

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”

Reflexiones en torno a la Buena Dicción como
Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

“IT WAS THE FIRST TIME PABLO SANG IN A CHOIR...”

Reflections on Good Diction as the Imposition of a
Eurocentric Aesthetic Canon

Mariano Nicolás Guzmán¹

Universidad Nacional de La Plata

marianoguzman791@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7339-5734>

Favio Shifres²

Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata

favioshifres@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6108-723X>

Submetido em 03/04/2025

Aprovado em 30/06/2025

Resumen

Este trabajo analiza la influencia del canon fonético-estético eurocentrado en el canto coral latinoamericano y examina cómo la imposición de una pronunciación “correcta” afecta la identidad y la expresividad de los intérpretes. A partir de un caso concreto en un ensayo coral que ejemplifica una tendencia más amplia, se muestra cómo ciertos estándares del canto lírico europeo homogenizan la dicción en español, lo que relega la riqueza de sus variaciones lingüísticas regionales y distancia a la audiencia hispanohablante de una *performance* que se percibe como extranjerizada. Desde una perspectiva decolonial, se cuestiona la idea de la “buena dicción” y se propone revalorizar conceptos como la *aísthesis* —entendida aquí como la percepción estética crítica vinculada al entorno sociocultural— y el *fonosimbolismo* —la relación entre sonido y significado en la expresividad del lenguaje— como herramientas para fortalecer la autenticidad expresiva en el canto coral. Se plantea, así, la necesidad de un enfoque más inclusivo que revalorice no solo la musicalidad inherente al español y sus variedades —lo que favorecería una interpretación más genuina y representativa de la diversidad cultural latinoamericana—, sino también una conexión más profunda entre intérpretes y audiencias mediante el reconocimiento de la identidad sonora.

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

Abstract

This study analyzes the influence of the Eurocentric phonetic-aesthetic canon on Latin American choral singing and examines how the imposition of a “correct” pronunciation affects performers’ identity and expression. Drawing on a specific case from a choral rehearsal that illustrates a broader trend, it shows how certain standards of European classical singing homogenize Spanish diction, thereby relegating the richness of its regional linguistic variations and distancing Spanish-speaking audiences from a performance perceived as unfamiliar and foreignized. From a decolonial perspective, the notion of “proper diction” is challenged, and concepts such as *aísthesis* —understood here as aesthetic perception shaped by sociocultural context— and *sound symbolism* —the relationship between sound and meaning in linguistic expression—, are proposed as tools to enhance expressive authenticity in choral singing. This study advocates for a more inclusive approach that acknowledges the inherent musicality of Spanish and its varieties, which not only promotes a more genuine and representative interpretation of Latin American cultural diversity, but also fosters a deeper connection between performers and audiences through the recognition of sonic identity.

Keywords: Spanish singing, good diction, Eurocentric aesthetic canon, decolonial alternative

Introducción

El coro al que asistía se reencontraba un miércoles de marzo para su primer ensayo del año. Con gran entusiasmo, el director recibió a todos y anunció la confirmación de varios conciertos, una posible gira y la grabación del primer disco del coro. ¡Muchos proyectos por delante! La emoción era palpable: todos ansiaban volver a cantar juntos. Tanto era así que, sin demora, el director tomó sus partituras, se sentó al piano y dio comienzo a los ejercicios de vocalización. Tras algunos minutos de precalentamiento vocal, exclamó: “¡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 interpretado el año anterior, así que solo debían “traerla nuevamente a la garganta”. Entonces, el director tocó el primer acorde, hizo el gesto de levare y, como si los meses sin ensayo no hubieran pasado, 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, la puerta principal rechinó y asomó Pablo, un joven estudiante de psicología que había leído sobre los ensayos en Internet. Motivado por la posibilidad de conocer y cantar con otros estudiantes, se animó a asistir. 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 tampoco sabía leer partituras. Entonces, para facilitar su adaptación a la dinámica del ensayo y al repertorio, el director le indicó que se sentara junto a los bajos, sus nuevos

¹ Profesor y Licenciado en Música con orientación en Dirección Coral por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Doctorando en Artes e integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de esta casa de estudios. Él se ha desempeñado como coach fonético de inglés, italiano, alemán y francés en diferentes producciones musicales. Autor de artículos y disertaciones acerca de la pronunciación y su papel expresivo e identitario en el canto lírico en español.

² Pianista (Conservatorio de Música de Buenos Aires) y Director de Orquesta (Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata). Doctor en Filosofía (Universidad de Roehampton, Reino Unido). Profesor de Educación Auditiva y Educación Musical Comparada (UNLP) y director de proyectos de investigación, becarios y estudiantes de posgrado en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP). Profesor en diversos programas de posgrado en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), UBA (Universidad de Buenos Aires) y UNA (Universidad Nacional de las Artes) en Argentina. También ha sido invitado a impartir cursos de posgrado en otras universidades de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España y el Reino Unido. Es Editor de la revista *Epistemus*.

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

compañeros de cuerda. Luego, con otro levare, el coro retomó su interpretación:

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

Algo no estaba bien. Poco a poco, las voces del coro se fueron apagando y los movimientos del director se tornaron más lentos hasta detenerse por completo. Confundido, fijó la mirada en su partitura durante unos segundos, como si en el papel pudiera encontrar la respuesta: una nota difícil de cantar o quizás mal aprendida. Tras un breve silencio, un gesto adusto y algunas risas nerviosas, 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! ¿Cómo era posible que una obra que se había cantado tantas veces ahora sonara diferente?

