

**VOCALIDAD HUMANA, DESARROLLO Y ENACCIÓN***Un análisis interdisciplinario de cuatro formas de expresión vocal en Argentina.***HUMAN VOCALITY, DEVELOPMENT AND ENACTION***An interdisciplinary analysis of four forms of vocal expression in Argentina.*

---

**BENTANCOR, Nicolas Alessandroni<sup>1</sup>**

---

**Resumen**

En el presente trabajo se analizan diferentes formas de expresión vocal presentes en Argentina en relación el desarrollo de las habilidades musicales que dichas formas requieren. Para configurar el análisis, se decidió partir del examen de una emisión especial de Pequeños Universos (Irigoyen y Cacopardo, 2012). El programa Pequeños Universos constituye una producción de Canal Encuentro, una señal promovida por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina. A través de un estilo netamente documental, su conductor, Chango Spasiuk, ahonda en la búsqueda, la comprensión, y la difusión de la música de las diferentes regiones del país. Resulta un recurso invaluable para el análisis, puesto que su realización involucra registros de diferentes características: se presentan grabaciones multimediales (audio y video), se exponen datos estadísticos e históricos y se registran entrevistas a personalidades importantes del tema que trata cada capítulo. El capítulo que se analiza aquí, el compilado titulado “Voz”, pertenece a la IV Temporada del programa y se centra en documentar y comparar diferentes modos de expresión vocal que tienen lugar en el país. Principalmente, se abordan las características de la producción vocal de las mujeres cantoras de Varvarco (Provincia de Neuquén), de la Payada (específicamente en la ciudad de General Madariaga), del Canto Lírico, y la Práctica Coral (tanto en Provincia de Buenos Aires como en Chubut). Resulta interesante profundizar en las interacciones que establecen los diferentes actores con su contexto sociocultural y las características fundamentales de esas interacciones. En particular, y en consonancia con la propuesta de diversos autores, se propone aquí que la emergencia de dichas formas de vocalidad constituye un punto de encuentro entre factores biológicos y culturales. El análisis propuesto se discute en términos del debate teórico actual sobre Musicalidad Humana, Interacción Cultural, Cognición, y Desarrollo Ontogénico.

---

<sup>1</sup> NICOLÁS ALESSANDRONI BENTANCOR - Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata - UNLP (Argentina). En dicha institución se desempeña además como Director del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV), como Ayudante Rentado de la cátedra Técnica Vocal 1 y como integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Es además Prof. de las asignaturas Canto Colectivo I y II en la Escuela de Arte de Berisso. Ganador de dos Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN – Ministerio de Educación de la Nación), sus intereses de investigación se vinculan al área de la Técnica Vocal y la Psicología Cognitiva de la Música. Es además Editor en Jefe de la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal (ISSN 2347-0275), publicación internacional especializada. Desarrolla tareas de Extensión Universitaria en el marco de tres proyectos acreditados por la UNLP en tanto Director y Co-Director; y de Investigación, siendo Director por el Fondo Nacional de las Artes y además, integrante del equipo “Cognición musical corporeizada: ontogénesis, percepción y performance” del Programa de Incentivos de la UNLP. Correo electrónico: [nicolasalessandroni@fba.unlp.edu.ar](mailto:nicolasalessandroni@fba.unlp.edu.ar).

## Abstract

In this study, I analyse different Argentinian forms of vocal expression regarding the development of musical skills that such forms need. In order to sort the analysis, I decided to set up the examination of a special issue of *Pequeños Universos* (Irigoyen and Cacopardo, 2012) as a starting point. The TV program *Pequeños Universos* is a production of Canal Encuentro, an initiative promoted by the Education Ministry of Argentina. Through a purely documentary style, his host, Chango Spasiuk, delves into the searching, understanding, and spreading of music from different regions of the country. It is an invaluable resource for the analysis, since it's realization involves records of different characteristics: multimedia recordings (audio and video), statistical and historical data and interviews to important personalities. The chapter discussed here, a compilation entitled "Voice", belongs to the 4th Season of the program and focuses on documenting and comparing different modes of vocal expression that occur in the country. It mainly explores the characteristics of the vocal production of the *Singing Women of Varvarco* (Neuquén Province), the *Payada* (specifically in the town of General Madariaga), and the Opera Singing and Choir Practice (in Buenos Aires Province and Chubut Province). It is interesting to investigate the interactions the actors established with their different sociocultural context and the fundamental characteristics of these interactions. In particular, and in line with the proposal of various authors, I propose here that the emergence of such forms of vocalism is a meeting point between biological and cultural factors. The proposed analysis is discussed in terms of the current theoretical debate on Human Musicality, Cultural Interaction, Cognition, and Ontogenetic Development.

