



LA “BUENA DICCIÓN” EN EL CANTO CORAL: CANON ESTÉTICO EUROCENTRADO Y ALTERNATIVA DECOLONIAL

Mariano Nicolás Guzmán, Favio Shifres.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical.

Resumen

Este trabajo problematiza la incidencia de la estética centroeuropea en la pronunciación del repertorio coral latinoamericano. A partir del relato de un suceso ocurrido durante un ensayo de coro, exponemos las principales implicaciones de la imposición de esta estética para la comunicación entre músicos y audiencias hispanohablantes. En particular, se describe el caso del fonema /s/, que, aunque en Argentina y otros países de la región se aspira delante de consonante (por ejemplo, su[h]piro), se canta de manera generalizada sin aspiración (es decir, su[s]piro). Esta y otras prescripciones, que se imponen en la formación lírica en forma de un canon fonético-estético, son discutidas en el marco de la teoría decolonial en cuanto que desconocen el papel expresivo de la pronunciación en el canto, reduciéndola a un aspecto técnico a perfeccionar, y subalternizan, ignoran e invisibilizan otras maneras de pronunciar el español en América Latina. Como alternativa a esta práctica se propone el concepto de la *Aisthesis* (Mignolo, 2010) y su relación con la identidad en la *performance*, entendiendo que una práctica coral más reflexiva puede fortalecer el vínculo entre músicos y oyentes nativos de español.

Palabras clave: Canto en español, buena dicción, canon estético eurocentrado, alternativa decolonial.

Introducción

Era el primer ensayo del año del coro. El director recibió a todos con mucha alegría, a los de siempre y a los estaban allí por primera vez. Los puso al tanto con gran entusiasmo de la confirmación de varios conciertos, de una posible gira y de la grabación del primer disco del coro. ¡Muchos proyectos por delante! Todos estaban muy ansiosos por volver a cantar juntos, y tanto se los veía así, que el director tomó rápidamente sus partituras, se sentó al piano y dio comienzo a los ejercicios de vocalización. Luego de algunos minutos de precalentamiento vocal dijo “¡ahora sí, a cantar!”. La obra que inauguró el ciclo era un arreglo de *La pomeña*, la famosa zamba de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Ya la habían cantado el año anterior, de modo que solamente se trataba de *traerla nuevamente a la garganta*. Entonces, el director tocó el primer acorde, hizo el gesto de *levare* y, como si no hubiesen pasado tres meses, todos cantaron con confianza y solidez:

“Eulogia Tapia, en la Poma,
al aire da su ternura.
Mirando flores de alfalfa,
sus ojos negros se azu...”

De repente, se oyó rechinar la puerta principal por la que asomó Pablo, un joven estudiante de psicología que había leído sobre los ensayos en Internet y que se acercó al ensayo motivado por la posibilidad de conocer y cantar junto a otros estudiantes de su edad. El director le dio la bienvenida y le preguntó acerca de sus conocimientos de canto y lectura musical. Pablo, algo tímido, confesó que no cantaba y que no sabía leer partituras. Entonces, para que pudiera familiarizarse con la dinámica del ensayo y el repertorio aprendido, el director le pidió que se sentara junto con los bajos, sus nuevos compañeros de cuerda. Luego de eso, con otro *levare* volvimos a cantar:

“Eulogia Tapia, en la Poma,
al aire da su ternura.
Mirando flores de alfalfa,
sus ojos negros...”

Algo andaba mal. Poco a poco el coro fue dejando de cantar, y el director, moviendo sus brazos más lentamente hasta detenerse por completo. Él, desconcertado, miró fijamente su partitura durante unos segundos, como buscando en el papel alguna respuesta, alguna nota difícil de cantar o quizás mal aprendida. Tras un silencio breve, un gesto adusto y algunas risas incómodas, se escuchó “vamos otra vez”. Otra vez el *levare*, otra vez a cantar “Eulogia Tapia, en la Poma, al aire da su ternura. Mirando flores de al...”. ¡Y otra vez algo suena mal! ¿Por qué una obra que se había cantado tantas veces no sonaba como siempre?