El director dirigió la mirada hacia Pablo. No era que él desafinara o cantara fuera de ritmo, pero era evidente que nunca había cantado en coro y desconocía ciertas reglas implícitas de la práctica coral. Con sutileza y sin señalar a nadie en particular, el director recordó: “es necesario pronunciar bien y remarcar cada consonante”. Luego, ejemplificó cómo debían articularse esos versos.

Con esa indicación, Pablo advirtió que la ese de “flores” (antes de la de) o la de “ojos” (antes de la ene) no debían sonar como en el habla cotidiana. Desde ese momento, sin mayor esfuerzo, su pronunciación de la consonante fue siempre “correcta”. Era la primera vez que Pablo cantaba en coro... y ya había aprendido cómo no debía pronunciar.

Si bien los nombres y algunos detalles han sido modificados para preservar la identidad de los protagonistas, esta historia es real y constituye el punto de partida de nuestra reflexión. Pablo aspiraba las eses que anteceden consonantes, diciendo “mirando flore[h] de alfalfa” y “sus ojo[h] negros se azulan”. Sin embargo, no estaba pronunciando mal. De hecho, así hablamos los argentinos: decimos “e[s]o”, pero “e[h]to”; “avi[s]a”, “avi[h]pa”; “pe[s]ar”, “pe[h]car”. Lo que el director le pidió a Pablo —y que los otros coreutas ya sabían— se trata de una adaptación fonética.

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

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 se recibe esta adaptación dentro del propio ámbito coral?

Un estudio previo (Guzmán et al., 2020) identificó que este precepto tiene su origen 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 Nandín, 1905) insisten en pronunciar de maneras que no son propias del español hablado y sus variedades lingüísticas — las distintas formas que adquiere una lengua según factores como el lugar geográfico (geolecto), la edad (cronolecto), el grupo social (sociolecto) o la profesión (tecnolecto), entre otros—.

Si consideramos la centralidad que tiene la preparación vocal en los espacios de canto, tanto en la práctica profesional como en la amateur, estas prescripciones fonéticas dejan de ser meras herramientas técnicas para convertirse en ejemplos claros de colonialidad epistemológica: una matriz de poder establece jerarquías que determinan qué modos de conocer, de expresarse y de concebirse a uno mismo son legítimos. En ese contexto, se subalternizan, invisibilizan y, finalmente, se suprimen aquellas expresiones que se desvían del modelo hegemónico de subjetividad moderna, lo que contribuye a su perpetuación (Quijano; Wallerstein, 1992; Lander et al., 2000; Maldonado-Torres, 2004; Grosfoguel; Castro-Gómez, 2007).

En el campo de la racionalidad sensible-expresiva, la colonialidad epistemológica supone la imposición de un modelo expresivo identificado con la concepción eurocentrada de las Bellas Artes, en la que se persigue la producción de objetos destinados exclusivamente a la contemplación, desvinculados de las circunstancias y personas que les dieron origen. 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 *aísthesis*, que valora 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 sistemáticamente evitada en el desarrollo del sujeto artista dentro de este paradigma.

A partir del relato inicial, nos proponemos examinar 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 —como evitar aspirar las eses— son discutidas en el marco decolonial en cuanto que desconocen el papel expresivo de la pronunciación en el canto. Al reducir la pronunciación a una cuestión técnica a perfeccionar, se sugiere un carácter “incorrecto” de la pronunciación vernácula. De este modo, se desvalorizan rasgos fonéticos que forman parte de una identidad local y se subordinan, ignoran o invisibilizan otras formas de interpretar 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 ceremonias, festejos y espectáculos. A lo largo de la historia, el canto ha adoptado distintas formas y modalidades, siendo el coro una de las más reconocidas y practicadas. Además de su valor artístico, el canto coral ha cumplido un papel fundamental en la construcción de identidades colectivas y en la transmisión de tradiciones orales. Si bien lo 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. Su expansión más allá de Europa se consolidó a finales del siglo XVIII con la creación de los primeros conservatorios.

La influencia de la estética moderna centroeuropea en el canto coral se manifiesta principalmente en dos aspectos. En primer lugar, en la selección del repertorio, que sigue los principios de la polifonía clásica europea, aun cuando se trata de arreglos corales de música popular latinoamericana. En segundo lugar, en la manera de cantarlas, que toma aspectos técnico-expresivos del canto lírico, entendido como el más apropiado por sus múltiples beneficios (proyección vocal, control consciente del aire, uniformidad del sonido, etc.). Esta preferencia por un repertorio y un sonido clásicos ha permeado la práctica coral en distintos ámbitos, incluyendo espacios amateurs, donde la labor de un preparador vocal se orienta a moldear las voces de los

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

coreutas según los estándares de la técnica lírica y los requerimientos de las obras que con ella se interpretan.

De este modo, la estética centroeuropea y los recursos técnicos que la viabilizan se imponen como universales. Se asume, por ejemplo, que quien domina una técnica clásica puede interpretar otros repertorios con facilidad. Este supuesto parte de la idea de que una “buena técnica” es aquella que no solo asegura una práctica musical saludable y duradera, sino que también 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; Shifres, 2017, p. 59). Así, la técnica lírica no solo se considera la más adecuada para la interpretación solista del repertorio clásico, sino también como el estándar para la práctica coral en general.