**Palabras clave:** Vocalidad Humana – Psicología del Desarrollo – Interacciones Tempranas – Ejecución Parental.

**Keywords:** Human Vocality – Developmental Psychology – Early Interactions – Parental Execution.

**Data de submissão:** Dezembro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2014.

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se analizan diferentes formas de expresión vocal presentes en Argentina en relación el desarrollo de las habilidades musicales que dichas formas requieren. Para configurar el análisis, se decidió partir del examen de una emisión especial de Pequeños Universos (IRIGOYEN & CACOPARDO, 2012).

El programa Pequeños Universos constituye una producción de Canal Encuentro, una señal promovida por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina. A través de un estilo netamente documental, su conductor, Chango Spasiuk, ahonda en la búsqueda, la comprensión, y la difusión de la música de las diferentes regiones del país. Resulta un recurso invaluable para el análisis, puesto que su realización involucra registros de diferentes características: se presentan grabaciones multimediales (audio y video), se exponen datos estadísticos e históricos y se registran entrevistas a personalidades importantes del tema que trata cada capítulo.

El capítulo que se analiza aquí, el compilado titulado “Voz”, pertenece a la IV Temporada del programa y se centra en documentar y comparar diferentes modos de expresión vocal que tienen lugar en el país. Principalmente, se abordan las características de la producción vocal de las mujeres cantoras de Varvarco (Provincia de Neuquén), de la Payada (específicamente en la ciudad de General Madariaga), del Canto Lírico, y la Práctica Coral (tanto en Provincia de Buenos Aires como en Chubut).

Resulta interesante profundizar en las interacciones que establecen los diferentes actores con su contexto sociocultural y las características fundamentales de esas interacciones. En particular, y en consonancia con la propuesta de diversos autores, se propone aquí que la emergencia de dichas formas de vocalidad constituye un punto de encuentro entre factores biológicos y culturales. El análisis propuesto se discute en términos del debate teórico actual sobre Musicalidad Humana, Interacción Cultural, Cognición, y Desarrollo Ontogenético.

## 1. Las mujeres cantoras de Varvarco

El canto de las Cantoras de Varvarco (Neuquén) constituye una forma de tradición de un tipo de Emisión Vocal. Es una expresión eminentemente femenina que, además, cuenta con acompañamiento de guitarra. El ámbito de circulación es más privado que público, pudiendo encontrarse casos en que este tipo de canto se da de manera totalmente solitaria o en el ámbito familiar. En algunos casos, las presentaciones incluyen al público, aunque en número reducido.

A medida que se suceden rasguidos de diferentes acordes bajo una pauta rítmica sencilla y repetitiva, las mujeres interpretan obras de estilo narrativo, vinculadas primordialmente con el trabajo, el valor sentimental de la tierra y el lugar donde habitan y, en ocasiones, moralejas universales (por ejemplo, a partir de la narración de la historia de Adán y Eva, se establece que una tentación similar a la cual ellos sucumbieron puede guiar al martirio).

Las características acústicas de este tipo de emisión nos hablan también de ciertas características técnico-vocales: el tracto vocal se configura de manera muy estrecha (en parte, producto del escaso descenso del maxilar inferior), lo cual favorece energéticamente a los parciales armónicos más agudos del sonido; y se presenta un tipo resonancial un tanto nasal, producto del descenso del velo del paladar, que permite el paso de aire hacia las cavidades nasales. Las frases que se interpretan no son de largo fiato, de lo cual es posible deducir que este tipo de canto no requiere el desarrollo técnico de una coordinación muscular que amplíe la tendencia inspiratoria del cantante. Por último, el repertorio de alturas que presentan las obras en el documental nos hablan de una extensión máxima de octava, por lo cual tampoco será requisito el desarrollo de coordinaciones laríngeas que amplíen el registro de las cantantes.

