidad ciudadana. (U. U. Salvador, Ed.) *SIGNOS Universitarios*, 18(34), 135-156.
- Martín, M. Á. (1979). *bdigital Repositorio Institucional UN*. Recuperado el Agosto de 2019, de [http://www.bdigital.unal.edu.co/8296/1/Del\\_folclor\\_llanero.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/8296/1/Del_folclor_llanero.pdf)
- Mendoza, G. (Febrero de 2018). (L. M. Posada, Entrevistador) Medellín, Colombia.
- Mesa Martínez, L. G. (2014). *Tesis Doctoral. Hacia una reconstrucción del concepto de "Músico Profesional" en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. (E. d. Granada, Ed.) Granada, España.
- Miranda Márquez, G. (2014). DISTANCIA LINGÜÍSTICA, A NIVEL FONÉTICOFONOLÓGICO, ENTRE LAS LENGUAS CHINA Y ESPAÑOLA. (U. d. Sevilla, Ed.) *Philologia Hispalensis Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*(28), 51-68.
- Morellato, T. (2016). ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA VOZ EN LA BOSSA NOVA. *Trabajo final de Máster en Música*. (U. P. Valencia, Ed.) Valencia, España.
- Ochoa Escobar, J. S. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 11(1), 1-31.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.
- Pérez Herrera, M. A. (Diciembre de 2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. (U. D. Caldas, Ed.) *El Artista*(11), 30-52.

- Piñeros Lara, M. O. (SP). *La pedagogía vocal como herramienta para la educación musical y el desarrollo humano*. Bogotá, Colombia.
- Prater, R. J., & Swift, R. W. (1984). *Manual of voice therapy*. Boston, U.S.A: Brown Little & Co.
- Rojas Hernández, C. (2004). *Música Llanera. Cartilla de iniciación musical*. (M. d. Cultura, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Sacheri, S. (2012). *Ciencia en el arte del canto* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Akadia.
- Sakakibara, K.-I. I., Fuks, L., Imagawa, H., & Tayama, N. (2004). Growl Voice in Ethnic and Pop Styles. *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*. Nara.
- Segre, R., & Naidich, S. (1981). *Principios de foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Silva Caraballo, C. (noviembre de 2016). Modos de producción y circulación en el bullerengue desde cantadoras mayores e intérpretes jóvenes. Estudio de caso. Bogotá.
- Simarra Nieto, W. L. (Mayo de 2017). Análisis comparativo del bullerengue y la rumba cubana y su aplicación en la creación de una pieza musical. (F. d. ASAB, Ed.) Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Soto Flores, L. (2015). How Musical is Woman?: Performing Gender in Mariachi Music. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology. (U. U. Angeles, Ed.) Los Angeles, California, U.S.A.
- Tagg, P. (Enero de 1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-67.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. (M. d. Cultura, Ed.) Colombia.
- Valladares, L. (1985). *Canto vallisto con caja. Canciones andinas recopiladas por Leda Valladares*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lagos.
- Valladares, L. (1991). [Grabado por L. Valladares]. De *Grito en el cielo Vol 2* [Audio YouTube]. Buenos Aires, Argentina: Melopea Discos. Obtenido de [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_ly10jqeShU85DmYaWQrcokbMumoHgUcUs](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ly10jqeShU85DmYaWQrcokbMumoHgUcUs)
- Valladares, L. (1991). [Grabado por L. Valladares]. De *Grito en el cielo Vol 1* [Audio de YouTube]. Buenos Aires, Argentina: L. Valladares. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RUFXU50trHo&t=15s>

- Vargas-Chaves, I., Manotas-Bolaño, I., & Cassiani, I. (2018). Las expresiones culturales tradicionales: un dimensionamiento a partir de la caracterización del Lumbalú como conocimiento tradicional. (U. T. Bolívar, Ed.) *Revista Justicia*, 23, 71-90.
- Vega, C. (julio de 1997). Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 75-96.
- Vilariño, I. (1981). *El tango cantado*. Uruguay: Calicanto Editorial.