Sin embargo, ¿podemos afirmar que cantar una obra coral de Mozart o Brahms es condición técnica necesaria y suficiente para interpretar, por ejemplo, una zamba, un tango o un cuarteto? Más aún, ¿cómo inciden las prescripciones técnico-expresivas derivadas de ese saber en el sonido resultante y su recepción? Observemos concretamente el caso de la práctica coral en Latinoamérica, que, aunque se encuentra atravesada por el canon estético centroeuropeo, incluye a menudo piezas provenientes de diversos repertorios locales populares. En un concierto tradicional de coro, se presupone que los arreglos de música popular serán cantados de manera similar a las obras clásicas, que habitualmente integran la mayor parte del programa. Pero esta práctica, que es ampliamente aceptada —incluso elogiada— por músicos y oyentes instruidos en música clásica, suele generar cierta resistencia en el público no especializado, que percibe en ella un sonido demasiado operístico o “academizado” (término que alude a la influencia de la técnica lírica en la enseñanza musical superior).

Esta academización del canto coral se advierte no solo en aspectos como el timbre resultante de una colocación particular, 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 derivado de las lenguas hegemónicas de la ópera y aplicable a cualquier

repertorio y contexto performático. Esto no solo reduce la variabilidad expresiva inherente a cada lengua y estilo musical, sino que además impone una noción de corrección que puede invisibilizar las particularidades fonético-expresivas de distintas tradiciones vocales.

¿Cómo se canta el español? Consideraciones acerca de la “buena dicción” en la práctica lírica

Un aspecto relevante en el estudio del canto es la comunicación del componente lingüístico asociado, es decir, la letra sobre la cual se canta. Se sostiene que una buena dicción contribuye a la inteligibilidad del texto cantado y permite comunicar su mensaje de manera eficiente; por el contrario, una mala dicción dificulta o impide alcanzar estos objetivos (Carranza, 2013). En general, la dicción de una lengua abarca más aspectos que la pronunciación de sus fonemas. Sin embargo, dado que en muchos estilos musicales otras variables de la expresión vocal están condicionadas — si no determinadas— por el diseño rítmico-melódico de la composición (ascensos y descensos de tonos, 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 que reza si canta como si habla (‘se canta como se habla’) (Miller, 2011). Este presupone una correspondencia directa entre las acciones de hablar y cantar; es decir, que la producción vocal en el canto debería mantener la naturalidad, la articulación y la expresividad propias del habla. Los maestros de canto recurren a este principio porque, entre otras cosas, facilita la enseñanza de una emisión relajada y libre de tensiones excesivas, evitando artificios innecesarios y, además, reduce la sensación de dificultad en el aprendizaje, lo que ayuda al estudiante a conectar su voz cantada con una función vocal ya conocida. Sin embargo, debemos señalar algunas consideraciones sobre su alcance e implicaciones pedagógicas:

- En primer lugar, cada persona tiene una manera de hablar única, construida entre el deseo de parecerse a otros y la necesidad de diferenciarse de ellos. Esta doble dimensión de la identidad responde a múltiples variables, como el lugar de origen, la edad, la formación, la profesión y el sentido de pertenencia sociocultural.
- En segundo lugar, el habla varía según el contexto comunicativo, es decir, la situación, los interlocutores, el nivel de formalidad y la finalidad del mensaje. Por ejemplo, la performance lírica persigue una comunicación cuidada y expresiva, muy distinta de una charla casual.
- Por último, el canto —especialmente el de ópera— involucra una serie de habilidades vocales que requieren adaptaciones en la emisión, lo que repercute en la pronunciación. Así, por ejemplo, mientras en notas graves las vocales suenan similares a las habladas, pues se ubican en un rango de frecuencias similar, en notas medias y agudas tienden a abrirse y cubrirse (Posadas de Julián, 2016).

Pero, entonces, ¿cuál es el arquetipo de pronunciación para el canto coral? A grandes rasgos, la práctica coral en Latinoamérica emplea un español internacional o “neutro” que, a diferencia de la variedad peninsular, no distingue <s> de <z> (“casa” = “caza” [kása]) y adelanta la articulación de los fonemas /s/ (“sol” [sól]) y /χ/ (“enojo” [enóxo]) (para una descripción de esta modalidad en el habla, véase Bravo García, 2008). Si bien puede presentar algunos matices locales, como las distintas realizaciones de <y> y <ll> —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. De hecho, aunque algunos fenómenos lingüísticos están bien extendidos por el territorio hispanohablante, no se consideran aceptables en la práctica lírica, sobre todo aquellos que involucran un debilitamiento articulatorio, como la aspiración de ese o su elisión (“¡vamos!” [bámoh, bámo]). Por este motivo, no siempre es sencillo reconocer si un coro es de Argentina, Chile, Colombia, México, República Dominicana u otro país de Latinoamérica por su español cantado, aun cuando esté interpretando música de su país de origen.

Pero este proceso de homogeneización fonética también afecta a las lenguas clásicas del repertorio —italiano, alemán y francés—, que se enseñan según los estándares lingüísticos establecidos en el siglo XIX. Estos no solo desconocen particularidades fonéticas de los dialectos a los que “representan”, sino que, además, difieren de los estándares actuales. Por ejemplo, en italiano, el fonema /dz/ se ha ensordecido y ahora suena como la <z> de grazie (zia ‘tía’ /dzía >

tsía/); en alemán, la letra <ä> ya no tiene un sonido abierto, sino cerrado, más parecido al de la <e> castellana (spät ‘tarde’ /ʃpɛ:t > ʃpɛ:t/); y en francés, se ha perdido el sonido /œ/, una de las cuatro vocales nasales tradicionales, que se igualó con /ɛ/ (l’un ‘uno’ = lin ‘lino’ /lɛ/), entre otros cambios. Dicho de otra manera, aún se canta como durante el 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. Esta lengua no solo se encuentra en numerosos términos musicales (tempo, adagio, più forte, crescendo, rubato, staccato, a cappella), sino que también predomina en la composición de música vocal clásica, como en las óperas de Verdi, Puccini y Bellini. Esta preeminencia le ha valido el reconocimiento popular de la lingua della musica (‘la lengua de la música’) y un papel central en la pedagogía lírica, donde su sistema fonológico sirve de modelo 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, 2017, p. 116).