Resulta interesante la indagación que realiza Spasiuk respecto de la modalidad de aprendizaje de este tipo de emisión vocal por parte de las cantoras. Ester Castillo, la entrevistada, explica que el desarrollo de su habilidad fue logrado mediante observación del canto de su madre, quien a su vez adquirió la habilidad observando a su abuela. Aún más, Ester indica que si ella tuviera que enseñar a cantar del modo en que ella lo hace, no sabría

cómo hacerlo, dado que “nadie le enseñó a ella”. Aquí se apuntan dos cuestiones insoslayables: por un lado, que el Canto de Varvarco no constituye un contenido de la Educación Musical Formal. Por otra parte, que el aprendizaje de este tipo de canto se da de modo natural para los allí nativos. Volveremos sobre este punto en la Discusión.

## 2. La Payada y el canto de trabajo en General Madariaga

La Payada es un tipo de expresión vocal complejo, que involucra el canto repentista, la improvisación, el recitado y el acompañamiento arpegiado de una o más guitarras. La característica más llamativa (que además involucra la construcción de una habilidad -ver SLOBODA, 2005) es el modo en que los payadores inventan el texto poético *en acto*, es decir, durante la performance. Esto habla de la ausencia de un *texto* fijo, tanto musical como poético.

Este estilo particular habría evolucionado desde otro estilo del folklore regional, la *cifra*. La *cifra* podría ser considerada antecesora de la payada por poseer un acompañamiento con acordes plaqué, y porque el texto es ejecutado *ad libitum*, a diferencia de la Payada, que presenta una base rítmica regular a seguir por el cantor y un ajuste muy específico del verso poético respecto de la música.

El ámbito de circulación de la Payada también tiene particularidades. Si bien se da inicialmente en el ámbito familiar (de manera similar a lo que ocurre con las Cantoras de Varvarco), existen lugares específicos donde los payadores demuestran su habilidad bajo formato de espectáculo. Estamos hablando de, por ejemplo, las pulperías y bares locales. En este caso, existe presencia de público que celebra cada una de las rimas presentadas y, en ocasiones, se establecen competencias entre dos o más payadores. El payador también forma parte de rituales culturales (SMALL, 1997), por ejemplo, de los Festivales de Doma o de las fiestas regionales. En este tipo de eventos, cumple el rol de *animador* del festejo, arengando a la gente a participar, o bien de *relator*, comentando las destrezas exhibidas, por ejemplo, por domadores profesionales. Este tipo de animación o relato se da por medio de un *acto musical*: la payada.

El aprendizaje de este tipo de habilidad se da en el seno familiar. En una primera instancia, quien desea transformarse en payador debe ser recitador. Imitando la prosodia del lenguaje hablado, debe inventar versos cada vez más equilibrados y llamativos. En el documental es posible ver como un payador corrige a su hijo indicándole cómo debe acentuar una palabra específica (y esto es logrado a través de un aumento de la intensidad en ese lugar particular, a la vez que aumenta la frecuencia de la sílaba acentuada de la palabra). Una cuestión interesante está dada por la configuración pedagógica que tiene esta intervención. El padre, además de corregir, acompaña a su hijo en guitarra, hasta el momento en que él pueda hacerlo por él mismo. Este tipo de enseñanza pone sobre el tablero la dimensión intersubjetiva de la cognición, un aspecto fundamental de las explicaciones contemporáneas del desarrollo de la Musicalidad (PAPOUŠEK, 1996).

### **3. Canto y Educación Formal. El Canto Coral**

El Canto Coral es un tipo de expresión vocal muy presente en Argentina. En la mayoría de las ciudades del país existen coros, y en algunas de ellas, como por ejemplo en La Plata (Capital de la Provincia de Buenos Aires del Canto Coral), se estima estadísticamente que hay un coro cada dos cuerdas (DIARIO EL DÍA, 2011). Los coros se insertan en una variedad de instituciones: clubes, centros culturales, empresas, colegios profesionales, escuelas, facultades, universidades y más. Si bien hay coros que realizan una audición que rubrica la primera entrevista con el coreuta y lo habilitan para pertenecer al grupo de forma estable, también hay coros que no exigen conocimientos musicales-formales (como por ejemplo, lectoescritura musical convencional) previos, ni tampoco experiencia coral anterior.

