

Hacia una estética de la voz cantada como cuerpo expresivo

Daniel Machuca Téllez. Licenciado en música con orientación en Educación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente adscripto en la cátedra Audioperceptiva I y II de la Facultad de Artes. Tesista de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Doctorando en Artes de la FDA-UNLP y becario de investigación por la UNLP. De 2015 a 2017 participó como ayudante en la cátedra Educación Vocal de la misma facultad. Realiza tareas de investigación sobre la voz cantada en el Laboratorio para el estudio de la experiencia musical. Integró el proyecto PPID/B010 – "Improvisación y oralidad en la música popular. Hacia una definición de los aspectos corporeizados, fenomenológicos y gramaticales de la performance como ontología de la acción." Y, actualmente integra el proyecto PPID/B017 – "Prácticas actuales de oralidad musical: performance, interacción, y mediación tecnológica como espacios de construcción del significado musical." ambos dirigidos por el Dr. Joaquín Blas Pérez. Se ha dedicado a estudiar el desarrollo y producción de la voz cantada en las músicas populares, la performance cantada y su abordaje en el ámbito pedagógico. Desde 2016 desarrolla un proyecto independiente sobre pedagogía de la voz cantada en el cual participa como docente y director. Ha realizado talleres y conferencias en el marco de dicho proyecto. Compone y produce música bajo el seudónimo Dan Mallez.

Joaquín Blas Pérez. Músico, Saxofonista y Flautista Improvisador, Investigador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Doctor en Artes en la Universidad Nacional de La Plata y Profesor de Música (orient. Composición). Profesor ayudante en Audioperceptiva I y II en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Profesor de Música Latinoamericana en la Escuela de Arte de Berisso. Miembro del Consejo Asesor de Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP). Es investigador del proyecto de investigación acreditado por la UNLP "La corporeidad de la mente musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la ontogénesis, la percepción y la performance de la música". Integra el proyecto: "Musicalidad Comunicativa en las Artes Temporales y la Infancia Temprana". PICT 2013-0368 (Agencia Nacional de Promoción de la Ciencia y la Tecnología). Sus intereses están vinculados principalmente a la improvisación en jazz y la música popular latinoamericana, la cognición musical, la performance musical. presidente fundador de Cuchá! Músicos Platenses Produciendo, músico productor, arreglador y sesionista en diversos proyectos musicales vinculados a la música popular latinoamericana y el jazz.

Historial editorial

Recepción: 12 de febrero de 2022

Revisión: 9 de marzo de 2022

Aceptación: 25 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

Hacia una estética de la voz cantada como cuerpo expresivo

Towards an aesthetic of the singing voice as an expressive body

Rumo uma estética da voz cantada como corpo expressivo

Daniel Machuca Téllez/Joaquín Blas Pérez

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Leem),
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
danirichi90@gmail.com*

RESUMEN

Las maneras en las que interactuamos, y por medio de los sentidos, significamos al mundo que nos rodea, ha sido un tema de relevancia en la filosofía y psicología contemporánea. En cuanto a la práctica musical, debemos reflexionar sobre esta interacción como un tipo de experiencia estética. Consideramos que, dentro de las problemáticas tratables desde la estética, se puede ubicar a la voz cantada inclusive más allá del pensamiento de la música como obra u objeto. En este sentido, la voz surge como una forma comunicativa en donde, un tiempo-espacio particular, las formas de interacción con otro y las significaciones que emergen pre y durante la interacción, configuran las formas en las que se produce el sonido vocal; la voz, comprendida como un cuerpo expresivo, va transformándose, significando a cada instante aquello que surge en la producción vocal, en el desarrollo de la performance musical. A continuación, presentamos un artículo que atiende a los significados estéticos referentes al sonido de la voz cantada como cuerpo expresivo, a partir de dos apartados generales, (i) *la dimensión estética de lo musical como experiencia*, y (ii) *la voz como expresión corporal*.

Palabras clave: Voz cantada, cuerpo expresivo, experiencia, estética musical.

ABSTRACT

58 The ways in which we interact, and through the senses, signify the world around us, has been a relevant topic in contemporary philosophy and psychology. As for musical practice, we must reflect on this interaction as a kind of aesthetic experience. We consider that, within the problems that can be treated from aesthetics, the singing voice can be located even beyond the thought of music as a work or object. In this sense, the voice emerges as a communicative form where, a particular time-space, the forms of interaction with another and the meanings that emerge before and during the interaction, configure the forms in which the vocal sound is produced; the voice, understood as an expressive body, is transforming, signifying at every moment what arises in the vocal production, in the development of the musical performance. Next, we present an article that attends to the aesthetic meanings referring to the sound of the sung voice as an expressive body, from two general sections, (i) *the aesthetic dimension of the musical as an experience*, and (ii) *the voice as bodily expression*.