Si bien el italiano es una lengua muy cercana al español (en especial a la variedad argentina), existen diferencias fonéticas y fonológicas importantes. Por ejemplo, en italiano las consonantes y <v> se pronuncian de forma distinta (bere ‘beber’ ≠ vere ‘verdaderas’), pero en español esta diferencia no existe (“barón” = “varón”). Además, debilitamos las consonantes /b/, /d/ y /g/ entre vocales (compárese, por ejemplo, la /b/ en “ombú” y en “tubo”), mientras que en italiano son siempre fuertes. En el Cono Sur y otras regiones de Iberoamérica, el fonema /s/ se aspira delante de consonante (“esto” [éhto]), pero esto no sucede en italiano (para más diferencias, véase Guzmán, 2020). Sin embargo, estudios previos han mostrado que, al interpretar música en español, los estudiantes argentinos de canto lírico incorporan aspectos fonéticos del italiano y otras lenguas hegemónicas del repertorio clásico, como la distinción de y <v>, el reforzamiento de /b/, /d/ y /g/ entre vocales, la no aspiración de /s/, etc. (Guzmán; Shifres, 2020; 2021a; 2021b; Guzmán et al., 2017; 2020). Estas adaptaciones fonéticas, promovidas desde las etapas iniciales de la formación lírica, conforman una suerte de canon fonético-estético que ignora o desalienta pronunciaciones

propias del español por considerarlas menos “claras” y “correctas” que aquellas que oímos en las lenguas hegemónicas (Guzmán et al., 2020).

La imposición de un canon fonético-estético eurocentrado en la práctica lírica latinoamericana —del canto en general y su aplicación al canto coral en particular— desconoce dos cuestiones fundamentales. Por un lado, las actitudes lingüísticas del público hispanohablante frente a las pronunciaciones canónicas del español cantado. ¿En qué medida se reconoce el oyente nativo en esa modalidad extranjerizada de su propia lengua materna? ¿Qué tan agradables, correctas, cuidadas, exageradas, formales, naturales, etc. suenan a sus oídos? Por otro lado, el papel expresivo de la pronunciación en el canto. La idea de una “buena dicción” coloca la pronunciación al servicio de la técnica vocal, como si se tratara de un aspecto a perfeccionar. Dado que la bibliografía especializada se centra en la articulación de lenguas dominantes en el repertorio clásico, el papel expresivo del español en la comunicación musical sigue siendo poco explorado.

Se ha propuesto, por ejemplo, que variaciones en la articulación de un fonema (su duración, aspiración, constricción, sibilancia, etc.) refuerzan la intención interpretativa (Guzmán, 2017). Desde esta perspectiva, mientras que las pronunciaciones canónicas pueden resultar extrañas, la incorporación de rasgos fonéticos propios de variedades regionales, por el contrario, podría favorecer la identificación cultural del público hispanohablante, que las reconoce tanto en el habla cotidiana como en su música (Guzmán; Shifres, 2021). Por ejemplo, en Argentina, la ese aspirada es habitual en géneros locales como el tango (Coloma; Colantoni, 2012) y especies folklóricas.

Fonestética y Fonosimbolismo: el papel expresivo de la pronunciación

¿Es posible que sonidos fricativos como /s/ o /f/ transmitan sensación de suavidad o ligereza? ¿Podría ser que las nasales, como /m/ y /n/, sugieran solidez o densidad? ¿Y qué hay de los fonemas oclusivos, que se liberan con una explosión de aire? ¿Acaso /p/ o /t/ dan la impresión de impacto o acción? Estas preguntas nos invitan a reflexionar sobre el poder expresivo de los fonemas al incorporar una dimensión sensorial y afectiva al lenguaje, lo que contrasta con las ideas predominantes acerca de su papel en la experiencia comunicativa.

Tradicionalmente, la lingüística ha considerado que la expresividad oral depende de la manipulación de aspectos prosódicos como el tempo, la entonación, el ritmo, el acento y las pausas.

Estos, conocidos como elementos suprasegmentales, actúan por encima de los segmentos o fonemas, según los postulados tradicionales. Por ejemplo, la entonación distingue entre una afirmación (como “vamos ahora”) y una interrogación (“¿vamos ahora?”), mientras que las pausas pueden enfatizar el mensaje (“vamos. ¡Ahora!”).

Los fonemas, en cambio, son los sonidos que conforman las palabras y permiten diferenciarlas. Así, percibimos “nota” y “bota” como términos distintos debido al contraste entre los sonidos /n/ y /b/ en español. Pero la interacción entre los elementos segmentales y suprasegmentales no solo facilita la comprensión del habla, sino que también influye en la percepción emocional y estilística de un mensaje, lo que resalta su importancia en la comunicación oral y en disciplinas como la oratoria, la actuación y el canto.