Esta realidad ha determinado que muchas personas que no se dedican profesionalmente a la música puedan explorar la dimensión de la expresión vocal grupal. Este tipo de panorama que diferencia entre coros profesionales y vocacionales se repite en la mayoría de los sitios del mundo (WARD-STEINMAN, 2010).

La participación en un coro, ya sea profesional o vocacional, supone un tipo de aprendizaje más formalizado que el de las Cantoras de Varvarco o los Payadores. Supone rutinas estrictas y cronometradas de entrenamiento (por ejemplo, el bien conocido circuito *vocalización-ensayo*), una agenda de actuaciones y compromisos, y roles muy bien definidos (en el mejor de los casos, un coro puede contar con un Director, un Asistente de Dirección, y una Preparadora Vocal; además de coreutas). Por otra parte, existen coros que tienen un objetivo formativo, es decir que persiguen, además del logro de ejecuciones vocales ajustadas de versiones corales, el desarrollo de capacidades musicales concretas por parte del coreuta (puede ser la ejecución de algún instrumento, o el dominio de la lectoescritura musical).

En zonas geográficas donde existen tradiciones corales fuertes, como por ejemplo en Gaiman, la práctica coral excede los límites institucionales e inunda ámbitos más cotidianos, como el hogar. Nótese que la Directora del Coro de la Escuela de Música de Gaiman resalta el hecho de que dentro del repertorio que ella elige para el grupo, siempre reserva un lugar privilegiado para la música coral galesa. En el capítulo de Pequeños Universos analizado se plantean estas cuestiones a las que estamos haciendo referencia. Por ejemplo, se enuncia la idea de que *desde que estamos aquí el canto nos ha acompañado*. Este esbozo del canto coral y la música en general como una necesidad humana para el desarrollo será retomada en la Discusión.

#### **4. El Canto Lírico como exponente de la Educación Musical Formal**

El Canto Lírico constituye a mí entender una expresión vocal sustancialmente diferente de las anteriores. Tal como se menciona en el documental, existe un *modelo técnico* de cantante lírico (no ahondaremos aquí en arquetipos de índole social) que exige al cantante que domine una serie de cualidades técnicas específicas. Este modelo se extiende desde la correcta alineación postural y la técnica costodiafragmática para la respiración hasta la presencia del formante del cantante, una banda de energía del espectro acústico cercana a los 3000 Hz que, como resultado de la configuración del tracto vocal (conformado por vestíbulo laríngeo, faringe, boca y a veces cavidades nasales), permite a los cantantes sobrepasar la

cortina sónica que forman los instrumentos de una orquesta en un teatro lírico. Además, uno de los objetivos de la formación profesional del cantante académico es anular las diferencias perceptibles entre los diferentes modos de combinación de la musculatura laríngea para la producción vocal, comúnmente llamados *registros*. De este modo, al escuchar a un cantante académico formado, se espera no escuchar las transiciones registrales (pasajes), sino oír un continuo frecuencial de igual calidad acústica. Los registros de *falsete* o *voz de cabeza*, *silbido* y *frito vocal* están vedados al cantante lírico/académico.

La transmisión de estos conocimientos tan específicos no se da de ningún modo en el ámbito familiar (a menos que el estudiante posea un familiar cantante, lo cual no es común, como bien señala Víctor Torres). Por el contrario, se da mayoritariamente en el ámbito de instituciones específicas: Conservatorios y Escuelas de Arte terciarias. En estas instituciones, el estudiante atravesará trayectos formativos extensos (de no menos de seis años), y se transformará en discípulo de un maestro de canto, a la vez que cursa otras materias complementarias que acompañan el desarrollo técnico-vocal (Repertorio, Lenguaje Musical, Historia de la Música, Práctica Coral, entre otras).

Toda institucionalización implica la existencia de un *hábitus* (GARCÍA CANCLINI, 1997), es decir, un sistema de estructuras estructuradas, de disposiciones, de esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que pueden trasponerse a otras situaciones:

“La escuela, a través del trabajo pedagógico, de lo que enseña y de lo que calla, de lo que estimula y lo que reprime, tiende a imponer un arbitrario cultural. Para Bourdieu, esta selección que el sistema educativo transmite como cultura legítima va de la mano del correlativo proceso de excluir o desvalorizar significaciones consideradas como no legítimas, como no dignas de ser transmitidas. Así, la escuela contribuye a garantizar la asimilación de esta selección, a producir un hábitus que actúa como organizador de prácticas y representaciones y, por lo tanto, contribuye también a la reproducción de la cultura” (CARABETTA, 2008).

