



Canción fronteriza: una propuesta de lectura del repertorio latinoamericano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-6

Laura Gabriela Narváez Moncayo
Universidade Federal do Rio de Janeiro
lauragabriela@ufrj.br

Resumen. Este artículo propone la noción de *canción fronteriza* como una herramienta conceptual para comprender un conjunto de repertorios latinoamericanos para voz y piano cuya identidad se configura en un espacio de gradaciones entre la tradición euroclásica y las músicas populares. A partir de una reflexión situada en la práctica interpretativa, la frontera es entendida no como una línea divisoria, sino como un territorio de coexistencia, circulación y transformación, donde distintas genealogías musicales entran en relación sin que una de ellas se imponga como principio legitimador exclusivo. El trabajo dialoga con aportes de Gloria Anzaldúa, Walter Mignolo, Édouard Glissant, Patricia Caicedo y Laura Rónai para cuestionar categorías rígidas que históricamente han separado lo popular de lo euroclásico. Asimismo, se analizan distintas manifestaciones de esta lógica fronteriza en las dimensiones documental, compositiva, performática y sonora de la canción. Se argumenta que la condición fronteriza no depende exclusivamente de las formas de interpretación o circulación de las obras, sino que constituye un rasgo inherente a su propia configuración, habilitando múltiples posibilidades de escucha y performance, particularmente en el ámbito de la vocalidad.

Palabras clave. Canción fronteriza, Frontera, Performance vocal, Música latinoamericana.

Borderland Song: A Proposal for Reading Latin American Repertoire

Abstract. This article proposes the notion of the *borderland song* as a conceptual tool for understanding a body of Latin American repertoire for voice and piano whose identity is shaped within a space of gradations between the Euroclassical tradition and popular musics. Drawing on a reflection grounded in performance practice, the border is understood not as a dividing line but as a territory of coexistence, circulation, and transformation, where different musical genealogies enter into relation without any one of them functioning as the sole legitimizing principle. The article engages with the contributions of Gloria Anzaldúa, Walter Mignolo, Édouard Glissant, Patricia Caicedo, and Laura Rónai in order to challenge rigid categories that have historically separated the popular from the euroclassical. The article further examines different manifestations of this borderland logic across the documentary, compositional, performative, and sonic dimensions of the song. It argues that the borderland condition does not depend solely on the ways in which works are interpreted or circulated, but rather constitutes an inherent feature of their configuration, enabling multiple possibilities of listening and performance, particularly in the realm of vocality.

Keywords. Borderland song, Border, Gradient, Vocal performance, Latin American music.





Introducción

Vivir la frontera implica una sensibilidad que traspasa el habitar uno de los lados, es una experiencia contraria a la línea divisoria. Habitar la frontera conlleva zambullirse en la esencia hecha de mixturas. La vivencia de frontera, no es corte: es conexión sin punto fijo de ruptura. Ser de naturaleza frontera ilumina los matices del canto que se apoya en las dos orillas.

Esta reflexión surge de mi práctica como cantante y de mis experiencias musicales y personales que me han llevado a habitar, una y otra vez, la frontera entre dos tradiciones heredadas: la música euroclásica¹ y la música popular.² A lo largo de mi trayectoria académica y profesional he estudiado e interpretado un conjunto de canciones latinoamericanas en las que reconozco una identidad situada en un espacio donde los contornos de estas tradiciones entran en relación. Entonces comencé a preguntarme ¿qué ocurriría si observo este repertorio desde la frontera?

Al relacionarme con obras de compositoras y compositores como Maruja Hinestroza (Colombia, 1914-2002) con *Navegando*, Theodoro Valcárcel (Perú, 1902-1942) con sus *Cuatro Canciones Incaicas*, Jaime León (Colombia, 1921-2015) y sus canciones como *La Campesina*, Antonio Carlos Jobim (Brasil, 1927-1994) con *Modinha*, María Di Cavalcanti y su *María Fulô*, varias canciones del repertorio tanguero, entre otros, comencé a notar que estas piezas proponían formas de abordaje que van más allá de los marcos establecidos. Entonces, fue cuando, la noción de canción fronteriza apareció como una forma de lectura, escucha y canto capaz de comprender este repertorio. Al intentar describir aquello que acontece en la frontera, el degradé surgió como la forma de pensar sus gradaciones, desplazamientos y coexistencias.