En línea con estos postulados, el estructuralismo lingüístico iniciado por Saussure a comienzos del siglo XX sostiene que la relación entre el significado de las palabras (su representación mental) y el significante (su imagen acústica) es arbitraria y, por consiguiente, que los fonemas que empleamos para nombrarlas no son sino producto de una construcción social. Esto explicaría, por ejemplo, que un mismo concepto pueda ser dicho de distintas maneras en distintos idiomas (como, por ejemplo, “nube” en español, cloud en inglés y Wolke en alemán). De este modo, la lengua se comprende como un sistema de signos cuyo significado depende del acuerdo implícito entre sus hablantes, sin que haya necesariamente una motivación fonética o sonora detrás de cada palabra.

No obstante, aunque las ideas estructuralistas son ampliamente aceptadas en el ámbito de la lingüística, se ha propuesto que los fonemas también pueden ser portadores de una carga expresiva. Más allá de su función distintiva en la comunicación verbal, ciertos sonidos parecen evocar sensaciones o emociones específicas, lo que ha sido aprovechado en la literatura y, especialmente, en la poesía.

Se ha examinado el efecto estético de los fonemas en la composición poética, donde la selección y combinación de sonidos pueden generar distintos matices estilísticos y afectivos. De acuerdo con este supuesto, los sonidos del lenguaje pueden percibirse como agradables (eufonía) o discordantes (cacofonía), y los poetas, conscientes de esta distinción, los utilizan

estratégicamente para intensificar la musicalidad de sus versos o provocar determinadas reacciones en el lector (Boulton, 1953/2013; Crystal, 1995).

De ahí que, por ejemplo, en la poesía inglesa se haya identificado un patrón en la construcción de palabras percibidas como más bellas: suelen tener tres sílabas, se acentúan al comienzo y contienen consonantes suaves como /l/ o /m/, lo que contribuye a su musicalidad y armonía. Ejemplos de ello son *luminous* (‘luminoso’), *lullaby* (‘canción de cuna’) y *melody* (‘melodía’), términos que evocan sensaciones placenteras no solo por su significado, sino también por su rasgo de sonoridad (Crystal, 1995). Este fenómeno ha llevado a los investigadores a postular la existencia de fonestemas, secuencias sonoras que, más allá de su función fonológica, poseen una carga semántica inherente, es decir, que evocan ideas, acciones o estados anímicos sin necesidad de estar ligadas a una raíz léxica específica (Díaz Rojo, 2002).

A diferencia de las onomatopeyas, que imitan sonidos del entorno (“*ibum!*”, “*miau*”, “*tictac*”), los fonestemas no reproducen un ruido real, sino que sugieren un concepto abstracto de manera intuitiva. Un ejemplo ampliamente estudiado en inglés es la secuencia *gl-*, que aparece en palabras asociadas con el brillo o la luz, como *glass* (‘vidrio’ o ‘cristal’), *glare* (‘destello’), *glitter* (‘purpurina’) y *gloss* (‘lustre’). Por otro lado, la secuencia *-sh* se vincula con acciones bruscas o violentas, como *flash* (‘destello repentino’), *crash* (‘estrellarse’), *smash* (‘romper’ o ‘aplastar’) y *slash* (‘cortar’ o ‘rajar’) (Jespersen, 1964). Esta tendencia a vincular ciertos sonidos con significados específicos ha dado lugar al concepto de fonosimbolismo o simbolismo sonoro, cuyo estudio y aplicación conforman el campo de la fonestética (Crystal, 1995).

A pesar de que el fonosimbolismo contradice el principio de arbitrariedad del signo lingüístico, muchos académicos de renombre han expresado gran interés por su estudio. Incluso, se ha abogado por la existencia de universales como, por ejemplo, la tendencia a asociar vocales que se articulan en la parte anterior de la boca con objetos pequeños, ligeros o puntiagudos — testeado en pseudopalabras como *takete*, *kiki* o *titiki*— y vocales posteriores con objetos grandes, lentos o redondeados —como en *maluma*, *bouba* o *gobubu*— (Jespersen, 1964; Thompson; Estes, 2011; Qu, 2018).

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

También se ha propuesto que las responsables de que imaginemos una correspondencia entre significado y significante son, en realidad, las sensaciones provocadas por los gestos articulatorios al pronunciar. En ese sentido, por ejemplo, las vocales posteriores /o/ y /u/ sugerirían la idea de redondez porque abocinan los labios, contrariamente a las anteriores, que en español y otras lenguas son no redondeadas. Forma, tamaño, peso, brillo y textura son tan solo algunas de las asociaciones entre significado y significante propuestas por los defensores del fonosimbolismo (véase Scotto, 2019).

Este enfoque resulta especialmente relevante para la interpretación vocal, ya que permite comprender cómo los sonidos pueden evocar sensaciones y significados más allá del contenido denotativo del lenguaje. Considerar el fonosimbolismo en el canto podría aportar una nueva dimensión expresiva, ayudando a los intérpretes a tomar decisiones informadas sobre la articulación y el timbre para potenciar la conexión con el oyente y la coherencia entre el significado de la letra y su realización sonora.

Hacia una pronunciación decolonial del español en el canto coral

La restricción de no aspirar las eses que el director le impuso a Pablo en el ensayo de coro que relatamos tiene múltiples implicaciones. En primer lugar, supone una distancia considerable entre el habla y el canto (no se cumple aquí con el principio si canta como si habla), que Pablo, como cantante neófito, toma como un hecho “natural” y no como 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, es decir, 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, 2023). Este concepto hace referencia a la ocultación o negación de las condiciones sociales, culturales e históricas que configuran las normas y las ideas dominantes, haciendo que estas se perciban como universales y naturales cuando, en realidad, son producto de una perspectiva particular y situada que excluye otras formas de conocimiento y expresión.