Existe un modelo hegemónico que caracteriza los intercambios pedagógico-vocales y define las estrategias didácticas que utilizará el profesor: el Modelo Conservatorio (GAINZA, 2002). Resumiremos algunas de las características de este modelo:

- El profesor es considerado un estándar a copiar por imitación. Los alumnos deben aprender a realizar las diferentes destrezas técnicas tal como las realiza su profesor -quien es considerado infalible- mediante las indicaciones e instrucciones que éste proporcione sin cuestionarlas, sino aceptándolas como un artículo de fe (Lavignac, 1950). La tradición en la enseñanza está asegurada por esta cadena interminable conformada por eslabones maestro-alumno.
- Se considera que el proceso por el cual el alumno logra copiar a su maestro es la observación directa. Así, en una clase típicamente tradicional de canto, un docente demuestra cómo se canta y espera que el alumno lo haga de igual modo, sin mediar explicación alguna (Mauléon, 2005; Alessandroni, 2013).
- En esta educación imitativa y por turnos, el docente se ocupa de registrar si el alumno fue capaz o no de sortear el inconveniente. De no prosperar la destreza técnica del alumno, se da por sentado que el mismo no es poseedor de talento natural para la disciplina. De este modo, para ser un cantante, resulta ineluctable ser portador de un don divino.
- Lo que da la pauta al docente respecto del estado actual o avance de un alumno es el *sonido* que logra producir. Este tipo de postura, evidentemente objetivista, niega todo tipo de referencia a otras dimensiones del proceso vocal, tales como la corporal o psicológica.
- Los docentes de canto son reconocidos por su trayectoria artística, sin importar su formación pedagógico-metodológica. Los requisitos para ser un buen maestro de Técnica Vocal son poseer un oído musical excelso, un gusto estético refinado, una personalidad ególatra, y una carrera exitosa como cantante profesional.

De esta manera, el establecimiento de las nociones pedagógicas se da mediante la recopilación y transmisión oral de un *saber hacer* entre el maestro de canto y el alumno (futuro maestro) de manera unívoca.

Por último, diremos que el ámbito predeterminado en el cual circula la producción artística de la cual forman parte los cantantes líricos es un ámbito de exclusividad: salas de concierto, auditorios, teatros líricos y recintos administrativos.

## 5. **Discusión. Musicalidad Humana, Intersubjetividad y Música como Acto**

Los diferentes actores presentados en el documental acuerdan en una cuestión: la música nos acompaña desde que nacemos, y se erige como una necesidad humana a lo largo de la vida. Así, parecería que, como seres humanos que somos, sentimos la *necesidad* de sonar, de cantar, de tocar un instrumento, etc., y que esas acciones son siempre realizadas con otras personas. Ya sea en el ámbito familiar junto a los padres, o bien en el seno de una clase de música escolar, la música parece acompañar nuestro paso por el mundo. ¿Existen motivos para pensar que la música es *necesaria* para el desarrollo ontogenético? ¿Acaso podría la musicalidad jugar un rol importante en la filogenia de nuestra especie?

Existe amplia evidencia empírica derivada de investigaciones de campo que nos permite afirmar que desde que somos bebés exhibimos la capacidad de reconocer e interactuar con diferentes contornos melódicos y tímbricos en términos de bucles de repetición y variación (PAPOUŠEK, 1996, TREHUB, 2003). De hecho, esta habilidad parecería ser fundante de un tipo de vínculo mutuo que podemos denominar Ejecución Parental (SHIFRES, 2007). Este concepto propone considerar las interacciones adulto-bebé como manifestaciones protomusicales, y concuerda con avances en el área de la Psicología del Desarrollo que demuestran que las personas ofrecemos continuamente estimulaciones concordantes. Dice Español (2010): “Desde la primera vez que hablamos y tocamos a nuestros hijos, les estamos ofreciendo una estimulación multimodal concordante en algún valor temporal, como la duración o el ritmo”.