Keywords: Singing voice, expressive body, experience, musical aesthetics

RESUMO

As formas como interagimos e, por meio dos sentidos, significamos o mundo que nos cerca, tem sido um tema relevante na filosofia e na psicologia contemporâneas. Como parte da prática musical, devemos refletir sobre essa interação como uma espécie de experiência estética. Consideramos que, dentro dos problemas que podem ser tratados a partir da estética, é possível localizar a voz cantada, englobando além do pensamento da música como obra ou objeto. Nesse sentido, a voz aparece como uma forma comunicativa onde, em um determinado tempo-espço, as formas de interação com os outros e os significados que emergem durante a interação configuram as formas em que o som vocal é produzido; a voz, entendida como corpo expressivo, se transforma, ou seja, a cada momento o que aparece na produção vocal, no desenvolvimento da execução musical. Em seguida, apresentamos um artigo que aborda os significados estéticos em torno do som da voz cantada como corpo expressivo, a partir de duas seções gerais, (i) *a dimensão estética da música como experiência* e (ii) *a voz como corpo de expressão*.

Palavras-chave: Voz cantada, corpo expressivo, experiência, estética musical

INTRODUCCIÓN

Quienes hacemos música, trabajamos con el sonido y, de hecho, es en el sonido de la música que exploramos todo tipo de significados emocionales, corporales, socio-culturales, estructurales, interactivos, etc. sobre los cuales las disciplinas que estudian la música han teorizado.¹ Quizás esta afirmación no resulte extraña para quienes se encuentren inmersos de alguna manera en la práctica musical, pero, a pesar de que podemos reconocer parte de estos significados, existe una tendencia general a asociar al sonido con la fuente que lo genera, sea esta un objeto, un fenómeno natural, entre otras posibilidades. Buscamos el significado del sonido en esta referencialidad a la fuente, en el estatus que adquiere en determinado contexto o en aquello que nos produce, según sus cualidades, cuando lo percibimos.

Con el sonido de la voz ocurre algo un tanto distinto. Por un lado, es producido por un ser humano y, en ese sentido, podría decirse que su significado se encuentra profundamente vinculado a ese ser. Alguien que, de manera similar, casi idéntica a nosotros mismos, ha dado sentido a sus experiencias en el mundo de diversas formas que involucran también a su voz y a las voces de otros. Aunque no pudiéramos ver a ese otro productor de sonido, nuestra experiencia en el mundo permite vincularnos e interactuar con sus formas sonoro-expresivas de tal manera que, podemos llegar a reconocer su corporeidad, su dinámica, su estado psicológico, al punto de imaginarlo. De esta manera, aquellos atributos intrínsecos y extrínsecos al sonido, como la frecuencia, el timbre o la duración, son transformados, percibidos y significados en la voz, como un cuerpo expresivo que no necesariamente debe ser visto para comprenderlo.

Desde los postulados de la cognición musical corporeizada, por ejemplo, se sostiene la idea de un significado musical que emerge del flujo de la experiencia corporal (Johnson, 2007; Martínez, 2007, 2012, 2014, 2018); la experiencia estética de lo musical se funda así en la materialidad de los cuerpos de quienes se involucran con el sonido. En esta visión, el significado musical es una propiedad de las relaciones entre la mente y el mundo; sin embargo, es mejor entendido

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

como mediado no por los principios de la lógica formal, sino por la naturaleza corporeizada de nuestras experiencias de estar en el mundo (Lakoff 1987, p. 267). Presentamos a continuación, un ensayo sobre los significados estéticos relativos al sonido musical de la voz cantada como cuerpo expresivo. El sonido de la voz, en el marco de la práctica musical, será comprendido como la extensión de un cuerpo sentiente, atravesado por un tipo de experiencia estética que trasciende la dimensión objetual, física y acústica.

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LO MUSICAL COMO EXPERIENCIA

60

La forma en la que interactuamos, y a través de nuestros sentidos, damos significado al mundo que nos rodea, ha sido un tema central para la filosofía y la psicología contemporánea. En relación a la práctica musical como hacer artístico, debemos considerar a esta interacción también como un tipo de experiencia estética. Si bien, las preguntas de la estética como disciplina versan por lo general sobre el significado en la percepción de los objetos de arte tangibles e intangibles considerados bellos; debemos atender que la prevalencia de la ontología de la música como objeto ha sido cuestionada a favor de su consideración en tanto *performance*² (Bohman, 2001; Cook, 2003; Moran, 2014), un tipo de experiencia que puede ser entendida como un encuentro en la *performance* musical con el otro (Pérez y Martínez, 2021; Marchiano y Martínez, 2020). Creemos que, en el marco de las problemáticas abordables desde la estética como disciplina, podemos ubicar a la voz cantada incluso más allá de la idea de la música como obra u objeto. ¿Cómo podemos pensar a la voz en el marco de una idea de la estética no centrada en la dimensión objetual de la práctica musical?

