



“Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi *flow*”¹: performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers

“Getting to know my voice, finding my flow”: vocal and musical performance in Reggaetón and Latin Trap through the case of Bryant Myers

Ana María Díaz-Pinto
Doctorado en Etnomusicología
Universidad de California, Davis
amadiaz@ucdavis.edu

Macarena Robledo-Thompson
Magíster en Artes mención Música
Pontificia Universidad Católica de Chile
marobledo@uc.cl

Recibido: 17/ 6/2021

Aceptado: 10/ 7/2021

Resumen: Este artículo es un trabajo exploratorio sobre la relación entre voz y performance musical en el reggaetón y el trap latino. A partir del caso del cantante Bryant Myers, estudiamos cómo las formas de emisión de la voz son utilizadas por este artista para la configuración de una persona vocal que se interrelaciona con su persona musical y los personajes líricos asumidos por él en sus canciones. Así, tomando como objeto el disco *La oscuridad* (2018), realizamos una caracterización de la performance vocal del intérprete, que se distingue por el uso de dos modos de cantar diferentes, los cuales describimos en base a aspectos como el ámbito melódico, el modo de fonación y el tratamiento de estudio. Luego indagamos en cómo ambas voces son incorporadas en su álbum, enfocándonos particularmente en cinco canciones, que estudiamos a partir de una metodología de análisis textual. Esto nos permite sostener que las dos formas de emisión vocal de Myers son utilizadas para comunicar –o dar voz– a intenciones poéticas contrastantes, de un modo en que el cantante configura una sola persona musical heteroglósica en cuanto a sus dimensiones emocionales, narrativas, su expresión vocal y presentación fonográfica.

Palabras clave: reggaetón, trap latino, voz, performance musical, Bryant Myers

Abstract: This article explores the relationship between voice and musical performance in reggaetón and Latin trap, through the case of the Puerto Rican singer Bryant Myers. We study how this artist uses different forms of vocal emission for the configuration of a vocal persona that interrelates with his musical persona and the characters assumed by him in his songs. Thus, focusing on the album *La oscuridad* (2018), we propose a characterization of the artist's vocal performance, which is distinguished by the use of two different modes of singing that we describe in terms of melodic range, phonation modes and studio treatment. Subsequently, we investigate how both voices are incorporated in his first album, focusing mainly on five songs through a textual-affective method of analysis. This approach demonstrates that Myers's two forms of vocal emission are used in his songs to communicate different poetic intentions. The singer thus configures a single heteroglossic musical persona regarding emotional dimensions, narratives, vocal expression, and phonographic presentation.

Key words: reggaetón, latin trap, voice, music performance, Bryant Myers.

¹ Bryant Myers en entrevista con Univisión www.youtube.com/watch?v=r01gDK37yho (0:51).

Para las y los exponentes del reggaetón y el trap latino no es inusual convertirse en blanco de críticas y controversias. Si bien hay quienes rechazan estos géneros bajo el pretexto del contenido sexualmente explícito de sus letras –argumento que ha sido debatido por autores como Rivera-Servera (2016)–, una parte considerable de sus detractores tiende a orientar sus cuestionamientos hacia las capacidades técnico-vocales de las y los intérpretes de estas músicas. En efecto, tanto en comentarios que cibernautas difunden por redes sociales, como también en notas publicadas por medios de prensa, es común encontrar opiniones que aluden a supuestas limitaciones vocales, a fallas de afinación, o también, a una pretendida incapacidad de las y los reggaetoneros para cantar en vivo, fuera de un estudio de grabación².

Desde esta perspectiva, parece ser que el uso consuetudinario y “opaco”³ –según conceptualización de Brøvig-Hanssen y Danielsen (2016)–, que estos músicos hacen en sus producciones fonográficas de tecnologías de modificación de la voz –como el *plugin* Auto-Tune–, han hecho que audiencias más familiarizadas con los preceptos estético-vocales de otros géneros musicales tiendan a concebir la incorporación de las mencionadas herramientas de edición no tanto como marcas estilísticas, sino como testimonio de una falta de habilidad para cantar sin ellas. Esto se intensifica aún más por la tendencia, común entre las y los exponentes de estos géneros, de basar sus actuaciones en vivo en el sonido grabado, privilegiando el contacto con el público por sobre el canto⁴.