El director pareció orientarse hacia Pablo. No era que él desafinara o cantara fuera de ritmo, pero era obvio que nunca había cantado en coro y no estaba familiarizado con algunas reglas tácitas de la práctica coral. Sutilmente, y sin aludir a nadie, el director recordó: “es necesario *decir bien* y remarcar cada consonante”. Con esa simple indicación Pablo advirtió que la ese de *flores* (antes de la de) o la de ojos (antes de la ene) no debían sonar igual que cuando hablaba. A partir de ese momento, ya no volvió a pensar en eso y su pronunciación de las eses fue siempre *correcta*. Era la primera vez que Pablo cantaba en coro... y ya había aprendido cómo no debía pronunciar.

Esta historia es real y el origen de la reflexión de nuestro trabajo. Pablo aspiraba las eses que anteceden consonantes, diciendo “mirando flore[h] de alfalfa” y “sus ojo[h] negros se azulan”. Pero no pronunciaba mal. De hecho, así es como pronunciamos cuando hablamos. Lo que el director le pidió a Pablo, y que todos los otros coreutas ya “sabían”, se trataba de una adaptación fonética. Parece, entonces, que el canto coral requiere de ese tipo de adaptaciones, aun cuando cantamos una canción en nuestra lengua materna y del cancionero de nuestro propio país. ¿Qué entraña este



precepto? ¿Cuál es su alcance en el canto coral en español? ¿Cómo es la recepción de esta adaptación? En un trabajo anterior (Guzmán, Shifres y Carranza, 2018), identificamos la génesis de este precepto en la tradición pedagógica del canto lírico, cuya noción de *claridad* de la pronunciación está sesgada por las características fonéticas de las lenguas que hegemonizan el repertorio operístico (italiano, alemán y francés). Así, numerosos tratados de canto lírico en español (véanse, por ejemplo, López Remacha, 1815; Cordero, 1858; Taboada y Mantilla, 1890; Puente y González Nandin, 1905) insisten en pronunciar de maneras que no son propias de la lengua española hablada, muchas veces, en ninguna de sus variedades.

Considerando la forma en la que la preparación vocal, sobre la base de un *habitus* (Bourdieu) guiado por la técnica lírica, ocupa los espacios de canto, tanto en los ámbitos académicos como en la práctica coral *amateur*, estas prescripciones dejan de ser meras herramientas técnicas para volverse ejemplos claros de colonialidad epistemológica. Esta es entendida como una matriz de poder que establece jerarquías entre los sujetos, sus modos de conocer y la concepción que tienen de sí mismos, que apuntan a subalternizar, invisibilizar y, finalmente, suprimir aquellas que difieren del modelo de subjetividad moderna (Quijano y Wallerstein, 1992; Lander et al., 2000; Maldonado Torres, 2004; Grosfoguel y Castro Gómez, 2007). En el campo de la racionalidad estético-expresiva, esta colonialidad supone la imposición de un modelo expresivo identificado con la concepción eurocentrada de Bellas Artes, en la que se persigue la producción de objetos destinados exclusivamente a la contemplación, escindibles de las circunstancias y personas que le dieron origen (la noción de obra de arte). Un aspecto central de esta imposición es la jerarquización de la noción de Estética vinculada a la contemplación de lo bello (como actividad humana), en reemplazo de otras alternativas para el dominio de la experiencia expresivo-sensible (Mignolo, 2010). Entre estas últimas, la noción de Aisthesis (sensibilidad), basada en la identidad del grupo humano, el vínculo corporeizado con el otro, el vínculo ritualizado con el cosmos y la valoración intrasubjetiva de la propia biografía, es habitualmente subalternizada y por ello evitada en el desarrollo del sujeto artista conforme aquella mirada.

