

**Cantar la Tristeza: El Canto como Instrumento de Expresión de Emociones**  
**Exploración Vocal en Pasillos Colombianos a partir de la Propuesta Expresiva de**  
**Chavela Vargas**



**María Isabel Díez Palacio**

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster  
en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesoras

Carolina Santamaría Delgado

Eliana Piedrahita Restrepo

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín

2022

## **Agradecimientos**

A la UdeA por esta oportunidad.

A mi asesora Carolina Santamaría por su paciencia y acompañamiento.

A mi tío Gustavo por poner a mi disposición toda su experiencia y conocimiento musical.

A mis padres por su apoyo incondicional.

A Ricardo por haber sido faro tantas veces en este proceso.

## Tabla de Contenido

Agradecimientos .....	2
Anexos .....	6
Capítulo 1 – Introducción .....	7
Planteamiento del Problema .....	8
Antecedentes .....	9
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos.....	13
Justificación .....	13
Capítulo 2 – Marco Teórico.....	14
La Expresividad en la Música y Específicamente en el Canto .....	14
Las Emociones .....	23
La Expresión de Emociones en la Música a través del Canto .....	27
La Expresión de Tristeza en la Música, el Canto.....	30
Metodología .....	31
Capítulo 3 – El Análisis .....	36
Chavela Vargas: su Vida y Obra.....	36
El Canto de Chavela: Técnica y Expresión.....	38
Género y Estilo (Convenciones Interpretativas).....	40
Análisis Interpretativo – Expresivo .....	41

En un Rincón del Alma.....	42
Luz de Luna .....	45
Llorona.....	48
La Canción de las Simples Cosas .....	51
Soledad.....	54
Somos.....	56
Quisiera Amarte Menos .....	59
Paloma Negra.....	62
Conclusiones del Análisis .....	65
 Capítulo 4 - Recursos para la Construcción de Interpretaciones Vocales que Buscan	
Expresar Tristeza a partir del Análisis Expresivo de Chavela Vargas.....	67
Descripción de los Recursos .....	69
Adornos.....	70
Exclamaciones .....	70
Agógica.....	71
Distorsiones.....	72
Dinámicas .....	74
Timbre.....	75
Capítulo 5 – Exploración Vocal.....	76

Selección de los Recursos para Incorporar en la Interpretación de Pasillos	
Colombianos .....	77
Exploración de los Recursos Seleccionados en Fragmentos de las Piezas Interpretadas por Chavela Vargas.....	
	79
Glissando.....	80
Inhalación Sonora por Boca.....	81
Inhalación Sonora por Nariz.....	81
Articulación.....	82
Alargamiento de Vocal.....	82
Suspensión de Sonido entre Dos Sílabas .....	83
Voz Llorosa.....	83
Fry Puro .....	84
Contraste Dinámico .....	84
Crescendos y Decrescendos.....	85
Capítulo 6 - Producto Final.....	86
El Pasillo Colombiano .....	86
Las Piezas de Interpretación - Creación.....	88
Debes Saber .....	89
Te Extraño.....	91
Cómo Extrañarte Menos .....	93

Y lo Peor de Todo.....	95
Migas de Silencio.....	97
Esther Mirando la Tarde .....	99
Después de Tanto Amar.....	102
Sueño de Dos .....	103
Incorporación de Recursos Expresivos que Buscan Transmitir Tristeza en la Interpretación de Pasillos Colombianos.....	106
Conclusiones.....	110
Referencias.....	113

### **Anexos**

#### Carpeta Audios:

- Carpeta 1: Repertorio de referencia
- Carpeta 2: Recursos expresivos – Chavela Vargas
- Carpeta 3: Exploración vocal

## Capítulo 1 – Introducción

Este proyecto de investigación creación fue desarrollado en el contexto de los estudios realizados en la Universidad de Antioquia, en el marco de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe entre el 2019 y el 2022. La búsqueda principal estuvo centrada en la comprensión del papel de la expresividad en la interpretación vocal a partir de una indagación acerca de los recursos técnicos que pueden facilitar la expresión de emociones, en este caso la tristeza, a través del canto. Esta idea de investigación me llevó a la reflexión sobre cómo pueden articularse la expresividad y las emociones en los procesos creativos de un cantante a favor de su libertad interpretativa y de su conexión con quien lo escucha.

La estructura de este trabajo está dividida en seis capítulos. En el primer capítulo se expondrá el problema de investigación, los antecedentes, los objetivos y la justificación del proyecto. En el segundo capítulo, compartiré y discutiré los conceptos teóricos que determinaron el desarrollo del proyecto, y la metodología para llevarlo a cabo. El capítulo tres está centrado en entender en toda su dimensión la figura de Chavela Vargas, destacando aspectos generales de su vida y su obra, y también en el análisis de las piezas seleccionadas con el objetivo de hallar los recursos expresivos que la intérprete utiliza para transmitir tristeza. En el capítulo cuatro compartiré la recopilación de los recursos expresivos extraídos y su respectiva descripción. En el capítulo cinco se encuentra la selección de los recursos para incorporar en la interpretación de los pasillos, y relato algunos hechos relevantes ocurridos durante el proceso de exploración de dichos recursos. Finalmente, en el capítulo 6 me enfoqué en el producto final; allí expondré algunos datos básicos sobre las piezas de interpretación creación y la descripción del proceso de incorporación de los recursos expresivos durante los ensayos realizados en conjunto con el guitarrista acompañante.

## **Planteamiento del Problema**

Se considera la voz humana como un instrumento musical que tiene un potencial expresivo particular, que le permite al intérprete establecer vínculos emotivos con quien lo escucha, al tener como recurso principal la palabra unida a sus capacidades interpretativas. Según Berman, “el objetivo de un intérprete profesional es emocionar a su público” (Berman citado en Bonastre, 2015, pág. 45) en el caso del cantante, lograr esto no sólo depende de sus recursos técnicos, sino de su capacidad expresiva y de sus habilidades creativas.

Sin embargo, la formación académica en canto en América Latina, y específicamente en Colombia, ha estado atravesada por la visión de la tradición lírica europea orientada principalmente hacia la búsqueda de la belleza: el equilibrio, la simetría, la armonía, la proporcionalidad (Belinche y Benassi, 2016). No obstante, como intérprete y docente siempre me ha inquietado el tema de la expresividad como medio para la comunicación a través del canto; elemento un tanto abstracto, poco explorado, dado por supuesto, y, además, legado casi siempre a la capacidad intuitiva del cantante (Bonastre y Muñoz, 2013).

A partir de esta inquietud, surgió la idea de recopilar un listado de recursos técnicos vocales que puede utilizar un cantante para resaltar expresivamente la emoción de tristeza en sus interpretaciones. Para esto tomé como referente a Chavela Vargas, cantante emblemática de la música mexicana reconocida por su capacidad de comunicar expresivamente lo que canta y de conmover a su público. Luego de realizar el análisis interpretativo y la extracción de los elementos expresivos característicos recurrentes en sus interpretaciones, procedí a la fase de exploración de algunos de esos recursos con el fin de incorporarlos en la interpretación de ocho pasillos colombianos. El propósito de este análisis es que los recursos recopilados puedan

aplicarse a cualquier género musical teniendo en cuenta las convenciones particulares de cada estilo y la sensibilidad del intérprete.

### **Antecedentes**

Para comenzar esta investigación fue necesario indagar sobre cómo se ha abordado el concepto de expresividad a través del canto, en este caso, unido a las emociones y enfocado en la interpretación de músicas populares. Después de esta búsqueda inicial, me di cuenta de que este tema tiene todo un camino por recorrer puesto que ha sido muy poco explorado. No obstante, tomé como referentes algunos trabajos, que, aunque no están directamente relacionados con el canto, me sirvieron como punto de partida para proponer mi forma de abordar el concepto de expresividad.

Carolina Bonastre, en su tesis doctoral “Expresividad y emoción en la interpretación” (2015) se acerca a mi objeto de estudio en su búsqueda de establecer la relación entre expresividad y emoción, y en el reconocimiento que hace del impacto que puede generar la unión de estos dos conceptos en la música. Si bien la investigación de Bonastre se centra en la música académica y tiene un enfoque netamente pedagógico, fue relevante para mi proyecto porque facilitó la posibilidad de argumentar la importancia del aprendizaje y la exploración consciente de la expresividad, además de la necesidad de la construcción de elementos y recursos interpretativos. Aunque el trabajo de Bonastre se centra en la música académica, mi proyecto amplía esa visión pues está enfocado en repertorios vocales populares, terreno en el que el concepto de expresividad ha sido poco explorado todavía.

También en relación con lo expresivo, en esta ocasión ligado directamente al canto popular, en “La voz popular”, Martínez y Arellano consideran que hay siempre “una suerte de eslabón perdido en cuanto a interpretación vocal se refiere” (Martínez y Arellano, 2008, pág.

131), y aunque no hablan directamente sobre expresividad, plantean una visión amplia de la interpretación de la que este concepto forma parte. A partir de esta visión proponen una metodología de análisis de la interpretación vocal mediante la discriminación de aspectos interpretativos de ciertos cantantes. Estos aspectos, tales como la elección de la tonalidad, la construcción y dirección de línea, los adornos, entre otros, me sirvieron como referencia para la construcción de mis parámetros de análisis y exploración de los recursos expresivos. Además de su propuesta metodológica, consideré relevante el énfasis que estos autores hacen en la expresión de los afectos contenidos en los textos de las canciones. Ellos señalan que el texto y la expresividad del mismo, probablemente más en el caso de la música popular, “condicionan rítmica y tímbricamente lo musical, muchas veces de manera categórica, además, que la interpretación depende de un factor bastante difícil de prever por lo subjetivo: el afecto del texto” (Martínez y Arellano, 2008, pág. 133). Todo esto se relaciona directamente con mi propuesta investigativa, y me permite argumentar que, a través del canto, por medio de un ejercicio interpretativo consciente, se pueden comunicar las emociones encontradas en las canciones a interpretar.

En esta búsqueda fue inevitable abordar cómo se ha trabajado uno de los géneros musicales, que, a mi modo de ver, más se ha preocupado por manifestar a través del canto las emociones humanas: el Tango. Leonardo Labbozzeta, pedagogo enfocado en este género, en su artículo “La interpretación en el Tango cantado: autopercepción corporizada y construcción de sentido” (2016), propone un modelo de interpretación vocal en el que se integran la voz como constructo social y corporal, la cuestión semiótica, la autopercepción corporizada, y la disponibilidad de los recursos técnicos vocales. El modelo que propone busca algo muy similar a lo que pretendo alcanzar en esta investigación: dar sentido a la comunicación artística a través

del canto. Lamentablemente este texto no cuenta con suficiente material teórico que me permita abordar más profundamente este tema.

Finalmente, para complementar lo encontrado en los referentes anteriores respecto al concepto de expresividad, me apoyé en “La música cuenta” de Rubén López Cano (2018). En este libro, además de plantear una visión amplia sobre este concepto y sobre la interpretación que hace el oyente sobre lo que escucha, el autor ofrece una caja de herramientas de análisis tales como la retórica, la hermenéutica o la semiótica, que permiten comprender el significado expresivo que se obtiene a partir de la percepción de la música. Sin embargo, aunque aportó metodológicamente al desarrollo de este trabajo, su enfoque abarca disciplinas complejas que se alejan de mi objetivo relacionado con la voz y que requieren una profundidad especial inabarcable en una sola tesis de maestría.

Otro concepto abordado en las primeras fases de esta investigación fue el de emoción, enfocado especialmente en la tristeza, y sustentado desde la perspectiva de la psicología. Aunque este concepto podría nombrarse de varias formas dependiendo de la corriente de estudio, elegí conceptualizarlo de esta manera porque dentro de la psicología la tristeza es considerada una emoción. En el campo de la música, la principal línea de indagación sobre la emoción está en el uso de los “afectos” en la música del Barroco. El énfasis que se le daba en esta época a la retórica, definida por Beristain como “el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y sobre todo persuasivos” (López Cano, 2000, pág. 19), unida a la música, se convirtió en una forma de mover los afectos de los oyentes, particularmente a través del canto. Sin embargo, dado que la retórica presenta muchas limitaciones como metodología para el análisis expresivo de la música (López Cano, 2020), y dada la distancia estilística y cronológica con mi objeto de estudio, no profundicé tanto en ese concepto.

Por último, con respecto a los estudios sobre la figura artística de Chavela Vargas, considero relevante subrayar el tipo de análisis expresivo propuesto en este proyecto, puesto que las fuentes encontradas tienen un enfoque sociológico, más que musical. La tesis de doctorado de Alvarado (2012) puede considerarse una excepción y fue un referente fundamental para este trabajo, ya que analiza el tema del sentimiento y/o la posibilidad de expresar emociones en la interpretación de la ranchera, partiendo del trabajo artístico de Lucha Reyes, Chavela Vargas y Lilla Downs. Encontré, además, evidencia del fuerte impacto interpretativo de Chavela, también conocida como “La Macorina”, en artículos periodísticos de autores como Alfonso Chase (1993), Guillermo Barzuna (1994) y Carlos Cortés (1994). La información hallada en estas fuentes ofrece una perspectiva que sirve como referente para la discusión sobre la posibilidad de incluir el concepto de emoción en la interpretación vocal.

Según lo anteriormente expuesto, se evidencia que el tema de la expresividad a través del canto hasta ahora está adquiriendo relevancia en los procesos de investigación y práctica de este instrumento en los últimos años. Sumado a esto, la emoción como fuente de expresión en el campo musical ha sido considerada un concepto casi sobrenatural y por esta razón no suele tenerse en cuenta en la formación vocal ni en los escenarios musicales académicos.

En consecuencia y con el propósito de ampliar el panorama en torno a lo expresivo en el canto, quise plantear el desarrollo del siguiente proyecto:

### **Objetivo General**

Realizar una propuesta interpretativa de ocho pasillos colombianos a partir de la incorporación de algunos de los recursos técnicos vocales que Chavela Vargas utiliza en sus interpretaciones para resaltar expresivamente la tristeza.

### **Objetivos Específicos**

- Determinar los recursos vocales que Chavela Vargas utiliza para expresar tristeza.
- Explorar e incorporar algunos de los recursos vocales que Chavela Vargas utiliza para expresar tristeza, en la interpretación de ocho pasillos colombianos.
- Hacer una grabación profesional en la que se interpreten los pasillos resaltando la tristeza con base en el análisis y la exploración realizada.

### **Justificación**

De la revisión de las fuentes anteriormente expuestas, puedo concluir que en la investigación y la práctica del canto el estudio de la expresividad y su potencial para la comunicación hasta ahora están adquiriendo relevancia. Esta realidad pone en evidencia la necesidad de crear nuevas propuestas sustentadas académicamente, que faciliten el aprendizaje y el desempeño consciente del cantante (o del estudiante de canto) desde una perspectiva artística amplia que abarque múltiples aspectos a favor de su calidad interpretativa. En el caso de la interpretación del pasillo colombiano, género musical que he escuchado e interpretado desde pequeña, considero pertinente ampliar y sustentar teóricamente las formas de expresión de emociones como la tristeza, poniendo en práctica el uso de recursos vocales que, normalmente no son tenidos en cuenta en estas músicas, y que, según mi apreciación personal, podrían enriquecer su interpretación.

## Capítulo 2 – Marco Teórico

### La Expresividad en la Música y Específicamente en el Canto

Si bien en el campo de la musicología el concepto de expresividad ha estado presente en debates e investigaciones, especialmente en aquellas relacionadas con la música académica, no existe una definición consensuada ni la reflexión ha estado enfocada específicamente en la práctica del canto. A partir de las visiones generales y multidimensionales encontradas, y de mi propia experiencia artística y pedagógica, es pertinente entonces proponer una forma específica de comprensión de la expresividad enfocada particularmente en la interpretación vocal de músicas no líricas.

En vista de que desde hace algunos años el concepto de expresividad se ha venido desarrollando en la música a partir de visiones subjetivas, considero necesario comenzar esta contextualización con definiciones generales tomadas de dos diccionarios para luego poner en diálogo conceptualizaciones teóricas más profundas.

Según la RAE, el término expresividad se refiere a la “cualidad de lo expresivo”, que, la misma fuente describe en su segunda acepción como “dicho de cualquier manifestación mímica, oral, escrita, musical o plástica que muestra con viveza los sentimientos de la persona que se manifiesta por estos medios” (Real Academia Española, 2002).

De forma más amplia y en relación con lo musical, Bonastre cita lo que dice White en el *Oxford Companion of Music* sobre la expresión. Este autor la define como:

Un término que puede indicar tanto las cualidades expresivas de una interpretación o esas inherentes a una pieza de música. En la interpretación, la expresión se crea mediante una interacción compleja de diferentes artefactos y prácticas técnicas discretas empleadas por el intérprete, tales como la variación dinámica, la elección del tempo, el rubato, el fraseo,

la articulación, las variaciones en el uso del vibrato, los cambios en el timbre vocal o instrumental, el movimiento corporal, o varias estrategias similares. Por estos medios puede investirse con emoción una interpretación y, así, “tocar expresivamente” puede ser sinónimo de “tocar con emoción”. [...] La expresión puede ser también inherente a un trabajo musical. Una melodía, una progresión armónica, una disonancia, o cualquier otro artefacto o combinación de ellos, puede decirse que da expresión. (Traducción tomada de Bonastre, 2015, pág. 25).

A partir de las definiciones anteriores, se observa una relación directa entre expresividad y emoción, y se vislumbra, además, una división entre las cualidades expresivas naturales de la música y las que se crean e involucran emociones a partir de las estrategias interpretativas del ejecutante. Como posible explicación y/o solución a esta división, en su tesis doctoral sobre expresividad de emociones en la música, Bonastre hace referencia a la diferenciación entre lo expresivo y la expresividad a partir de la visión de *la Stanford Encyclopedia of Philosophy*, añadiendo que:

Se dice habitualmente que las piezas musicales, o las interpretaciones de las mismas, son felices, tristes, etcétera. La expresividad emocional de la música es un problema filosófico dado que quienes expresan las emociones son agentes psicológicos que tienen emociones que expresar. Ni las obras musicales, ni las interpretaciones de ellas, son agentes psicológicos, así es confuso que se pueda decir que tales cosas expresan emociones. Una distinción inmediatamente útil es la existente entre expresión y expresividad. La expresión implica algo que las personas hacen, en este caso la manifestación externa de sus estados emocionales. La expresividad, en cambio, es alguna cualidad que las obras de arte, entre otras cosas, poseen. Estaría relacionada de algún

modo con la expresión, pero no puede ser simplemente expresión por las razones antes dadas. (Traducción tomada de Bonastre, 2015, pág. 27).

Teniendo en cuenta esta diferenciación, puede decirse que para otorgarle a la música la cualidad de expresiva debe haber un agente emocional, es decir, un sujeto de por medio. En este sentido y en el contexto de esta investigación, el cantante y sus habilidades interpretativas serían fundamentales para producir el fenómeno expresivo. Esta claridad conceptual permite justificar que en el marco de este trabajo de investigación creación se pueda nombrar este fenómeno como expresión de emociones a través del canto.

Después de revisar diversas fuentes que desarrollan el tema de la expresividad en la música, tales como, “La música cuenta” (López Cano 2020), “La voz popular” (Martínez y Arellano, 2018) y otros artículos como “La interpretación del tango cantado” (Labbozzetta, 2016), “La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación” (Glowacka Pitet, 2004), tomé la determinación de basarme en el trabajo de Bonastre, quien a mi juicio, mejor desarrolla este concepto. Por esta razón, expondré a continuación los argumentos que resultan más pertinentes para este estudio a partir de las conceptualizaciones de esa autora, que como se señaló anteriormente, están enfocadas en música académica.

Uno de los estudios pioneros sobre expresividad en la música fue el realizado el 1892 por Benjamin Ives Gilman, quien, a partir de la escucha de un concierto para violín y piano, y por medio del uso de un cuestionario, buscó resolver aspectos tales como “el grado en el que los oyentes pensaban que las piezas eran o no expresivas de cierta sensación dramática, cuál era el adjetivo que mejor describiría las piezas o si se ajustaban al tipo de expresión que esperaban” (Bonastre, 2015, pág. 28). Este experimento arrojó como resultado la idea de que:

La música es una forma de lenguaje, un vehículo mediante el cual los pensamientos y sentimientos pueden ser transmitidos de una mente a otra. Se dice que las composiciones musicales son el texto que el que escucha puede leer. En otras palabras, de acuerdo con este punto de vista una pieza musical tiene la capacidad de engendrar un marco mental y afectivo más o menos específico: esto sería su carga, su mensaje, lo que transmite, o lo que expresa (Traducción tomada de Bonastre, 2015, pág. 28).