Se observa entonces que este tipo de estímulo que proveemos a los infantes, que involucra la producción vocal en todas sus dimensiones, el contorno gestual-corporal y el movimiento en el espacio; forma parte de una predisposición universal, del mismo modo que lo hace la capacidad de los infantes para interactuar con dichos elementos comunicativos. Estos patrones conductuales están controlados por subsistemas no conscientes de regulación, es decir, escapan a la esfera racional (PAPOUŠEK, 1996). Por otra parte, resulta insoslayable considerar a la *Ejecución Parental* como un tipo de experiencia interactiva que se da necesariamente. La vulnerabilidad e inmadurez con la que nacemos, genera altos niveles de dependencia y andamiaje parental. El largo período que antecede a la formación de funciones

psicológicas superiores tiene una ventaja evolutiva: plasticidad, fluidez o flexibilidad cognitiva (ESPAÑOL, 2010).

Este compromiso temprano de elementos musicales en la crianza permite situar a la música como una de las *Funciones Críticas de la Humanización* (RIVIÈRE, 2003; & ESPAÑOL, 2010), como un punto de encuentro entre biología y cultura que facilita nuestro desarrollo como seres humanos. Así, existen autores que prefieren hablar de *musicalidad comunicativa* (MALLOCH, 2002) definida como la habilidad para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro, atribuyendo a la música características dialógicas en un sentido amplio. Papoušek (1996) destaca en este sentido cinco características fundamentales de la musicalidad humana:

- (i) posee bases biológicas;
- (ii) posee significación adaptativa;
- (iii) es portadora de motivación intrínseca;
- (iv) supone un compromiso con aspectos de la adaptación biológica y cultural;
- (v) propicia la eficiencia autoregulatoria.

Las interacciones adulto-bebé parecen cumplir, además, una función de regulación de la excitación y la atención, funcionan como soporte didáctico de aprendizajes sociales y colaboran en la adquisición de elementos prosódicos del lenguaje. Si bien este último punto escapa al objetivo del presente trabajo, diremos que existen estudios que proponen que el lenguaje y la música están continuamente evolucionando y acarreamo potenciales adaptativos, y que las formas de intervención de la Ejecución Parental parecen influenciar la adquisición del lenguaje como el desarrollo de la musicalidad. Esto no hace más que demostrar que “los modos de proteger, alimentar y estimular, están atravesados de los contenidos de la cultura y son una instancia primaria de la enseñanza de los rasgos de la cultura que los adultos ofrecen a los infantes” (SHIFRES, 2007). En un sentido más acotado, podemos afirmar que los recursos utilizados por el adulto en las interacciones propias de la Ejecución Parental estarán teñidos de su propia cultura musical para comunicar ciertos contenidos en la ejecución.

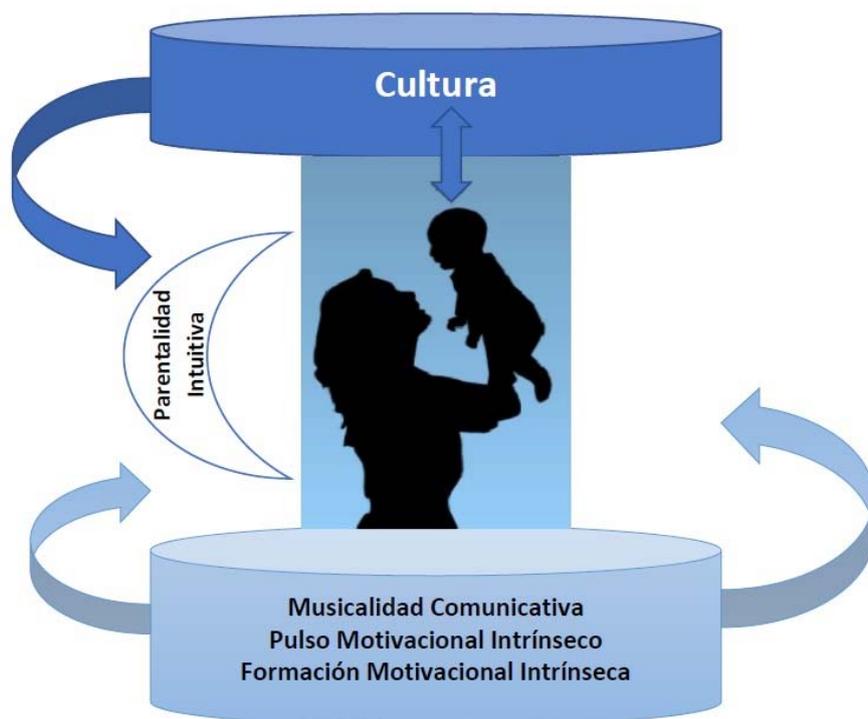


Figura 1. Modelo de conformación de la parentalidad intuitiva en el contexto de interacciones intersubjetivas (SHIFRES, 2007).