Por todo lo anterior, no es extraño que artistas de la escena se encuentren en sus entrevistas con la solicitud de cantar un fragmento de su música *a cappella*. Así ocurrió con el cantante puertorriqueño Bryant Myers en una conversación mantenida en una estación radial. En el inicio del *streaming* en vivo, que el propio artista compartió en su perfil de Instagram en el año 2019, se puede escuchar al entrevistador comentando acerca de la particular voz del intérprete boricua. Luego de hacer énfasis en el carácter personal de la emisión vocal de Myers, el locutor solicita al joven músico que haga una demostración al aire de su “voz ronca”, una forma de cantar en ámbito grave por la cual es especialmente reconocido en el medio. Ante esta petición, Bryant Myers lanza una risa y expresa: “sí, sí, pero acuérdate que ahora estamos también cantando con la voz linda” (Tulian 2019)⁵.

Aunque Bryant Myers destaca entre sus pares debido a que su tesitura vocal⁶ extensa hacia los graves –frecuentemente utilizada por él en colaboraciones– resulta poco usual al

² Como ejemplo que refuta estos cuestionamientos, es posible encontrar videos destinados a mostrar a distintos artistas de reggaetón y trap latino cantando *a cappella* (ver <https://www.youtube.com/watch?v=1-XmmTdmTPY>), además de algunos otros que recogen las reacciones de asombro de *vocal coaches* ante las voces de intérpretes como Becky G o Natti Natasha (ver <https://www.youtube.com/watch?v=hOrVqNkGFVs>).

³ Traducción propia del término inglés *opaque mediation*. A menos que se indique lo contrario, todas las sucesivas traducciones de citas y/o conceptos en idioma extranjero fueron realizadas por las autoras.

⁴ Al respecto, cabe mencionar que esto se debe a un vínculo directo con la cultura hip-hop estadounidense contemporánea, principalmente con los denominados *SoundCloud Rappers*. Ver como ejemplo conciertos de raperos como Lil Pump.

⁵ Un extracto del *streaming* completo, que ya no se encuentra disponible, fue subido a YouTube por un fanático. Ese es el video que referenciamos.

⁶ Sobre este punto, es necesario explicitar lo que en este artículo entenderemos por *rango*, *tesitura* y *registro vocal*. Como señalan Kreiman y Sidtis (2011), estos y otros conceptos son definidos de variadas maneras por distintas disciplinas. Así, de acuerdo con la propuesta de las citadas autoras, utilizaremos los conceptos de *rango* o ámbito para designar la extensión vocal, el de *tesitura* para hablar de la zona de la voz de mayor comodidad

compararla con las de otros artistas del género, lo cierto es que, como su citado comentario sugiere, su performance vocal –su *flow* o “marca identitaria vocal” (Rodríguez 2019: 106)– es especialmente distintiva por hacer uso de dos tipologías vocales disímiles. Además de la ya mencionada voz grave, profunda y gutural, Myers utiliza una segunda clase de emisión, diferente y más aguda, que podríamos describir a primera escucha como una voz de tenor en registro de pecho. De la anterior constatación, surgen algunas preguntas. ¿Qué elementos caracterizan y diferencian a las dos voces de Bryant Myers?, ¿por qué razón las utiliza? y, por último, ¿tienen alguna relación con su performance artística y la construcción de lo que Auslander (2006) ha llamado la “persona musical”?

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la performance musical y vocal en los géneros de trap latino y reggaetón, por medio del estudio del caso particular de Bryant Myers. Específicamente, nos interesa explorar cómo las formas de emisión de la voz son utilizadas por Myers para la configuración de una “persona vocal” (Tagg 2012) y cómo esta se (inter)relaciona con la persona real, artística y los personajes líricos asumidos por él en sus canciones. A pesar de que no existen muchos trabajos académicos⁷ específicamente abocados al estudio de la voz en lo que la industria ha denominado música urbana latina⁸, consideramos que esta constituye un objeto de estudio inspirador para el amplio marco de los estudios de performance, ya que, según hemos podido explorar, las y los exponentes del reggaetón y el trap latino *mainstream* tienden a construir personas musicales características, a través de la integración de múltiples elementos⁹.