Desde la antigua Grecia, los filósofos definieron la estética como aquella rama que aborda el arte y la idea de belleza. La posición Aristotélica asume que la misma radica en respetar ciertas proporciones; el orden y la relación armónica de los elementos definen la visión Pitagórica. Platón por su parte, creía que la belleza se lograba en la imitación de los patrones susceptibles de ser contemplados en la na-

2. En el mundo anglosajón se utiliza la expresión [musical performance] *performance* musical para referir a la puesta en acto de la música, sea en una ejecución instrumental o vocal. El musicólogo Nicholas Cook conceptualiza la *performance* musical como un espacio-acto de significados musicales en el que se involucra todo aquello que circunda el espacio físico, corporal, lógico, afectivo, emocional y social. Contrario al planteamiento tradicional en el que la *performance* musical, como mera ejecución o interpretación reproduce un texto musical, Cook explica que el significado musical es construido durante la *performance*, en un acto interactivo, aun cuando involucre tan solo un individuo. “...el significado *performativo* subsiste en el proceso y, por tanto, por definición, es irreductible al producto” (205).

turalidad y el universo. Los Sofistas en cambio, pensaban que la belleza dependía de quien observara, siendo bello aquello que generara placer en cualquiera de los sentidos. Por su parte, Sócrates señalaba que la belleza dependía de la función y el contexto en el que esta se creara, independientemente de quien observe, el contexto determinaba su belleza (Plazaola, 2007). Si bien algunas de estas posiciones incorporan la percepción y la posición del sujeto, todas estas ideas ubican al arte como un objeto de contemplación que tiene como finalidad generar placer, un objeto estético inmanente que se separa del sujeto en términos de obra. En la música, la ontología del objeto fue definida desde una matriz occidental centroeuropea por la obra/partitura, o la puesta en acto del texto musical notado. Visión que fue promovida especialmente en los espacios de enseñanza musical, donde el aprendizaje y análisis del texto musical ordena la disciplina.

Al considerar una ontología de la música basada en la performance, la perspectiva se modifica para atender las múltiples dimensiones de la experiencia: fenomenológica, corporal, mental y de interacción con los otros. La música resulta ser algo que nos envuelve y penetra confundiendo con quien la ha producido (Dahlhaus, 1996). Las visiones filosóficas y estéticas antes mencionadas, aun concebidas bajo la idea de belleza, atienden también al fenómeno perceptivo, aunque desde una perspectiva de la contemplación. Desde la posición que aquí se sustenta, la dimensión estética de lo musical, desvinculada de la idea clásica de lo bello, es un fenómeno que resulta de un tipo de experiencia embebida y corporeizada en el mundo, un fenómeno que trasciende la dimensión constructiva e interpretativa de la obra como objeto autónomo, ajeno a nosotros, y nos permite involucrarnos socialmente.

61

REPENSANDO LAS IDEAS SOBRE EL SIGNIFICADO EN LA MÚSICA

En las artes visuales y literarias, la estética como disciplina indaga casi siempre sobre los significados referenciales que en la obra se hayan contenidos. En la música, la ausencia de significados referenciales directos, hace que la pregunta por lo estético involucre como primer paso una definición sobre las características del significado musical. En términos generales, la mirada de la música occidental ha sido construida sobre la base histórica de dos posturas; por un lado, aquellas que en un proceso intelectual, encuentran significado en la configuración de sus elementos –altura, ritmo, timbre, etc.–, independientemente de quien los configure, interprete o experimente. Esta posición se remonta a los planteos de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), en los que la música debía seguir parámetros estrictamente racionales, casi científicos,

para enfocarse principalmente en la armonía, lo que se sintetiza en el seguimiento de la forma musical. Según Rameau “la armonía representa, [...] el origen y el ideal que debe perseguirse. Hay una relación racional con las cosas, con la naturaleza, que no es ni arbitraria ni convencional, sino eterna e inmutable.” (Polo, 2008, p.56). Esta postura será la base para las ideas formalistas de Eduard Hanslick (1854), que defenderá la idea de la música como sonido con una estructura que posee por sí misma un significado para el oyente.

Por otro lado, se encuentran los que hallan su significado en (i) las emociones, sentimientos, pasiones y deseos que despiertan las configuraciones musicales o, (ii) en la comprensión de contenidos referenciales que devienen de la palabra. En este caso, Jean Jacques Rousseau (1712–1778), Jean le Rond D'Alambert (1717–1783) y Denis Diderot (1713–1784), son referentes de esta mirada, aquella que se centra en lo afectivo, atendiendo específicamente a la melodía y el contenido, donde lo vocal, comprende la categoría máxima de expresividad por ser imitación de la palabra. Para Rousseau:

62

no hubo en un primer momento otra música que la melodía, ni otra melodía que el sonido variado del habla. Los acentos formaban el canto, las cantidades formaban la medida y se hablaba tanto con los sonidos y el ritmo como con las articulaciones y las voces. (Rousseau, 2008, p.78)

En cada caso, hay problemas a resolver como ¿Qué significados tiene una determinada configuración musical y por qué esta se transforma en algo significativo? o ¿Por qué la música despierta emociones y transmite contenidos referenciales?