En función de lo argumentado en los párrafos anteriores, se hace posible realizar una lectura más acabada respecto de la transmisión tradicional de pautas de expresión vocal que contemple las pautas técnico-vocales-expresivas de las Cantoras de Varvarco o de los payadores como diferentes formas de cultura musical que es posible transmitir a los infantes a través de las interacciones adulto-bebé. Esta posición implica ampliar el concepto de *música*. En vez de conceptualizarla como un espectáculo especializado producido por unos pocos con una finalidad principalmente hedonista (que infunde placer, deleite, asombro), es posible conceptualizarla como *acción cultural*, es decir, como medio de comunicación óptimo para la interacción social que puede mediar aun en los casos en que la mediación verbal fracasa (PAPOUŠEK, 1996). En esta visión, se realzan las dimensiones culturalmente-enactiva y socio-intencional del significado musical (CROSS, 2010); y se libera al oyente del rol pasivo que ocupa en las conceptualizaciones más tradicionales. “La música no es una cosa, es una actividad”, postula Small (1997), haciendo alusión a un tipo de encuentro humano a través de sonidos organizados. El hecho de conceptualizar la música como pura acción llevó a Small a acuñar el verbo *musicar* para hacer referencia a:

“(…) tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. No sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar, prepararse para actuar, practicar, ensayar (...) Es como escuchan los oyentes, cómo bailan los bailarines, cómo resuena el sitio, y como resueno yo mismo con mis con-musicantes” (SMALL, 1997).

El paisaje, la tradición culinaria regional, los lugares que se transitan y el modo de experimentar el paso del tiempo son sólo algunos elementos que conforman el conjunto de relaciones alrededor de *musicar*, donde se encuentra el significado del acto de *musicar*. Las diferentes formas de expresión vocal que hemos analizado responden a entramados complejos diferentes, donde la obra musical concreta debe ser vista como el producto de esa estructura interrelacional fortísima. Cuando la cantora neuquina entrevistada argumenta que aprendió a cantar de forma natural, se refiere a que no existió mediación de la educación musical formal. Sin embargo, el hecho de que no exista una sistematización educativa como aquella que si se observa en el aprendizaje del Canto Lírico, no hace que no existan elementos musicales-afectivos transmitidos. De hecho, la analogía entre los recursos utilizados por el adulto en las interacciones tempranas y los elementos que conforman nuestra cultura musical hace pensar que sería posible una continuidad entre las interacciones tempranas y las formas de recepción adultas (SHIFRES, 2007). Como se ha expuesto, la musicalidad humana conforma una dimensión compleja que involucra elementos aparentemente innatos con elementos eminentemente culturales, y constituye una pieza indispensable para el desarrollo onto y filogenético de la especie.

## CONCLUSIONES

Se han presentado a lo largo del presente trabajo una serie de reflexiones que permiten repensar las relaciones entre el discurso musical en sí, nuestra experiencia subjetiva de la música, el aprendizaje musical y los paradigmas didácticos que lo atraviesan, y el modo en que emerge la musicalidad en la infancia temprana. Se ha mostrado que las experiencias de intersubjetividad, base de todo el desarrollo comunicativo, son muy cercanas a la música y

constituyen un caso de *musicalidad comunicativa* toda vez que para su puesta en acción hacen uso de elementos musicales y generan significación. Además, la perspectiva de la *Ejecución Parental* permite comprender las interacciones tempranas como dispositivos de transmisión de pautas culturales (y por tanto también musicales) que favorecen el desarrollo del ser humano, y permiten, entre otras cosas, la adquisición de los elementos prosódicos del lenguaje.