Si bien esta perspectiva se centra únicamente en los efectos de la interpretación en el oyente, permite una vez más respaldar la idea de que la música tiene la capacidad de generar y comunicar emociones en un nivel similar al del lenguaje.

Aunque dentro de la música académica podemos encontrar otros autores interesados en este tema tales como Mathis Lussy (1874-1883) o Ivy G. Campbell (1942), uno de los aportes más relevantes fue el de Leonard B. Meyer (2001, original de 1956), cuya hipótesis principal y de la que parte su trabajo es que:

El afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa -una tendencia a responder-, activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o permanentemente bloqueada (Meyer, 2001, pág. 51). La expectativa estaría constituida, según este autor, por una amalgama de principios perceptivos universales y convenciones aprendidas, específicas de cada entorno cultural” (Bonastre, 2015, pág. 29).

En este sentido, puede decirse que la percepción depende del entorno cultural, de tal modo que en el caso de la tristeza podríamos hablar de una forma más o menos común de percibirla dentro de un contexto cultural particular. Sin embargo, a pesar de que en la investigación musical actual el término expresividad es utilizado en las vías de producción y recepción de la interpretación, y en consecuencia es entendido como un “constructo

multidimensional” (Bonastre, 2015, pág. 30), esta investigación no pretende comprobar la efectividad de la emoción en el oyente sino enfocarse en la forma como el intérprete puede relacionarse con ella y ponerla en función de su interpretación. Por lo tanto, en el marco de esta investigación consideré que no era indispensable verificar la validez de la percepción de la tristeza en los oyentes frente a mi interpretación. No obstante, en el diseño metodológico del trabajo sí se tuvo en cuenta un recurso similar al que propuso Gilman, usando un grupo limitado de oyentes, para ubicar esta emoción en algunas de las piezas de análisis y extraer de allí los recursos expresivos, como se explicará más adelante.

Luego de tomar algunos argumentos relevantes expuestos por Bonastre (2015) con respecto a la música instrumental, para la conceptualización teórica de este proyecto fue necesario ubicar el concepto de expresividad en el contexto de la música vocal. Si bien no encontré estudios enfocados específicamente en el canto, hallé algunas posturas relevantes en otras áreas que aportan y dialogan con mi perspectiva sobre lo expresivo. Inicialmente haré referencia a autores que trabajan el tema de la expresividad en la línea de la música académica y luego discutiré los acercamientos a las músicas populares a partir de un referente enfocado en el tango.

Para Steve Larson (2012), quien estudia el movimiento, las metáforas y los significados en la música, el significado expresivo es “aquella cualidad que permite a la música sugerir, por ejemplo, sentimientos, acciones o movimiento (incluso inmovilidad, que es un tipo especial de movimiento)” (López Cano, 2020). En el canto, tal conceptualización podría relacionarse con lo que López Cano llama la “expresividad emotiva”, que podría percibirse como “llantos, exclamaciones, gritos, enunciaciones enérgicas, entrecortadas, desanimadas, entre otras”; estas expresiones pueden “despertar dentro de nosotros emociones particulares como alegría, tristeza,

temor, júbilo, decepción, ira, entre otras” (López Cano, 2020, pág. 44). En este sentido, puede afirmarse que el canto es un instrumento de un potencial expresivo y emotivo significativo respecto a los demás instrumentos, y que cualquier interpretación podría estar vinculada con alguna o varias emociones.

Además de reflexionar sobre el contenido expresivo de la música, es importante recordar que el enfoque principal de esta investigación está relacionado con el intérprete y sus capacidades para expresar emociones, en este caso, para expresar tristeza. Según López Cano:

Diferentes tradiciones teóricas llaman *agencia* a la capacidad de la música de hacernos percibir en ella gestos, acciones, intenciones antropomorfizadas de expresividad humana. Son síntomas de la actividad afectiva de algún agente que presumimos que está detrás de ellas: quién la compuso, quién la interpreta o quizá personajes imaginarios que pertenecen al mundo ficcional contenido en cada obra (López Cano, 2020, pág. 34).

En este orden de ideas, en esta investigación los agentes principales somos Chavela Vargas y yo misma. Es decir, mi búsqueda estuvo centrada en indagar el acto performático de esta artista, lo que hace y cómo puede transmitir tristeza a través de sus interpretaciones, y a partir de este análisis, realicé una reinterpretación de los recursos que ella utiliza, adaptándolos desde mi propia sensibilidad a la interpretación de los pasillos colombianos.

En el contexto de las músicas populares, en su artículo sobre la interpretación del tango Leonardo Labbozzetta se refiere al fenómeno de lo expresivo como “significación en la comunicación artística”. Según él, particularmente en el canto, esta significación...

... está dada por la corporalidad del cantante, sus movimientos, sus gestos, la manera en que usa su voz, cómo se percibe a sí mismo, y los micro movimientos que realiza con su aparato fonador. De esta manera, el cantante genera los diferentes colores vocales que

dejarán entender el sentido que le asigna al texto que canta, complementando esos movimientos invisibles con gestos faciales y movimientos corporales en un todo corpóreo que reinterpreta de un modo personal una historia cantada (Labbozzetta, 2016, pág. 93).

Aunque este autor presenta una postura muy interesante respecto al sentido comunicativo del canto a través de la interpretación del tango, el desarrollo teórico de su propuesta se queda corto en profundidad. Por esta razón decidí enfocarme principalmente en la perspectiva desarrollada por Bonastre (2015), que, aunque tiene un enfoque pedagógico basado en repertorios académicos instrumentales, se centra específicamente en lo que me interesa: la expresión de emociones en la música. En mi caso, esta perspectiva tomó varios matices pues estuvo atravesada por dos elementos no relacionados con su investigación: la interpretación vocal y los repertorios de música popular.

La perspectiva de Juslin (2003), expuesta por Bonastre, propone un modelo de comunicación de la expresividad mediado por una serie de factores que, a pesar de su extensión y complejidad individual, toman en cuenta al intérprete, desarrollando aspectos fundamentales para tener en cuenta en una propuesta interpretativa expresiva.

Podemos ver algunos ejemplos de esos factores en la siguiente imagen:

## Ilustración 1

Tabla que contiene ejemplos de factores que pueden influir en la expresividad musical según Juslin (2003)

**Tabla 1.1. Ejemplos de factores que podrían influir la expresión en la interpretación musical (adaptado de Juslin, 2003).**

Tipo (Relacionados con...)	Ejemplos de factores
La pieza	La propia composición musical
	Variantes en la notación de la pieza
	Encuentros con el compositor o comentarios escritos de este
El instrumento	Estilo o género musical
	Parámetros acústicos disponibles
	Aspectos específicos del instrumento en el timbre, altura de los sonidos, etc.
El intérprete	Dificultades técnicas del instrumento
	Interpretación estructural del intérprete
	Intención expresiva respecto al sentido emocional de la pieza
	Estilo de expresión emocional
	Capacidad técnica
	Precisión motora
El oyente	Su estado de ánimo mientras toca
	Interacción con otros intérpretes
	Percepción de la interacción con la audiencia
El contexto	Preferencias musicales
	Conocimientos musicales
	Personalidad
El contexto	Estado de ánimo
	Estado atencional
	Acústica de la sala
	Tecnología de sonido
	Contexto de escucha (grabación, concierto, etc.)
	Presencia de otras personas
	Visibilidad
Entornos culturales o históricos	
Evaluación formal de la interpretación (p.ej., un examen)	

Tomada de Bonastre 2015 (págs. 30, 31)

Esta extensa tabla muestra que la expresividad puede abarcar muchos factores dentro de una interpretación. Sin embargo, para este trabajo me enfoqué fundamentalmente en algunos aspectos específicos relacionados con el instrumento (el canto) y la agencia del intérprete.

A partir de esta visión amplia de la expresividad en la música, con el fin de integrar su complejidad y de comprender lo que el intérprete añade a la partitura con el objetivo de expresar, Juslin (2003) propone el *modelo GERMS*, “como una teoría psicológica de las fuentes de producción y comunicación de la expresividad” (Bonastre, 2015, pág. 31). Este método, que tiene en cuenta los factores expuestos en la tabla anterior, es innovador pues no solo se centra en

la interpretación sino en las acciones multidimensionales del intérprete. A partir de este modelo, se considera que una interpretación expresiva debería:

1. Transmitir la estructura de la música.
2. Expresar emociones.
3. Exhibir precisión cinética.
4. Sugerir movimientos y gestos propios del ser humano.
5. Desviarse de las expectativas estilísticas de modos estéticamente agradables.

(Bonastre, 2015, pág. 34)

De acuerdo con Juslin (2003), estos componentes mezclados tornan expresiva cualquier interpretación musical, y, aunque todos están presentes en mi búsqueda interpretativa, en esta investigación me centré específicamente en los factores 1, 2 y 5 desde las siguientes perspectivas:

1. Transmitir la estructura de la música a partir del enfoque en la dirección de la melodía y el texto, mediante el uso de los recursos expresivos de la voz.
2. Expresar emociones a través de recursos musicales y vocales.
5. Proponer una novedad estética en la interpretación de los pasillos colombianos a partir de la incorporación de algunos de los recursos expresivos de Chavela Vargas como aporte creativo.

Finalmente, concluí que mi forma de entender la expresividad en el contexto de esta investigación está fundamentalmente ligada a la expresión, es decir, a la ejecución consciente o inconsciente de los recursos que utiliza el intérprete para dar vida una pieza musical a partir de su subjetividad emotiva. Estos recursos fueron entendidos como la puesta en marcha del uso consciente de estrategias técnicas vocales que facilitan la expresión de la tristeza a través del

canto. La exploración y propuesta de dichas estrategias estuvo basada en el análisis de las piezas de referencia y la interpretación subjetiva de dicha emoción.

## **Las Emociones**

Después de conceptualizar algunas teorías sobre la expresividad en la música y aclarar cómo será entendida en relación con el canto en este proyecto, es necesario complementar el objeto de investigación con el concepto de emoción. A continuación, voy a exponer brevemente cómo se entiende la emoción en el campo de la psicología, cuál es su relación con el cuerpo, y finalmente me enfocaré en la descripción de la tristeza.

Según Bonastre,

Hoy en día la emoción es considerada multidimensionalmente, como un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes, la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos, diversos niveles de procesamiento cognitivo, cambios fisiológicos, patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tienen unos efectos motivadores y una finalidad: la adaptación a un entorno en continuo cambio (Bonastre, 2015, pág. 22).

Así mismo, Chóliz Montañés (2005) considera que las emociones tienen una función útil relacionada con la adaptación social y el ajuste personal. Siguiendo una categorización de la emoción propuesta por Reeve, Chóliz Montañés define tres funciones principales: funciones adaptativas, funciones sociales y funciones motivacionales. En términos generales, las primeras se relacionan con la necesidad de adaptación de la conducta a las condiciones ambientales; las segundas se relacionan con la facilitación en las relaciones sociales; y las terceras tienen que ver con la capacidad que tienen algunas emociones de dirigir o cargar la conducta motivada, facilitando el acercamiento o la evitación del objetivo (Chóliz Montañés, 2005).

Siguiendo a este mismo autor, dentro del área de la psicología existen muchos modelos teóricos que intentan aproximarse a la descripción de este concepto debido a la dificultad que representa su investigación. Dos propuestas relevantes para organizar las emociones son las de TenHouten (2007) y Plutchik (1958), sin embargo, no se puede decir que haya un sistema aceptado en el campo. Pese a esto, la mayoría de los autores coinciden en proponer al menos dos primeras categorías: emociones positivas y emociones negativas; las primeras se experimentan ante acontecimientos que son valorados como un progreso hacia los objetivos personales, mientras que las segundas, en cambio, se experimentan ante acontecimientos que son valorados como una amenaza, una pérdida, una meta que se bloquea, dificultades que surgen en la vida cotidiana, etc. (Bisquerra Alzina, 2010).

A pesar de la controversia que han generado los intentos clasificatorios de las emociones, existen varios tipos de reacciones generalizadas comunes a todos los seres humanos, que son las emociones de alegría, tristeza, miedo y asco, consideradas emociones básicas. No obstante, a partir la necesidad de agrupar los innumerables matices emocionales que se desprenden de estas emociones iniciales, surgen otras categorías a las que Bisquerra llama “*familias emocionales*”, las cuales se desprenden de una emoción genérica y con ésta forman conjuntos de la misma especificidad, cuya diferencia reside en la intensidad o en matices sutiles (Bisquerra Alzina, 2010).

Luego de comprender en términos muy generales el concepto de emoción, es necesario exponer cómo se entiende la tristeza. Para esto, a continuación, veremos una tabla en la que se describen las características principales de esta emoción:

### **Tabla 1**

*Descripción psicológica de la tristeza*

<b>Tristeza</b>	
Características	<p>- Aunque se considera tradicionalmente como una de las emociones displacenteras, no siempre es negativa (Stearns, 1993). Existe gran variabilidad cultural e incluso algunas culturas no poseen palabras para definirla.</p>
Instigadores	<p>- Separación física o psicológica, pérdida o fracaso (Camras y Allison, 1989)</p> <p>- Decepción, especialmente si se han desvanecido esperanzas puestas en algo.</p> <p>- Situaciones de indefensión, ausencia de predicción y control. Según Seligman (1975) la tristeza aparece después de una experiencia en la que se genera miedo debido a que la tristeza es el proceso oponente del pánico y actividad frenética.</p> <p>- Ausencia de actividades reforzadas y conductas adaptativas (Lewinsohn, 1974)</p> <p>- Dolor crónico (Sternbach, 1978, 1982)</p>
Actividad fisiológica	<p>- Actividad neurológica elevada y sostenida (Reeve, 1994).</p> <p>- Ligero aumento en frecuencia cardíaca, presión sanguínea y resistencia eléctrica de la piel (Sinha, Lovallo y Parsons, 1992).</p>

Procesos cognitivos implicados	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Valoración de pérdida o daño que no puede ser reparado (Stein y Levine, 1990).</li> <li>- Focalización de la atención en las consecuencias a nivel interno de la situación (Stein y Jewett, 1986).</li> <li>- La tristeza puede inducir a un proceso cognitivo característico de depresión (tríada cognitiva, esquemas depresivos y errores en el procesamiento de la información), que son, según Beck, los factores principales en el desarrollo de dicho trastorno emocional (Beck, 1983)</li> </ul>
Función	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cohesión con otras personas, especialmente con aquéllos que se encuentran en la misma situación (Averill, 1979).</li> <li>- Disminución en el ritmo de actividad. Valoración de otros aspectos de la vida que antes de la pérdida no se les prestaba atención (Izard, 1991).</li> <li>- Comunicación a los demás que no se encuentra bien y ello puede generar ayuda de otras personas (Tomkins, 1963), así como apaciguamiento de reacciones de agresión por parte de los demás (Savitsky y Sim, 1974), empatía, o comportamientos altruistas (Huebner e Izard, 1988).</li> </ul>
Experiencia subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Desánimo, melancolía, desaliento.</li> <li>- Pérdida de energía</li> </ul>

Tomada de Chóliz Montañés, 2005 (pág, 16)

Finalmente, con el fin de complementar esta descripción, quise remitirme brevemente al psicoanálisis. Según esta corriente, la visión psicopatológica de la tristeza es superficial ya que

desconoce los matices que esta emoción puede tener. Según Álvarez, “en proporciones distintas y con matices que escapan a todo cálculo, la tristeza denota aflicción, pesadumbre, desagrado, languidez, incomodidad, añoranza, soledad, desesperanza, dolor del alma y también gozo” (Álvarez, 2013, pág. 3). En este sentido más amplio, en relación con mi objeto de estudio, podría decirse que hay muchas formas de comunicar vocalmente la tristeza, y que además el hecho de que esta emoción y sus matices se experimenten de forma subjetiva aumenta el abanico de posibilidades expresivas en las interpretaciones vocales.

### ***La Expresión de Emociones en la Música a través del Canto***

Luego de exponer la conceptualización de las partes que componen mi objeto de investigación, es necesario entender cómo pueden combinarse en la interpretación vocal. Pareciera pertinente hablar inicialmente de la relación entre la emoción y el canto, sin embargo, dada la amplitud de enfoques posibles y siguiendo la idea de que el canto es un vehículo de expresión, podría decirse que la emoción en el contexto musical estaría directamente ligada a la expresión del intérprete. Por esta razón, decidí pasar directamente a definir la interacción entre ambos conceptos, es decir, a la expresión de emociones del intérprete (el cantante). En primer lugar, hablaré de forma general sobre la expresión de emociones en la música para luego enfocarme en el canto.

Con respecto a la expresión de emociones en la música, y de acuerdo con Bonastre, el material de investigación sobre este tema es muy limitado, posiblemente debido a que la capacidad expresiva se da por supuesta, no se entrena en la academia porque se considera un talento innato e incluso heredado, que no se puede aprender. Sin embargo, al referirse a la excelencia musical dentro de la que se incluye la expresividad, la autora expone que “una revisión sistemática sobre el tema concluyó que los determinantes reales de la excelencia musical

no eran rasgos heredables, sino experiencias tempranas, preferencias, oportunidades, hábitos, entrenamiento y práctica” (Bonastre, 2015, pág. 38). Esta postura me permite argumentar que, a pesar de que la calidad del intérprete está influenciada por múltiples aspectos relacionados con su historia, estos pueden potenciarse y construirse con el entrenamiento consciente y no solo ser experimentados de forma intuitiva.

Al indagar sobre la relación entre las emociones y la música, surgió la pregunta sobre cómo la percepción subjetiva de las mismas puede afectar la interpretación tanto del emisor como del receptor. En este sentido, la pregunta sobre la percepción y la subjetividad es fundamental, pues está en la base de la metodología que pienso utilizar para mi proyecto. Al analizar los recursos expresivos de Chavela Vargas estoy usando mi subjetividad como receptora de las emociones, ¿eso quiere decir que las personas de mi entorno perciben la tristeza a través de los mismos recursos expresivos que yo percibo? Como se explicará más adelante, este problema me llevó a buscar el apoyo de otras cantantes, con el fin de controlar en alguna medida mi subjetividad.

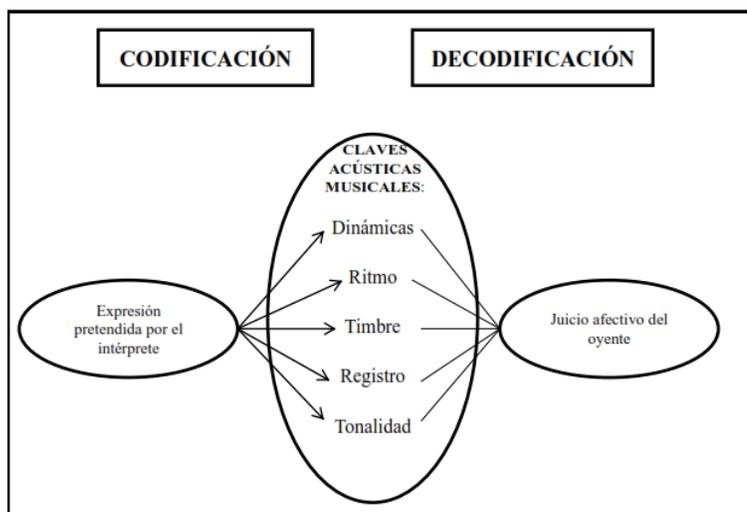
A este respecto, Bonastre expone que la comunicación emocional en la música puede depender tanto de factores universales como de factores dependientes del entorno cultural. Los factores universales se relacionan con aspectos que la música comparte con la expresión verbal, que incluyen elementos como la expresión facial o el movimiento; los factores dependientes del entorno cultural están relacionados con particularidades de la música como las escalas o la afinación, que se adaptan a convenciones culturales específicas. Se puede decir entonces respecto a los factores universales, que esta investigación está enfocada en música vocal (música mediada por el lenguaje verbal), razón por la cual es muy probable que los recursos expresivos a analizar y proponer puedan ser decodificados por la mayoría de oyentes hispanohablantes. Además,

respecto a los factores culturales, es importante tener en cuenta que investigación está desarrollada en el contexto de las músicas de América Latina y el Caribe, dentro de las cuales está inscrito el repertorio de las músicas populares mexicanas, que particularmente en Colombia, han sido naturalizados dentro de la escucha colectiva desde hace casi 100 años (Santamaría-Delgado, 2014).