A partir del relato presentado, examinamos la incidencia de la estética centroeuropea en la interpretación del repertorio coral latinoamericano y las implicaciones de su imposición para la comunicación entre músicos y audiencias hispanohablantes. Las prescripciones fonético-estéticas promovidas por la técnica lírica para la práctica coral son discutidas en el marco decolonial en cuanto que desconocen el papel expresivo de la pronunciación en el canto, reduciéndola a un aspecto técnico a perfeccionar, y subalternizan, ignoran e invisibilizan otras maneras de comunicar el español cantado en América Latina.

La práctica coral y la técnica lírica

El canto es una forma de expresión ubicua. Podemos oírlo en todas las culturas y en situaciones muy diversas como espectáculos, festejos y ceremonias, por mencionar



tan solo unas pocas. A lo largo de la historia, este ha adoptado distintas formas y modalidades, siendo el coro una de las más reconocibles y practicadas. Si bien hay de diferentes géneros y estilos musicales (de cámara, de iglesia, rociero, góspel, de murga, etc.), en Occidente el coro se ha configurado especialmente como un dispositivo más de la música clásica, que se expandió con la creación de los conservatorios a finales del siglo XVIII. La incidencia de la estética moderna centroeuropea sobre la práctica coral se observa fundamentalmente en dos direcciones. Por un lado, en el tipo de obras escogidas, que suelen ceñirse a las reglas y procedimientos compositivos de la polifonía clásica, aun cuando se trata de arreglos corales de música popular. Por otro lado, en la manera de cantarlas, que toma aspectos técnico-expresivos del canto lírico, entendido como el más apropiado para esta tarea por sus múltiples *beneficios* (una voz colocada, control consciente del aire, gran proyección, etc.). Esta preferencia por un repertorio y un sonido clásicos ha calado hondo la práctica coral en todos sus niveles y modalidades, incluso en espacios *amateurs*, donde, por ejemplo, un preparador vocal es responsable de moldear las voces de los coreutas bajo los requerimientos de la técnica lírica y las obras que con ella se interpretan.

La estética centroeuropea se impone, así, como universal. No solo está fuertemente presente en el enfoque y el diseño curricular de las carreras superiores de Canto y Dirección Coral, sino también en las valoraciones que la sociedad hace del músico profesional y su desempeño: cómo debe sonar, qué debe saber, qué debe hacer, etc. En ese sentido, por ejemplo, está extendido que quien domina una técnica clásica puede interpretar otros repertorios con facilidad. Esto se basa en la idea de que una *buena técnica* es aquella que, además de asegurar una práctica musical saludable y duradera, promete un sonido bello y una ejecución virtuosa. En particular, la técnica lírica se caracteriza por la búsqueda de “un registro extenso, de timbre uniforme y claro, con la posibilidad de generar las destrezas vocales que exige el repertorio operístico, de cámara y oratorio (tales como coloraturas, dinámicas específicas, entre otras)” (Beltramone y Shifres, 2016, p. 59).

¿Podemos afirmar, sin embargo, que aprender a cantar Mozart o Puccini es necesario o suficiente para interpretar, por ejemplo, una zamba, un tango o un cuarteto? ¿En qué medida las prescripciones de la técnica lírica son transferibles a otros géneros o estilos musicales? ¿Y, más específicamente, cómo inciden estas en el sonido resultante y su recepción? Observemos concretamente el caso de la práctica coral en Latinoamérica, que, como dijimos, suele estar atravesada por el canon estético centroeuropeo. En un concierto tradicional de coro, se presupone que los arreglos de música popular serán cantados en estilo lírico, al igual que el resto del programa. Pero esta práctica, que es aprobada —incluso elogiada— por músicos y oyentes instruidos en música clásica, suele ser cuestionada por el público no especializado, que percibe en ella un sonido demasiado operístico o “*academizado*”, en referencia a la gran presencia de este estilo de canto en la formación musical superior. Esta academización del canto coral se advierte no solo en el timbre (como