Esta situación conduce a Pablo a pensar 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, quien 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, se distancian del público, que acaba considerando que el coro es tan solo una entidad estética y que contemplarlo paga el precio de dejar de sentirlo.

Advertimos que la necesidad de tomar distancia para contemplar la obra de arte es intrínseca a la estética moderna y la manera en la que esta actúa sobre la interpretación artística y la experiencia sensible, lo que ignora, entre otras cosas, sus condiciones materiales, sus modos de percepción y regímenes emocionales, y las categorías que la identifican (Rancière, 2013).

Dicha distancia estética conlleva, además, una actitud pasiva de quienes participan del acto expresivo. El músico, que, en su obediencia epistémica, desconoce las implicaciones que las prescripciones de la tradición lírica tienen para la interpretación de música en español, se vuelve un “reproductor” de los ideales estéticos centroeuropeos modernos en nuestra cultura y nuestro tiempo. Y el público, que ha perdido toda posibilidad de involucrarse en el acto expresivo, se convierte en un mero “receptor” del producto artístico moldeado conforme a esos ideales. Es esta pasividad en las prácticas interpretativas de la música occidental responsable, en parte, de que la estética moderna se haya posicionado, a través de los mecanismos de colonialidad epistemológica, como el paradigma expresivo hegemónico.

Los juicios de valor que se realizan en general hoy en día en torno a las prácticas corales exaltan rasgos de la voz cantada descontextualizados, conforme la concepción eurocentrada de las Bellas Artes. Esto se evidencia en expresiones tales como: “Canta muy afinado”, “Su timbre es muy agradable”, “Tiene buena dicción”, etc. Estos juicios, centrados en características físicas de la voz y despojados de sus contextos culturales e históricos, refuerzan un modelo de belleza que ha sido impuesto como ideal y que no toma en cuenta las variaciones locales y subjetivas que podrían enriquecer la interpretación vocal.

Sin embargo, las prácticas vocales no siempre han puesto el foco sobre esa noción de belleza y sobre esas cualidades físicas de la performance. El origen etimológico del término estética se

remonta a la Antigüedad clásica, específicamente al concepto de *aísthesis* o *aesthesis* (αἴσθησις), cuya traducción aproximada —y por ello insuficiente e inexacta— es ‘sensación’, ‘sensibilidad’, ‘percepción’ e incluso ‘intuición’ (Mignolo, 2010; Rancière, 2013; Vargas Pacheco, 2013). En su acepción original, involucraba aspectos variados como 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 (Mignolo, 2010; Guzmán et al., 2020), un dominio más amplio y complejo que aquel al que podemos acceder por medio de los sentidos, y que reconoce y valora no solo la obra en sí misma, sino también los sujetos y contextos que le dieron origen. Es allí donde el arte y la identidad convergen. Por medio del arte, el hombre “expresa su forma de ser humana, que comparte con otros hombres, y su modo individual de existir” (Vargas Pacheco, 2013, p. 27).

A partir del siglo XVII, la búsqueda incesante de la verdad a través de la razón (que colocó el conocimiento científico por encima de la experiencia sensible) y la universalización de los ideales burgueses redujeron el dominio de la *aísthesis* a la “captación de lo sensible”, “sensación de lo bello” o “deleite de lo hermoso y lo emotivo”, lo que Mignolo (2010) identifica como colonización estética:

[...] la mutación de la *aesthesis* en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia estética que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial (Mignolo, 2010, p. 14).

Poco a poco, con el avance de la modernidad, se fueron asentando las bases de la estética centroeuropea en las prácticas artísticas occidentales y, junto con ellas, la necesidad de lograr, a través de las técnicas validadas, un producto artístico bello y desprovisto de rasgos culturales distintos de los que el canon clásico promueve. En la tradición del canto lírico, la pronunciación como vehículo de la palabra cantada es abordada conforme a estas ideas y, consecuentemente, homogeneizada y despersonalizada. Así, el cantante, en una actitud obediente, enajena su propia lengua y se priva de ella como parte de sus recursos expresivos naturales para el canto.

En ese escenario, la noción premoderna de *aísthesis* se presenta como una alternativa decolonial al problema de la dicción del canto en español. Consideramos que entender la pronunciación de nuestra lengua materna como un componente 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.

Además, un aprovechamiento del fonosimbolismo en el canto podría potenciar la expresividad del texto musical al explotar los valores sonoros inherentes a cada fonema: suavidad/aspereza, ligereza/pesadez, claridad/oscuridad, tensión/relajación, etc. En este sentido, explorar el potencial expresivo de los fonemas del español en sus diferentes variedades —como igualar y <v>, ablandar las consonantes /b/, /d/ y /g/ en ciertos contextos, aspirar las eses, etc.— favorecería una práctica musical más genuina y espontánea para la interpretación de música latinoamericana y permitiría revincular la melodía cantada con su contenido lingüístico, propiciando una mayor integración de música y texto en la performance vocal.