Retomando la relación entre las emociones y la música, y siguiendo a Bonastre, hay una evidencia importante de que los músicos expertos pueden transmitir emociones a sus oyentes a través de elementos musicales y/o acciones físicas que afectan el sonido tales como el uso de la dinámica, el manejo del tiempo, el timbre, el gesto, etc. A su vez, estas sonoridades creadas a partir de la subjetividad del intérprete afectan las emociones del oyente, generando así el fenómeno de la comunicación musical, que, según el modelo Lens podría representarse así:

## Ilustración 2

*Imagen que ilustra el fenómeno de la comunicación musical, Modelo Lens*



Tomada de Bonastre, 2015 (pág. 40)

Ahora bien, aunque el proceso de comunicación de emociones a través de la música involucra dos partes (el codificador y el decodificador), es necesario insistir en que en esta

investigación está enfocada únicamente en la codificación del intérprete, es decir, en las estrategias vocales que puede usar un cantante para transmitir tristeza en sus interpretaciones.

Siguiendo lo anterior, se puede decir que la expresión de emociones a través de la voz dependería, al igual que en cualquier instrumento musical, de las habilidades del cantante para incorporar en sus interpretaciones los recursos musicales necesarios para generar efectos expresivos a través de su voz. Entre estas habilidades se encuentra la capacidad de comprender la pieza que se aborda y las emociones que esta contiene con el fin de poder comunicarlas, ya que, como cité en la introducción de este texto, el objetivo del intérprete es emocionar a su público.

Así pues, a partir de todo lo anteriormente expuesto, en el capítulo 4 expondré los recursos mediante los cuales considero que Chavela Vargas expresa tristeza (ver tabla 2), y más adelante, en el capítulo 5 expondré los recursos que considero que pueden aplicarse en la interpretación de los pasillos colombianos (ver tabla 3) con el fin enriquecerlos expresivamente resaltando la emoción de tristeza. Dichos recursos pueden considerarse genéricos, y su uso y ubicación en las piezas a interpretar dependerán finalmente de la subjetividad emotiva del cantante.

### ***La Expresión de Tristeza en la Música, el Canto***

Como se expuso en el apartado de las emociones, la tristeza es una emoción básica que aparece frecuentemente “como reacción ante una pérdida o ante un fracaso significativo, como resultado de la incapacidad de acertar con la buena solución o a consecuencia de una decepción repetida” (Álvarez, 2013, pág. 3). Esta emoción tiene, además, varios matices que pueden experimentarse y expresarse de formas distintas a través de la música, en este caso, a través del canto.

En el contexto musical, siguiendo a Bonastre, la intención de los músicos profesionales frecuentemente consiste en expresar emociones a través de sus interpretaciones y, además, pueden de enfocarse en emociones específicas a través del manejo habilidoso de elementos musicales tales como el tempo, la dinámica, la articulación, o el timbre. Estos elementos deben estar entrenados previamente de manera que el intérprete consuma los mínimos recursos tanto físicos como mentales y pueda enfocarse en su ejecución instrumental. Sin embargo, poco se ha hablado de la expresión de emociones a través de la música y no hay investigaciones sobre canto centradas particularmente en la expresión de la tristeza.

Por consiguiente, a partir de la extracción y la incorporación de algunos de los recursos expresivos de Chavela Vargas, y de mi experiencia subjetiva con la tristeza, quise compartir un listado de recursos vocales que posiblemente podrán transmitir esta emoción al público. Como lo dije anteriormente y como lo apliqué en la construcción interpretativa de los pasillos colombianos, estos recursos podrán ser utilizados a partir de la subjetividad de cualquier cantante en el momento en que este lo considere pertinente, lo cual siempre va a generar interpretaciones distintas.

## **Metodología**

En esta sección se explicará la forma en que se desarrolló el proceso encaminado a la obtención del producto final, el cual me permitirá la sustentación práctica de la exploración vocal realizada. Para tal fin, utilicé herramientas de análisis de tipo cualitativo, descriptivo y de exploración vocal, las cuales describiré más adelante.

Este proyecto fue realizado en cuatro fases:

1. Selección del repertorio de análisis (piezas interpretadas por Chavela Vargas) y de interpretación creación (pasillos colombianos).

2. Análisis de las piezas interpretadas por Chavela Vargas en la búsqueda de los recursos vocales que ella utiliza para expresar tristeza.
3. Selección de los recursos expresivos a incorporar en la interpretación de los pasillos colombianos y exploración de los mismos a partir de algunos fragmentos de las piezas de análisis.
4. Exploración y aplicación de los recursos seleccionados en la interpretación los pasillos colombianos.

A continuación, explicaré cómo se desarrolló cada una de estas fases:

En la primera fase, seleccioné ocho piezas para el análisis de los recursos expresivos de Chavela Vargas y ocho pasillos colombianos para la exploración e incorporación de algunos de los recursos recopilados en el análisis. El criterio para la selección de las piezas se basó en la emoción en la que se centra esta investigación: La tristeza. En las piezas de análisis se tuvo en cuenta mi percepción subjetiva de la expresión de la tristeza y sus matices en la voz de Chavela, y el mensaje general que transmite el texto de cada pieza. En los pasillos solo tuve en cuenta mi percepción de tristeza en las canciones y el mensaje general que me transmiten los textos. Como mi objetivo principal es enriquecer expresivamente mi interpretación vocal de este género y no necesariamente cuestionar la aproximación que han realizado otras cantantes, no realicé un análisis expresivo profundo de las versiones de referencia.

Es importante aclarar que, aunque mi búsqueda estuvo centrada en las habilidades vocales con las que Chavela Vargas expresa tristeza, tomando como referente metodológico a Arellano y Martínez (2008), mi interpretación de los textos también me sirvió como herramienta para dotar de significado las interpretaciones. En este sentido Martha Enna Rodríguez Melo (2016) dice que:

El repertorio de emociones contenido en los textos de las canciones populares ha sido, como lo reconocen muchos autores y para acercarnos a nuestro caso en América Latina, uno de los principales componentes de la educación social que se desarrolló a través de géneros claves como el tango, el bolero, la ranchera y el vals, comprendido dentro de éste por derecho propio el pasillo.

En las letras de las canciones, casi como un elemento retórico fundamental se presenta el lugar común, ellas reciben el sentimentalismo y hasta la cursilería, son un bien de mercado al alcance de todos que contribuye a la cohesión de una comunidad imaginaria (...) donde las verdades del autor se convierten en las de todos y cerrando un círculo, expresan la moralidad y sensibilidad generales constituyéndose en un medio de comunicación inmediata en el que están claros todos los referentes (Rodríguez Melo, 2016, págs. 7,8).

En la segunda fase, se llevó a cabo el análisis auditivo de las piezas de referencia, que consistió en la extracción y descripción de los recursos que utiliza Chavela Vargas para expresar tristeza en sus interpretaciones. Es importante tener en cuenta que, aunque Bonastre plantea que el punto de partida para el análisis expresivo es la partitura, el punto de partida elegido para este trabajo fue el análisis de la grabación. Según la misma autora, ésta también...

...juega un papel relevante en las investigaciones musicológicas sobre la música del siglo XX en adelante, ya que aporta más documentación de estudio y el desarrollo del análisis interpretativo sobre las obras y estilos compositivos permite extraer información más detallada también sobre estilos interpretativos en distintos momentos y lugares (Bonastre, 2015, pág. 45).

Con el objetivo de analizar grabaciones en las que hubiera homogeneidad vocal, se seleccionaron algunas piezas grabadas por Chavela en su edad más adulta, aproximadamente a partir de 1990.

Para analizar la expresión de tristeza de Chavela Vargas, escuché atentamente algunas de sus interpretaciones con la intención de vincularme directamente con su subjetividad emotiva. Sin embargo, en este momento del proceso me encontré con la necesidad de hallar de forma más objetiva los fragmentos de la pieza en los que se percibía la tristeza en su voz. Por esta razón diseñé una encuesta dirigida a cantantes profesionales y semiprofesionales, en la cual, a partir de la escucha atenta de tres piezas, cada una seleccionó los fragmentos exactos donde consideró que Chavela expresa tristeza con su voz.

A partir de la ubicación consensuada de estos puntos, también con la ayuda de mi asesora Eliana Piedrahita, realicé un listado de los recursos vocales que Chavela Vargas suele utilizar para expresar tristeza en sus interpretaciones. Desde mi percepción auditiva y conocimiento musical determiné y definí esos recursos, que fueron la base para el análisis expresivo de las demás canciones y el punto de partida para la exploración expresiva en los pasillos colombianos. La descripción de algunos de ellos se basó en fuentes musicales académicas, pero en el proceso me encontré otros recursos para los cuales tuve que proponer mi propia terminología y realizar una descripción.

Con el objetivo de situarnos en el contexto de la interprete analizada, en esta fase también se realizó la recopilación de algunos datos respecto a su historia, se hizo un breve análisis de sus rasgos interpretativos principales y se expuso un acercamiento corto al estilo. También se hizo una descripción de los aspectos más generales de las piezas seleccionadas, tales como la grabación de referencia, el género, el compositor, el texto y el mensaje general que busca

transmitir, mi percepción personal de las interpretaciones, y, por último, la descripción de mi percepción auditiva respecto al uso de los recursos vocales expresivos.

En la tercera fase, seleccioné los recursos que consideré adecuados para su incorporación en los pasillos colombianos. Luego de realizar esta selección, comenzó la exploración de dichos recursos a partir de la reproducción de algunos fragmentos de las piezas interpretadas por Chavela Vargas. Para adaptar cada recurso tuve que introducir algunas modificaciones puesto que fue necesario transportarlos a tonalidades cómodas para mi voz de soprano, pues podría decirse que, en su etapa artística adulta (de la cual tomé las grabaciones de referencia) la voz de Chavela era de contralto. Esta exploración fue grabada y algunos fragmentos que evidencian el proceso se encuentran en la carpeta Audios (ver carpeta 3, 3.1).

Finalmente, la quinta fase de este proyecto está centrada en la exploración e incorporación de los recursos seleccionados. Dichos procesos se han llevado a cabo durante los ensayos encaminados al producto final, de la mano del guitarrista acompañante Gustavo Díez. Es relevante añadir que, aunque este trabajo solo estuvo centrado en la expresión de la tristeza a través de la voz, se buscó generar el mismo efecto desde la guitarra.

### Capítulo 3 – El Análisis

#### Chavela Vargas: su Vida y Obra

“...Y si quieren saber de tu pasado  
Es preciso decir una mentira,  
Di que vienes de allá,  
De un mundo raro,  
Que no sabes llorar,  
Que no entiendes de amor  
Y que nunca has amado”.

José Alfredo Jiménez, *Un mundo raro*

Isabel Vargas Lizano, también conocida como Chavela Vargas, nació en San Joaquín de Flores (Costa Rica) el 17 de abril de 1919, y murió en Cuernavaca (México) en 2012.

Desde pequeña demostró tener habilidades artísticas, sin embargo, este papel no correspondía con las exigencias sociales de la época. Costa Rica era una sociedad conservadora en la que las mujeres debían dedicarse a las tareas del hogar desde muy jóvenes, y quienes no cumplieran con este estereotipo sufrían consecuencias morales que terminaban por apartarlas del resto de la comunidad. Chavela Vargas eligió ir en contra de este modelo, alejándose de las expectativas de su familia y condenándose al autoexilio (Solano Moraga & Hernández Ching, 2019).

A sus 14 años, a causa de su sensación de no pertenencia (probablemente influenciada por su homosexualidad), se trasladó a México y desde entonces se nacionalizó como mexicana. Respecto a su identificación con su nueva patria, la misma artista expresó que “hubo un extraño maridaje. Si quieren, un extraño matrimonio. Nos conocimos y nos enamoramos. Ese amor a

primera vista, ese flechazo que dicen, fue el que existió entre México y yo. A primera vista. Nos vimos y nos amamos” (Vargas, 2002, pág. 39). Chavela se sintió amada y cobijada por México, y a pesar de haber atravesado varios retos personales allí, a sus 25 años ya era reconocida en el medio artístico como cantante profesional.

Durante esta época, México atravesó un proceso de revolución cultural del que Chavela hizo parte. Esta revolución buscaba “implantar de vuelta las raíces, por lo que se generó un discurso nacionalista, ligado a las artes y a un estilo de vida que recordará un pasado mejor” (Solano Moraga & Hernández Ching, 2019, pág. 306). Esta circunstancia influyó notablemente la carrera de la artista; por ejemplo, adoptó la imagen de las soldaderas de la Revolución mexicana, personajes definidos como “trabajadoras, luchadoras del combate, con chales (jirongos), pantalones de manta y sandalias indígenas” (Solano Moraga & Hernández Ching, 2019, pág. 307), atuendo que, según ella, habría de llevarla a la fama pues llamaría la atención de todos. También llegó a considerarse a sí misma como chamana, al identificarse con la visión de la vida de los indígenas, adoptando así un lugar frente a lo ancestral, lo sagrado y lo desconocido en la cultura mexicana (Solano Moraga & Hernández Ching, 2019).

Sumergida en un contexto musical relegado a los hombres, Chavela Vargas, una mujer bohemia y rebelde, se destacó como intérprete de boleros y rancheras. Ella se propuso “cantar como los mexicanos” (Vargas, 2002). Sin embargo, “al prescindir de los violines y los vientos del mariachi, se alejó del bullicio de la fiesta multitudinaria para buscar la compañía del solitario, para compartir su intimidad, para descubrirnos –con las frases arrastradas, el ritmo, las síncopas y el único acompañamiento de las guitarras– el luminoso corazón de las canciones” (Helguera de la Villa, 2012), rompiendo así con los cánones musicales de interpretación establecidos en la época.

En 1961 grabó su primer trabajo, *Noche bohemia*, bajo la dirección de José Alfredo Jiménez; a partir de este disco, a lo largo de su prolífica carrera grabó más de ochenta álbumes. Durante su estadía en México conoció a los mejores compositores del momento, entre ellos Roberto Cantoral y Agustín Lara (Tamaro, 2004). A nivel personal estableció lazos afectivos con sus maestros en la cultura y la historia de México, Frida Kahlo y Diego Rivera y posteriormente, en su edad madura, hizo amistad con personajes como Pedro Almodóvar, Joaquín Sabina y Ana Belén, (Solano Moraga & Hernández Ching, 2019). Luego de aproximadamente veinte años sumergida en el alcoholismo y la desesperación, momento de su vida que coincidió con la muerte de dos personajes muy importantes para ella, Álvaro Carrillo (1969) y José Alfredo Jiménez (1973), estos amigos españoles la ayudaron a su reconexión con la vida artística en España, país que le devolvió la esperanza y la ilusión, y que le abrió por primera vez las puertas de un teatro e impulsó su reconocimiento a nivel internacional (Helguera de la Villa, 2012).

### ***El Canto de Chavela: Técnica y Expresión***

Para mí resultó curioso que al indagar sobre la voz de Chavela Vargas me haya encontrado con muchos artículos y videos enfocados en su capacidad expresiva y no en su destreza técnica. El enorme reconocimiento que alcanzó se debió a su gran capacidad para conectar con su público gracias a la intencionalidad comunicativa de su voz. Le cantaba principalmente a la soledad, a la tristeza, a la melancolía y al desamor; emociones afines a todos los seres humanos y capaces de conectarla fácilmente con sus oyentes.

Vocalmente se caracterizó por tener un sonido áspero, desgarrado y expresivo, muy similar al de su voz hablada; podría decirse que Chavela Vargas favorecía la intención expresiva respecto al rigor técnico o la belleza del sonido. En palabras de Helguera de la Villa, Chavela Vargas tuvo...

...Una voz potente, a veces dura como pedernal, recia, grave, profunda, pero también versátil, capaz de girar sobre sí misma y con un sonido redondo elevarse hacia registros más agudos, como si fuera un lamento sólido que misteriosamente se licuara en corrientes de dulzura, sensualidad y ternura, o se quebrara secamente en desolación y tristeza (Helguera de la Villa, 2012, párr. 5).

Una forma de cantar que la diferenció de las demás voces de su época y aun hoy se considera irremplazable.

Aunque el objetivo principal de la técnica vocal convencional es la perfección del sonido y el virtuosismo técnico, Chavela Vargas en su “imperfeción” técnica es la evidencia de que la expresión y comunicación a través del canto trasciende y muchas veces desdibuja lo técnico. A partir del análisis de algunas de sus interpretaciones, concluyo que su estilo interpretativo no está basado en una ejecución técnica o cuidada, sino en el uso de muchos recursos vocales y musicales mediante los cuales busca “decir las palabras” (Helguera de la Villa, 2012, párr. 5) cantando, con el objetivo de expresar emociones. Su emisión vocal es versátil y varía de acuerdo con la intención expresiva de las canciones que interpreta.

Desde una perspectiva académica, se puede decir que, en los inicios de su vida artística, su voz correspondía a la clasificación de mezzosoprano. Sin embargo, en sus últimos años, debido probablemente al uso excesivo del alcohol y su vida bohemia, su sonido se transformó en el de una contralto. Su instrumento maneja una extensión amplia y posibilidades flexibles para el uso de los registros vocales de pecho y mixto.

Finalmente, considero importante hacer una reflexión respecto a la razón por la cual elegí a Chavela Vargas como referente interpretativo a pesar de que ambas tenemos una voz tan distinta. Cualquiera podría preguntarse cómo una soprano podría lograr transmitir la tristeza y

sus matices teniendo un sonido naturalmente agudo, claro, dulce y absolutamente opuesto al de su referente expresivo.

Partiendo de la convicción de que la expresividad interpretativa no tiene que ver con el registro vocal sino con los recursos que cada voz, independientemente de sus características pueda utilizar, quiero hacer la salvedad de que en esta propuesta artística no pretendo hacer una imitación literal de la voz de Chavela Vargas. Es decir, no voy a cantar en una tesitura que no corresponde a mi naturaleza vocal, tampoco voy a hacer una imitación tímbrica del sonido de Chavela ni voy a desfigurar las características propias de mi voz. Por el contrario, mediante mis habilidades técnicas, conocimiento del instrumento y naturaleza vocal, voy a adaptar algunos de los recursos vocales y musicales que ella utiliza para expresar tristeza, que, aunque en el proceso de exploración pasaron por el filtro de la imitación, fueron incorporados y modificados según mis posibilidades vocales.

Como lo expresé anteriormente, es probable que la implementación de estos recursos sea juzgada como un asunto “antitécnico” según la enseñanza tradicional del canto. Sin embargo, la idea es aprovechar la imperfección del sonido para generar diferentes formas de expresión vocal que puedan adaptarse a distintos géneros musicales en la búsqueda de mejorar la comunicación con el público, concepto que probablemente hará parte de mis exploraciones artísticas y académicas una vez culmine el trabajo de maestría.

### ***Género y Estilo (Convenciones Interpretativas)***

Como se señaló anteriormente, en un contexto absolutamente machista en el que era poco frecuente la presencia de figuras femeninas en los escenarios musicales mexicanos, Chavela Vargas se propuso cantar como ellos, los machos. La ranchera fue el género musical por excelencia en los inicios de la vida artística de Chavela Vargas. La primera voz femenina que se

destacó interpretando rancheras fue la de Lucha Reyes, una de las cantantes femeninas más representativas de la música mexicana y quien, probablemente, influenció a Chavela.

El estilo que utilizaban ambas intérpretes es conocido como “canto bravío”, caracterizado por la hiper masculinización de las interpretaciones vocales. En sus inicios estaba determinado por un sonido fuerte y crudo, una actitud irreverente, una voz muy resonante, entre otros; más adelante, se le añadió la capacidad para expresar a través del canto emociones tales como la amargura, la desesperación y el rencor (Alvarado, 2012). Chavela Vargas fue pionera en estilo y transformó la ranchera a partir de las cualidades poco convencionales de su instrumento, además, se destacó respecto a los demás intérpretes gracias a sus habilidades para decir las palabras cantando, expresar emociones y contar historias con su voz. Es importante añadir que, además de la ranchera, Chavela interpretó en su propio estilo géneros musicales como el bolero, el vals, la balada, entre otros.