Así, este trabajo busca aportar una forma de comprender ciertos repertorios latinoamericanos a partir de la noción de frontera. Me interesa explorar las posibilidades

¹ Utilizo el término *euroclásico* para designar el repertorio de la música clásica europea y las prácticas musicales que comparten sus características, siguiendo la definición de Philip Tagg (2014). El término se refiere a la tradición clásica de Europa Occidental, centrada en el repertorio compuesto entre aproximadamente 1650 y 1910. Tagg adopta el prefijo *euro-* para evitar ambigüedades asociadas a expresiones como “música clásica” o “música culta”, que también pueden aplicarse a tradiciones no europeas. Además, *euroclásico* es una denominación más concisa y no implica jerarquías estéticas respecto de otras tradiciones musicales.

² Se entiende, en este trabajo, que la categoría “música popular” no designa un conjunto homogéneo de prácticas musicales, sino que abarca una amplia diversidad de repertorios, géneros, estilos y tradiciones provenientes de distintas culturas y contextos históricos. El empleo de esta etiqueta tiene, por lo tanto, un carácter operativo y relacional, siendo utilizada para referirse, de manera general, a las manifestaciones musicales que no se inscriben en la tradición de la “música euroclásica”, sin desconocer la heterogeneidad estética, social y cultural que caracteriza este vasto campo de producción musical. Para más detalles, recomiendo el texto de Rónai (2009).





analíticas y performáticas — con especial énfasis en la voz — que esta perspectiva ofrece en un conjunto de canciones latinoamericanas para voz y piano escritas en partitura.

El artículo se organiza a partir de un recorrido progresivo que parte de una reflexión teórica sobre la noción de frontera, entendida no como una línea divisoria fija, sino como un espacio de coexistencia, relación y transformación en diálogo con distintos autores que permiten cuestionar las categorías tradicionales de la música. A partir de este marco, se introduce la noción de *canción fronteriza*, precisando sus alcances y su modo de configuración en el corpus de obras para voz y piano que constituye el eje del estudio. Finalmente, el texto se centra en las dimensiones documental, compositiva, performática y sonora del repertorio, de manera articulada, mostrando cómo la frontera se manifiesta como un proceso dinámico de configuración musical, con especial atención a la experiencia vocal y a las posibilidades interpretativas que emergen desde este enfoque.

Este artículo adopta recursos metodológicos empleados en la investigación artística (Hannula, Suoranta y Vadén, 2014; Leavy, 2015) y en la autoetnografía aplicada a procesos creativos (Gentili, 2025; Davies, 2025). Desde estas perspectivas, la práctica artística no se entiende únicamente como objeto de análisis, sino también como un espacio de producción de conocimiento, donde la experiencia situada del investigador-performer participa en la construcción de preguntas, conceptos y formas de comprensión del fenómeno estudiado. En este sentido, la reflexión surge de una relación dialógica entre práctica vocal, escucha, interpretación y elaboración teórica, reconociendo la experiencia artística como una vía legítima para investigar los modos en que el repertorio adquiere significado. La dimensión autoetnográfica permite incorporar mi trayectoria personal y mis experiencias de interpretación como parte del proceso reflexivo.

Pensar la frontera

La frontera está habitada por la vida y la vida rebasa los límites que intentan fijarla. Pensar la frontera como una línea, como un corte, es desconocer un espacio con territorios, circulación de prácticas, saberes y lenguajes que desafía las formas rígidas de ordenar la realidad. Lejos de afirmar separaciones, la frontera muestra la relación entre mundos que se encuentran, cada uno de ellos con “elementos culturales venidos de horizontes absolutamente diversos” (Glissant, 2005, p. 17). Mi sensación me lleva a ver la frontera como el espacio en donde el extremo de un mundo se compenetra con el espacio extremo de otro mundo. En este sentido, resulta interesante que Rémi Siméon registre el significado de la expresión *náhuatl*





*nepantlatli*³ como “lugar donde se unen las extremidades” (Siméon, 2004, p. 332), ya que dialoga con esta comprensión de la frontera. Así, la línea aparece en los mapas, se dibuja en el suelo o se delimita con un cartel que dice “Bienvenido”, pero la frontera, un espacio con experiencias, obliga a que lo diferente y lo común, el fin y lo nuevo, entren en relación. Gloria Anzaldúa refuerza esta noción, en el apartado que ella misma llama “oye como ladra: el lenguaje de la frontera” (Anzaldúa, 2016, p. 105) describiendo un espacio con un lenguaje que corresponde al modo de vivir, un lenguaje que conecta con la identidad, capaz de comunicar realidades y valores auténticos. Un lugar con una lengua con palabras que no son ni un idioma ni otro, si no las dos cosas a la vez (*ibidem*, p. 105-106).