Así, teniendo como objeto las canciones contenidas en *La oscuridad* (2018), el disco debut de Bryant Myers, analizaremos su performance basándonos en los preceptos teóricos de investigadores destacados en el área. A partir de los trabajos de Auslander, comprenderemos la performance musical del intérprete como un fenómeno tripartito que implica tres entidades –a saber, una persona real; una artística, performativa o musical; y un personaje (Auslander 2004)–, centrándonos específicamente en la construcción de la persona musical (Auslander 2006), que el autor considera el eje fundamental del proceso performativo. Complementaremos esta línea de análisis con los postulados de Tagg (2012) sobre la configuración y utilización por parte de los cantantes de una persona vocal capaz de comunicar subjetividad. Por último, atenderemos a la concepción de Hill (1995), que entiende la consciencia individual como la expresión de una multiplicidad vocal.

En relación a esto, sostenemos como hipótesis que las dos formas de emisión vocal de Myers son utilizadas en sus canciones para comunicar –o dar voz– a intenciones poéticas diferentes. Así, el cantante configura una sola persona musical que es dual en cuanto a su

para usos musicales y el de *registro* para designar “áreas de la voz con diferentes cualidades” (Kreiman y Sidtis 2011: 389), asociadas a diferentes mecanismos de emisión laríngea.

⁷ Entre los principales estudios que aplican el enfoque de los *performance studies* al reggaetón o trap, la mayoría se ha abocado a la performatividad identitaria de los y las escuchas (Mosley et al. 2017), o a la relación entre performance, género e identidad racial (Belle 2014). En los pocos casos en los que se mencionan problemáticas relativas a la voz, estas no constituyen el eje principal.

⁸ Si bien el concepto “música urbana” es ampliamente utilizado en la industria musical, tanto en premiaciones como categorizaciones de venta, este no es ajeno a las críticas. A lo largo de su aplicación, artistas han manifestado su disconformidad con dicha etiqueta, por su uso exclusivo para músicas de no blancos, ya sean afrodescendientes o latinos racializados (Rivera-Rideau 2015). Frente a esto, preferimos omitir su uso y agrupar géneros como el reggaetón, el trap latino y el dembow dentro del término “cultura reggaetón”.

⁹ Algo de esto trabajamos previamente en la ponencia “Uno de nosotros te tiene que conquistar”: masculinidades y arquetipos de género en la escena del reggaetón”, III Congreso Chileno de Estudios de Música Popular, ASEMPCH, Santiago, enero de 2019.

dimensión subjetiva, expresión vocal, presentación fonográfica y narrativa. Para orientar nuestra argumentación, hemos dividido este artículo en tres secciones. La primera de ellas profundiza en aspectos del marco teórico y conceptual que da sustento a nuestra mirada exegética. La segunda, intenta caracterizar aspectos distintivos de la persona musical y la performance vocal de Bryant Myers. Finalmente, a través de una metodología de análisis textual y sonoro de las canciones, en la tercera parte del escrito intentamos dilucidar si existe una tendencia, a nivel de personajes, de las voces a comunicar actitudes y emociones diferentes.

Consideraciones teórico-conceptuales preliminares

A través de una revisión de la literatura, es posible constatar que, atendiendo a la transversalidad y ubicuidad social de los géneros que el concepto de música popular engloba, la academia ha sabido reconocer en ellos un terreno fértil para seguir el “giro performativo” (Cook 2013: 24). Epistemológicamente, el presente artículo tiene como uno de sus referentes principales los trabajos de Auslander (2004; 2006). Distanciándose de una de las líneas de los *performance studies* que los entiende como dependientes de la redefinición de la relación entre el concepto de obra y la ejecución musical (Cook, 2001), estos centran su marco reflexivo en los procedimientos de acción, producción de sentido y significación a nivel de los sujetos o agentes, enfocándose especialmente en la figura del intérprete.