La actitud que proponemos frente a la pronunciación del español en el canto exige, ante todo, una revisión del concepto de estética heredado de la tradición lírica y de cómo este moldea la manera en la que hacemos y oímos música en nuestra lengua materna. En ese sentido, 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. En esa misma dirección, asumir una actitud más activa frente a las maneras de pronunciar la música coral latinoamericana favorecería el involucramiento expresivo y la identificación cultural entre músicos y audiencias de habla hispana y, por consiguiente, fortalecería la comunicación entre estos. Finalmente, repensar la relación entre lengua, identidad y expresión musical no solo ampliaría las posibilidades interpretativas del canto en español, sino que también impulsaría la construcción de una sensibilidad más inclusiva y representativa de la diversidad cultural latinoamericana.

Conclusiones

En este trabajo, hemos analizado cómo la imposición de un canon fonético-estético eurocentrado en el canto coral latinoamericano incide en la identidad y expresividad de los intérpretes, así como en la recepción del público nativo. La exigencia de una pronunciación “correcta” basada en estándares del canto lírico europeo descontextualiza la interpretación del repertorio en español y genera una distancia artificial entre el cantante y su lengua materna, lo que

afecta su naturalidad y conexión con la obra. Esta práctica, además de homogenizar la dicción y limitar la expresividad individual de los intérpretes, invisibiliza la riqueza de las variaciones lingüísticas regionales, restringiendo la diversidad sonora y estilística en la música coral en América Latina y alejándola de las formas de comunicación más auténticas y reconocibles para su audiencia.

Frente a esta realidad, es fundamental reconsiderar el papel de la pronunciación en el canto, no solo como un aspecto técnico, sino como un elemento expresivo y cultural que influye en la identidad del intérprete y en la forma en que el mensaje musical es percibido por el público. La incorporación de una *aísthesis* decolonial permitiría valorar la pronunciación en español desde una perspectiva que priorizara la identidad, la autenticidad y la comunicación efectiva con la audiencia, en lugar de someterla a cánones externos que poco reflejan la diversidad lingüística de la región. Junto con aquella, el aprovechamiento del fonosimbolismo —entendido como la capacidad de ciertos sonidos para evocar sensaciones y significados— podría potenciar la expresividad del canto en español y reforzar la conexión entre la música y el contenido del texto. Asimismo, adoptar un enfoque más inclusivo en la enseñanza y práctica del canto coral favorecería una interpretación más natural y representativa de las tradiciones vocales latinoamericanas, fortaleciendo el vínculo entre músicos y oyentes hispanohablantes.

Finalmente, promover una mayor reflexión sobre la relación entre lengua, identidad y expresión musical abre nuevas posibilidades interpretativas para el canto coral en español. Al adoptar un enfoque más inclusivo que valore la diversidad lingüística y el potencial expresivo del fonosimbolismo, los intérpretes pueden apropiarse de su sonoridad sin verse limitados por normas ajenas a su contexto cultural. La superación de los esquemas impuestos por la tradición lírica europea no implica descuidar la técnica, sino integrarla de manera más consciente y respetuosa, reconociendo que la expresividad y la autenticidad son tan valiosas como la precisión técnica. De este modo, se puede construir un modelo de interpretación que refleje y celebre la riqueza lingüística y musical de las comunidades hispanohablantes, promoviendo una práctica coral más representativa e inclusiva.

Bibliografía

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

BELTRAMONE, Camila; SHIFRES, Favio. La incidencia de los modelos de Canto Lírico y Popular en el desarrollo de las habilidades musicales. En: CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR. EPISTEMOLOGÍA, DIDÁCTICA Y PRODUCCIÓN, 1., 2016, La Plata. Actas... La Plata: Facultad de Bellas Artes da Universidad Nacional de La Plata, 2017. p. 54-69. Disponible en: <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/1134/1119/3661-1> Consultado el: 15 jul. 2025.

BOULTON, Marjorie. The anatomy of poetry. 3. ed. Londres: Routledge Revivals, 2013. Publicado originalmente en 1953.

BRAVO GARCÍA, Eva María. El español internacional: conceptos, contextos y aplicaciones. Madrid: Arco Libros, 2018.

CARRANZA, Raúl. Las imperfecciones en la articulación impiden lograr una correcta dicción en el canto coral. En: CONGRESO CORAL ARGENTINO, 1., 2013, Mar del Plata. Actas... Mar del Plata: Organización Federada Argentina de Actividades Corales, 2013, [s.p.].

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005. Disponible en: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/pensar-puj/20180102042534/hybris.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

CHAPMAN, Janice L. Singing and teaching sing. A holistic approach to classical voice. San Diego: Plural Publishing, 2017.

COLOMA, Germán; COLANTONI, Laura. Variación fonética y el efecto de la audiencia: el debilitamiento de /s/ en dos géneros musicales. RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, v. 50, n. 2, p. 121-143, 2012. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-48832012000200006&script=sci_arttext&tlng=en Consultado el: 15 jul. 2025.

CORDERO, Antonio. Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español é italiano. Madrid: B. Eslava, 1858.

CRYSTAL, David. Phonaesthetically speaking. English Today 42, v. 11, n. 2, p. 8-12, 1995. Disponible en: <https://www.davidcrystal.com/Files/BooksAndArticles/-4009.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

DÍAZ ROJO, José Antonio. El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural? Tonos digital: Revista de estudios filológicos, v. 3, n. 3, 2002. Disponible en:

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

<https://www.um.es/tonosdigital/znum3/pdfs/estudiosFonosDiazRojo.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

GROSGUÉL, Ramón; CASTRO-GÓMEZ, Santiago (eds.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Disponible en: <https://www.ceapedi.com.ar/Imagenes/Biblioteca/libreria/419.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

GUZMÁN, Mariano Nicolás. Pronunciación y expresión. Un estudio preliminar sobre las posibilidades articulatorias de las consonantes del español como recursos musicales expresivos. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, v. 5, n. 2, p. 9-26, 2017. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/3791> Consultado el: 15 jul. 2025.