En la esencia de la frontera las pretensiones de superioridad pierden coherencia. Se puede llegar portando jerarquías y prejuicios, pero en la experiencia fronteriza inevitablemente uno se verá atravesado por el otro, guste o no. Ya, Walter D. Mignolo desde una perspectiva decolonial, propone el “pensamiento fronterizo” que busca borrar las distinciones entre el sujeto que conoce y el sujeto objeto de conocimiento, entre lo puro y lo contaminado. En palabras del propio autor el proceso implica

lidiar y deshacer los lugares de poder asignados a los distintos tipos de conocimiento. El prejuicio que asume la superioridad de ciertos conocimientos sobre otros es un escollo que ha de superarse desde ambas perspectivas del espectro (Mignolo, 2003, p. 21).

También Édouard Glissant propone desde el concepto de criollismo que “los elementos culturales colocados en presencia uno del otro deben ser obligatoriamente equivalentes en valor” (Glissant, 2005, p. 21). Esto implica que los elementos que están actuando en este espacio, se intervalorizan, por lo tanto no hay disminución de ser.

En este punto surgirá la pregunta ¿por qué hablar de frontera? sí podría considerarse que todo está en ese proceso. Lo cual conlleva a reflexionar que hablar desde ese lugar tiene sentido porque existen las categorizaciones. Mediante estas realizamos procesos para establecer formas de reconocer identidades y, en consecuencia, diferencias. Lawrence M. Zbikowski habla de la categorización como un proceso cognitivo natural y fundamental del ser humano, donde

³ Esta expresión, también representada como *nepantla*, es de origen náhuatl y significa literalmente “estar en medio” o “entre lugares”. Utilizado históricamente por los pueblos indígenas de Mesoamérica para describir una condición de transición e indeterminación, el concepto fue posteriormente reinterpretado por filósofos y pensadores chicanos y latinoamericanos para designar experiencias de frontera, coexistencia de identidades y pertenencias múltiples (Sánchez, 2026). Más que una simple posición intermedia, *nepantla* se refiere a un estado de transformación continua, en el que el individuo se encuentra entre mundos, temporalidades, valores o compromisos distintos, preservando la posibilidad de cambio, reinención y libertad frente a identidades fijas.



“las categorías son representaciones estructuradas de entidades percibidas o imaginadas basadas en reglas proporcionadas por los conceptos” (Zbikowski, 1995, p. 4).⁴ Para decirlo de una manera más didáctica, aún sabiendo que dichas identidades se construyen a partir de elementos de procedencias diversas, seguimos afirmando: aquí es Colombia, aquí es Brasil; aquí es verde, aquí es amarillo. La frontera aparece precisamente allí donde esas categorías entran en contacto, de un modo tal que resulta imposible dejar de advertir su presencia en un solo espacio.

Sumado a lo anterior, la historia del continente latinoamericano se ha visto impactada por demarcaciones que han creado subalternizaciones, dando poder a unos sobre otros, esto es innegable. En este contexto, hablar de frontera es importante porque desafía las dicotomías, es donde “se restituye el conocimiento subalterno” (Mignolo, 2003, p. 8), este es un espacio donde se evidencia el potencial epistémico de todos los elementos que en ella se encuentran, ofreciendo nuevos horizontes críticos. La frontera es un lugar para posicionarnos desde “nuestra historia y los eventos sociales y culturales que nos rodean” (Saldarriaga, 2005, p. 17).

Si la frontera es un espacio habitado por múltiples entidades, ¿cómo describir aquello que ocurre dentro?. Es entonces cuando el degradé se revela, como una forma de pensar la coexistencia, el movimiento y la transformación gradual que la caracterizan. Aunque esta propiedad de la frontera no será desarrollada en este texto, puedo adelantar que el degradé delata un dato importante: la frontera se puede recorrer. Precisamente porque en ella existen gradaciones, admite desplazamientos y aproximaciones; puede experimentar más a un lado, desplazarse hacia otro, permanecer un tiempo en ciertos matices y luego reconocer otros.

Antecedentes

Antes de intentar proponer una definición de canción fronteriza, quiero evidenciar cómo distintos enfoques sobre la producción musical en América Latina han desarrollado aproximaciones que permiten pensar el repertorio desde la relación, sin que la diferencia opere como principio organizador exclusivo. Tal como plantea Manuel Castro Lobo, “la mezcla de los diversos aportes culturales se hace en forma tan constante y acelerada, que se dificulta mucho detenerse a observar de dónde proviene cada uno de esos aportes” (Lobo, 2017, p. 71). Estos trabajos constituyen antecedentes que permiten ampliar el campo de observación en el que se inscribe la noción de canción fronteriza.

⁴ “Categories are then structured representations of perceived or imagined entities based on rules provided by concepts”. Todas las citaciones del presente artículo son de mi autoría.