De esta manera, dado que, para Auslander, “pensar en la música como performance es poner en primer plano a las y los artistas y sus relaciones concretas con el público” (2006: 117), ser intérprete musical implica, en esencia, “performar una identidad en un ámbito social” (Auslander 2006: 101). Esta perspectiva es de especial utilidad para este escrito, pues conceptualiza la performance de la música popular como un proceso de interacción en múltiples niveles, que ocurre dentro del marco de las convenciones socioculturales de las y los artistas y sus audiencias, pero también de las especificidades estilísticas del género musical, que él comprende como “laminaciones cruciales sobre la experiencia básica de la música” (Auslander 2006: 105)¹⁰. Es así que, según el modelo de Auslander (2004), la performance de una o un cantante puede comprenderse como un fenómeno de representación tripartito, en el que una o un artista despliega tres entidades: una persona real, otra performativa –o musical– y el personaje.

En este sentido, entendemos que “lo que las y los músicos performan [...] no es música, sino sus propias identidades como músicos” (Auslander 2006: 102), es decir, las “presentaciones de sí mismas(os)” (Goffman 1981) en el campo contextual y sociocultural del género musical en el que participan. De ahí que, según Auslander (2006), la construcción de la persona musical surja de la interacción constante entre cantante, industria musical, repertorios y audiencia y, además, obedezca a las laminaciones, géneros o medios a través de los cuales se despliega la acción musical.

La última entidad que reconoce la tripartición mencionada es el personaje, que en este escrito entenderemos como el sujeto ficticio propio del mundo narrativo de la canción, que la o el cantante encarna al momento de su interpretación. Así, el personaje tiene la

¹⁰ Auslander entiende laminación como el nivel de performance, en el que las capas refieren a un estado de representación o estatus de realidad. Así, una primera laminación correspondería a una presentación en vivo, por ejemplo, mientras que una segunda a la grabación en el estudio.

particularidad de variar de forma independiente a la persona performativa. De esta manera, si bien un artista como Bryant Myers puede encarnar diferentes hablantes líricos en variadas canciones, esto no implica necesariamente que su persona musical se altere.

Un segundo ámbito teórico que nutre nuestro trabajo es el de los *vocal studies*. Dentro de ellos, un eje considera que la voz, como categoría analítica, implica una doble dimensión en tanto “fenómeno sónico/material y metáfora culturalmente elaborada” (Weidman 2014: 38). En este sentido, ya desde la modernidad centroeuropea, el concepto de voz ha implicado tanto el sonido de la vocalización humana, como también “la idea de [esta] como garante de verdad y auto-presencia, de la cual surge la noción familiar de que [...] [ella] expresa el yo y la identidad” (Weidman 2014: 39).

No obstante, desde epistemologías que entienden la identidad como un discurso dinámico, cambiante y múltiple (Vila 2000), la concepción de la voz como expresión de interioridad ha sido redefinida, pues se reconoce que los hablantes no son entes unificados, depositarios de una única y acabada subjetividad individual. Así, autoras como Hill han propuesto que “el subconsciente se orienta hacia la voz en forma de universo heteroglósico” (1995: 139), ante lo cual “hace poco sentido buscar un ‘yo real’ representado en una única voz” (Weidman 2014: 43).

Siguiendo estas perspectivas, autores como Lacasse (2010), Fugate (2016) y Hörner (2019) han orientado su trabajo al análisis de las formas de emisión vocal en el canto mediatizado. Especialmente importante para este artículo son los preceptos de Tagg, quien destaca la importancia de estudiar el proceso y alcance de la configuración de lo que entiende por “persona vocal” (2012: 343), definida como “cualquier aspecto de personalidad mostrado o percibido por otros por medio de la prosodia o la voz cantada” (Tagg 2012: 344).