REPENSANDO LA SIGNIFICACIÓN EN LAS ARTES MUSICALES

Estas líneas que intentan responder al significado de la música, ciertamente dependen de las formas en las cuales percibimos. La literatura relacionada con la psicología de la música y la estética, ha abordado el tema de la percepción en la experiencia musical bajo diversas perspectivas, todas vinculadas a la contraposición entre razón y sentimiento. Autores como Langer (1951), Cazden (1945), Farnsworth (1948) o Meyer (1956), han realizado algunas críticas coherentes a la vez que han propuesto metodologías para abordar y comprender la percepción musical. En esa línea, Leonard Meyer (2001) plantea que estas teorías –razón vs. sentimiento– contienen tres errores conexos; el hedonismo, por el cual se confunde a la experiencia estética con el placer sensorial, el atomismo, en el que se entiende la música por la sucesión de sonidos o por su complejo sonoro, y el universalismo, en el que determinadas interacciones con la música son clasificadas y generalizadas

como respuestas predeterminadas. Algo muy similar al estímulo-respuesta planteado por el conductismo. Nosotros consideramos, además de estas, al funcionalismo, en el que la percepción se ve condicionada por el lugar que ocupa la música en un contexto determinado, lo que deja a ciertas prácticas musicales confinadas al hedonismo, atomismo y universalismo.

Meyer —respecto a lo anterior—, desarrolla un planteamiento a partir de la expectativa. Según él, las experiencias con la música, nos permiten construir y re-construir configuraciones e identificarlas, pudiendo anticipar o esperar un determinado evento sonoro. La concreción o variación de dicha expectativa, hace posible la emergencia de emociones, conectando la experiencia, el raciocinio y lo sentiente en un mismo hecho, respondiendo así, a dos de las preguntas planteadas anteriormente. Aun así, no hay respuesta concreta a la pregunta ¿cuál es el significado de las configuraciones musicales?

La teoría de la expectativa podría pensarse como un proceso sofisticado en el que la experiencia musical del oyente configura parte importante del significado musical. Entonces, si la significación desde el formalismo se halla en la música misma, la teoría de las expectativas indaga en cómo la experiencia de esa música es significada por un oyente enculturado. Esto supone un cambio en el paradigma, ubicando al sujeto como el real significante de la música en una experiencia perceptual inherentemente humana.

En el estudio de la experiencia musical, y más allá de la teoría de las expectativas de Meyer, la pregunta sigue latente ¿Cómo significamos la música? La interacción con la música en el entramado sociocultural, en el que intervienen factores experienciales, cognitivos, emocionales y corporales, es quizás, el punto de partida para significarla. La experiencia vivida que tenemos con la música permite realizar análisis en dimensiones corporales, lingüísticas —estructura, texto-partitura—, performativas, emocionales, afectivas y semánticas. Es en la conjugación de estas dimensiones que hallamos significado. Un significado que se relaciona con nuestra experiencia no solo individual sino fundamentalmente social en la medida que se construye en la interacción con los otros con quienes compartimos la música.

LA VOZ COMO EXPRESIÓN CORPORAL

Existe una discusión en el ámbito de la práctica musical acerca del estatus de la voz como instrumento. Si consideramos que un instrumento es un objeto externo, funcional y de accionar mecánico, evidentemente la voz no podría participar de tal enunciación, y menos aún en el marco de la concepción ontológica de música antes planteada.

Por el contrario, sí podríamos considerarla como instrumento en tanto los mismos extienden nuestro cuerpo musical. Las posibilidades expresivas y performáticas que la voz permite, le garantizan un lugar en la estantería de los instrumentos musicales. Sin embargo, a diferencia de otros instrumentos, no tiene dos versiones iguales. Debemos pensar a la voz como parte de la totalidad que somos: cuerpo, experiencia, cultura, sociedad, interacción, creencias e historia. Quizás, incluso podríamos postularla como el primer instrumento musical.

El antropólogo Gregory Bateson (1998) realiza una reflexión que resulta interesante al preguntarse, ¿dónde termina un ciego? ¿será en la punta del bastón que golpea el suelo? ¿será en la mano que sostiene el bastón? O quizás ¿será en la resonancia que deja el golpe de su bastón en las paredes? Podríamos trasladar esa misma pregunta al ámbito de la voz, ¿dónde inicia y termina mi voz? ¿será en el imaginario sonoro que pretende hacerse sonido? ¿será en el instante en el que las cuerdas vocales se unen? ¿será en el impulso kinésico al intentar emitir? ¿será en el sonido viajando por el aire o en la recepción de este por parte de otro? ¿será en la identificación y significado del sonido por parte del otro? Son preguntas que invitan a repensar la voz más allá del sonido que se produce y extingue en el tiempo. A pensar en la voz como un cuerpo que se traslada informando, comunicando, expresando.