En una primera instancia, Andrés Posada Saldarriaga propone una caracterización de la llamada “música clásica contemporánea” en América Latina, a partir de la cual es posible identificar un conjunto de rasgos vinculados a su modo de producción y formación. El autor señala que esta música “contiene un cierto grado de elaboración, por lo tanto, no es empírica. Segundo, se basa principalmente en la tradición y en la evolución de la música occidental. Tercero, requiere un adiestramiento musical y académico y es de tradición escrita. Por último, persigue un placer o desarrollo estético y no una finalidad netamente comercial” (Saldarriaga, 2005, p. 16).

Como quedará claro más adelante, el concepto de canción fronteriza no dialoga completamente con el segundo de los rasgos señalados por Saldarriaga, en la medida en que, si bien el repertorio observado dialoga con modelos de la tradición euroclásica, su condición fronteriza no deriva exclusivamente de dicha genealogía. Esta constituye una de los aportes que participan en su configuración. La canción fronteriza surge, más bien, en un espacio donde diversas genealogías musicales coexisten en la construcción de la obra, sin que una de ellas funcione necesariamente como principio legitimador único. En relación con esto, la frontera no se produce porque una tradición absorba a otra, ni porque una opere como contenedor y la otra como añadido. Se trata, más bien, de un espacio de co-constitución en el que distintos materiales musicales, históricos y culturales participan en la configuración del repertorio.

Desde otra perspectiva, el trabajo de Patricia Caicedo (2013), centrado en la canción artística latinoamericana, desarrolla un apartado conceptual que atiende a las prácticas de interpretación, circulación y construcción de sentido de este repertorio. En su planteamiento, lo artístico, lo folclórico y lo popular podrían situarse en un mismo espacio, entendiéndose como subcampos de la canción artística. De esta forma, una canción puede desplazarse entre esos ámbitos dependiendo de los agentes productores de significado que intervienen en ella, lo que permite determinar repertorios fronterizos. La autora da como ejemplos: la canción popular colombiana *Navidad Negra* del compositor José Barros Palomino (Colombia, 1915-2007) donde “al ser interpretada por un cantante lírico en el contexto del recital se desplaza al subcampo de la canción artística” (Caicedo, 2013, p. 209) y *Se Equivocó la Paloma* con música de Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000), sobre poema de Rafael Alberti (España, 1902-1999), una canción artística que al ser interpretada por un cantante popular, entró a ser considerada como parte de ese subcampo popular.

Aunque Caicedo propone un marco teórico que dialoga estrechamente con la noción de canción fronteriza aquí planteada, este trabajo parte de una diferencia fundamental: la



canción fronteriza propone la frontera desde su *poiesis*, independiente de circular en distintos ámbitos o admitir diversas interpretaciones. La canción *Modinha* de Antônio Carlos Jobim (Brasil, 1927-1994) y Vinicius de Moraes (Brasil, 1913-1980) constituye un ejemplo de esta condición. Concebida dentro de un proyecto de canciones de cámara, la obra articula la tradición euroclásica con la tradición musical urbana carioca. Por ello, versiones interpretadas por cantantes como Elis Regina (1974) o cantantes con otras configuraciones vocales (lírico, popular etc.)⁵ como Lenita Bruno (1968) no redefinen la identidad de la obra ni son las que producen su condición fronteriza. Por el contrario, esas diversas aproximaciones evidencian las posibilidades ya inscritas en la configuración poética y musical de la canción. Desde esta perspectiva, resulta pertinente distinguir entre el proceso de lo que podría llamarse de *fronterización*⁶ — como los descritos por Caicedo para *Navidad Negra* — y obras cuya condición fronteriza forma parte de su propia configuración — como en *Se Equivocó la Paloma* y *Modinha*.

Para finalizar, Laura Rónai (2009) considera que la frontera no es una línea divisoria, sino un espacio, donde existe toda una capa intermedia de manifestaciones musicales que desafía lo simple de decir “esto es popular” y “esto es erudito”, plantear distinciones asumiendo que una categorización tiene más estructura musical, sofisticación técnica, improvisación o ausencia de notación musical que la otra, no basta para separar ambos mundos. La música no puede comprenderse a partir de una definición única y rígida, ya que su significado se construye históricamente y varía según los contextos culturales, sociales y perspectivas de análisis. En palabras de Rónai:

El mayor riesgo de intentar crear categorías estancas para comprender el fenómeno musical es que, por más que sea posible aplicar conceptos, los criterios terminan desgastándose ante la riqueza y la variedad de las múltiples manifestaciones sonoras que llamamos música. Después de tantas vueltas en torno al tema, solo queda una conclusión lógica: la frontera entre lo popular y lo clásico no es una línea definida, sino un vasto territorio, fascinante y aún no cartografiado. Paradójicamente, cuanto más se intenta ver esta línea, cuanto más se le aplica una lupa, más parece salirse de foco. Tal vez haya llegado el momento de dejar de buscar una respuesta categórica a esta cuestión y comenzar a formular nuevas y estimulantes preguntas (Rónai, 2009, p. 9).⁷

⁵ En la internet es posible encontrar versiones de esta canción con diferentes configuraciones vocales e ámbitos de circulación, por ejemplo, ver la performance de: Elizete Cardoso (1958), Luiza Sawaya (2024) Angela Barra (2013), Flávia Darcie (2020).