resultado de una manera particular de colocar la voz), la articulación de la melodía cantada y la regulación de la intensidad, sino también en la manera de pronunciar. Decimos manera y no maneras porque, como veremos a continuación, existe una tendencia en la práctica lírica a homogeneizar la dicción conforme a un estándar fonético aplicable a cualquier repertorio y contexto performático. Esta manera de pronunciar en el canto coral se presenta, fundamentalmente, como solución práctica y efectiva al problema de la dicción de obras en lengua extranjera. Sin embargo, desconoce el papel expresivo e identitario que la pronunciación desempeña en la comunicación con la audiencia, en particular cuando se trata de música coral en español interpretada por y para hispanohablantes.

¿Cómo se canta el español?

Un aspecto relevante en el estudio del canto es la comunicación del componente lingüístico asociado, es decir, la letra sobre la cual se canta. Concretamente, se propone que una buena dicción contribuye con la inteligibilidad del texto y permite comunicar su mensaje de manera eficiente; por el contrario, una mala dicción dificulta o impide alcanzar estos objetivos (Carranza, 2013). Debido a que en muchos estilos de música vocal la prosodia está condicionada —si no dada— por el diseño rítmico-melódico de la composición (ascensos y descensos de alturas, acentos métricos, silencios, alternancia de sonidos largos y cortos, etc.), el estudio de la dicción en el canto se centra fuertemente en la articulación de los sonidos del lenguaje. ¿Pero por qué se le exige al cantante una especial atención sobre la pronunciación del texto cantado? ¿No se supone que pronunciamos de la misma manera al cantar que al hablar? ¿Es el canto acaso una extensión del habla como habitualmente se cree? De no serlo, ¿en qué medida difiere de nuestra manera cotidiana de pronunciar?

En las prácticas pedagógicas vocales, en particular las heredadas de la tradición lírica, existe un célebre principio en italiano: “*si canta come si parla*” (en español, ‘se canta como se habla’) (Miller, 2011). Este presupone una correspondencia directa entre las acciones de hablar y cantar, sin embargo, debemos señalar algunas consideraciones sobre su alcance e implicaciones pedagógicas. En primer lugar, así como cada persona es única, su manera de hablar también lo es. Se construye a partir de la identificación con un otro y, al mismo tiempo, por la necesidad de diferenciarse de los demás (esta es, en cierto sentido, la doble cara de la identidad). Los estudios dialectológicos proponen que las particularidades en los hábitos de habla responden a variables muy diversas como lugar de nacimiento o residencia, edad, formación, profesión y sentido de pertenencia sociocultural, por mencionar algunas. En segundo lugar, tendemos a variar nuestra manera de hablar según el contexto comunicativo, es decir, la situación, los participantes, el grado de formalidad, la finalidad del mensaje, etc. La *performance* lírica, por ejemplo, aspira a una comunicación cuidada, formal y expresiva, la cual dista bastante de una conversación casual y espontánea entre amigos. Por último, el canto, y sobre todo el de ópera, supone un despliegue de grandes habilidades vocales que, en pro de conservar la calidad a lo largo de todo el registro, requiere adaptaciones en la emisión que



repercuten sobre la pronunciación del texto. Así, por ejemplo, mientras que en la zona grave del registro las vocales cantadas suenan relativamente parecidas a las habladas, pues se mueven en un rango de frecuencias similar, estas tienden a abrirse y cubrirse a medida que se asciende hacia las zonas media y aguda (Posadas de Julián, 2016). ¿Cuál es, entonces, el arquetipo de pronunciación para el canto lírico?