### **Análisis Interpretativo – Expresivo**

En este apartado se encuentran algunos datos relevantes de las ocho piezas seleccionadas para el análisis expresivo, sus respectivos textos con el mensaje general que transmiten según mi interpretación, la descripción de mi percepción sobre la interpretación de Chavela Vargas, y el listado de los recursos vocales expresivos que ella utiliza para transmitir tristeza. Las grabaciones utilizadas para el análisis fueron extraídas de YouTube, sin embargo, con el fin de facilitar la escucha y conservar los audios, fueron descargados en formato mp3 y se encuentran en la carpeta Audios que se adjuntó a este documento (ver carpeta 1, 1.1).

La primera codificación de los recursos expresivos se basó en los resultados que arrojaron las encuestas a partir de aquellos fragmentos de tres canciones (“En un rincón del alma”, “Luz de luna”, y “Llorona”) donde las encuestadas señalaron la expresión de la tristeza.

Estos resultados fueron complementados a partir de una segunda codificación realizada por mí tras la escucha de las mismas piezas. Cada recurso extraído sirvió de base para la identificación auditiva del mismo en las interpretaciones de las demás piezas, sin embargo, en la medida que se fue desarrollando el análisis, añadí otros recursos que no habían aparecido originalmente en las encuestas. La totalidad de los recursos extraídos de esta serie de audiciones será presentada y descrita en el Capítulo 4. Sin embargo, con el fin de darle orden a la escritura del análisis que presentaré a continuación, considero importante anticipar aquí las categorías en las que se agruparon los recursos para expresar tristeza. Estas fueron nombradas de la siguiente manera: adornos, exclamaciones, agógica, distorsiones, dinámicas y timbre.

### ***En un Rincón del Alma***

Esta pieza fue compuesta e interpretada originalmente por Alberto Cortés y fue concebida como una balada, sin embargo, como en sus demás interpretaciones, Chavela incorpora elementos estilísticos propios de la ranchera. La grabación utilizada para el análisis es una versión remasterizada en 2002, que hace parte de *Chavela Vargas, sus cuarenta grandes canciones*.

El texto:

En un rincón del alma

donde tengo la pena que me dejó tu adiós.

En un rincón del alma

se aburre aquel poema que nuestro amor creó.

En un rincón del alma

me falta tu presencia que el tiempo me robó,

tu cara, tus cabellos  
que tantas noches nuestras mi mano acarició.

En un rincón del alma  
me duelen los "te quiero" que tu pasión me dio.

No seremos felices, no te dejaré nunca,  
siempre serás mi amor.

En un rincón del alma  
también guardo el fracaso que el tiempo me brindó;  
lo condeno en silencio a buscar un consuelo  
para mi corazón.

Me parece mentira  
después de haber querido como he querido yo,  
me parece mentira  
Encontrarme tan sola como me encuentro hoy.

¿De qué sirve la vida  
si a un poco de alegría le sigue un gran dolor?

Me parece mentira  
que tampoco esta noche escucharé tu voz.

En un rincón del alma  
donde tengo la pena que me dejó tu adiós.

En un rincón del alma  
aún se aburre el poema que nuestro amor creó.

Con las cosas más bellas  
guardaré tu recuerdo que el tiempo no logró  
sacarlo de mi alma,  
lo guardaré hasta el día en que me vaya yo.

Según su autor, esta pieza fue compuesta a partir de la decepción que produjo la disolución de un romance finalizado causa de la partida de la protagonista al exterior. Según mi interpretación, el amante, abandonado por su amada, narra desde su profunda soledad la pena que le produce la pérdida de su amor a tal punto de cuestionar el sentido de la vida.

Personalmente, considero que la interpretación que hace Chavela Vargas de esta pieza es conmovedora. He escuchado varias versiones interpretadas por otros artistas y a pesar de que podrían incluso superarla a nivel técnico, la forma que ella encuentra para contar esta historia y transmitir desolación y tristeza mediante el uso de distintos matices y recursos expresivos, me llega al alma.

A nivel técnico, Chavela hace uso de una voz de pecho que varía constantemente su intensidad sonora. En las estrofas suele utilizar un sonido redondo, y en el coro hay una tendencia a la apertura con el fin de aumentar la fuerza y la proyección del mismo. El clima melancólico que se aprecia durante toda canción hace que el uso del vibrato sea variado; por ejemplo, si es más intensa la intención expresiva, el vibrato es más rápido. En cuanto a las

dinámicas, Chavela hace uso de un sonido piano durante las estrofas que contrasta con el fuerte del coro. Se hace presente una intención clara de que el texto se entienda, y, además, resalta algunas palabras con recursos vocales que las cargan de dramatismo. Su fraseo es pausado y hay una tendencia a adelantarse o atrasarse; pareciera que lo más importante para Chavela es conducir la historia y resaltar el sentido de las frases, sacrificando incluso la coherencia en el desarrollo rítmico de la canción.

Recursos expresivos:

- Adornos: glissando.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por boca, inhalación sonora por nariz, succión de la s).
- Agógica: Articulación (exageración en la articulación de las palabras, especial énfasis en consonantes), modificaciones del tiempo (alargamiento de vocal, suspensión de sonido entre dos sílabas, retraso en el tiempo, adelantamiento en el tiempo), rubato.
- Distorsiones: Lamentos (Sonido tembloroso, voz llorosa, jadeo), *vocal fry* (sonido gutural corto).
- Dinámicas: Contraste dinámico (cambio súbito del piano al fuerte).
- Timbre: Sonido entubado, sonido abierto.

### ***Luz de Luna***

La letra y música de esta pieza son atribuidas a Álvaro Carrillo, y fue concebida como pasillo ecuatoriano (Carrillo, 2012). La grabación utilizada para el análisis es una versión remasterizada en 2012, que hace parte de *Las 30 grandes de Chavela Vargas*.

El texto:

Yo quiero luz de luna

para mi noche triste,  
para pensar divina la ilusión que me trajiste,  
para sentirte mía  
mía tú, como ninguna,  
pues desde que te fuiste  
no he tenido luz de luna.

Yo siento tus amarras como garfios, como garras  
que me ahogan en la playa de la farra y el dolor.  
Y siento tus cadenas a rastras en mi noche callada,  
que sea plenilunada, azul como ninguna,  
pues desde que te fuiste  
no he tenido luz de luna.

Si ya no vuelves nunca  
provincianita mía  
a mi celda querida que está triste y está fría,  
que al menos tu recuerdo  
ponga luz sobre mi bruma,  
pues desde que te fuiste  
no he tenido luz de luna.

Mario Carrillo, hijo del compositor de esta pieza, cuenta en su blog que su padre compuso esta canción en una noche de luna llena en la que fue encarcelado por desacato a un

superior, ya que se negó a permanecer en el lugar en el que se encontraba cantando pues tenía una cita con la mujer, que, desde la cárcel, se convertiría en la musa inspiradora de esta pieza. Carrillo, sumergido en la tristeza que le produjo haber dejado plantada a aquella mujer, compuso la que sería una de sus más famosas canciones (Carrillo, 2012). Según mi interpretación, esta pieza profundiza en la soledad, la tristeza y la desesperación del amante por no poder tener su amada.

Aunque esta interpretación comparte con la anterior varios rasgos, especialmente el estar mediada por los lamentos, personalmente me encontré con una Chavela más enérgica y enfática rítmicamente, un asunto probablemente relacionado con el género musical. Según mi apreciación personal, considero que en esta canción Chavela expresa la tristeza y el dolor que aparecen en forma de metáforas y símiles, y son perfectamente dramatizados a través de su interpretación vocal, la cual es para mí tan histriónica, que, aunque no pueda verla, con solo escucharla puedo percibir sus gestos, e incluso, su forma de respirar.

Técnicamente, puede decirse que la emisión vocal se caracteriza en general por el uso de un sonido de pecho redondo que en ocasiones muy puntuales se abre para hacer énfasis emotivos en ciertas palabras, por ejemplo, en el segundo 0:51. En esta canción aparece un uso desbordado del aire en la exhalación que afecta el sonido de las vocales dando una sensación de jadeo, como puede escucharse en el minuto 2:49. También encontré por primera vez el uso de un sonido entre dientes (1:46) con el que pareciera crear un énfasis especial dentro de la frase. Dado el contenido dramático en esta interpretación, una vez más aparecen dos tipos de vibrato, rápido y lento, que en ocasiones se confunden con la inestabilidad del sonido emocionado. Respecto al uso de las dinámicas, puede decirse que estas son guiadas por su intención expresiva; generalmente su sonido es *mezzo forte* y se mueve entre el *crescendo* y el *forte*. Su articulación en esta pieza es

exagerada pues busca enfatizar prácticamente cada palabra, especialmente a partir del minuto 1:15, elemento que da le da un sentido musical mucho más rítmico a su interpretación. En esta pieza aparecen otros recursos, como lo veremos en la parte inferior.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por nariz, inhalación sonora por boca).
- Agógica: Articulación (exageración en la articulación, especialmente pronunciación de la consonante), modificaciones del tiempo (alargamiento de vocal).
- Distorsiones: Lamentos (voz llorosa, sonido tembloroso, jadeo), *vocal fry* (fry puro), sonido disfónico, quiebres vocales (gallo, golpe de glotis), sonido entre dientes, sonido empujado.
- Dinámicas: Crescendo.
- Timbre: sonido entubado, sonido abierto.

### ***Llorona***

El origen de este son istmeño es desconocido y no se le atribuye a ningún autor. La grabación utilizada para el análisis fue extraída del concierto realizado en la Sala Caracol de Madrid, en 1993.

El texto:

Todos me dicen el negro, llorona,  
 negro pero cariñoso (bis)  
 yo soy como el chile verde, llorona,  
 picante pero sabroso (bis)

Ay de mí, llorona, llorona, llorona,

llévame al río (bis)

Tápame con tu rebozo, llorona,

porque me muero de frío (bis).

No sé qué tienen las flores, llorona,

las flores del campo santo (bis),

que cuando las mueve el viento, llorona,

parece que están llorando (bis).

Ay de mí, llorona, llorona, llorona

de un campo lirio (bis).

El que no sabe de amores, llorona,

no sabe lo que es martirio (bis).

La Luna es una mujer, llorona,

y por eso el Sol de España (bis).

Anda que bebe los montes, llorona,

porque la Luna lo engaña (bis).

Yo te soñaba dormida, llorona,

dormida, te estabas quieta (bis),

pero en llegando el olvido, llorona,

Soñé que estabas despierta (bis)

Si porque te quiero, quieres, llorona,

quieres que te quieras más (bis),

si ya te he dado la vida, llorona,

¿Qué más quieres?

¿Quieres más?

Llorona es una de las canciones más representativas de México, proveniente de istmo de Tehuantepec, Oaxaca. En ocasiones su texto ha sido atribuido al poeta Andrés Henestrosa (1906 – 2008), sin embargo, no está confirmado que haga parte de su obra (Verne, 2020). Según mi interpretación, esta canción cuenta una historia de dolor a causa la pérdida del ser amado, a quien el autor nombra Llorona.

Basada en mi criterio y sensibilidad personal, considero que esta es una de las piezas elegidas para esta investigación que contiene más carga de expresión emotiva. A mi modo de ver, Chavela Vargas, con su sonido hecho lamento durante toda la pieza, vive y expresa la tristeza del poeta. Llorona, una de las canciones más versionadas de América Latina, en mi opinión, vivirá y cobrará sentido profundo cada vez que la escuchemos en la voz de Chavela.

El rango vocal utilizado para la interpretación de esta canción es corto, razón por la cual Chavela utiliza su voz de pecho durante toda la pieza. La mayor parte del tiempo este sonido es redondo y airoso. El uso que hace del vibrato es fluido y natural, excepto en algunas ocasiones que se convierte en un temblor a causa de su carga dramática. La dinámica general se mantiene entre el piano y el mezzo forte, excepto en el final de la canción ya que interviene con su voz

hablada abierta y fuerte generando un cierre contundente de la pieza. Chavela es exquisita en la articulación de su fraseo; a pesar de que su canto está mediado por un lamento constante, el texto y su intencionalidad expresiva son comprensibles durante toda la interpretación. Aunque sus frases son pausadas y privilegian la expresión de cada palabra, Chavela, con sus recursos expresivos, logra colorear su sonido con muchísimos matices.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando, variación melódica.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por nariz).
- Agógica: Modificaciones del tiempo (alargamiento de vocal), rubato.
- Distorsiones: Lamentos (voz llorosa, sonido tembloroso, jadeo), *vocal fry* (fry puro, sonido disfónico corto, sonido gutural), quiebres vocales (quiebre en el sonido de la vocal), susurro.
- Dinámicas: Contraste dinámico (cambio súbito del piano al fuerte).
- Timbre: Sonido abierto, voz hablada, grito.

### ***La Canción de las Simple Cosas***

Esta canción fue compuesta por Armando Tejada Gómez y el autor de su texto es Cesar Isella. La grabación utilizada para el análisis es una grabación en vivo realizada en 2006 por Udg TV (canal de televisión de la Universidad de Guadalajara).

El texto:

Uno se despide insensiblemente de pequeñas cosas,  
lo mismo que un árbol que en tiempo de otoño se queda sin hojas.

Al fin, la tristeza es la muerte lenta de las simples cosas,  
esas cosas simples que quedan doliendo en el corazón.

Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida  
y entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas,  
por eso, muchacho, no partas ahora soñando el regreso,  
que el amor es simple y a las cosas simples las devora el tiempo.

Demórate aquí en la luz mayor de este mediodía,  
donde encontrarás con el pan al sol, la mesa tendida.  
Por eso, muchacho, no partas ahora soñando el regreso,  
que el amor es simple y a las cosas simples las devora el tiempo.

Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida.

La canción de las simples cosas es una pieza representativa del folclor argentino. Según mi interpretación, esta canción habla de la pérdida y la melancolía que produce darse cuenta de que, probablemente en el pasado fuimos felices y no lo supimos. Su texto, de forma simple nos invita a reflexionar sobre el valor que le damos a las cosas importantes, a lo que da verdadero sentido a la vida y en ocasiones no apreciamos. Nos invita además a “demorarnos” en el presente, a quedarnos en lo simple, en el lugar donde está lo realmente esencial.

De forma personal tengo que decir que esta es una de las interpretaciones de Chavela que más me conmueven. Esta canción, tan simple y a la vez tan profunda, me lleva a preguntarme por el sentido de mi vida hoy, y por cómo las decisiones que he tomado me han traído al lugar en

el que estoy. Esta reflexión me sumerge en un estado de nostalgia y melancolía que Chavela traduce a la perfección con su canto.

Técnicamente puedo decir que utiliza predominantemente su registro de pecho, caracterizado por la ronquera que le llegó con los años. Su emisión vocal varía entre redonda y abierta de acuerdo con la intensidad y la altura del momento musical (generalmente los agudos son abiertos). Dada la intensidad de su expresión emotiva, aparece mayor cantidad de aire residual. El uso del vibrato es variado, a veces rápido y a veces lento, y tiende a descontrolarse más cuando hay énfasis expresivos. El sonido que utiliza para cantar las estrofas es significativamente más suave que el que utiliza en el coro, momento climático de la canción. Hay una tendencia a la articulación exagerada de las palabras, pareciera que va viviendo cada una mientras canta, y esto hace que el fraseo sea más pausado. Como hemos analizado en las canciones anteriores, el llanto es una característica interpretativa que va haciéndose presente cada vez de forma más recurrente, volviéndose a mi modo de ver, el clima central en sus interpretaciones. Sin embargo, en el transcurso de esta interpretación aparece por primera vez el recurso del sonido de persona embriagada, que podemos apreciar claramente en el minuto 2:01. En cuanto a la dinámica de esta pieza, puede decirse que el sonido se mantiene dentro del mezzo forte y crece cuando se dirige a la frase “por eso muchacho...” para decrecer nuevamente en “soñando el regreso”.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por boca, inhalación sonora por nariz, succión de la S).

- Agógica: Exageración en la articulación de las palabras, modificaciones del tiempo (alargamiento de vocal, adelantamiento en el tiempo).
- Distorsiones: Lamentos (sonido tembloroso, voz llorosa, sonido disfónico, jadeo), *vocal fry* (fry puro), quiebres vocales (gallo, quiebre en el sonido de la vocal, quiebre diafragmático), sonido empujado, sonido entre dientes.
- Dinámicas: Crescendo, decrescendo.
- Timbre: Sonido abierto, sonido de persona embriagada, voz hablada.

### ***Soledad***

Esta pieza es atribuida al español Enrique Fabregat Jodar. Aunque usualmente se interpreta en varios estilos musicales, la versión de Chavela corresponde a un aire de danza. La grabación utilizada para el análisis es una versión en vivo realizada en el Teatro – bar El Hábito, en 1991.

El texto:

Soledad,  
fue una noche sin estrellas  
cuando al irte me dejaste  
tanta pena y tanto mal.

Soledad,  
desde el día en que te fuiste  
en el pueblo solo existe  
un silencio conventual.

Soledad,  
los arroyos están secos  
y en las calles hay mil ecos  
que te llaman sin cesar.

Soledad,  
vuelve ya, a quitar con tus canciones  
para siempre los crespones  
que ensombrecen mis horas.

Soledad, vuelve ya,  
vuelve ya, mi Soledad.

Esta canción habla de la tristeza que produce la ausencia del ser amado. La presencia repetida de “Soledad” puede otorgarle doble sentido al texto; por un lado, podríamos hablar de la mujer que se fue, y por el otro del sentimiento que acompaña al poeta luego de ser abandonado por su amada. A mi modo de ver, desde la introducción que hace la guitarra podemos adentrarnos en la tristeza que expresa esta canción. Chavela Vargas fue una mujer enamoradiza y se dice que sufrió mucho por amor; considero que en esta canción logra poner toda esa experiencia en de su interpretación.

Técnicamente, Chavela hace uso de su registro de voz de pecho casi siempre redondo, pero, al igual que en las canciones anteriores, en ocasiones utiliza un sonido abierto para enfatizar ciertas palabras o frases en la zona media y grave, y para darle potencia a los agudos. En esta pieza el uso del vibrato es natural, no se percibe intencionalidad emotiva. Su sonido es

casi todo el tiempo es contenido y suave, excepto en algunos momentos de énfasis en la palabra “soledad”. La articulación es más moderada que en la canción anterior, sin embargo, aunque sea de forma sutil, parece recurrente el énfasis especial que Chavela hace en cada palabra. El fraseo es pausado, acorde a la elección de tiempo lento de la canción. El sonido, como en las canciones anteriores, es lloroso de principio a fin. Finalmente, noté que en el minuto 2:10 hace uso de su voz hablada más enérgica que en otras interpretaciones.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por boca, inhalación sonora por nariz, succión de la S).
- Agógica: Exageración en la articulación de las palabras, modificaciones del tiempo (alargamiento de la vocal, adelantamiento en el tiempo, retraso en el tiempo).
- Distorsiones: Lamentos (voz llorosa, sonido tembloroso, jadeo), *vocal fry* (fry puro), quiebres vocales (quiebre en el sonido de la vocal), susurro.
- Dinámicas: Crescendo.
- Timbre: Sonido abierto, voz hablada.

### ***Somos***

Esta pieza, concebida como bolero, fue escrita y compuesta por el argentino Mario Clavell. La grabación utilizada para el análisis es una versión remasterizada en 2012, que hace parte de *Las 30 grandes de Chavela Vargas*.

El texto:

Somos un sueño imposible  
que busca la noche

para olvidarse en sus sombras  
del mundo y de todo.

Somos en nuestra quimera  
doliente y querida,  
dos hojas que el viento  
juntó en el otoño.

Somos dos seres en uno  
que amando se muere  
para guardar en secreto  
lo mucho que quiere.

Pero ¿qué importa la vida  
con esta separación?  
somos dos gotas de llanto  
en una canción.

Nada más eso somos,  
nada más.

Según mi interpretación esta canción habla de un amor imposible que, aunque tuvo su tiempo, finalmente se disolvió. La tristeza que siente el poeta a causa de la separación es tan profunda, que, incluso, cuestiona el sentido de la vida.

¿No es el llanto la forma de expresión más clara de la tristeza? Según mi apreciación personal, una vez más, Chavela Vargas, a través de su voz hecha lamento, expresa la tristeza de su alma de forma tal que puede entenderse y contagiarse.