⁶ El proceso de *fronterización* será abordado en un trabajo futuro.

⁷ “o risco maior de se tentar criar categorias estanques para entender o fenômeno musical é que por mais que seja possível aplicar conceitos, os critérios acabam se esgarçando diante da riqueza e variedade das muitas manifestações sonoras a que chamamos de música. Depois de tantas voltas em torno do assunto, resta apenas uma conclusão lógica: a fronteira entre o popular e o clássico não é uma linha definida, mas sim um vasto



Tal vez el desafío no consista en seguir nombrando las orillas, sino en aprender a escuchar el territorio que emerge entre ellas. Desde allí nace la pregunta que orienta esta investigación: ¿qué es la canción fronteriza?

La canción fronteriza

Teniendo en cuenta que este trabajo se centra en la relación entre la canción de tradición euroclásica y las músicas populares latinoamericanas, entiendo por *canción fronteriza* un conjunto de repertorios cuya identidad se configura en un espacio de gradaciones entre las genealogías musicales mencionadas. El corpus que me lleva a reflexionar sobre este tema — contempla las canciones citadas y otras que aparecerán en el desarrollo del texto — está conformado por obras predominantemente para voz y piano, escritas en partitura y que he interpretado con distintas vocalidades⁸ sin que ello implique alterar la configuración propuesta por las propias obras. Esto me lleva a abordar estas piezas más allá de las adscripciones estéticas o sus categorizaciones,⁹ y fijarme más en la coexistencia activa de memorias, prácticas, historias e imaginarios musicales diversos que existen en ellas y que desde esa perspectiva propone formas particulares de performance, circulación y escucha.

Este repertorio situado entre lo euroclásico y popular se configura de tal forma que puede ser compatible con formas musicales europeas, como la de un lied alemán o una chanson francesa, y al mismo tiempo ser concordante como modos de hacer música como la de un bolero, un tango, una cumbia. No se trata de un repertorio que oscile entre dos tradiciones, sino de uno cuya identidad se constituye en la relación activa entre ambas y es precisamente esa coexistencia la que constituye su condición fronteriza. Esta comprensión exige, sin embargo, una precisión importante, no toda canción es fronteriza.¹⁰ Cualquier repertorio puede ser reinterpretado bajo distintos marcos de performance: un lied de Franz Schubert (Austria, 1797-1828) puede cantarse incorporando recursos asociados a la canción popular, así como una salsa de Rubén Blades (Panamá, 1948) podría interpretarse desde una técnica vocal lírica. Sin

território, fascinante e ainda não mapeado. Paradoxalmente, quanto mais se tenta enxergar esta linha, quanto mais a ela se aplica uma lente de aumento, tanto mais ela parece sair do foco. Talvez esteja na hora de desistirmos de achar uma resposta categórica para a questão, e partirmos para a formulação de novas e excitantes perguntas”

⁸ Para tener una noción de vocalidades me refiero a técnicas, estéticas, timbres, imaginarios sonoros de tradiciones musicales, entre otros.

⁹ Puesto que muchas de estas obras usualmente se asocian con otras categorizaciones como la de canción de cámara euroclásica, bolero, tango etc.

¹⁰ Aquí considero que no toda canción es fronteriza, por lo menos desde su *poiesis*. Eso abre una pregunta, que aunque no será respondida en este trabajo genera un punto de reflexión interesante ¿Existe canción fronteriza producto de un proceso de fronterización?





embargo, estas decisiones no convierten necesariamente a dichas obras en canciones fronterizas. La distinción radica en que aquí no se habla de una transformación externa, en la que el intérprete modifica la obra desde fuera, sino de un potencial interno: ciertas obras invitan, admiten y favorecen diversos abordajes performáticos, porque las gradaciones forman parte de su propia constitución. Por ello, los desplazamientos entre diferentes formas de asumir el canto, no se perciben como transgresiones o experimentos, sino como posibilidades coherentes inscritas en la obra misma.

La identidad de la canción fronteriza, entonces, se configura como una constelación de elementos lo suficientemente estables para mantener reconocimiento y lo suficientemente flexibles para admitir gradaciones performáticas. En este sentido, cada canción perteneciente a este repertorio habilita determinados desplazamientos entre modos de interpretación que, en el marco de sus propias condiciones, no se perciben necesariamente como transgresiones o como ejercicios experimentales externos a la obra, sino como posibilidades coherentes con su configuración.