A grandes rasgos, la práctica coral en Latinoamérica emplea un español internacional o neutro que, a diferencia de la variedad peninsular, adelanta la articulación de los fonemas /s/ (sol [ʃol]) y /χ/ (enojo [enóxo]), y no distingue <s> de <z> (casa = caza [kása]). Si bien está sujeto a modificaciones por razones técnicas y adopta unos pocos matices locales, como las distintas realizaciones de <y> y <ll> — probablemente una de las particularidades fonéticas más salientes y diferenciadoras entre los pueblos latinoamericanos—, la manera de cantar el español es prácticamente la misma a lo largo y ancho del continente. Por esta razón, por ejemplo, no es sencillo reconocer si un coro es de Argentina, Chile, Colombia, México, República Dominicana u otro país de Latinoamérica atendiendo únicamente a su español cantado, aun cuando interpreten música de su región. Pero esta homogeneización del repertorio fonético no ocurre únicamente en nuestra lengua. Las principales lenguas del repertorio clásico, el italiano, el alemán y el francés, también son enseñadas conforme a estándares lingüísticos que fueron fijados a lo largo del siglo XIX y que no solo desconocen particularidades fonéticas de los dialectos a los que *representan*, sino que también difieren de los estándares hablados en la actualidad. Por ejemplo, el fonema /dz/ se ha ensordecido en italiano y ahora suena como la <z> de *grazie* (zia 'tía' /dzía > tsía/), el alemán ya no pronuncia la letra <ä> con un sonido abierto sino cerrado, más parecido al de la <e> castellana (*spät* 'tarde' /ʃpɛ:t > ʃpe:t/), y el francés ha perdido una de sus cuatro vocales nasales tradicionales, /œ/, que se igualó con /ɛ/ (*l'un* 'uno' = *lin* 'lino' /lɛ/), entre otros. Dicho de otra manera, aún se canta como en los tiempos del Romanticismo, cuando se sentaron las bases de la formación musical profesional y los requisitos técnico-interpretativos para una buena práctica vocal.

No podemos dejar de reconocer la especial influencia del italiano en el repertorio clásico, incluso por encima del alemán y el francés. Además de hallarlo en un sinfín de términos musicales específicos (*tempo*, *adagio*, *più forte*, *crescendo*, *rubato*, *staccato*, *a cappella* y un largo etcétera), gran parte de la música clásica está compuesta en esta lengua. Podemos oírla en grandes óperas como *Norma* de Vincenzo Bellini, *La traviata*, *Aída* y *La bohème* de Giuseppe Verdi, *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini, *Tosca* y *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, y *Las bodas de Fígaro* de Wolfgang Amadeus Mozart. Todo ello le ha valido el reconocimiento popular de "*la lingua della musica*" (es decir, 'la lengua de la música'). También tiene un papel protagónico en la pedagogía lírica, donde su sistema fonológico se presenta como un arquetipo articulatorio:

En el canto clásico, el criterio de referencia siempre ha sido la tradición del bel canto, que se basa en el idioma italiano. Sabemos que cada idioma tiene su propio entorno articulatorio (especialmente para la lengua), por lo que el ideal para el canto clásico debería ser adquirir una posición italiana para la lengua (Chapman, p. 116).

Si bien el italiano es una lengua muy cercana al español (en especial a la variedad argentina), estas presentan unas cuantas diferencias fonéticas y fonológicas. Por ejemplo, en italiano las consonantes y <v> se pronuncian con fonemas distintos (*bere* ‘beber’ ≠ *vere* ‘verdaderas’), pero en español esta diferencia no existe (barón = varón); no pronunciamos igual de fuertes las consonantes /b/, /d/ y /g/ entre vocales que cuando están detrás de <n>, <m> o pausa (compárese, por ejemplo, la /b/ en ombú y en tubo), mientras que en italiano son siempre fuertes; el fonema /s/, que se aspira en el Cono Sur y otros países de Hispanoamérica delante de consonante (esto [éhto]), no lo hace en italiano (*questo* ‘esto’ [kwésto]); etc. (Guzmán, 2020). No obstante, en estudios previos (Guzmán y Shifres, 2020; 2021a; 2021b; Guzmán, Shifres y Carranza, 2017; 2020), observamos que los estudiantes argentinos de canto lírico incorporan, en sus interpretaciones de música en español, aspectos fonéticos que son propios de otras lenguas como el italiano (es decir, distinguen de <v>, refuerzan las consonantes /b/, /d/ y /g/, no aspiran las eses, etc.). Estas adaptaciones fonéticas, que son promovidas en la formación lírica desde etapas iniciales, se vuelven prescriptivas, conformando un canon fonético-estético que ignora pronunciaciones que son posibles en el español hablado —y, por lo tanto, esperables en el canto en esta lengua— por considerarlas menos “claras” y “correctas” que aquellas que oímos en las lenguas hegemónicas del repertorio clásico (Guzmán, Shifres y Carranza, 2020).