A partir del análisis auditivo de esta canción encuentro que es recurrente el uso de la voz de pecho redonda en la zona central y grave, y la voz de pecho abierta en el agudo. Sin embargo, en el minuto 0:58 de esta pieza aparece una particularidad que consiste en que el agudo que contiene la exclamación “ay”, y a mi modo de ver expresa un lamento, es redondo (casi entubado). Su sonido ronco o airoso presente todo el tiempo, puede confundirse con *vocal fry* pero, pareciera que definitivamente se volvió una condición fisiológica. Hay una tendencia a modificar el timbre de acuerdo con el peso emotivo de las palabras. El vibrato es muy rápido en notas largas agudas o fuertes, definitivamente podríamos decir que el uso depende de la intensidad de aire que requieren las notas de acuerdo con su intencionalidad emotiva. Otra recurrencia es el sonido íntimo y suave en la zona grave y central, y la tendencia al crescendo cuando se dirige al agudo. La articulación, al igual que en la canción anterior, es moderada, sin embargo, Chavela tiende a usarla de forma exagerada para dar énfasis a determinadas palabras. En cuanto al fraseo, puedo decir que la interpretación está ceñida al pulso casi todo el tiempo, sin embargo, en algunas notas exclamativas alarga la palabra y modifica el tiempo dando una sensación de calderón. Además, aparece un adelantamiento de compás en casi todos los inicios de frase (no espera dos compases al inicio de cada frase como tradicionalmente se ha interpretado esta canción). Una vez más pareciera que Chavela llora durante toda la canción.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.

- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por nariz, inhalación sonora por boca).
- Agógica: Articulación (exageración en la articulación de algunas palabras), modificaciones del tiempo (alargamiento de palabra, adelantamiento en tiempo).
- Distorsiones: Lamentos (sonido tembloroso, voz llorosa, jadeo), sonido empujado.
- Dinámicas: Crescendo.
- Timbre: Sonido abierto, sonido entubado.

### *Quisiera Amarte Menos*

Este vals fue compuesto por el afamado compositor argentino Francisco Canaro y el autor de su texto es Luis César Amadori. La grabación utilizada para el análisis es una versión en vivo extraída del concierto realizado en Sala Caracol de Madrid, en 1993.

El texto:

Primavera de mis veinte años,  
relicario de mi juventud,  
un cariño feliz soñaba  
y estoy sola con mi esclavitud.

Quisiera amarte menos,  
no verte más quisiera,  
salvarme de esta hoguera  
que no puedo resistir.

Es cruel este cariño

que no me da descanso,  
sin ti la paz no alcanzo  
y lejos no sé vivir.

Quisiera amarte menos  
porque esta ya no es vida,  
mi vida está perdida  
de tanto quererte.

No sé si necesito  
tenerte o perderte,  
yo sé que te he querido  
más de lo que he podido.

Quisiera amarte menos  
buscando el olvido,  
y en vez de amarte menos  
te quiero mucho más.

Entre dos que se quieren de veras  
el cariño distinto ha de ser,  
mientras una da entera su vida,  
otro solo se deja querer.

Es verdad, y sin embargo, no puedo  
conformarme con quererte yo,  
pido al cielo que pronto termine  
esta dura cadena de amor.

Esta pieza habla de un amor de juventud, al parecer, no correspondido. El dolor que produce el desamor en el poeta es comparado con el de estar ardiendo en la hoguera, o en prisión. Sin embargo, se mezcla con el amor profundo que siente por su amada, en este caso, un amor que duele.

Es curioso que, en una canción con un contenido asociado a la tristeza, la soledad o la pérdida, pareciera que Chavela en vez de llorar, se divierte. Considero brillante la forma en que la intérprete mezcla el dolor con la ironía, pareciera que se burla de su soledad. A partir de esta mezcla emotiva, en el minuto 1:18 aparece un nuevo recurso expresivo, el sonido modificado por la sonrisa, que ubiqué en la categoría de distorsiones vocales.

Técnicamente, se puede decir que la interpretación de esta canción es mucho más enérgica que las anteriores. Comienza con un sonido muy abierto y presente, que se mantiene durante toda la canción. Como lo dije en el análisis de la canción anterior, hay una tendencia a usar el vibrato de forma rápida cuando el sonido es fuerte, y de forma lenta cuando la dinámica es más tranquila. La articulación de las palabras es evidente; Chavela cuenta claramente la historia, y con esta intención maneja un fraseo pausado que a veces retrasa el tiempo. Pareciera que en ocasiones utiliza intencionalmente el sonido airoso para dar énfasis a ciertas palabras. El uso de los glissandos en esta pieza es más exagerado, los hace más largos y sentidos, evidentemente intencionales. Aparece muchas más veces el recurso de la voz hablada. En cuanto

a la voz sonriente, recurso que aparece por primera vez en esta canción, es importante añadir que según el análisis auditivo, pareciera que Chavela casi todo el tiempo está sonriendo, lo cual modifica la emisión de su sonido habitual en el centro grave hacia un sonido más abierto.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.
- Exclamaciones: Inhalaciones sonoras (inhalación sonora por nariz).
- Agógica: Articulación (exageración en la articulación de las palabras), modificaciones del tiempo (alargamiento de palabra, suspensión de sonido entre dos sílabas, retraso en tiempo).
- Distorsiones: Lamentos (voz llorosa), *vocal fry* (principio de palabras), quiebres vocales (gallo, quiebre en el sonido de la vocal), susurro, sonido empujado.
- Dinámicas: Cambio súbito al piano, crescendo, grito.
- Timbre: Voz hablada, sonido abierto, voz sonriente.

### ***Paloma Negra***

Esta ranchera fue escrita y compuesta por Tomás Méndez. La grabación utilizada para el análisis es una versión remasterizada en 2012, que hace parte de *Las 30 grandes de Chavela Vargas*.

El texto:

Ya me canso de llorar y no amanece,  
ya no sé si maldecirte o por ti rezar,  
tengo miedo de buscarte y de encontrarte  
donde me aseguran mis amigos que te vas.

Hay momentos en que quisiera mejor rajarme  
y arrancarme ya los clavos de mi penar,  
pero mis ojos se mueren sin mirar tus ojos  
y mi cariño con la aurora te vuelve a esperar.

Y agarraste por tu cuenta la parranda,  
paloma negra, paloma negra, ¿dónde andarás?  
ya no juegues con mi honra parrandera  
si tus caricias han de ser más, de nadie más.

Y aunque te amo con locura, ya no vuelvas.

Paloma negra eres la reja de un penar.

Quiero ser libre, vivir mi vida con quien yo quiera.

Dios dame fuerza que me estoy muriendo por irla a buscar.

Y agarraste por tu cuenta las parrandas.

Según Gonzalo Lizardo, “para Tomás Méndez, cantor por excelencia de la provincia rural, la paloma simboliza el destierro de una mujer, casi fantasmal, que despeña su alma en el abismo de una pasión, anegada de llanto, alcohol y muerte” (Lizardo, 2009). En este caso, la paloma, símbolo principal de esta canción, representaría a la mujer amada y a la vez traicionera. En este sentido y según mi interpretación, esta canción habla del duelo de un hombre (o una mujer), que, borracho, expresa mediante el llanto la tristeza por la pérdida de ese amor ambivalente.

A mi modo de ver, en esta canción Chavela Vargas expresa una combinación de emociones que pueden asociarse a momentos de tristeza. En su voz percibo rabia, melancolía, cansancio y mucho despecho. Esta mezcla emotiva se ve reflejada en el uso de los recursos expresivos, que parecen combinarse todo el tiempo en una interpretación vocalmente histriónica y expresiva.

En cuanto a su emisión vocal, Chavela hace uso de una voz de pecho a veces liviana y redonda, y otras veces más pesada y abierta, quizás con el objetivo de aportar dramatismo a ciertos pasajes. También es de resaltar que los agudos en su mayoría son cubiertos. El uso del vibrato corresponde a las descripciones anteriores, a veces lento y a veces rápido. El ambiente general de la canción en cuanto a la dinámica es tranquilo y suave, sin embargo, cuando va al coro, momento climático de la canción, el volumen aumenta. Aunque hasta ahora todas las interpretaciones han estado mediadas por una voz llorosa, a esta interpretación se le suma el sonido de persona ebria, lo cual modifica la forma de articular las palabras y el fraseo, actitud interpretativa que encaja a la perfección con el texto de la canción. Encuentro también que el uso de los glissandos es más exagerado pues se toma bastante tiempo en cada uno, creando una sensación de lamento. Hay un uso mayor del sonido rasgado y desgarrado que tanto la caracterizó.

Recursos expresivos:

- Adornos: Glissando.
- Exclamaciones: inhalaciones sonoras (inhalación sonora por boca, succión de la s).
- Agógica: Articulación (exageración en la articulación de las palabras), modificaciones del tiempo (adelantamiento en el tiempo, alargamiento de vocal).

- Distorsiones: Lamentos (voz llorosa, sonido tembloroso, *vocal fry* (fry puro, sonido gutural corto), sonido empujado.
- Dinámicas: Contraste dinámico (cambio súbito al forte), crescendo.
- Timbre: Sonido entubado, sonido abierto, voz hablada, sonido entre dientes, sonido de persona embriagada.

### **Conclusiones del Análisis**

Después de realizar el análisis de las ocho piezas interpretadas por Chavela Vargas, llegué a varias conclusiones:

- Aunque dentro de la enseñanza del canto se considera que el sonido airoso, o voz airosa, puede ser un recurso expresivo, concluí que la aparición constante de este rasgo en las interpretaciones de Chavela es una condición fisiológica, por lo tanto, no lo consideré uno de sus recursos expresivos.
- El uso del vibrato es orgánico y aparentemente involuntario. En algunas ocasiones es lento, en otras rápido y en otras descontrolado, dependiendo de la intensidad sonora. Aunque podría considerarse que el vibrato es un adorno o recurso expresivo, dado el uso natural y variado que hace Chavela del mismo, tampoco lo consideré uno de sus recursos expresivos.
- En las interpretaciones de Chavela Vargas no puede hablarse de una emisión vocal homogénea puesto que hay un constante intercambio entre sonido abierto y sonido redondo de acuerdo con la intención emocional que busca transmitir.
- La voz llorosa predomina en todas las canciones, aunque en ocasiones se mezcle con otras expresiones emocionales como la risa.

- Hay una tendencia permanente a articular las palabras (en ocasiones unas más que otras dependiendo del peso emocional), probablemente con el fin de conectar a su público con la historia que está cantando.

## **Capítulo 4 - Recursos para la Construcción de Interpretaciones Vocales que Buscan Expresar Tristeza a partir del Análisis Expresivo de Chavela Vargas**

En esta sección se encuentra la recopilación de los recursos más recurrentes que utiliza Chavela Vargas para expresar tristeza a través de su voz, en la interpretación las ocho piezas de análisis. La extracción de estos recursos se basó inicialmente en los resultados arrojados por las encuestas realizadas con el fin de ubicar los puntos en los que se percibe tristeza en la voz de la intérprete de referencia. Con base en los puntos seleccionados de forma repetida por las encuestadas en tres de las piezas de análisis, se identificaron algunos recursos, sin embargo, como lo expresé anteriormente, durante el proceso de análisis añadí otros que me parecieron relevantes. Es importante aclarar que, según la técnica vocal convencional, varios de los recursos son considerados fallas técnicas, sin embargo, este trabajo está enfocado en el valor expresivo, no técnico.

Para el diligenciamiento de dichas encuestas conté con la ayuda de nueve cantantes profesionales y semiprofesionales, colegas, amigas y estudiantes. Ellas son: Carolina Flórez, Mercelena Villegas, Yenny Saldarriaga, Paula Martínez, Manuela Valencia, Ofelia del Rosal, Fernanda Miki, Loren Herrera y Laura Isabel Montoya. El criterio para la elección de estas cantantes estuvo basado en la experiencia que cada una ha tenido con los repertorios populares de América Latina y el vínculo que tienen con el estudio del canto. Toda mi gratitud hacia ellas pues su aporte fue fundamental para el desarrollo de este proyecto.

Los recursos vocales de Chavela Vargas se desprenden de intenciones expresivas que buscan dar énfasis a momentos determinados, o de respuestas emocionales tales como lamentos, suspiros, exclamaciones, rasgueos, grito, etc. Estos recursos fueron agrupados en seis categorías principales: adornos, exclamaciones, agógica, distorsiones, dinámicas y timbre. Es importante

añadir que, aunque estén organizados en categorías distintas, en ocasiones, algunos recursos pueden combinarse.

En la siguiente tabla compartiré los recursos expresivos más recurrentes en las interpretaciones de Chavela Vargas. Algunos ejemplos auditivos de estos recursos se encuentran en la carpeta Audios (ver carpeta 2).

**Tabla 2**

*Recursos vocales que Chavela Vargas utiliza para expresar tristeza*

Adornos	Exclamaciones	Agógica	Distorsiones	Dinámicas	Timbre
Glissandos	Inhalaciones sonoras:  Inhalación sonora por boca  Inhalación sonora por nariz  Succión de la S	Articulación	Lamentos:  Sonido tembloroso  Voz llorosa  Sonido disfónico  Jadeo	Contraste dinámico	Sonido entubado
		Modificaciones del tiempo:  Alargamiento de vocal  Suspensión de sonido entre dos sílabas  Adelantamiento en el tiempo	<i>Vocal fry</i> :  Sonido gutural  Fry puro	Crescendos y decrescendos	Sonido abierto
			Quebres vocales:  Gallo  Sonido empujado		Voz hablada
			Sonido entre dientes		Grito
					Sonido de persona embriagada

### Descripción de los Recursos

Aunque los recursos propuestos podrían en ocasiones nombrarse de varias formas, decidí agruparlos y nombrarlos de esta manera con el fin de facilitar su comprensión dentro del contexto de la técnica vocal. A continuación, expondré una breve descripción de cada recurso;

algunos serán definidos a partir referencias académicas y otros, que fueron sugeridos por mí, desde mi criterio musical profesional.

### ***Adornos***

Serán entendidos como los efectos o sonidos usados para decorar o enfatizar vocalmente momentos específicos dentro de las piezas.

- Glissando: es un adorno que suele utilizarse en la ejecución de muchos instrumentos musicales y consiste en “deslizarse de una nota a otra” (Latham, 2008, pág. 662). En el contexto del canto, puede referirse al recorrido que hace la voz entre un intervalo ascendente o descendente, por medio de un deslizamiento generalmente rápido en el que se escuchan los sonidos que están dentro del intervalo, pero sin una distinción precisa.

### ***Exclamaciones***

Serán entendidas como los sonidos relacionados con la respiración que suelen usarse a principios de palabras por medio de inhalaciones. Aunque las exclamaciones son representadas por signos insonoros (!), suelen asociarse con expresiones que “reflejan una emoción, sea de alegría, pena, indignación, cólera, asombro o cualquier otro afecto”. (Real Academia Española, 2002). Razón por la cual decidí denominar de esta forma el sonido que producen las inhalaciones utilizadas junto con el gesto para expresar emociones sin la necesidad del texto.

- Las inhalaciones sonoras suelen ser consideradas una falla técnica dentro del estudio del canto puesto que significan un uso superficial de la inhalación que en ocasiones pueden generar tos y resequedad. Sin embargo, considero que utilizarlas de forma consciente e intencional podría favorecer la expresividad de una frase en un momento que requiera algún énfasis especial. Dentro de este recurso destaco tres variables:

1. Inhalación sonora por boca: Consiste en tomar el aire de forma apresurada por la boca generando un sonido que en ocasiones podría ser asociado con pena, cansancio, suspiros, entre otros.
2. Inhalación sonora por nariz: Al igual que la inhalación anterior, consiste en tomar el aire de forma apresurada por la nariz generando un sonido que puede ser asociado a distintas emociones o estados de ánimo.
3. Succión de la S: Consiste en un sonido que produce la inhalación sonora por boca modificado con la articulación de la S, que puede asociarse a la expresión de dolor físico.

### ***Agógica***

Será entendida como el componente narrativo caracterizado por la alteración de la velocidad mediante ciertos énfasis, acentos y variaciones en el tiempo.

- Articulación: En el campo musical, es un “término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas” (Latham, 2008). En cuanto a la fisiología de la voz, se refiere al “proceso por el que el sonido (...) se modifica por efecto de los movimientos de los órganos articuladores, que alteran la resonancia del sonido en las cavidades supraglóticas: la cavidad oral y la cavidad nasal” (Polo, s.f.). Es decir, la articulación tiene que ver con la forma en que se modifica el sonido en la boca con el objetivo de que se entiendan las palabras que se dicen o en este caso, se cantan. En la interpretación vocal de Chavela Vargas se percibe una tendencia a la exageración en la articulación de las palabras, y un énfasis especial en las consonantes.

- **Modificaciones del tiempo:** Se refieren a los efectos expresivos que modifican la velocidad de las piezas. En la interpretación de Chavela Vargas se observan tres tendencias:
  1. **Alargamiento de vocal:** Consiste en un alargamiento de la vocal que genera una pausa no preparada en el tiempo. En el lenguaje musical podría compararse con un calderón, que consiste en la prolongación de una nota según el gusto del intérprete.
  2. **Suspensión de sonido entre dos sílabas:** Decidí nombrar de esta forma al silencio corto que se genera entre dos sílabas de una misma palabra y que modifica levemente el pulso. Este recurso también podría interpretarse como una anticipación de la consonante que modifica levemente el pulso.
  3. **Adelantamiento en el tiempo:** Chavela decía que lo más importante para ella era contar historias con sus interpretaciones y si consideraba que debía adelantarse, atrasarse o callarse con tal de comunicar el sentido de la canción, lo hacía. Estos recursos pueden ser considerados errores musicales, sin embargo, ella los sustentaba en la importancia de la comunicación de la historia y sus emociones. Aunque Chavela utiliza los tres recursos antes mencionados (atraso, adelantamiento y silencio), solo incluí dentro de sus recursos expresivos el adelantamiento por su aparición recurrente en las interpretaciones analizadas. Este recurso consiste la modificación del ritmo de la pieza que se crea cuando el cantante apresura la interpretación de una frase.

### ***Distorsiones***

Serán entendidas como los sonidos no convencionales.

- Lamentos: En esta subcategoría incluí los sonidos, que, aunque se salen de las convenciones técnicas, a mi modo de ver, pueden funcionar como estrategias para expresar tristeza en las interpretaciones vocales. En el caso de Chavela, hallé cuatro tipos de lamentos recurrentes:

1. Sonido tembloroso: Se refiere a una emisión vocal inestable en la que la oscilación del sonido es rápida. Este recurso puede asemejarse al trillo, que en el lenguaje musical se refiere a una versión “mal ejecutada” del trino, que suena como el balido de una cabra (Pedrell, 2009).
2. Voz llorosa: Se refiere a una emisión vocal mediada por el sonido del llanto.
3. Sonido disfónico: Se refiere a un sonido que pierde su timbre normal a causa de un problema orgánico o funcional del instrumento vocal. Este sonido es similar al de la ronquera.
4. Jadeo: Se refiere a un sonido que se produce al mismo tiempo que se exhala por la boca. Aunque suele aparecer en vocales, pareciera que estas estuvieran anteceditas por una J.

- *Vocal fry* o voz frita: Es el registro vocal más grave y suele usarse poco. Consiste en “un cierre de los pliegues vocales con su tejido muscular relajado, que permite que el aire burbujee al atravesarlos, a muy baja frecuencia, creando un sonido parecido a una carraca, o al chirrido de una bisagra oxidada” (Vocal Studio, s.f.) Dentro de este registro vocal podemos encontrar varios tipos de emisión; en la interpretación vocal de Chavela encontré los siguientes:

1. Sonido gutural: Según la RAE es “un sonido que se articula en la parte posterior del tracto vocal”. Este sonido suele utilizarse en el canto gutural, un

estilo vocal no convencional usualmente utilizado en el rock, y también puede aplicarse a otras músicas. El sonido gutural es producido por los pliegues ventriculares, suele requerir un gasto grande de aire y generalmente busca expresar emociones censuradas socialmente tales como la ira o la rabia. En la interpretación vocal de Chavela encontré sonidos guturales cortos o pequeños rasgueos.

2. Fry puro: Se refiere a la voz frita presentada generalmente a principios de palabras.
- Quiebres vocales: Se refieren a una interrupción abrupta en la línea de canto (emisión vocal homogénea). En la interpretación vocal de Chavela determiné dos tipos de quiebres vocales:
1. Gallo: Es una ruptura abrupta en el sonido que suele darse a causa de una desconexión en el pasaje que hay entre la voz de pecho y la voz de cabeza.
  2. Sonido empujado: Se refiere a un sonido sobre esforzado.
  3. Sonido entre dientes: Consiste en una emisión vocal distorsionada por el cierre de los dientes, acción de modifica la articulación. En el lenguaje verbal, este sonido es utilizado para expresar emociones como la rabia, la tristeza o la impotencia.