Por último, la noción de canción fronteriza opera en distintos niveles que, aunque se encuentran estrechamente relacionados, requieren ser diferenciados. En primer lugar, constituye una condición ontológica del repertorio, en la medida en que refiere a obras cuya configuración surge de la coexistencia de distintas genealogías musicales. A partir de esta condición, puede funcionar como una herramienta analítica que permite observar y describir los procesos mediante los cuales esas relaciones se manifiestan en la obra. Asimismo, adquiere una dimensión performativa, ya que la apertura inscrita en estas canciones habilita diferentes modos de interpretación y actualización sonora. Finalmente, la canción fronteriza también se manifiesta como una experiencia de recepción, pues activa formas diversas de escucha según los marcos culturales y musicales de quienes se relacionan con ella. Estos niveles no corresponden a categorías separadas, sino a distintas perspectivas de un mismo fenómeno: una condición inscrita en la obra que posibilita determinadas lecturas, performances y experiencias de escucha.

Las dimensiones de la canción fronteriza

A partir de la noción de canción fronteriza, puede observarse que esta forma de lectura atraviesa distintos niveles del repertorio. En el corpus observado, esta lógica se hace visible en un recorrido que va desde la dimensión documental de la obra — su inscripción en la partitura —, pasando por su dimensión compositiva, hasta su realización en la dimensión performática y sonora de la escucha. Estas dimensiones no funcionan como compartimentos separados, sino





como planos que se entrecruzan y permiten comprender cómo la frontera se inscribe, se construye, se actualiza y se percibe en la experiencia musical:

1. *La dimensión documental:* en la canción fronteriza como en otros repertorios, la partitura aparece como un componente visual y tangible que no funciona solamente como registro de una obra ya constituida, sino como una interfaz donde se articulan procedimientos compositivos, imaginarios sonoros y referencias culturales. En el corpus que me permite pensar esta noción, he encontrado que estas partituras están completamente escritas: tanto la melodía vocal como la armonía aparecen fijadas en el pentagrama, y en algunos casos incluso se combinan con cifrado alfanumérico. Esto no es tan común en otros contextos de la música popular, donde muchas veces la información llega solo como melodía con cifrado o únicamente como cifrado, o usan otro tipo de transmisión como la tradición oral. Esto hace, que parte del material que compone la canción esté abierto a una realización menos sujeta a parámetros pre establecidos. Desde mi experiencia como intérprete, esta diferencia es muy importante. La partitura, en este repertorio, funciona como un medio que permite que la obra circule entre mundos musicales citados a lo largo del texto. Por ejemplo, la notación completa facilita que músicos con formación en el ámbito euroclásico puedan acceder al repertorio sin tener que depender de la improvisación o de la lectura de cifrados en tiempo real, que no siempre forman parte de su práctica habitual. A la vez, la escritura para voz y piano permite el trabajo con pianistas acompañantes, la programación en recitales de cámara y el ingreso a instituciones como el conservatorio. De este modo la partitura es un dispositivo de circulación, si bien este documento no es causa de la canción fronteriza, la operación compositiva que se cristaliza en ella sí puede ser constitutiva. La partitura, por sí sola, no explica la frontera; pero tampoco puede ser retirada del fenómeno sin que algo esencial se pierda.
2. *La dimensión compositiva:* para comenzar destacaré la relación entre palabra y música, ya que tiene un papel central, pues no se trata solo de poner un texto sobre una melodía, sino de construir un espacio donde ambos elementos se influyen mutuamente. El texto verbaliza imaginarios, modos de decir, maneras de vivir, personajes, referencias culturales, esto afecta directamente la concepción musical y en sentido contrario, todas las decisiones compositivas refuerzan, intensifican o mudan el sentido de la letra. Sumado a esto, el acto compositivo en la canción fronteriza implica una manera particular de concebir el acto creativo, donde el compositor no escribe y describe una