En términos de producción de sonido, hay tres condiciones que hacen posible la emergencia de la voz: (i) el sujeto, (ii) la fuente, (iii) el espacio-tiempo. Sin alguno de estos elementos, no habría producciones sonoras vocales. Entendemos que la voz surge por la relación equilibrada de aspectos anatómicos y fisiológicos, presentes en un espacio acústico –corporal y físico– que requiere de una experiencia perceptual para materializarse en un sonido signifiante. El sujeto y la fuente son comprendidos en un mismo ser, que unifica al cuerpo productor del sonido, y al cuerpo que le otorga significado a través de la percepción. Cuando estas condiciones se establecen en forma de voz cantada, ¿Cuáles son las características del sonido producido? Hablando de sus cualidades, podría decirse que el sonido tiene un timbre y color, brillante u opaco, una frecuencia y altura, aguda o grave, un ritmo y temporalidad, rápida o lenta, así como un volumen y sonoridad, fuerte o suave. El sonido emerge más allá de su forma físico-acústica como onda sonora en movimiento, para transformarse en expresiones performáticas singulares que se trasladan en una experiencia entre quien produce y quien recibe el sonido.

En la antropología, se habla de vocalidad para ampliar el fenómeno sonoro al cuerpo humano, entendiendo que las prácticas de oralidad, por ejemplo, son atravesadas por la performance fono-cor-

poral en un contexto sociocultural determinado (Zumthor, 1997). En ese sentido, en las vocalidades, en las formas de producción vocal, se hallan rasgos de nuestra materialidad como agentes performativos (Idhe, 2007) y sociales, por lo que siempre que escuchemos o imaginemos una voz, esta nos referencia a una persona concreta, independientemente de la palabra o el idioma.

Del mismo modo, estos aspectos expresivos y performáticos que participan en la significación de la producción de la voz, traen consigo cargas ideológicas, políticas, raciales, étnicas o sexuales tan fuertes, que muchas veces determinan las condiciones en las cuales adquiere identidad y significado la voz. Este hecho es denominado en la antropología como ideología de la voz. Al respecto, Amanda Weidman (2014) expresa, “Las ideologías de la voz determinan cómo y dónde ubicamos la subjetividad y la agencia; son las condiciones que otorgan a los enunciados [y expresiones sonoras] cantados o hablados su poder o limitan sus efectos potenciales” (p.45). Esto se ve reflejado explícitamente en el periodo colonial latinoamericano, donde las formas expresivas propias e identitarias, fueron despojadas en un proceso de aculturación que permaneció durante siglos por parte de los países dominantes de Centroeuropa, y que hoy, dejan huella en las ideas, concepciones y corporeidades de la voz cantada.

Otro ejemplo en el que identificamos a la voz como cuerpo e ideología vocal, es el que nos comparte la musicóloga Nina Sun Eidsheim (2008) sobre la asociación timbre-cuerpo. Ella explica que la percepción que tenemos de las voces negras está emparentada con el tipo de sonido que producen, siendo este, además de un cuerpo performado, un rótulo que racializa y marca una diferencia étnica, cuestión que se hace evidente en culturas descentralizadas. En este marco, la importancia de la voz en cuanto “Corporeización de la performance hablada y cantada” (Feld y Fox, 1994, p.26), nos permite pensar la materialidad y significación de esta en su dimensión sonora-corporal-expresiva, antes que en dimensiones acústicas, lingüísticas o formales.

ANALIZANDO LA CORPOREIDAD DE LA VOZ CANTADA

Suelen ser frecuentes los análisis y descripciones de la voz bajo la lupa de su materialidad como cuerpo anatómo-fisiológico, asumiendo que el equilibrio en el funcionamiento de sus órganos, puede ser la clave de una producción sonora “bella”, sustentable y llena de sonoridades apropiadas para el canto. No obstante, las configuraciones del cuerpo –en términos anatómo-fisiológicos– no necesariamente atienden a cuestiones de índole higiénica, saludable o de organizaciones proporcionales para un tipo de sonido a emitir, sino que se manifiestan

de acuerdo a un tiempo-espacio determinado, a diferentes formas de interacción con el otro y a significaciones que emergen pre y durante la interacción; nuestra voz, entendida como un cuerpo expresivo, se transforma constantemente dando sentido a cada momento que transcurre en la producción vocal, en la performance musical. En ese sentido, un sonido cantado, que al final de una frase se va quedando sin aire, no necesariamente habla de la dosificación del aire, de la capacidad aeróbica o de la técnica del cantante, sino que puede estar haciendo énfasis en algo que requiere de esa falta de aire, de ese suspiro último, de la necesidad de sentir un último aliento porque así se construye su poética, y no estamos hablando en términos del texto-literario, simplemente de ese sonido que es un cuerpo comunicante.