### ***Dinámicas***

Serán entendidas como el uso de intensidades sonoras.

- Contraste dinámico: consiste en cambios contrastantes en el volumen. En la interpretación vocal de Chavela es frecuente encontrar cambios súbitos del forte (sonido fuerte) al piano (sonido suave) o al revés.

- Crescendos y decrescendos: consiste en incrementar el sonido y disminuir el sonido respectivamente.

### ***Timbre***

Será entendido como las modificaciones de las cualidades sonoras naturales.

- Sonido entubado: Sonido caracterizado por su oscuridad y opacidad. En este tipo de emisión, todas las vocales tienden a parecerse a la O, hay mayor sensación resonancial en la boca y en la parte de atrás de la cabeza.
- Sonido abierto: Se refiere a un sonido caracterizado por la apertura horizontal de la boca y una sensación resonancial dominada por la máscara (nombre que se le da a las zonas de vibración ubicadas en la parte superior de la cara). Este sonido es utilizado por Chavela sobre todo en la zona aguda de su tesitura.
- Voz hablada: Se refiere a un tipo de emisión poco precisa en cuanto a la altura y similar a la que se usa para la comunicación cotidiana, que suele aparecer en las interpretaciones de Chavela mezclada con voz cantada.
- Sonido de persona embriagada: Se refiere a una emisión vocal mediada por los efectos del alcohol. Esta emisión suele distorsionar la articulación.
- Grito: Sonido muy fuerte y abierto.

## Capítulo 5 – Exploración Vocal

En este capítulo se relatarán algunos momentos relevantes del proceso de exploración vocal realizado a partir de los resultados que arrojó la etapa de análisis. Es importante tener en cuenta que para esta fase solo seleccioné algunos de los recursos expresivos de Chavela Vargas ya que no todos, en mi concepto, se amoldan bien a la interpretación del pasillo colombiano.

Como lo expliqué en el apartado de la metodología, la fase de exploración estuvo dividida en varios momentos:

Inicialmente, seleccioné los recursos vocales a incorporar en los pasillos colombianos. Luego de determinar dichos recursos, comencé la exploración vocal y procedí a realizar la grabación de algunos momentos de la práctica, interpretando frases seleccionadas en las piezas de análisis. Después, mediante la escucha y la lectura cuidadosa de los textos de los pasillos colombianos, seleccioné los momentos puntuales en los que consideré que podía resaltar expresivamente la tristeza en la interpretación de estas obras. Posteriormente determiné cuál recurso quedaba mejor en cada punto seleccionado. Finalmente, realicé la exploración e incorporación de los recursos seleccionados en la práctica de los ensayos encaminados a la construcción del producto final.

Nuevamente considero importante aclarar que no pretendo cantar como Chavela Vargas, ni mucho menos hacer una imitación de su estilo o su sonido. Elegí un referente vocal legendario, reconocido especialmente por su capacidad de expresar emociones con su canto con el objetivo de tomar algunas de sus estrategias expresivas para enriquecer expresivamente mis interpretaciones, independientemente del género musical que se aborde. Teniendo en cuenta esto, para esta exploración elegí el pasillo colombiano porque representa para mí un afecto especial y porque ha hecho parte de los repertorios que me han acompañado en mi vida familiar y artística.

No hice esa elección porque pretenda cuestionar o proponer modificaciones interpretativas a la manera como tradicionalmente se ha interpretado el pasillo canción. Sin embargo, pretendo enriquecer expresivamente mi acercamiento estético personal al género y compartir estrategias que quizás puedan servir a otros cantantes.

Nota:

En la carpeta Audios están incluidas las grabaciones referenciadas en este capítulo (ver carpeta 1) y la evidencia del proceso de exploración (ver carpeta 3).

### **Selección de los Recursos para Incorporar en la Interpretación de Pasillos Colombianos**

Con base en mi gusto musical y sensibilidad interpretativa, y de acuerdo con la proyección sonora que hice de los pasillos a versionar, elegí tomar de Chavela Vargas solo algunos de sus recursos expresivos. No obstante, en esta fase me encontré con otros recursos expresivos que quise incorporar en mi interpretación.

Aunque Chavela utiliza el rubato y la variación melódica en algunas de sus interpretaciones, estos recursos no hacen parte de sus recursos más recurrentes. Sin embargo, considero que pueden aportar a la expresividad del fraseo de los pasillos, razón por la cual decidí añadirlos a la lista de los recursos que hicieron parte de mi exploración expresiva. Por otra parte, a pesar de que también consideré que el sonido airoso que caracteriza todas las interpretaciones de Chavela Vargas se debe a una condición fisiológica y decidí no incluirlo dentro de sus recursos expresivos, si bien, cuando es utilizado de forma consciente y solo en ciertos momentos de la interpretación, puede colorear el sonido dotándolo de expresión emotiva. Por esta razón también decidí incorporarlo en algunos pasillos.

En este sentido, para complementar los recursos descritos en el capítulo 4, considero necesario definir brevemente los recursos añadidos en esta parte del proceso. Como veremos en

la siguiente tabla (ver tabla 3), la variación melódica fue sumada a la categoría de adornos, el rubato a la categoría de agógica y el sonido airoso a la categoría de timbre.

Dichos recursos pueden definirse así:

- Variación melódica: Consiste en modificar la melodía original. El Diccionario Enciclopédico de la Música dice que en la variación melódica “la forma del tema se adorna con notas adicionales o se sustituye con una paráfrasis del original” (Latham, 2008, pág. 1154).
- Rubato: Se refiere a un manejo flexible del tiempo y el fraseo. Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, el rubato consiste en “una interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, robando o modificando el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea” (Latham, 2008, pág. 1308).
- Sonido airoso: Consiste en una emisión que combina sonido y aire residual. En los estudios de canto popular suele usarse en la voz de cabeza y se llama falsete.

Así pues, los recursos expresivos que quiero incorporar en la interpretación de los pasillos colombianos son los siguientes:

### **Tabla 3**

*Recursos vocales para expresar tristeza en la interpretación de pasillos colombianos*

Adornos	Exclamaciones	Agógica	Distorsiones	Dinámicas	Timbre
Glissando	Inhalaciones sonoras:  Inhalación sonora por boca  Inhalación sonora por nariz	Articulación	Lamentos:  Voz llorosa	Contraste dinámico	Sonido airoso
Variación melódica		Modificaciones del tiempo:  Alargamiento de vocal  Suspensión de sonido entre dos sílabas  Rubato	<i>Vocal fry</i>  Fry puro	Crescendos y decrescendos	

### Exploración de los Recursos Seleccionados en Fragmentos de las Piezas Interpretadas por Chavela Vargas

Para llegar a la fase de exploración fue necesario escuchar reiteradamente las piezas interpretadas por Chavela Vargas, con el fin de identificar puntualmente los recursos que ella utiliza para expresar tristeza en sus interpretaciones. Luego de realizar el trabajo de escucha y de aprenderme cada canción, seleccioné varias frases que contenían los recursos expresivos que quiero aplicar en los pasillos, con el fin de explorarlos allí. Esta búsqueda comenzó con el ejercicio de reproducción de los recursos de Chavela en las frases seleccionadas, sin embargo, dado que mi tesitura vocal es completamente distinta a la suya, fue necesario transportarlas a tonalidades cómodas para mi voz de soprano.

Respecto a esto último, tengo que decir que por mi formación lírica he estado acostumbrada a cantar en tonos muy agudos utilizando predominantemente mi voz mixta y de

cabeza. Sin embargo, el deseo de aprender de Chavela me llevó a explorar más a fondo, con la ayuda de mi asesora Eliana Piedrahita, las posibilidades de mi voz de pecho, que, aunque sigue siendo aguda naturalmente, me permitió agregar intenciones expresivas más fuertes a mis interpretaciones.

Otro reto importante de esta exploración fue modificar mi tendencia a una emisión vocal cuidada (estable, homogénea en el uso de los registros, limpia, brillante, etc.), ya que como lo dije anteriormente, los recursos aquí expuestos pueden ser considerados fallas técnicas dentro de los estudios convencionales de canto. Esta exploración me implicó adentrarme en un proceso que podría nombrar como un “desperfeccionamiento” de la línea y el sonido con el fin de generar los efectos expresivos.

La exploración de estos recursos se hizo de forma repetida con el fin de automatizarlos. A continuación, describo el uso de los recursos y señalo los fragmentos donde realicé la exploración de los mismos. A manera de ilustración, realicé unas grabaciones de audio que se pueden consultar en la carpeta Audios (ver carpeta 3, 3.1).

### ***Glissando***

El glissando es uno de los recursos expresivos más frecuente en las interpretaciones de Chavela y suele ser empleado en muchos géneros musicales tales como el bolero o el tango. Aunque este recurso aparece en muchas veces en las piezas analizadas, para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso sólo seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.1).

En un rincón del alma:

“En un rincón del alma donde tengo la pena que me dejó tu adiós”

Llorona:

“Todos me dicen el negro, llorona, negro pero cariñoso”

### ***Inhalación Sonora por Boca***

La inhalación sonora por boca es uno de los recursos expresivos que podría considerarse una falla técnica ya que en ocasiones puede ocasionar tos, resequedad y tensión en la parte superior del tórax. Sin embargo, en mi opinión, si se usa conscientemente y solo en los momentos en los que se quiere resaltar expresivamente la emoción que contiene la frase que precede dicha inhalación, funciona para dotarla de sentido expresivo. Para mostrar la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.2).

Soledad:

“Soledad, vuelve ya a quitar con tus canciones para siempre los crespones que ensombrecen mis horas”

Somos:

“Somos dos seres en uno que amando se mueren”

### ***Inhalación Sonora por Nariz***

Al igual que en el caso anterior, este recurso puede considerarse una falla técnica ya que consiste en un ingreso forzado del aire por las fosas nasales que, en ocasiones, genera resequedad y tos, sobre todo si se realiza de forma apresurada. Sin embargo, dado que es una expresión bastante frecuente en nuestros procesos orales, a mi modo de ver, su uso magnifica el sentido de lo que se quiere decir, o en este caso, cantar. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.3).

Quisiera amarte menos:

“Es cruel este cariño que no me da descanso”

Llorona:

“Ay de mí, llorona, llorona...”

### ***Articulación***

Aunque la articulación es un proceso imperativo en la comunicación oral, en el caso del canto suele tener variaciones de acuerdo con el estilo interpretativo de cada cantante, o con a las indicaciones que especifica el compositor en la partitura. Chavela Vargas suele enfatizar ciertos momentos en sus interpretaciones exagerando la articulación de las palabras, en las que realza especialmente el sonido de las consonantes. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.4).

Luz de luna:

“Yo siento tus amarras como garfios como garras”

Paloma negra:

“Tengo miedo de buscarte y de encontrarte”

### ***Alargamiento de Vocal***

Como lo expresé en el capítulo 4, este recurso puede compararse con el calderón, un signo que se utiliza frecuentemente en el lenguaje musical académico. Sin embargo, el uso que Chavela hace de este recurso en ocasiones es “arbitrario” en cuanto a que no tiene ninguna preparación y suele afectar la coherencia del ritmo de las canciones. En este sentido, podría considerarse una falla musical, no obstante, para Chavela lo más importante siempre fue darle sentido a las historias que cantaba, incluso pasando por encima de las reglas musicalmente establecidas. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.5).

Luz de luna:

“Y siento tus cadenas a rastras en mi noche callada”

Quisiera amarte menos:

“en vez de amarte menos, te quiero mucho más”

### ***Suspensión de Sonido entre Dos Sílabas***

A mi modo de ver, Chavela utiliza este recurso con el fin de aportar dramatismo a ciertas palabras que tienen una carga emotiva significativa. En la oralidad puede suceder que en ocasiones gagueamos o cortamos palabras cuando queremos magnificar su sentido. Aunque en el caso del canto este recurso puede afectar el tempo, y por lo tanto también puede considerarse una falla, su uso preparado y consciente puede ayudar a enfatizar momentos que requieran mayor expresividad emotiva. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.6).

En un rincón del alma:

“En un rincón del alma”

Llorona:

“Yo te soñaba dormida, llorona, dormida, te estabas quieta”

### ***Voz Llorosa***

La voz llorosa es un recurso expresivo muy característico en las interpretaciones de Chavela Vargas y en la ranchera en general. Aunque suele ser un aporte extra que surge a partir de la sensibilidad del intérprete, considero que si se utiliza intencionalmente podría ser uno de los recursos más eficaces para expresar tristeza. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.7).

Paloma negra:

“Quiero ser libre vivir mi vida con quien yo quiera”

La canción de las simples cosas:

“Al fin la tristeza es la muerte lenta de las simples cosas”

### ***Fry Puro***

Solo hasta ahora este recurso, también considerado un registro vocal, ha comenzado a adquirir relevancia en los estudios de canto enfocados en músicas populares. Suele aparecer con frecuencia en las interpretaciones de Chavela, y a mi modo de ver, es utilizado por la intérprete para expresar la fatiga y el desgano que en ocasiones produce la tristeza. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal, seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.8).

En un rincón del alma:

“En un rincón del alma”

Quisiera amarte menos:

“Quisiera amarte menos”

### ***Contraste Dinámico***

Culturalmente estamos acostumbrados a que las voces más impactantes son las que suenan más fuerte o más agudo. Chavela Vargas, y en general los intérpretes de rancheras, evidencian que una de las formas más efectivas para lograr un momento climático en una interpretación vocal, consiste en contrastar radicalmente las intensidades del sonido. Por esta razón, considero que el uso consciente e inesperado (para el oyente) de este recurso puede transformar y enriquecer expresivamente cualquier interpretación vocal. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.9).

Llorona:

“Pero en llegando el olvido, llorona, soñé que estabas despierta”

Somos:

“Somos dos gotas de llanto en una canción. Nada más eso somos, nada más”

### *Crescendos y Decrescendos*

El uso de este recurso es común en la interpretación de muchos géneros musicales y hace parte de un lenguaje musical académico básico. Aunque desde una perspectiva técnica vocal, muchas veces el uso de este recurso está determinado por la dirección de la melodía (altura), su manejo consciente y eficaz también puede facilitar la consecución de momentos climáticos expresivos y/o momentos de calma o reposo. Para compartir la evidencia de mi exploración vocal de este recurso seleccioné los fragmentos que aparecen a continuación (ver carpeta 3, 3.1, 3.1.10).

- Crescendos

Soledad:

“En las calles hay mil ecos que te gritan sin cesar”

Quisiera amarte menos:

“Quisiera amarte menos”

- Decrescendos

Somos:

“para guardar en secreto lo mucho que quieren”

Llorona:

“Yo soy como el chile verde, Llorona, picante pero sabroso”

## Capítulo 6 - Producto Final

### El Pasillo Colombiano

El pasillo es un género musical que deviene del vals europeo, reconocido como patrimonio musical en Ecuador y en Colombia. Aunque desde finales del siglo XIX las clases privilegiadas convirtieron al bambuco en el género más importante en la música nacional, el pasillo cobró su misma importancia gracias a su popularidad y al favoritismo de la gente. Este género solía ser instrumental, se escuchaba en celebraciones y bailes, y se asociaba con aspectos de la vida social tales como los paisajes, las ciudades y los sentimientos (Rodríguez Melo, 2016). Sin embargo, desde comienzos de siglo se establecieron tres distintas modalidades para su interpretación: el pasillo canción, muy similar al ecuatoriano, caracterizado por su lirismo y romanticismo, y porque era el único que se cantaba; el pasillo rápido, reconocido por su carácter alegre y fiestero; y finalmente, el pasillo lento (Rodríguez Melo, 2012). En esta breve contextualización me enfocaré en el pasillo canción pues es el que está directamente implicado en mi investigación.

El pasillo canción se originó en las tertulias organizadas por los letrados de la época en las que la poesía y la música eran las protagonistas. Una de las reuniones más importantes era la del grupo Gruta Simbólica (1986), en la que se estrenó “Mis flores negras”, de Julio Flórez, uno de los pasillos colombianos más conocidos e interpretados. Esta etapa fue experimentada de forma similar en Ecuador y era común que compositores de ambos países eligieran autores comunes, tales como Amado Nervo (1870-1919) y Juan de Dios Peza (1870-1919) para musicalizar sus poemas (Rodríguez Melo, 2016).

Tradicionalmente los textos de los poemas promovidos por la élite de literatos de la época para la composición de pasillos hablaban sobre los sentimientos, la belleza y la bohemia. En el

caso de la bohemia, los textos de los pasillos proponían una emocionalidad más intensa, a mi modo de ver enfocada en el despecho, la tristeza y la soledad; por ejemplo, “Déjame suspirar, deja que llore todo el acíbar de mi amarga pena”, fragmento del pasillo “Déjame suspirar” escrito por Julio Chávez y compuesto por Reinaldo Burgos. Otro ejemplo es “acíbar en los labios, ya no hay mieles, cenizas apagadas por el llanto, recuerdos de un pasado que nos hieren”, fragmento del pasillo “Acíbar en los labios” de Jorge Villamil (Rodríguez Melo, 2016). En este sentido, las emociones protagonistas en estos textos representan una constante en el pasillo, por lo tanto, no es casual que haya elegido este género para la incorporación de los recursos para transmitir tristeza.

Sin embargo, a modo de crítica, Rodríguez Melo señala que, con el paso del tiempo, a causa de la necesidad de adaptarse a los modelos comerciales de la época, este género se fue simplificando en cuanto a la calidad de sus poemas pues los temas comenzaron a centrarse únicamente en el despecho y empezaron a competir con otros géneros tales como los boleros rancheros o los valeses. En este sentido, la autora también añade paralelamente una crítica al pasillo ecuatoriano realizada por Segundo Luis Moreno, en la que este compositor considera que el pasillo ecuatoriano se alejó del colombiano (probablemente refiriéndose a los primeros pasillos colombianos) al asociarse a “una melodía lúgubre, quejumbrosa y vulgar” (Rodríguez Melo, 2016, pág. 11) que utiliza repetitivamente el modo menor, relacionado con tristeza y melancolía.

En cuanto al formato instrumental acompañante, también hubo una simplificación a causa de las demandas comerciales. Inicialmente se utilizaban instrumentos musicales típicos como el tiple y la bandola, sin embargo, dado que los músicos interpretaban distintos géneros en los eventos sociales, fue necesario modificar los formatos con fines prácticos como el de hacer

mejores combinaciones tímbricas que favorecieran a los demás géneros o la posibilidad de interpretar pasillos en el exterior, donde no era tan aceptado el sonido de estos instrumentos tradicionales (Rodríguez Melo, 2016).

Respecto a lo vocal, el pasillo canción solía ser interpretado por duetos. Algunos de los más representativos fueron Pelón y Marín, Garzón y Collazos, Espinoza y Bedoya, el Duetto de Antaño, entre otros. El manejo técnico vocal en las interpretaciones tradicionales de los pasillos colombianos estaba generalmente orientado a la tradición lírica europea. Sin embargo, en las interpretaciones actuales de estas músicas se evidencia el debate entre canto lírico y el popular, razón por la cual podemos encontrar versiones de un mismo pasillo con emisiones vocales completamente distintas. Es llamativo que a pesar de que tradicionalmente estas músicas eran interpretadas generalmente por duetos masculinos, actualmente entre los intérpretes más destacados tanto en escenarios nacionales como internacionales, sobresalen las mujeres. Algunas de ellas son Juliana Escobar, Niyireth Alarcón, Maria Mónica Mondragón, Maria Isabel Mejía, Jessica Jaramillo, entre otras. Sin embargo, también es importante destacar los aportes interpretativos de artistas como John Jairo Flórez o Asael Cuesta.

Desde 1900 se realiza en Aguadas, Caldas, el Festival Nacional del Pasillo Colombiano. Este evento es considerado patrimonio cultural de la nación mediante la ley 983 de agosto de 2005 (Eljade Arbeláez, 2018).