Este último elemento que permite tender un puente de comunicación entre pautas de comportamiento no racionales (inconscientes), innatas, y desarrollo cultural, permite repensar la definición de *música* tradicional y construir una más abarcativa, que contemple el conjunto de relaciones socioculturales que la determinan. De este modo, la existencia actual de los diferentes modos de expresión vocal seleccionados por el documental especial de Pequeños Universos constituiría evidencia explícita de una serie de procesos sociocognitivos previos (como los de interacción temprana) que habilitaron su emergencia y continuidad. Así entendida, nuestra participación en las prácticas musicales actuales se vuelve una consecuencia lógica de la modalidad de crianza que hemos atravesado como seres humanos, y constituye la prolongación de una estrategia adaptativa que permite el encuentro humano y la sincronía intersubjetiva.

La posibilidad de pensar a la música como una *Función Crítica de Humanización* deja abiertos algunos interrogantes, siendo algunos de los más importantes: (i) ¿En qué grado promueven las interacciones tempranas adulto-bebé potenciales adaptativos?, (ii) ¿De qué manera impactan las diferentes modalidades de crianza en las competencias musicales adultas? Y, (iii) ¿De qué manera es posible la construcción de nuevas modalidades de interacción adulto-bebé más significativas?

El hecho de que las Ciencias Cognitivas (sobre todo las de segunda generación que postulan que la acción corporal constituye la base del pensamiento abstracto y de la construcción de habilidades complejas) haya incluido los tópicos presentados en este trabajo dentro de su programa de investigación constituye una esperanza para el desarrollo de nuevas perspectivas que de seguro enriquecerán y permitirán un encuentro entre visiones puramente biológicas o socioculturales que, por definición, constituyen formas de reduccionismo.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALESSANDRONI, N. (2013). Pedagogía Vocal comparada. Qué sabemos y que no. *Arte e Investigación*, 9 (en prensa).
- CARABETTA, S. (2008). *Sonidos y Silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires: Maipue.
- CROSS, I. (2010). La Música en la Cultura y la Evolución. *Epistemus*, 1, 9–17.
- DIARIO EL DÍA (2011). *La Plata ya es capital del canto coral*. Sección La Ciudad. Edición del 26-12-2011.
- ESPAÑOL, S. (2010). El desarrollo como estrategia adaptativa: Características exclusivas de la infancia humana. *Revista de Psicología*, 11, 47–58.
- CANCLINI, N. G. (1997). *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: UBA.
- GAINZA, V. H. (2002). *Pedagogía vocal: dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- LAVIGNAC, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- MAULÈON, C. (2005). *Arte y Ciencia. Hacer y Pensar la Pedagogía Vocal*. Actas del 1º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual.
- PAPOUŠEK H. (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En I. Deliégé I. y J. A. Sloboda (Eds.) *Musical Beginnings. Origins and development of musical competence*. Oxford University Press. New York. 37-55. Traducción: Vivian Ospina. Revisión técnica: Silvia Español y Favio Shifres. Material de la Cátedra Infancia Temprana de la Facultad de Psicología, UBA y de la Cátedra Educación Musical Comparada, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- IRIGOYEN, A.; & CACOPARDO, A. (2012). *Pequeños Universos. Voz. Emisión especial. [Documental]*. 4ta temporada. Emitido por Canal Encuentro. Disponible en [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=110657](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=110657).

- RIVIÈRE, A. (2003). Interacción precoz. Una perspectiva vygotskiana a partir de los esquemas de Piaget. En Belinchón, M., Rosa, A., Sotillo, M. y Marichalar, I. (Comps.). *Ángel Rivière. Obras Escogidas, Vol II*. Madrid: Panamericana.
- SHIFRES, F. (2007). La ejecución parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En María de la Paz Jacquier y Alejandro Pereira Ghiena (Eds.) *Música y Bienestar Humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, pp 13- 24.
- SLOBODA, J. (2005). *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*. New York: Oxford University Press.
- SMALL, C. (1997). *El Musicar: un ritual en el espacio social*. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim.
- TREHUB, S. (2003). Musical Predispositions in Infancy: an update. En I. Peretz y R. Zatorre (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York: Oxford University Press, pp. 2-20.
- WARD-STEINMAN, P. M. (2010). *Becoming a Choral Music Teacher. A Field Experience Workbook*. New York: Routledge.