Hacia una pronunciación decolonial en el canto

Volviendo a nuestro relato, la restricción de no aspirar las eses que el director le impuso a Pablo en aquel ensayo tiene múltiples implicaciones. En primer lugar, supone una distancia considerable entre el habla y el canto que Pablo, como cantante neófito, toma *como un hecho natural* y no una imposición canónica. Él tampoco sabe de dónde proviene dicha imposición y tiende a creer, entonces, que “así es como se canta”. El ocultamiento del *locus de enunciación* (de la posición epistemológica/ideológica desde la cual se enuncia el conocimiento) es uno de los mecanismos principales de la colonialidad del saber (Castro Gómez, 2005; Shifres, en prensa). Esto conduce a pensar a Pablo que la distancia que comienza a experimentar entre las formas de expresarse verbalmente y cantando es algo natural, así como la *neutralidad* de la palabra hablada. Y el director, por su parte, que no advierte los entramados de esta práctica, contribuye a los mecanismos de colonialidad epistemológica que hacen de una pronunciación nativa una modalidad desprovista de particularidades dialectales y con rasgos extranjeros. Así, ambos pierden una parte importante del vínculo identitario con aquello que se propone cantar y, concomitantemente, los distancia del público, que acaba considerando que el coro es una mera entidad estética y que *contemplanlo* paga el precio de dejar de sentirlo.



En ese escenario, la noción de Aisthesis (Mignolo, 2010) se presenta como una alternativa decolonial al problema de la dicción en el canto. Entender la pronunciación de la lengua materna no como un aspecto técnico-vocal a mejorar, sino como un elemento de la *performance* basado en la identidad del coro latinoamericano como grupo humano, su vinculación con el público hispanohablante y la valoración intrasubjetiva que el coreuta hace de su propia biografía le devolvería a la palabra cantada su sentido performático. Asimismo, explorar el papel expresivo que la pronunciación del español en sus diferentes dialectos y géneros musicales desempeña en la comunicación con audiencias de habla hispana enriquecería la interpretación del repertorio popular latinoamericano. Esto supondría, por ejemplo, aprovechar aspectos de la pronunciación cotidiana de los coreutas para fortalecer el vínculo con los oyentes al cantar música en la lengua materna. Por último, visibilizar la incidencia de la colonialidad epistemológica sobre la práctica coral y sus implicaciones para la interpretación del canto lírico en español contribuiría a la creación de ámbitos de práctica y enseñanza musicales más reflexivos y auténticos.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, se ha problematizado la incidencia de la estética centroeuropea en la pronunciación del repertorio coral latinoamericano a partir del relato de un suceso ocurrido durante un ensayo de coro. Evitar aspirar las eses que anteceden consonantes (ojo[h] negros > ojo[s] negros), aun cuando esto es esperable en Argentina y otros países de habla hispana, es tan solo una de las adaptaciones del español hablado que se imponen para el canto coral desde la formación lírica. Estas adaptaciones conforman un canon fonético-estético que toma aspectos de la pronunciación de las lenguas hegemónicas del repertorio clásico (italiano, alemán y francés) y los vuelve normativos, como una *receta para el buen cantar* aplicable a cualquier idioma, género y contexto de producción, que ignora posibilidades articulatorias de los fonemas en español y sus variedades lingüísticas por considerarlas menos apropiadas. Advertimos que esta práctica, que coloca la pronunciación al servicio de la técnica vocal, la despoja de su potencialidad expresiva y desconoce el papel que esta desempeña en la comunicación entre músicos y audiencias. El tratamiento de la pronunciación en el canto coral se encuentra, entonces, atravesado por mecanismos de colonialidad epistemológica que subalternizan, ignoran e invisibilizan otras maneras de pronunciar el español en América Latina y que son representativas de su identidad cultural. Frente a esta cuestión, el concepto de Aisthesis y su relación con la identidad en la *performance* podría ser aprovechado para llevar adelante una práctica coral más reflexiva que fortalezca el vínculo entre músicos y oyentes nativos de español.