### **Las Piezas de Interpretación - Creación**

A continuación, expondré algunos datos relevantes sobre los ocho pasillos seleccionados para la incorporación de los recursos expresivos, sus respectivos textos con el mensaje general que transmiten según mi interpretación, la descripción de mi percepción sobre la interpretación de referencia, y el listado de los recursos vocales que incorporé en mi interpretación con el

objetivo de transmitir la tristeza. Las grabaciones de referencia, en su mayoría fueron extraídas de YouTube; sin embargo, al igual que las piezas de análisis, fueron descargadas en formato mp3 y se encuentran en la carpeta Audios, adjunta en la entrega de este documento (ver carpeta 1, 1.2)

### *Debes Saber*

Esta pieza fue escrita y compuesta por Jorge Humberto Laverde, un autor, compositor, arreglista y guitarrista antioqueño. Ha sido ganador en la categoría de obras inéditas en importantes festivales nacionales de música andina tales como Hato – Viejo Cotrafa, el Festival del Pasillo, entre otros. Entre sus piezas más destacadas en los escenarios representativos de las músicas andinas colombianas se encuentran “Morir de vida”, “Te quiero libre” y “Debes saber”.

El texto:

Inútilmente te busqué en la brisa,  
en la mirada del que va de prisa  
y en ese llanto que entra sin llamar.

En esos brazos que invitan al fuego,  
que por hallarte me entregaba y luego  
solo el silencio de un fracaso más.

Miré en el fondo de mi poesía  
y en el afán que viene con los días,  
en mis angustias, también en mi paz.

Pero fue así cuando muy levemente

sentí tus pasos y precisamente  
fue cuando mi guitarra comenzó a cantar.

Puse en mi hombro a descansar caminos,  
vanos intentos de encontrar tu abrigo,  
esos que huyeron al alba llegar.

Una vez más nos encontramos ante una pieza que expresa en su poesía el anhelo y la tristeza por la ausencia del ser amado. Sin embargo, da un giro esperanzador ya que, al parecer, esta vez el ser amado vuelve.

Este pasillo ha sido interpretado muchas veces, casi siempre en un estilo moderno. La versión que me sirvió de referente musical fue la de Juliana Escobar, una talentosa cantante antioqueña; su interpretación sobresale por el manejo que hace de la técnica unido a su sensibilidad interpretativa que, en mi opinión, favorece la expresión de emociones en esta pieza. Otra versión que me llamó la atención fue la de John Jairo Flórez, ya que utiliza recursos que no suelo escuchar en las interpretaciones de música andina colombiana (por ejemplo, los cambios de tempo o el *vocal fry*) y que, al igual que en el caso de Juliana, enriquecen expresivamente estas músicas. A mi modo de ver, ambos intérpretes han hecho un aporte creativo y sensible en la interpretación de las músicas andinas colombianas.

Los recursos incorporados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca, inhalación sonora por nariz, alargamiento de vocal, fry puro, contraste dinámico, crescendos y decrescendos, rubato y variación melódica.

### *Te Extraño*

Este pasillo fue escrito y compuesto por Luis Uribe Bueno, quien fue un instrumentista, compositor, arreglista y docente nacido en el Norte de Santander en 1916 y fallecido en Medellín en el 2000. Se trata de uno de los compositores más representativos de la música andina colombiana, tanto en el campo de la música instrumental como de la música vocal. Algunas de sus piezas más reconocidas son “El cucarrón”, “El marco de tu ventana”, “Bambuqueando”, entre otras.

El texto:

Te extraño cuando muere la tarde,  
te extraño en las noches de luna,  
te extraño cuando gime el arroyo fugaz,  
cuando entona su canto el turpial  
con sus trinos de amor.

Te extraño cuando hay fiesta y risa sin par,  
te extraño cuando hay pena tristeza y dolor,  
te extraño cuando pasa un instante sin ti,  
cuando anhelo tus ojos mirar  
y tus labios besar.

Te extraño cuando inspiras mi canto  
te extraño cuando lanzo un suspiro,  
te extraño cuando rezo ferviente oración,

cuando quiero mis cuitas contar  
y mis penas calmar.

Te extraño cuando triste me pongo a mirar  
el cielo las estrellas, la luna y el mar  
te extraño, estoy solo y me siento morir  
me haces falta y yo sé que sin ti  
no podría vivir.

Me haces falta, mucha falta,  
por eso te extraño.

Esta pieza probablemente fue inspirada en un amor que partió. En mi opinión, de forma íntima y melancólica expresa el anhelo del regreso del ser amado y la nostalgia presente en todos los momentos de la vida a causa de su ausencia.

Este pasillo ha sido interpretado muchas veces en estilos de corte tradicional y moderno. Aunque conozco muchas versiones, tomé como referente musical para este trabajo la interpretación de Claudia Gómez, cantante y guitarrista colombiana. Entre las versiones tradicionales podemos encontrar la de los Hermanos Martínez o la del dueto Voces latinas; en un estilo de corte más moderno, podemos encontrar la interpretación de Valentina Parra o Asael Cuesta. Sin embargo, destaco especialmente la interpretación de Claudia Gómez por su carácter expresivo y por la creatividad para transformar la pieza desde la armonía, la melodía y el tempo.

Los recursos expresivos explorados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por nariz, alargamiento de vocal, suspensión de sonido entre dos sílabas, voz llorosa, contraste dinámico, crescendos y decrescendos, rubato, sonido airoso.

### *Cómo Extrañarte Menos*

Esta pieza fue escrita y compuesta por Maria Isabel Saavedra, cantautora vallecaucana reconocida a nivel nacional e internacional por su trabajo prolífico y versátil. Se considera que sus canciones son las más grabadas en la historia de la música colombiana. Dado su sentido de pertenencia con el país, ha compuesto un catálogo extenso de piezas andinas colombianas; no es casual entonces que en el campo de estas músicas colombiana sea una de las artistas más interpretada en concursos, conciertos y grabaciones. Algunas de sus canciones más representativas son “Decir adiós”, “Me borrarás”, “Lástima”, entre otras.

El texto:

Nací cuando tu boca pronunció mi nombre,  
al gris le pintaste colores  
y el presente se volvió un asunto de felicidad.

Tuve que perderte entre versos y flores,  
nadie supo ni porqué ni dónde,  
y hasta ahora te llora la casa, la mesa y el pan.

Cómo extrañarte menos, no sé.

Cómo entender la vida aquí,  
cómo ganar la guerra contra la nostalgia que tengo de ti,

cómo aceptar que esté donde estés habitas cada cosa que amé,  
cómo sentir que vale la pena seguir si no vas a volver.

Amores como el nuestro no tienen olvido,  
como ha sido el tuyo y el mío,  
porque guardo la huella de ti, difícil de borrar.

Tuve que perderte entre versos y flores,  
nadie supo ni porqué ni dónde,  
y hasta ahora te llora la casa, la mesa y el pan.

Cómo extrañarte menos, no sé.  
Cómo entender la vida aquí,  
cómo ganar la guerra contra la nostalgia que tengo de ti,  
cómo aceptar que esté donde estés habitas cada cosa que amé,  
cómo sentir que vale la pena seguir si no vas a volver.

Cómo extrañarte menos es un pasillo que, según rumores, fue dedicado a la abuela de la compositora. Aunque en su texto no se refiere a ella específicamente, expresa claramente del dolor que produce la pérdida de un ser muy amado. La autora, en su nostalgia profunda recuerda instantes en los que compartió con su ser amado (en este caso con su abuela), y se lamenta por lo mucho que lo extraña y por lo difícil que es la vida ahora que ya no está.

Para el estudio de esta pieza y la construcción de mi interpretación escuché muchas versiones tales como la de John Jairo Flórez, Juan Diego Martínez, entre otras. Sin embargo, la

versión que más me impactó y de la cual tomé referencia musical, fue la realizada por su propia compositora (ver carpeta 1, 1.2). Con un formato sencillo de piano y voz, la interpretación de esta canción me transmite profunda melancolía. La voz de la cantante y su fraseo libre, logran a mi modo de ver, comunicar el contenido de la pieza.

Los recursos expresivos explorados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca y por nariz, articulación, alargamiento de vocal, suspensión de sonido entre dos sílabas, voz llorosa, fry puro, crescendos y decrescendos, sonido airoso, rubato y variaciones melódicas.

### ***Y lo Peor de Todo***

Este pasillo fue compuesto en 1994 por Fabio Augusto Hincapié y el texto es de Ancizar Castrillón. Hincapié es un autor, compositor e intérprete nacido en Pijao, Quindío, reconocido por su aporte a las músicas colombianas y al folclor sudamericano; algunas de sus piezas representativas son “Hojas de otoño”, “Carbonero”, entre otras. Castrillón es un cantante, autor y compositor nacido en Armenia, Quindío, reconocido por su prolífica obra musical y por ser interpretado en los escenarios más importantes de la música andina colombiana; entre sus piezas más destacadas se encuentran “A cambio”, “La soledad”, “Como si fuera fácil”, entre otras.

El texto:

Cómo podré pedirle al corazón que no te siga amando,  
 si tú eres mi mayor necesidad para seguir soñando.  
 Si cada vez que te quiero olvidar me invade la nostalgia,  
 se vuelve un pobre intento nada más arrancarte de mi alma

Porque tú me enseñaste a conocer

una y mil cosas bellas a la vez,  
en un fugaz amor que me dejó  
marcada el alma entera.

Le entregaste a mi ser tanta ilusión,  
que por siempre te añora el corazón,  
aunque amarte como lo hago yo  
solo me cause daño.

Y lo peor de todo es que yo sé  
que no podrás amarme,  
tendré que vivir sola este querer  
que cada día es más grande.

Mientras que sufro y lloro por tu amor,  
sé que ni me recuerdas,  
más yo te seguiré esperando aquí  
hasta el día en que me muera.

Esta pieza habla de un amor que en algún momento fue pero que pasó muy pronto y ya no es correspondido. El intérprete expresa el sufrimiento que le causa la pérdida y recuerda con nostalgia las cosas bellas y los aprendizajes que le dejó la compañía de su amada. Debo decir que esta es una de las primeras piezas andinas colombianas que me conectó con la idea de que podía y debía ir “más allá” de lo meramente estético y técnico en mis interpretaciones vocales.

Como lo mencioné antes, las canciones de Ancizar Castrillón suelen ser interpretadas frecuentemente y esta pieza no es la excepción. La versión que me sirvió de referente musical fue la de Karen Arango, cantante y guitarrista colombiana, sin embargo, en YouTube encontré muchas versiones como las de Katerin Muñoz, Belén Osorio y Juan Diego Martínez. Al escuchar estas interpretaciones, retomé la idea de que probablemente uno de los recursos que podrían agregar libertad en cuanto al fraseo de estas músicas es el rubato, puesto que es usual encontrar interpretaciones con fraseos un tanto rígidos. En este sentido, el uso de este recurso es una alternativa que quizás puede favorecer expresivamente estas músicas.

Los recursos expresivos incorporados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca, alargamiento de vocal, suspensión de sonido entre dos sílabas, voz llorosa, fry puro, contraste dinámico, rubato y sonido airoso.

### ***Migas de Silencio***

La música de esta pieza fue compuesta por León Cardona y su texto por Óscar Hernández. Leonel Cardona García (conocido como León Cardona), es un compositor antioqueño muy importante en el medio de la música colombiana, ya que ha contribuido al patrimonio musical nacional con su repertorio caracterizado por un lenguaje musical que combina lo tradicional y lo nuevo en el uso de la armonía la melodía y el ritmo. Oscar Hernández Monsalve fue un poeta, narrador y periodista antioqueño; durante su vida se desempeñó en varios oficios: actor de cine, autor de libretos para radio y de canciones populares, futbolista y boxeador. En palabras de Fernando González, Óscar Hernández Monsalve es “el escritor colombiano de quien debemos jactarnos; entre los demás de antes y de ahora los hay distinguidos, pero todos son pintarrajeados de “otros”, pretenden ser “otros”, escriben como “otros””. (Donadío y Estrada, 2011)

El texto:

Estoy cansado de verme amar a solas  
y he decidido que debo despedirme ya  
de tus dos manos que siempre andan huyendo  
o esperando un calor que no es el mío.

También tú te has cansado de ver cómo te miro,  
cómo sufro esperando tus migas de silencio,  
a todo llega el tiempo y ha llegado el decir adiós,  
el de decir me voy, pero te sigo amando.

Siempre seré el camino de tus pasos  
cuando me necesites en la huella,  
a pesar del adiós estoy presente,  
pero no somos ya los dos,  
somos sólo otra gente  
que va por este mundo a la buena de Dios.

En mi opinión, esta pieza cuenta la historia de muchas parejas desgastadas por el paso del tiempo, que, a pesar de haberse amado y acompañado durante años, se rinden ante el cansancio que produce sentirse acompañados y solos a mismo tiempo. En este caso, quien elige irse, está cansado o cansada de amar sin ninguna retribución, de amar en soledad. Sin embargo, a pesar de su partida deja claro que siempre estará atento o atenta a las necesidades de quien desde ahora dejaría de ser su pareja para convertirse en cualquier persona.

Cuando escuché esta canción por primera vez en las voces de Yenny Saldarriaga y Alexa Cortés con su agrupación A cuatro voces, me sentí conmovida por su texto y música, por esta razón decidí tomar esta versión como referente musical. Aunque en YouTube encontré versiones como la de Linda Hill, el dueto Nocturnal o Folkloreta, considero que el uso del tempo, la armonía y el contrapunto en las voces del arreglo de A cuatro voces es el que más se conecta con el contenido emocional que transmite la canción. Sin embargo, pienso que la interpretación vocal de las cantantes está completamente ceñida a las convenciones técnicas del canto lírico. En este sentido, se evidencia la importancia del trabajo conjunto con los instrumentistas acompañantes para la construcción expresiva de una interpretación, que no solo dependería del cantante.

Los recursos expresivos incorporados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca, articulación, voz llorosa, contraste dinámico, crescendos y decrescendos, rubato y sonido airoso.

### *Esther Mirando la Tarde*

Esta pieza fue escrita y compuesta por Alonso Sánchez, compositor nacido en Medellín, del que se desconocen más datos.

El texto:

La lluvia en el atardecer  
desde una esquina mira Esther,  
la niebla oculta su pesar  
las gotas le mojan la sien.

Cansada de la soledad,  
de las mañanas sin reír,

de la ventana a la pared  
va resumiendo su existir.

Prueba cantar una vieja canción,  
prueba olvidar el tiempo en el reloj.

La vieja Esther quiere escapar  
de la prisión del silencio.  
Se oye llorar en su sillón,  
su voz se la lleva el viento.

Soñó de niña ir al sol,  
dejar abajo la razón,  
volar sin miedo hasta el lugar  
donde no hay sombras ni dolor.

Fantasmas de la realidad  
vienen ahora y siempre están,  
de tarde cuando hay menos luz  
ahogando su pesada voz.

Prueba cantar una vieja canción,  
prueba olvidar el tiempo en el reloj.

La vieja Esther quiere escapar

de la prisión del silencio.  
Se oye llorar en su sillón,  
su voz se la lleva el viento.

Sentada en el viejo sillón,  
cuando la tarde oscureció,  
Esther detuvo su reloj.

Según mi interpretación, esta pieza expresa la tristeza que produce la soledad de la vejez. Su texto describe el estado emocional de Esther, una anciana a punto de morir sumergida en su soledad. Para romper el silencio canta y llora de melancolía, y al final de la canción muere. Tengo que confesar que elegí esta canción porque una parte de mí siempre ha experimentado una sensación de soledad permanente y de separación con el mundo. La canté por primera vez cuando tenía quince años, y desde entonces me genera una conexión emocional especial, que, a mi modo de ver, me ha llevado a interpretarla expresivamente no solo desde la razón sino desde el corazón.

Esta pieza, pocas veces interpretada, fue ganadora en el Festival Hatoviejo - Cotrafa en 1997, en la categoría de Canción Inédita. Para la construcción de mi interpretación solo tomé como referencia la versión original (ver carpeta 1, 1.2) interpretada por Gloria Giraldo, ya que no hay acceso a otras versiones con buena calidad de audio. Considero que la interpretación vocal de Gloria es técnicamente adecuada, aunque limitada en el uso de los registros vocales. El fraseo está ceñido a la estructura rítmica de la pieza y la intensidad sonora muy similar durante toda la ejecución. En este sentido, creo que la incorporación de los recursos propuestos en esta

investigación, podrían enriquecerla expresivamente y aumentar el efecto emotivo que transmite la historia.

Los recursos expresivos explorados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, la inhalación sonora por nariz y por boca, alargamiento de vocal, voz llorosa, contraste dinámico, crescendos y decrescendos.

### *Después de Tanto Amar*

El autor y compositor de esta pieza es el mismo que escribió “Y lo peor de todo”, Ancizar Castrillón. Es curioso que en el proceso de selección de las piezas de interpretación creación me haya encontrado con que Castrillón es uno de los autores y compositores colombianos que, a mi modo de ver, más le ha escrito y compuesto a la tristeza; razón por la cual fue muy difícil inclinarme solo por una de sus piezas.

El texto:

No puede ser verdad que te olvides de mí de tal manera,  
si hasta ayer nada más fue mi amor para ti tu vida entera,  
creo que para olvidar después de tanto amar como decías,  
es mejor esperar que entre uno y otro amor pasen los días.

Te puede suceder que con el tiempo  
te abandonen también dejándole a tu ser un mal recuerdo.

Si por casualidad quisieras regresar,  
ya no podré creer en ti ni en tus mentiras,

porque después de tanto amar  
no quiero volverme a entregar

a quien, sabiendo de mi amor, solo fingía.

En esta pieza, la tristeza se mezcla con la rabia que provoca el engaño. Su texto expresa la indignación por el abandono y el olvido del ser amado, a causa de haberle hecho creer que le amaba.

En cuanto a las versiones de esta pieza, destaco especialmente la interpretación de Niyireth Alarcón, quien, a mi modo de ver, es una de las cantantes de música andina colombiana que logra combinar la técnica y la expresión de emociones en su canto, por esta razón decidí tomar su interpretación como referente musical en este trabajo. Aunque en esta pieza su emisión vocal es cuidada, homogénea y pareciera que evidentemente fue educada en el canto lírico, logra darle sentido a través de su sonido mediado por el lamento.

Los recursos incorporados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca, articulación, suspensión de sonido entre dos sílabas, voz llorosa, fry puro, contraste dinámico, rubato y sonido airoso.

### *Sueño de Dos*

Esta pieza, concebida inicialmente como bambuco, fue escrita y compuesta por Doris Zapata, una cantautora antioqueña muy reconocida por sus aportes a las músicas andinas colombianas. Su propuesta creativa ha causado polémica en los oyentes e intérpretes más fieles a la tradición a causa de su tendencia a modernizar estas músicas. Algunas de sus obras más representativas son “Pasillo”, “Enigma”, “Vuelvo”, entre otras.

El texto:

Si hubiera una manera de saber

qué sientes al mirarme.

Si anduviera en tu alma la ilusión

que en mi alma renace  
cada día, cada instante por ti.

Si pudiera decirte  
que a tu lado descubro una razón  
para volver a ser feliz,  
para creer que sí hay un dios.

Si quisieras saber  
que en mi humilde rincón  
tantas ternuras esperan por ti,  
y que en silencio repiten tu nombre.

Si al roce de mi mano  
sintieras lo que siento,  
sabe dios lo que daría por estar  
cerquita de tu corazón.

Pero en la oscuridad de mi pobre ilusión

te veo más lejos,  
cuanto más cerca estás  
y se muere mi amor.

No puedo imaginar el día en que viendo tus ojos descubra un destello de amor  
que alumbre las noches que paso pensando en tus besos.

No puedo olvidarte tan solo un instante,  
y mientras el tiempo devora inclemente mis ansias de amarte.

Si al fin para mi dicha  
descubres que tú sientes como yo,  
auguro mil momentos de pasión  
que ya no olvidará jamás tu amor.

Y en el instante inmenso de fundir tu cuerpo con mi cuerpo,  
habremos hecho un sueño,  
el sueño de dos.

Esta pieza habla de un amor no correspondido. A mi modo de ver, quien escribe manifiesta el anhelo de que el objeto de su deseo comparta sus mismos sentimientos, y en medio de este anhelo, fantasea con momentos a su lado que, al mismo tiempo, se combinan con el dolor que le produce su incapacidad de olvidarle.

La única versión conocida de esta pieza es la de su propia compositora. En la interpretación musical, en general percibo influencias estilísticas de la balada y el bolero. Su emisión vocal es muy similar a la que usan las cantantes líricas (sopranos) en la zona centro-grave del rango vocal, y aunque escucho intenciones expresivas, tales como el glissando o las modificaciones del tempo, conserva la tendencia al cuidado de la emisión y el sonido heredado de las convenciones del canto lírico.