66 Un ejemplo lo podemos hallar en la carraspera y el constante escape de aire en el cante flamenco (Djoulou Ram, 2012). Puede que se asocie a patologías como el hiatus, nódulo, pólipo o disfonía vocal, etc. No obstante, el modo de producción vocal hace referencia a una forma del decir, a un contexto y una identidad en la forma de expresar. El tipo de sonido producido es a la vez, una performance intersubjetiva que se significa, no en referencia a los sentimientos del productor o del oyente, sino como experiencia subyacente de los dos. En ese camino, no es lo mismo un tango cantado por Gardel que un tango cantado por el Cigala. La construcción formal que puede identificarse como melodía, quizás sea la misma, pero las formas en las que emerge el sonido, hablan de una interpretación subjetiva, de una construcción performática y corporeizada de la música, de un modo de expresión que no puede reducirse a un análisis fisiológico, acústico o formal del lenguaje musical. Tampoco así, a una dimensión semiológica de la palabra, en la cual, el significado esté relacionado a la interpretación metafórica del texto. La performance de cada cantante, transforma los modos en los que se desarrolla la experiencia estética, así mismo, esta performance es dinámica, mutando, a lo largo del tiempo, la corporeidad del sonido vocal y sus significaciones.

Esta propuesta no implica devaluar los análisis de la voz en su dimensión fisiológica, acústica o gramatical, sino comprender que las descripciones que arrojan estos análisis, no pueden ser generalizadas a la hora de abordar el tema sobre la significación musical. En otras palabras, las dimensiones involucradas en el desarrollo de la performance musical cantada, no deben ser analizadas aisladamente para dar con la definición del significado musical, pues es la relación de estas dimensiones, las que permiten acercarnos a la comprensión de la performance y su significado. El estudio de la forma musical, de los parámetros acústicos que afectan al sonido o de las configuraciones fisiológicas que permiten la emisión vocal, no reconocen una percep-

ción y significación de la voz en su aspecto más variable y dinámico, su dimensión expresiva y corporeizada.

Para dar un ejemplo, veamos la descripción que se hace del estilo interpretativo de la fadista³ Amália Rodrigues:

[...] parte casi siempre de una primera nota bien apoyada (a veces atacada por una apoyatura inferior) y de intervalos ascendentes producidos con un fuerte portamento, que conducen a una nota superior sostenida, terminada con un pequeño mordente dado por un golpe de glotis. Los intervalos descendentes son lanzados precisamente por el impulso de este mismo ornamento en la nota superior, para reposar en la nota grave siguiente, sin haber ahora portamento en el descenso. (García Pindado, 2015, p.59)

Una descripción que se enfoca en los aspectos técnicos que pueden encontrarse en la música académica y que aquí, son usados en un intento por explicar el abordaje que hace Amália Rodrigues en las melodías del fado. Como se puede observar, hay términos que hacen referencia al abordaje del sonido vocal (portamento, ornamento, mordente), a la fisiología implicada (golpe de glotis, bien apoyada) y a la construcción melódica (apoyatura, intervalos, ascendente, descendente, agudo, grave). Estos aspectos permiten identificar la corporeidad en términos muy generales, asociados a la configuración general que tiene un cantante cuando emite una serie de sonidos ascendentes. Sin embargo, no dan cuenta de aspectos importantes de la percepción y construcción de significado en la performance vocal.

En el tema Sabe-se lá (Manuel gdfgmf, 2012) interpretado por Amália Rodrigues, podemos realizar algunas aproximaciones de su cuerpo expresivo a partir de la voz. Por ejemplo, la primera palabra pronunciada –lá porque– es emitida conteniendo en –por– el sonido total de su voz, como si tensara todo su cuerpo para pronunciarla; se oye un escape de aire que produce un débil rasguído de la voz, ese que pareciera tener relación con la tensión del cuerpo mencionada. Luego abre la voz sin tensión alguna hasta la vocal –a– de la palabra –embaixo–, nuevamente tensiona brevemente, pero esta vez sin mucha fuerza, alejándose y aliviando el sonido con la apertura de su boca y un aliento que abandona el sonido fuerte y tenso del inicio de la frase, terminando en la segunda –a– de –agora– que se aleja en un sonido más nasal, como si levantara la cabeza expresando poca importancia a fin de terminar la frase.

La descripción hecha, es solo de la primera frase del tema. En ella no se tomó en consideración el significado de las palabras ni la

3. Nombre que recibe el o la cantante de fado, un estilo musical representativo de la cultura portuguesa.

relación de estas con la construcción melódica. Justamente, el hecho de analizar un fragmento tan corto, da cuenta del entramado de significación que hay en un sonido en el que está contenido un cuerpo expresivo, cuerpo que impacta e interactúa con el oyente y con el mismo cantante. Con ello, no queremos decir que la significación se halla en cada sonido y modo de producción vocal que surge para expresarlo, sino que la significación se encuentra en la producción, expresión y percepción general del discurso musical, en la totalidad de la música, en la conjunción de todos los elementos implicados en la performance musical cantada.