GUZMÁN, Mariano Nicolás. Dicción italiana para el canto: análisis contrastivo y ejercicios de pronunciación. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n. 27, p. 13-28, 2020. Disponible en: <https://rcsmm.eu/sites/default/files/2023-03/revista27.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

GUZMÁN, Mariano Nicolás; SHIFRES, Favio. La dicción en el canto: ¿problema técnico o colonialidad epistémica? En: *DEBATES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS EN LA INVESTIGACIÓN EN MÚSICA*, 2020, Buenos Aires. Conversatorio (Video online). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=II1FFAt45io> Consultado el: 15 jul. 2025.

GUZMÁN, Mariano Nicolás; SHIFRES, Favio. Canon estético y pronunciación en la formación de cantantes líricos nativos de español. En: *JORNADAS DE INICIACIÓN A LA INVESTIGACIÓN EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS*, 9., 2021a, Madrid.

GUZMÁN, Mariano Nicolás; SHIFRES, Favio. 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*, 1., 2021b, Santa Fe.

GUZMÁN, Mariano Nicolás; SHIFRES, Favio; CARRANZA, Raúl. Una exploración del uso expresivo de las variantes aproximantes de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español. En: *CONGRESO INTERNACIONAL DE PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL*, 1., 2017, Madrid.

GUZMÁN, Mariano Nicolás; SHIFRES, Favio; CARRANZA, Raúl. Pronunciación en el canto en español y aisthesis decolonial. En: *JORNADAS INTERNACIONALES DE FONÉTICA Y FONOLOGÍA*, 5., 2017, Ensenada; *JORNADAS NACIONALES DE FONÉTICA Y DISCURSO*, 1., 2017, Ensenada. *Actas... Exploraciones fonolingüísticas*. CALDIZ, Adriana; RAFAELLI, Verónica (coords.). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2020, p. 471-481.

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

Disponible en: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/168> Consultado el: 15 jul. 2025.

JESPERSEN, Otto. *Language: its nature, development and origin*. Nova York: Henry Holt & Company, 1964.

LANDER, Edgardo (coord.); CASTRO-GÓMEZ, Santiago; CORONIL, Fernando; DUSSEL, Enrique; ESCOBAR, Arturo; LÓPEZ SEGRERA, Francisco; MIGNOLO, Walter; MORENO, Aeljandro; QUIJANO, Aníbal. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander.html> Consultado el: 15 jul. 2025.

LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Melopea. Instituciones de canto y armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1815.

MALDONADO-TORRES, Nelson. The topology of being and the geopolitics of knowledge: Modernity, empire, coloniality. *City*, v. 8, n. 1, p. 29–56, 2004. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Nelson-Maldonado-Torres/publication/237526527_The_topology_of_being_and_the_geopolitics_of_knowledge_Modernity_empire_coloniality1/links/5954b5f9458515bbaa21b26a/The-topology-of-being-and-the-geopolitics-of-knowledge-Modernity-empire-coloniality1.pdf Consultado el: 15 jul. 2025.

MIGNOLO, Walter D. *Aiethesis decolonial*. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 4, n. 4, p. 10-25. 2010. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224> Consultado el: 15 jul. 2025.

MILLER, Richard. *On the art of singing*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.

POSADAS DE JULIÁN, Pilar. *Modificación o aggiustamento de las vocales españolas en el canto lírico*. *Estudios de Fonética Experimental*, n. 25, 263-293, 2016. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/experimentalphonetics/article/view/44144> Consultado el: 15 jul. 2025.

PUENTE Y GONZÁLEZ NANDÍN, José Ramiro [Marqués de Alta-Villa]. *Método completo de canto*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1905.

QU, Chang-Liang. Sources of Otto Jespersen’s sound symbolism from various disciplines: a case of linguistic historiography. *Journal of Literature and Art Studies*, v. 8, n. 4, p. 628-634, 2018. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/96cc/dbded0f9aaca73b7d964c50783bd5fddfb5c.pdf> Consultado el: 15 jul. 2025.

“ERA LA PRIMERA VEZ QUE PABLO CANTABA EN CORO...”
Reflexiones en torno a la Buena Dicción como Imposición de un Canon Estético Eurocentrado

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n. 134, p. 583-591, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

SCOTTO, Carolina. El lenguaje verbal también es icónico: correspondencias transmodales y simbolismo sonoro. En: SCOTTO, Carolina; RODRÍGUEZ, Fernando G.; AUDISIO, Irene (comp.). *Los signos del cuerpo: enfoques multimodales de la mente y el lenguaje*. Buenos Aires: Teseo; UAI Editorial, p. 35-78, 2019.

SHIFRES, Favio. Mecanismos de subordinación epistémica en psicología de la música. En: SHIFRES, Favio (comp.). *La psicología de la música en Argentina. Investigación y perspectivas actuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, p.23-52, 2023.

TABOADA Y MANTILLA, Rafael. *12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid: Zozaya, 1893.

THOMPSON, Patrick D.; ESTES, Zachary. Sound symbolic naming of novel objects is a graded function. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, v. 64, n. 12, p. 2392-2404, 2011.

VARGAS PACHECO, Carlos Alberto. Aísthesis en la expresión. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, n. 25, p. 27-44, 2013. Disponible en: <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/theoria/article/view/411> Consultado el: 15 jul. 2025.