Bibliografía

Beltramone, C. M., y Shifres, F. (2016). La incidencia de los modelos de canto lírico y popular en el desarrollo de habilidades musicales. En el *I Congreso Internacional de Música Popular*.



- Castro-Gómez, S. (2005). La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). *Pontificia Universidad Javeriana*, 9. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Chapman, J. L. (2017). *Singing and teaching sing. A holistic approach to classical voice*. Plural Publishing.
- Cordero, A. (1858). *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español é italiano*. B. Eslava.
- Guzmán, M. N. (2020). Dicción italiana para el canto: análisis contrastivo y ejercicios de pronunciación. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 27, 13-28.
- Guzmán, M. N., y Shifres, F. (2020). La dicción en el canto: ¿problema técnico o colonialidad epistémica? En *Conversatorio Debates teóricos y metodológicos en la investigación en música*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- Guzmán, M. N., y Shifres, F. (2021a). Canon estético y pronunciación en la formación de cantantes líricos nativos de español. En *IX Jornadas de Iniciación a la Investigación en Lengua y Literatura Hispánicas*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- Guzmán, M. N., y Shifres, F. (2021b). Medición del grado de constricción de las consonantes /b d g/ en el canto en español. En *Jornadas de Visibilización de la Investigación en Arte: Cruces en Arte, Ciencia y Tecnología*. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.
- Guzmán, M. N., Shifres, F., y Carranza, R. (2017). Una exploración del uso expresivo de las variantes aproximantes de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español. En *I Congreso Internacional de Psicología de la Música y la Interpretación Musical*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Guzmán, M. N., Shifres, F., y Carranza, R. (2020). Pronunciación en el canto en español y aisthesis decolonial. En A. Caldiz y V. Rafaelli (Coords.) *Exploraciones fonolingüísticas: V Jornadas Internacionales de Fonética y Fonología y I Jornadas Nacionales de Fonética y Discurso* (pp. 471-481). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Lander, E., Castro-Gómez, S., Coronil, F., Dussel, E., Escobar, A., López Segrera, F., Mignolo, W., Moreno, A., y Quijano, A. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- López Remacha, M. (1815). *Melopea: Instituciones de canto y armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Bartolomé Wirmbbs.
- Maldonado-Torres, N. (2004). The topology of being and the geopolitics of knowledge: Modernity, empire, coloniality. *City*, 8(1), 29–56.
- Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Posadas de Julián, P. (2016). Modificación o *aggiustamento* de las vocales españolas en el canto lírico. *Estudios de Fonética Experimental*, XXV, 263-293.
- Puente y González Nandín, J. R. [Marqués de Alta-Villa]. (1905). *Método completo de canto*. Librería de Los Sucesores de Hernando.



Shifres, F. (en prensa). Mecanismos de subordinación epistémica en psicología de la música. En F. Shifres (comp.) *Psicología de la Música. Estudios sobre la experiencia musical*. Quilmes, EUNQ.

Taboada y Mantilla, R. (1893). *12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Zozaya.