De forma semejante a lo planteado por Auslander (2004; 2006), para este autor la persona vocal, su configuración y recepción, son indisociables del contexto sociocultural y de las convenciones estético-estilísticas del género musical que enmarca determinada performance. Esto lo lleva a proponer la existencia de lo que denomina “disfraces vocales de género [musical]” (Tagg 2012: 375), o modos de fonación y entonación más asociados a determinados tipos de música que, según plantea, se relacionan con la predominancia en escenas específicas de ciertas clases de personas vocales (Tagg 2012: 375).

Por otro lado, la performance y expresión vocal grabada se entrelaza con las tecnologías aplicadas en sus procesos, no solo por el sonido resultante, sino también por la capacidad de representación que adquiere. Así, siguiendo la propuesta de Clendinning (2019) sobre la expresión y emoción vocal, la voz humana se ve supeditada a ciertos efectos y afectos, traducidos en inflexiones y sonoridades particulares, que son re-significados al momento de la incorporación de tecnologías de tratamiento digital.

En suma, aun cuando reconocemos que tanto el campo de los estudios de performance como los vocales constituyen marcos extensos, nos interesa particularmente el modo en que las y los autores citados entienden la agencia del intérprete musical, pero también la importancia de la voz, los parámetros de la industria y el relevamiento de la tecnología en cuanto agente, parte de la expresión y subjetividad de performers en la experiencia de la música popular.

Bryant Myers y la performance vocal con dos voces

Bryan Robert Rohena Pérez, artísticamente conocido como Bryant Myers (Jurek s/f.), es un cantante puertorriqueño perteneciente a la nueva generación de reggaetón y trap

latinoamericano¹¹. Según consta por su canal personal en YouTube¹², los primeros materiales musicales que realizó fueron difundidos a través de sus redes sociales y se trató principalmente de breves extractos de rap *freestyle* autoproducidos, compartidos a la edad de 14 años. El carácter amateur de su música se mantuvo hasta que, en el 2013, lanzó su primer single de éxito, “Esclava”¹³. Este sencillo, realizado sobre la base de una pista descargada de internet (Peña 2017), contó con la colaboración de un familiar del artista, Luis Beauchamp – Anonimus– (Aznar 2019), quien ya tenía una carrera en el circuito local. Apoyado por este y los cantantes Anuel AA y Almighty, Bryant Myers difundió en YouTube un *remix* de la misma canción, que llegó a los 20 millones de reproducciones en un corto periodo de tiempo (Aznar 2019), lo cual le significó sus primeras invitaciones a colaborar con otros populares artistas.

A partir de entonces, rápidamente logró algunos éxitos de difusión más comercial¹⁴. Sin embargo, en cuanto a cifras de reproducción y atención mediática, el más exitoso de sus trabajos fue “Cuatro babys”, trap del cantante colombiano Maluma, donde junto a Juhn y Noriel estuvo a cargo de los versos¹⁵. El reconocimiento obtenido en esos meses, cuando solo contaba con 17 años, le permitió firmar con el sello La Commission y volcarse a trabajar en música propia, teniendo como resultado el lanzamiento de su primer álbum de estudio, *La oscuridad* (2018).

Desde los inicios de su carrera, la performance musical de Myers ha destacado entre las y los demás exponentes contemporáneos del género por tres aspectos distintivos que, siguiendo a Auslander (2006), han contribuido a configurar su persona performativa o musical, reforzada tanto a través de sus interacciones en redes sociales, como en elementos propiamente musicales o escénicos. Primero, su corta edad resultaba llamativa, por lo que era –y es– frecuente escuchar en sus trabajos apodos agregados en forma de firma *ad libitum* que hacen referencia a su condición juvenil.

En segundo lugar, destacamos el ámbito poético-textual de su música. Según señala Olarte, las letras de Bryant Myers “a menudo se recrean en la lírica *gangsta* latina, el machismo o el sexo crudo, como en su casi orgullosa reputación de pandillero” (2017: párr. 2). Si bien esta apreciación puede parecer mediada por una intención de crítica a las temáticas escogidas por Myers, sí logra establecer algunos de los tópicos que trabaja el cantante. En efecto, debido a que, según nuestra perspectiva, sus referencias musicales y textuales se orientan a un imaginario norteamericano –resignificado desde la experiencia latina–, que conjuga tanto elementos provenientes del *gangsta rap* como de la música trap, este cantante ha sido frecuentemente criticado por su tendencia a desarrollar una lírica directa, que suele incorporar un lenguaje explícito.