única tradición musical, sino que proyecta la obra a más de una forma de existencia. El desafío creativo consiste en construir una escritura cuya identidad no dependa de una única lógica estética ni de un único horizonte de recepción, desde esta perspectiva, el compositor no organiza simplemente materiales musicales, sino relaciones entre diferentes maneras de pensar la voz, el piano, el tiempo, el discurso y la expresividad. Esta condición exige un equilibrio compositivo de gran complejidad. La obra debe poseer suficiente coherencia interna para preservar su identidad y, al mismo tiempo, suficiente apertura para admitir distintas propuestas performáticas sin perder consistencia. La forma, la organización armónica, el diseño melódico, la escritura pianística, el tratamiento prosódico del texto y la construcción de las tensiones expresivas dejan de responder exclusivamente a una tradición específica y comienzan a configurar un espacio donde múltiples memorias musicales pueden coexistir. La apertura performática, por tanto, no constituye una indeterminación de la escritura, sino una decisión compositiva inscrita en la propia *poiesis* de la obra. Para resaltar, el compositor no escribe únicamente sonidos: también escribe las condiciones de posibilidad de futuras interpretaciones. En *La campesina*, Jaime León (Colombia, 1921–2015), construye un discurso profundamente vinculado al imaginario sonoro y cultural colombiano. La escritura incorpora patrones rítmicos y movimientos del bajo característicos del bambuco, mientras la línea vocal adopta inflexiones melódicas propias del género. A ello se suma la carga simbólica de la figura de la campesina, ampliamente asociada en Colombia con la identidad, la memoria y la resistencia. Al mismo tiempo, la elaboración de la escritura vocal, el tratamiento del texto y el papel estructurante del piano sitúan la obra en un horizonte estético próximo a la canción de cámara, sin renunciar al imaginario sonoro del bambuco que la constituye.

3. *La dimensión performática*: destacando la *performace* vocal, este repertorio activa y transita gradaciones, para explicar mejor: una misma canción puede interpretarse desde una estética predominantemente lírica, desde una estética predominantemente popular o desde múltiples posiciones intermedias. Incluso dentro de una misma decisión estilística, el intérprete puede moverse en detalles más sutiles, como el uso del aire, la dicción, el impulso rítmico o el fraseo. Es decir, no siempre se trata de cambiar completamente de estilo, sino de pequeñas transiciones que ya van a significar en la obra. En este sentido, la canción fronteriza tiene una manifestación muy particular en la vocalidad, ya que el intérprete tiene apertura para tomar decisiones constantes sobre el



tipo de sonoridad. Las gradaciones vocales pueden darse incluso dentro de una misma obra, lo que hace que la performance sea uno de los lugares donde la frontera se vuelve audible. Este potencial es muy evidente en piezas como *Suray Surita* y *Way* de las *Cuatro Canciones Incaicas* de Theodoro Valcárcel (Perú, 1900–1942), donde por ejemplo, dadas las características musicales y contextuales de la pieza, se podría trabajar con diferentes colores vocales que no se limiten únicamente al canto lírico. En algunos momentos explorar sonoridades más cercanas a las cantantes andinas del Perú, con un tipo de emisión que tiene una resonancia parecida a la del *twang* y una laringe más alta de lo habitual en la técnica lírica. En el caso del piano ocurre algo similar. El intérprete puede optar por una lectura más cercana a la información estrictamente escrita en la partitura, dialogando con los parámetros del mundo musical en el que habitualmente se forma y se desempeña. Pero también puede abrir otras posibilidades interpretativas a partir de decisiones que no siempre están completamente fijadas en la escritura, como la articulación, las digitaciones, el sentido del pulso o incluso ciertas inflexiones rítmicas, quizás podría inspirarse en la ejecución de los arpistas de huaynos, en la manera como ejecutan los bordoneos, etc. Estas decisiones no modifican la obra en su estructura, pero sí afectan de manera importante su carácter sonoro, generando distintos modos de presencia del instrumento dentro de la misma pieza.

4. *La dimensión sonora*: se refiere a la manera en que las canciones fronterizas son percibidas y cómo activan distintos modos de escucha. A diferencia de otras dimensiones, aquí el foco ya no está en cómo se construye la obra o cómo se interpreta, sino en lo que ocurre cuando la música suena y entra en contacto con quien la escucha. En este punto, la canción no solo se reconoce por su escritura o por su interpretación, sino también por los imaginarios sonoros que activa. En mi experiencia con este repertorio, he notado que una misma canción puede ser escuchada desde marcos distintos según el contexto del oyente. Para algunos, puede acercarse a la tradición de la canción de cámara; para otros, puede evocar músicas populares del territorio, o incluso generar una sensación intermedia donde ambas referencias coexisten sin excluirse. Esto ocurre porque los elementos musicales presentes —como ciertos giros melódicos, patrones rítmicos o colores vocales— activan memorias auditivas que no pertenecen a un solo mundo musical. En este sentido, la escucha no es un acto neutral, sino que está atravesada por experiencias previas, por la formación musical y por los contextos culturales de quien escucha. Por eso, la canción fronteriza no produce un



único tipo de escucha, sino un campo de percepciones posibles. Así, la dimensión sonora muestra que el degradé no solo está en la escritura o en la interpretación, sino también en la manera en que la música es recibida.