Los recursos incorporados en mi interpretación de esta pieza son: glissando, inhalación sonora por boca, articulación, alargamiento de vocal, suspensión de sonido entre dos sílabas, voz llorosa, contraste dinámico, crescendos y decrescendos, rubato y sonido airoso.

### **Incorporación de Recursos Expresivos que Buscan Transmitir Tristeza en la Interpretación de Pasillos Colombianos**

Para incorporar los recursos expresivos en la interpretación de los pasillos, inicialmente determiné los puntos en los que, según mi sensibilidad, podía resaltar la emoción de tristeza. En mi diario de campo tengo la recopilación de todos los textos de las piezas, en los cuales señalé los momentos puntuales donde implementaría alguno de los recursos. Estas indicaciones me sirvieron de guía durante los ensayos con el guitarrista, los cuales han sido fundamentales para la exploración e incorporación de los recursos. Es decir, el proceso de ensamble y construcción interpretativa se ha venido gestando al mismo tiempo que se desarrolló esta investigación y aún sigue en marcha, aunque cabe anotar que el trabajo musical en conjunto lleva muchos años dado el parentesco familiar y la empatía musical.

Gustavo Díez, el guitarrista que elegí para la elaboración de los arreglos y el acompañamiento musical de este proyecto, es un destacado cultor de la música andina colombiana a la cual ha dedicado su vida paralelamente con el ejercicio docente. Es egresado del programa de música de la Escuela popular de arte (EPA), Licenciado en educación con énfasis en Música de la UdeA (tesis meritoria), Magister en Músicas de América Latina y el Caribe con énfasis en investigación – creación en la misma universidad (trabajo de grado Summa Cum Laude). Es arreglista, compositor e intérprete y, actualmente se desempeña como Decano de los programas de prácticas musicales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, de la cual fue miembro fundador.

Gustavo dice lo siguiente respecto al proceso creativo:

Ha sido un proceso muy interesante que partió de la escucha atenta de las versiones de referencia en la que tuve en cuenta aspectos como la propuesta de orquestación, el texto y las expectativas de Maria Isabel frente al patrón armónico, rítmico y demás elementos técnicos a considerar. Posteriormente, realicé una propuesta para guitarra sola con armonías extendidas teniendo en cuenta los aportes vocales interpretativos de Maria Isabel. Hay una sinergia muy importante entre ella y yo que, en el tiempo real, genera momentos musicales en los cuales yo trato de recrear y reforzar desde el acompañamiento las ideas que ella propone vocalmente, porque aquí el punto no es que la guitarra sea la protagonista, sino que apoye a la cantante con un acompañamiento digno de su trabajo interpretativo.

Lo que se logra interpretativa y expresivamente en este proceso no se escribe, sino que se explora en la práctica, partiendo de la memoria de la obra, haciendo reinterpretaciones de ella en cada ensayo, y estudiando permanentemente. Sin embargo, también se realizó un ejercicio escrito; La mayor parte de los arreglos fueron escritos, yo diría de una manera coloquial “en relación con las pepas y los palitos”, ya que no incluí las digitaciones, ni las intenciones interpretativas, pues estas son aprendidas de memoria y luego trasladadas a la interpretación.

Pienso que esta ha sido una experiencia grata y enriquecedora tanto para Maria Isabel como para mí, pues hemos tenido la oportunidad de trabajar a profundidad, teniendo en cuenta lo que cada uno ha precisado durante el desarrollo del proyecto creativo. Esta dinámica es muy novedosa porque normalmente no se trabaja así en el medio de la música popular, dado que estos montajes suelen ser el resultado de prácticas colectivas en

las que generalmente emerge un líder que determina el resultado, y es complejo que todo el grupo esté representado en el concepto que se genera; acá hay un dialogo abierto y permanente (Díez, 2022).

El acompañamiento de Gustavo en este proceso de creación interpretativa ha sido una fortuna. En mi trayectoria como cantante siempre me he encontrado con la dificultad de contar con un buen acompañamiento instrumental; y es que, en mi opinión, la conexión requerida para hacer “buena música” en conjunto, es casi un milagro comparable a la conexión que se encuentra en las relaciones de pareja. Gustavo, además de ser un músico y un ser humano excepcional, ha tenido la disposición y la flexibilidad para comprender y adaptar su guitarra a mis búsquedas interpretativas, lo cual me ha otorgado una satisfacción musical especial que pocas veces he experimentado.

Durante los ensayos me he visto confrontada especialmente con mi tendencia a embellecer el sonido. Aunque siempre me ha inquietado el tema de la expresividad y he procurado que mis interpretaciones trasciendan lo meramente técnico, nunca me había enfrentado al reto de “desbaratar” la técnica, distorsionar el sonido o utilizar emisiones distintas a las habituales con fines expresivos.

Incorporar algunos de los recursos expresivos de Chavela Vargas representó la necesidad de explorar mucho más mi instrumento. Por ejemplo, tuve que trabajar mucho la consciencia de la conexión con el cuerpo que requiere la voz de pecho, lo cual, además, me obligó a replantearme el uso del pasaje (cambio de sensación entre voz de pecho y voz de cabeza) ya que todas las piezas involucran el uso de la voz de pecho, la voz mixta y la voz de cabeza. Otro reto al que me enfrenté en el proceso de ensayos tuvo que ver con la elección del recurso a implementar en cada punto señalado en los textos; siento que al principio caí un poco en la

caricaturización, pues a veces simplemente el recurso que elegía no cabía en los momentos en los que pensaba que sí, y esto me llevó a sacrificar mucho el sonido. Sin embargo, considero que con la práctica encontré un equilibrio que me permitió respetar la naturaleza de mi voz y permanecer dentro del estilo de las músicas andinas colombianas.

En este momento nos encontramos finalizando en el proceso de exploración expresiva en los pasillos, y en abril del presente año comenzaremos la grabación profesional que será la evidencia del resultado de esta investigación.

A continuación, comparto una fotografía de uno de nuestros encuentros semanales:

**Foto 1:** *Ensayo*



Con el fin de ilustrar un poco los resultados de este proceso de exploración conjunta, y de hacer una comparación auditiva de dos posibilidades interpretativas, en la carpeta audios (ver carpeta 3, 3.2) se encuentran las grabaciones de dos interpretaciones del pasillo “Cómo extrañarte menos”. La primera grabación consistió en una interpretación limpia, técnicamente adecuada y con un enfoque más tradicional; la segunda grabación, en cambio, contiene en su interpretación, la incorporación de los recursos expresivos explorados a nivel vocal y a nivel de ensamble.

## Conclusiones

El desarrollo de este proyecto de investigación me deja enormes aprendizajes a nivel profesional y personal. La autonomía y el esfuerzo que implicó vivir esta experiencia en un tiempo sacudido por una pandemia, un estallido social e infinidad de retos personales y familiares, me sitúan hoy de una manera distinta frente al canto. En primer lugar, se me abrió el panorama respecto a las posibilidades que ofrece el campo de la investigación, que era un terreno desconocido y para el cuál no me sentía capacitada; y, en segundo lugar, me reconecté con el deseo de proponer una forma distinta de abordar el canto tanto desde la interpretación como desde lo pedagógico.

La vida de Chavela Vargas, reflejada en su forma de interpretar, es una muestra contundente de que, en el arte, la técnica es solo un medio y no un fin. Su historia de vida, su carácter, su manera de conectar con su público, su capacidad de contar y vivir al mismo tiempo las historias que cantaba, la convirtieron en una leyenda, y a mi modo de ver, en un referente muy significativo para todos los cantantes, independientemente de su estilo interpretativo. Recuerdo que cuando estaba en mi proceso de formación en canto lírico, más o menos en el año 2010, tuve la oportunidad de asistir a algunas clases maestras con dos cantantes líricos especializados en Música Antigua y docentes en ese entonces de la Schola Cantorum Basiliensis, Maria Cristina Kiher y Andreas Scholl. En un momento de una de las clases, la maestra Maria Cristina exclamó: “cántalo como lo cantaría Chavela Vargas”, y desde entonces se convirtió en un referente muy importante para mis interpretaciones.

Finalizando este proyecto de investigación asistí al musical “Chavela por siempre Vargas”, del actor y dramaturgo mexicano Víctor Vázquez, en el Teatro Metropolitano de Medellín. Me pareció relevante hablar de esta experiencia ya que estuvo atravesada por

pensamientos y emociones que me llevaron a reflexionar sobre la grandeza de esta artista y sobre los alcances de mi investigación. Mientras escuchaba las interpretaciones magistrales de Carmenza Gómez y Adriana Botina, y me conectaba con la historia que cuenta el musical, se me llenaron los ojos de lágrimas; no sabía si estaba conmovida o absolutamente preocupada por el desafío en el que me había metido en mi intento de aprender de Chavela Vargas algo tan místico, especial e incomprensible para muchos.

Así pues, comprendiendo a Chavela Vargas como la artista que fue en toda su dimensión, definitivamente considero necesario aclarar que mi objetivo principal, además de rendirle un homenaje sencillo y respetuoso, es invitar a mis colegas y a los cantantes en formación a que se pregunten por el sentido de lo que hacemos, sobre todo en estos tiempos en los que la tecnología puede resolver lo técnico de forma tan sencilla, poniéndose a la altura de cualquier ejecutante “perfecto” de forma artificial. Así pues, entendiendo que el canto es un instrumento con posibilidades multidimensionales privilegiadas, considero que, en su estudio, la expresividad debería tenerse en cuenta como objetivo de enseñanza y aprendizaje, ya que cantar bien no implica solo cantar bonito o con una técnica impecable.

En relación con esto, la experiencia de des perfeccionamiento técnica incorporada en el pregrado en canto lírico, que, me permití con el fin de lograr la ejecución de los recursos expresivos, me llevó a asumir mis interpretaciones de forma más tranquila y auténtica. Me di cuenta de que a causa de mi formación académica rigurosa y enfocada en habilidades vocales muchas veces imposibles de lograr (o incomprensibles), adopté tensiones y una predisposición frente a mi instrumento que me alejó del disfrute y el amor por cantar. Escuchar e intentar aprender de Chavela Vargas me devolvió eso: la idea de que mi canto es el regalo que me hace la

vida más llevadera y me otorga la posibilidad de embellecer o conmover la de otros cuando me escuchan.

En este sentido, quiero mencionar una reflexión que hice a partir de un comentario de la maestra Laura Jordan, jurado de este trabajo, sobre una expresión que utilizo en el texto para referirme a algunas formas de cantar de Chavela como convencionalmente “antitécnicas”; respecto a esto debo decir que desde la academia tenemos instaurado el canto lírico como punto de partida para definir lo que está bien y lo que está mal en los procesos vocales de cualquier otro género. No obstante, a partir de lo que he venido construyendo a lo largo de esta investigación, me he dado cuenta de que es solo un punto de vista como los demás. A pesar de la ampliación de mi perspectiva, comprendo también que no se me hace posible desligarme del todo de las bases en las que fui formada, sin embargo, estoy en una constante búsqueda de ampliar mis conocimientos.

En cuanto al ejercicio de interpretar rancheras y enriquecer expresivamente los pasillos colombianos, me queda claro que los cantantes en su exploración vocal no deberían limitar su instrumento a ningún estilo en particular; soy una cantante de formación lírica y eso no me ha impedido acercarme a otros géneros de una forma más o menos aceptable. Así pues, considero que explorar técnica, expresiva, interpretativa y estilísticamente uno o varios géneros musicales depende más de la apertura mental y el trabajo juicioso, que de la capacidad vocal.

En relación con los objetivos planteados al inicio de este proyecto, considero que el resultado final corresponde a lo esperado. A pesar de la enorme carga subjetiva que contiene esta propuesta, estimo que cualquier interprete que quiera enriquecer expresivamente sus interpretaciones, puede tomarla como un referente y transformarla de acuerdo con su propia sensibilidad y gusto musical.

Respecto al proceso de exploración y creación interpretativa destaco el trabajo de campo realizado durante los ensayos con Gustavo. Considero que este espacio fue fundamental para la incorporación de los recursos, ya que a pesar de que este proyecto solo estuvo enfocado en la voz, la integración de la misma con el acompañamiento me sirvió de inspiración para realizar una propuesta interpretativa auténtica y expresiva. Además, el conocimiento y la experiencia artística de Gustavo aportó considerablemente al proceso creativo y al resultado artístico representado en el disco que complementará este documento.

Finalmente, considero que lo relevante de esta investigación consiste en ampliar la perspectiva en cuanto al estudio integral del canto, pues finalmente el arte, además de embellecer la existencia, debería ser un medio para comunicar lo que se es, lo que siente y lo que se cree; allí, a mi modo de ver, está su verdadero poder de transformación.

### Referencias

Alvarado, L. (2012). Corporealities of Feeling: Mexican Sentimiento and Gender Politics.

California.Álvarez, J. M. (2013). La tristeza y sus matices. *Temas de Psicoanálisis*.

Barzuna, G. (10 de abril de 1994). Un canto a lo humano. *La Nación*, págs. 2-3.

Bisquerra Alzina, R. (2010). *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid: Editorial Síntesis.

Bonastre, C. (2015). Expresividad y emoción en la interpretación musical. *Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid*. Madrid.

Bonastre, C., & Muñoz, E. (s.f.). La expresividad en la música. *Quodlibet*, 40-51.

Cardona, L., & Hernández, O. (s.f.). *Migas de silencio, A cuatro voces*. Obtenido de Youtube:

[https://www.youtube.com/watch?v=uyn08Sn9pwE&ab\\_channel=Acuatrovoces](https://www.youtube.com/watch?v=uyn08Sn9pwE&ab_channel=Acuatrovoces)

Carrillo, M. (2012). *Con sabor a mi padre*. Obtenido de Blog:

<http://saboramipadre.blogspot.com/2012/05/luz-de-luna-mi-celda-querida-que-esta.html>

Castrillón, A. (s.f.). *Después de tanto amar*, Niyireth Alarcón. Obtenido de YouTube:

[https://www.youtube.com/watch?v=fET-PZA-Okw&ab\\_channel=JohnTob%C3%B3n](https://www.youtube.com/watch?v=fET-PZA-Okw&ab_channel=JohnTob%C3%B3n)

Castrillón, A., & Hincapié, F. A. (s.f.). *Y lo peor de todo*, Karen Arango. Obtenido de YouTube:

[https://www.youtube.com/watch?v=-AkRKSikoKU&ab\\_channel=KarenArango](https://www.youtube.com/watch?v=-AkRKSikoKU&ab_channel=KarenArango)

Chase, A. (23 de mayo de 1993). No soy de aquí ni soy de allá. *La República*.

Chóliz Montañés, M. (2005). *Psicología de la Emoción, el proceso emocional*. Valencia.

Chóliz, M. (2005). *Psicología de la emoción*.

Cortés, C. (16 de octubre de 1994). Luz de luna sobre Parías. *La Nación*, págs. 8-9.

Daniel Belinche, V. B. (2016). Cantar: Resplandores tardíos de la civilización y la barbarie.

*Clang*, 33-46.

Delgado, C. S. (2014). *Vitrolar, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música*

*popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.

Díez, G. (Marzo de 2022). Entrevista acerca del proceso creativo. (M. I. Díez, Entrevistador)

Donadío y Estrada, L. (3 de Noviembre de 2011). *Otraparte.org*. Obtenido de Un hombre entre

dos siglos. antología, poesía y prosa: <https://www.otraparte.org/agenda-cultural/literatura/un-hombre-entre-dos-siglos/>

Eljade Arbeláez, R. (2018). La historia del pasillo triste o del pasillo ecuatoriano. *Facultad de Derecho, Vol. 4*, 199-211.

Funmúsica. (s.f.). *Fundación Pro Música Nacional de Ginebra*. Obtenido de

<https://funmusica.org/biografias/2021/12/23/doris-zapata/>

FUNMUSICA. (s.f.). *oocities.org*. Obtenido de

<https://www.oocities.org/nashville/opry/3107/jhlaverde.html>

- Glowacka Pitet, D. (2004). La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación. *Comunicar*, 57-60.
- Gobierno de Caldas*. (21 de Noviembre de 2020). Obtenido de <https://www.caldas.gov.co/index.php/prensa/noticias-gobernacion/noticias/9602-maria-isabel-saavedra-la-cantautora-colombiana-mas-grabada-en-la-historia-invitada-a-las-tertulias-virtuales-de-la-musica-latinoamericana>
- Gund, C., & Kyi, D. (Dirección). (2017). *Chavela* [Película].
- Helguera de la Villa, E. (9 de septiembre de 2012). *Chavela, una voz oscura con hilos de fósforo y luna*. Obtenido de Letras libres: <https://letraslibres.com/revista-espana/chavela-una-voz-oscura-con-hilos-de-fosforo-y-luna/>
- Helguera de la Villa, E. (2012). *Letras Libres*. Obtenido de <https://letraslibres.com/revista-espana/chavela-una-voz-oscura-con-hilos-de-fosforo-y-luna/>
- Histórica, L. d. (s.f.). *Repositorio Institucional Universidad EAFIT*. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10784/22102>
- Labbozzetta, L. E. (2016). La interpretación en el tango cantado. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 88-98.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. D.F, México: Fondo de cultura económica.
- Laverde, J. H. (s.f.). *Debes saber, Juliana Escobar*. Obtenido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=7Q-xyKsM2uw&ab\\_channel=JulianaEscobarCanta](https://www.youtube.com/watch?v=7Q-xyKsM2uw&ab_channel=JulianaEscobarCanta)
- Lizardo, G. (09 de 08 de 2009). *Cuartoscuro*. Obtenido de Un bestiario mítico: las canciones de Tomás Méndez: <https://cuartoscuro.com/revista/un-bestiario-mitico-las-canciones-de-tomas-mendez/>

- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México.
- López Cano, R. (2020). *La música cuenta*. Barcelona.
- Martínez, M. D.-A. (2008). *La voz popular. Caminos posibles del canto*. Buenos Aires: Música nuestra.
- Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la música*. Valladolid: MAXTOR.
- Polo, N. (s.f.). *Sotto Voce*. Obtenido de Hypotheses: <https://sottovoce.hypotheses.org/>
- Real Academia Española*. (2002). Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/exclamaci%C3%B3n>
- Revelo, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana. *Artículo*. Medellín.
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). *Academia*.
- Rodríguez Melo, M. E. (2016). El pasillo entre Colombia y Ecuador: tema, variaciones y coda. *Research Gate*, 1-15.
- Saavedra, M. I. (s.f.). *Cómo extrañarte menos*. Obtenido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=JfHuEmATihA&ab\\_channel=CompositoresColombianos](https://www.youtube.com/watch?v=JfHuEmATihA&ab_channel=CompositoresColombianos)
- Sánchez, A. (1997). Esther mirando la tarde [Grabado por G. Giraldo]. Medellín.
- Santamaría, C. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad*, 87-103.
- Solano Moraga, S., & Hernández Ching, R. (2019). Chavela Vargas: su mitificación como personaje artístico y cultural. *Repertorio americano*, 303-310.
- Tamaro, T. F. (2004). *Biografiasyvidas.com*. Obtenido de [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vargas\\_chavela.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vargas_chavela.htm)

Uribe Bueno, L. (s.f.). *Te extraño, Claudia Gómez*. Obtenido de YouTube:

[https://www.youtube.com/watch?v=g8ebooN891Y&ab\\_channel=ONUDEVCA](https://www.youtube.com/watch?v=g8ebooN891Y&ab_channel=ONUDEVCA)

Vargas, C. (1991). *Concierto en Teatro – bar El Hábito*. Ciudad de México.

Vargas, C. (1993). *Concierto Sala Caracol*. Madrid.

Vargas, C. (2002). *Chavela Vargas, sus cuarenta grandes canciones*.

Vargas, C. (2002). *Y si quieres saber de mi pasado*. Madrid: Aguilar.

Vargas, C. (2006). *Grabación en vivo Udg TV*.

Vargas, C. (2012). *Las 30 grandes de Chavela Vargas*.

Verne. (1 de Junio de 2020). *El País*. Obtenido de Lo mejor de Verne:

[https://verne.elpais.com/verne/2020/06/02/mexico/1591050185\\_063571.html](https://verne.elpais.com/verne/2020/06/02/mexico/1591050185_063571.html)

*Vocal Studio*. (s.f.). Obtenido de Lo que quieres es cantar:

<https://vocalstudio.es/2017/04/18/registro-vocal/>

*YouTube*. (s.f.). Obtenido de [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Zapata, D. (2012). *Sueño de dos* [Grabado por D. Zapata].