68 Otro ejemplo podríamos darlo con el tema *La gloria eres tú* del cantante y compositor cubano José Antonio Méndez. Aquí encontramos la transformación del cuerpo expresivo de manera explícita. Si escuchamos el tema grabado en la década del cincuenta (Fatpolo, 2011) y su interpretación a finales de los ochentas (José Antonio Méndez, 2020), es inevitable percibir en su sonido, un cambio corporal, tímbrico y por supuesto expresivo, que resignifica su performance y nos invita a una nueva interacción. En las dos versiones, reconocemos los giros melódicos representativos de la canción, aquellos que nos permiten desde un aspecto formal, identificar su construcción gramatical en términos musicales. Sin embargo, ese cuerpo que ahora produce tal sonido después de 30 años, es transformado en una suerte de canción nueva —pero que al mismo tiempo es la misma— que es percibida con significaciones que trascienden el texto poético, la configuración melódica, armónica o formal. La interacción intersubjetiva de una nueva corporalidad, nos envuelve trascendiendo el aspecto metafórico-textual del tema musical.

Por supuesto, también podemos encontrar análisis culturalistas en que el texto poético define el contexto y la significación de una performance vocal. Estos, ponen en consideración los usos de la palabra; nos referimos a las formas en las que determinadas culturas usan la palabra en el canto. A diferencia de la cultura occidental, estas no atienden a las relaciones sintácticas, acentuales o gramaticales en la creación de una música cantada. Inclusive, podría pensarse que sus características idiomáticas se ponen en discusión si asumimos que, nuestra percepción y significado del canto se halla en el texto poético-literario. Como expusimos en el apartado anterior, los sonidos que emergen de las propias palabras, son determinantes no por la palabra per se, sino por la corporalidad de esta, en suma, su cuerpo expresivo. Es esta corporeidad la que nos acerca intersubjetivamente a múltiples significados de la voz.

Es interesante cómo podemos interpretar en la voz cantada una cantidad de significados y símbolos que responden a las relaciones

humanas y las experiencias con el mundo. Inclusive, cómo estas creaciones artísticas pueden politizarse al punto de convertirse en material publicitario de ideas respecto a cómo observar y escuchar el entorno. Una entrevista que analizamos en un trabajo sobre la técnica en el canto, nos permitió ampliar la mirada respecto a lo que es y significa la voz cantada. La cantante de música folclórica boliviana Luzmila Carpio (Tuxame, 2015) es entrevistada por la periodista Ana María Cacopardo, en un encuentro de percepciones y significaciones del mundo completamente distintas. En la entrevista se puede observar la polisemia del término canto; cuando para occidente implica un dominio técnico, un sistema de reglas de producción sonora y una experiencia estética específica, para ella es una expresión orgánica de sí misma, una comprensión de su yo con la naturaleza. Su aprendizaje, expresa Luzmila, se vincula con la comprensión de la naturaleza, la interpretación del sonido de los pájaros y un equilibrio sonoro-corporal relacionado con su sentir. Su relación con el entorno es el insumo para la creación y producción sonora; el amor, el cuerpo, sus vínculos, la familia, la otredad, son todos aspectos que definen el cómo de su aprendizaje y enseñanza. Esto nos recuerda aquel comentario del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui que se relaciona con Luzmila; Atahualpa enfatiza que su canto deviene de la relación con la tierra, “yo canto fiero, lo bello de mi canto lo pone la montaña” (Canal Encuentro, 2017). La significación que pudiesen tener las palabras utilizadas en su canto, no tendría sentido si se alejara de la vinculación con su entorno, eso sagrado que él y Luzmila llaman naturaleza. Sus ontologías de canto, ponen en discusión las concepciones, categorías y abordajes que tenemos al respecto.

69

COMENTARIOS FINALES

Tenemos la convicción de que los significados que se desprenden de la música no emergen de esta solo como un objeto artístico autónomo; sino que, es el ser humano en interacción con el entorno natural y social, llámese contexto, escenario, materialidad, mundo u otredad, quien construye conocimientos a partir de sus formas de percibir y performar. Esta performance-percepción que da forma a nuestra experiencia, nos permite relacionarnos con los objetos artísticos. En la música, en un espacio que se transforma constantemente y en un tiempo delimitado, que comprende un inicio y un final. Es en ese escenario temporo-espacial en el que transcurrimos, dando sentido a infinidad de cosas con cada inicio y final de su producción.

El hecho de pensar en todo lo humano que hay en la producción de una obra artística, nos permite plantearnos una interac-

ción triádica de base, en la que el productor-obra-oyente interactúan activamente, no como una comprensión del proceso creativo, de las realidades del artista o de los sentimientos que tuvieron lugar en la creación, sino como la finalización de la obra, esa que tiene sentido y encuentra significado únicamente en el momento en que la triada se completa. En este sentido, delimitar el objeto a fin de conocer cómo es que se construye y así encontrar un sentido universal en la interacción con este, no debiera ser el fundamento de la estética y quizás tampoco de la psicología de la música.