Por lo tanto, como se puede verificar, las dimensiones propuestas evidencian que la condición fronteriza de la canción emerge de la relación entre obra, performance y escucha, entendiendo la frontera como un espacio dinámico de coexistencia y transformación musical.

Conclusiones

Este artículo ha propuesto la noción de canción fronteriza como una forma de repensar ciertos repertorios latinoamericanos para voz y piano más allá de dicotomías establecidas entre lo euroclásico y lo popular. A partir de una perspectiva situada en la práctica interpretativa, se ha argumentado que la frontera no opera como una línea de separación, sino como un espacio dinámico de coexistencia, circulación y transformación, donde distintas genealogías musicales se intersectan sin jerarquías fijas.

El análisis de las dimensiones documental, compositiva, performática y sonora ha permitido evidenciar que esta lógica fronteriza no depende exclusivamente de la circulación o de las decisiones interpretativas, sino que se encuentra inscrita en la propia configuración de las obras. En este sentido, siendo la frontera una condición constitutiva del repertorio, se habilitan múltiples formas de escucha, interpretación y relación con el material musical.

Finalmente, este estudio inicial abre un campo de interrogantes, pensar la canción desde la frontera implica desplazar categorías consolidadas y atender a la complejidad de prácticas musicales que se resisten a ser fijadas en sistemas clasificatorios rígidos. En este sentido, la canción fronteriza se presenta no como una tipología cerrada, sino como una perspectiva analítica en desarrollo, capaz de seguir expandiéndose a partir de nuevas obras, prácticas y modos de escucha.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.

CAICEDO, Patricia. *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, “performance practice” y los mundos del arte*. Tese de Doutorado (Musicologia). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.

DAVIES, Rod. An autoethnography of performance in the vocal booth. In: GOUZOUASIS, Peter; WILEY, Christopher (eds.). *The Routledge Companion to Music, Autoethnography, and Reflexivity*. Abingdon: Routledge, 2025. p. 88-105.





GENTILI, Barbara. An autoethnographic approach to understanding early vocal recordings and late 19th-century singing treatises. In: GOUZOUASIS, Peter; WILEY, Christopher (eds.). *The Routledge Companion to Music, Autoethnography, and Reflexivity*. Abingdon: Routledge, 2025. p. 73-87.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADÉN, Tere. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Helsinki: Peter Lang, 2014.

LEAVY, Patricia. *Method Meets Arts: Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford, 2015.

LOBO, Manuel Castro. El aporte de la música Latinoamericana a la música universal. *Revista Estudios*, n. 11, p. 71-75, 1994.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MODINHA. Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes (Compositores). Elizete Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Festa, 1958. LP. Faixa 12 do álbum *Canção do Amor Demais*. Arranjos, regência e piano: Antonio Carlos Jobim.

MODINHA. Antonio Carlos Jobim; Vinicius de Moraes (Compositores). Elis Regina (Intérprete, voz); Antonio Carlos Jobim (Intérprete, piano e voz). Los Angeles: Philips/PolyGram, 1974. LP. Faixa 4 do álbum *Elis & Tom*.

MODINHA BY TOM JOBIM – FLÁVIA DARCIE. Flávia Darcie. [S. l.]: YouTube, 2020. Vídeo (4 min, 57 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eOiw-iSEwU>. Acesso em: 3 ago. 2026.

MODINHA – LUIZA SAWAYA. Luiza Sawaya. [S. l.]: YouTube, 2024. Vídeo. Publicado em 2 jul. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tsWRU4eYCc>. Acesso em: 3 ago. 2026.

RÓNAI, Laura. *Música Popular e Música Clássica: Água e Óleo?*. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/17136806/M%C3%BAsica_Popular_e_M%C3%BAsica_Cl%C3%A1ssica_%C3%81gua_e_%C3%93leo?sm=b&rhid=40929545769. Acesso em 21 jun. 2026.

SALDARRIAGA, Andrés Posada. La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. *Artes, la revista*, v. 5, n. 9, p. 15-28, 2005.

SÁNCHEZ, C. A. Why we should embrace “nepantla” – the in-betweenness of life. Disponível em: <https://psyche.co/ideas/why-we-should-embrace-nepantla-the-in-betweenness-of-life>. Acesso em: 21 jun. 2026.

SIMÉON, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Madrid: Siglo Veinteuno, 1977.

TOM JOBIM – MODINHA | ANGELA BARRA | SINFONIA BRASIL E NORTON MOROZOWICZ. Norton Morozowicz. [S. l.]: YouTube, 2013. Vídeo. Publicado em 15 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=it9zTjpajB0>. Acesso em: 3 ago. 2026.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Theories of categorization and theories of music. *Music Theory Online*, v. 1, n. 4, 1995.