70 Pensar en la percepción y la performance de la voz como cuerpo expresivo, implica comprender que el fenómeno vocal tiene sentido en sí mismo y en sus formas sonoras más básicas. Es un acto en el que se crean y transfieren conocimientos que involucran el pasado, la memoria, las experiencias y la identidad (Taylor, 2016). Estos aspectos son inherentemente corporales, hacen parte de nuestro estar, percibir, convivir y experimentar el entorno y las relaciones con los otros. La performance vocal se hace presente en cada expresión sonora, interactuando con las corporeidades del otro y construyendo significado en dicha interacción. Su carácter estético, no puede prescindir de su experiencia corporeizada, de los aspectos sociales, culturales y políticos que se encuentran contenidos en sus expresiones. Así mismo, una idea estética en la cual el objeto sea significado en su contemplación, queda desplazada en una perspectiva performativa del significado subyacente en la interacción productor-obra-oyente. La música, cuya materialidad emerge en un tiempo-espacio determinado, transmuta con cada persona que la performa.■

REFERENCIAS

- BATESON, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*, única edición. Buenos Aires: LOHLÉ-LUMEN.
- BOHLMAN, P. V. (2001). "Ontologies of Music". En *Rethinking Music*, N. Cook, y M. Everist Ed. Oxford: OUP, 17 – 34.
- CANAL Encuentro. (23 de mayo de 2017). Los caminos de Atahualpa: Si habré cantado yo - Canal Encuentro HD [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fp-Q9ZGnkd0>.
- COOK, N. (2003): Music as Performance. In M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge, 204 – 214.
- CROSS, I., y Tolbert, E. (2009). *Music and meaning*. The Oxford handbook of music psychology, 24-34.
- DAHLHAUS, C. (1996). *Estética de la música*, Kassel: Reichemberger.
- DJOULOU Ram. (26 de octubre de 2012) Camarón de la Isla y Paco de Lucía Como Agua [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3KZyy8Oc1QA>.
- EIDSHEIM, N. S. (2008). "Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance", Ph.D. thesis, philosophy department, University of California, San Diego.
- FATPOLO. (28 de abril de 2011). Jose Antonio Mendez - La Gloria Eres Tu [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hQIAE4y6Y50>.
- FELD, S. y Fox, A. A. (1994). "Music and language". *Annual Review of Anthropology* (23), 25 – 53.
- GARCÍA Pindado, S. (2015). *La voz del fado: una propuesta de análisis del canto de Amália Rodrigues*, Tesis de grado, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- HANSLICK, E. (1854). *The beautiful in music [De lo bello en la música]*. Londres, Reino Unido: Novello and Company.
- IDHE, D. (2007). *Listening and Voice. On the phenomenology of sound*, 2.ª edición. Albania: State University of New York Press.
- JOHNSON, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MÉNDEZ, J.A. – Tema. (03 de abril de 2020). La gloria eres tu (En vivo) [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Hx-2CjNfStE>.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- MANUEL gdfgmf. (04 de noviembre de 2012). Amália Rodrigues - Sabe-se Lá [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GY1f7xnX-Xk>.

- MARCHIANO, M. y Martínez, I. C. (2020). “La politización de la música en la experiencia estética”. *Arte E Investigación*, (18), e059. <https://doi.org/10.24215/24691488e059>
- MARTINEZ, I. C. (2007). *The Cognitive reality of prolongational structures in tonal music*. Doctoral Thesis, Roehampton University.
- MARTÍNEZ, I. C. (2012). “La música como experiencia imaginativa y corporeizada: implicancias para una idea de música como un modo expresivo de conocimiento”. *A Contratiempo*, (20), 1 – 3. Descargado en <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/117.pdf> el 1 de Febrero de 2020.
- MARTÍNEZ, I. C. (2014). “La base corporeizada del significado musical”. En *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad*, S. Español, Ed. Buenos Aires: Paidós. 71 – 110.
- MARTÍNEZ, I. C., Español, S. A., y Pérez, D. I. (2018). “The Interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors”. *Integrative psychological & behavioral science*, 52(4), 646 – 671. doi:10.1007/s12124-018-9432-z
- MEYER, L. (2001). *Emoción y significado en la música* [traducción J. L. Turina], Madrid: Alianza Editorial.
- MORAN, N. (2014). “Social implications arise in embodied music cognition research which can counter musicological individualism” *Frontiers in Psychology*, 1 – 10.
- PLAZAOLA, J. (2007). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*, 4.ª edición. Bilbao: Biblioteca Deusto.
- POLO, M. (2008). *La estética de la música*, 1.ª edición. Barcelona: Editorial UOC.
- ROUSSEAU, J.J. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas* [traducción María Teresa Poyrazian], Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba y Encuentro, C. 12.
- TAYLOR, D. (2016). *Actos de transferencia. En El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TUXAME e. (23 de diciembre de 2015). Luzmila Carpio entrevista - Historias debidas [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ojOx7xPtuMQ>
- WEIDMAN, A. (2014). “Anthropology and voice”. *Annual Review of Anthropology* (43), 37 – 51.
- ZUMTHOR, P. (1997). *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, EDUC.