Esto último establece una distancia sutil con las construcciones poéticas y performativas de otros cantantes de reggaetón que han incursionado en la utilización de elementos musicales propios del trap norteamericano. Estos recursos, como es posible apreciarlo en artistas de gran alcance comercial como Ozuna y J Balvin, son variantes dentro

¹¹ Según la periodización propuesta por Arias (2020).

¹² Canal de usuario Bryan Rohena (<https://www.youtube.com/channel/UCgUB6PCiRu8sBaNylnh1UfA>).

¹³ Versión *remix* en <https://www.youtube.com/watch?v=OzaaPczMvuE>.

¹⁴ Algunas de sus más recordadas colaboraciones, entre las que se cuentan el single “Me mata”, realizado junto a Bad Bunny, Arcángel, Almighty, Noriel, Baby Rasta y Brytiago. vinieron a partir de 2016.

¹⁵ Si bien la canción fue lanzada en el mes de octubre de 2016, esta obtuvo notoriedad en la red unos meses después, alcanzando alrededor de 200 millones de reproducciones para diciembre del mismo año (https://web.archive.org/web/20161201000000*/https://www.youtube.com/watch?v=OXq-JP8w5H4).

de sus catálogos, y se caracterizan por la incorporación de letras románticas. Ahora bien, es preciso apuntar que las temáticas abordadas en el reggaetón son variadas, no solo por su disposición geográfica dentro de Latinoamérica, el Caribe y Estados Unidos, sino también por cuestiones estilísticas, propias de su historia (Rivera 2009).

Ciertamente, algunas de las letras de Myers recuperan inspiraciones propias de la música trap estadounidense. Tal como propone Fellone (2017), las producciones de trap latino, tienen como referente temático y sonoro a su contraparte originaria de Atlanta, la que, a su vez, se ha caracterizado como medio para la construcción de estereotipos e imaginarios masculinos locales, condensados en el concepto *Dirty South* (Grem 2006). No obstante, aunque tome elementos de la cultura hip-hop estadounidense, en tanto cantante latino, Myers también se posiciona desde una vereda que, como propone Rivera-Rideau (2015), dialoga con la cultura reggaetón y con la construcción de latinidad como distinción¹⁶, al utilizar letras que tienen como inspiración el goce, las relaciones amorosas e incluso el desamor. Así, siguiendo a Auslander (2006), en cuanto a las laminaciones, la persona musical de Bryant Myers transita cómodamente entre las convenciones estético-textuales que involucran a las personas del pandillero y el *bad boy*, que remiten, a su vez, a los orígenes del trap estadounidense; pero también incorpora la corriente *mainstream* del reggaetón actual.

No obstante, diferentes géneros musicales implican también la existencia de distintos disfraces vocales y resultan más o menos apropiados para la comunicación de unas u otras personas (Tagg 2012: 375). De esta manera, el tercer aspecto distintivo de la performance artística de Bryant Myers es su voz. Desde sus inicios destacó por la utilización de un ámbito grave, casi gutural, sumado a otro en rango medio, lo que contrasta con las voces medias o agudas de la mayoría de los exponentes masculinos. De hecho, el mismo Myers da especial relevancia a sus propias concepciones sobre su forma de emisión vocal, e indica que el proceso de delimitación sonora vino acompañado de una búsqueda de su propia identidad como artista, o en sus palabras, de su *flow*.

En relación a sus características y descriptores sonoros¹⁷, desde nuestro propio análisis observamos que esta forma de cantar implica la utilización de una voz masculina en registro y emisión de pecho –mecanismo laríngeo m1– llevada a sus límites graves, lo que evoca una voz de garganta –mecanismo laríngeo m0–, propia del sonido gutural o frito vocal (Kob et al. 2011: 363)¹⁸. Como puede verse en la figura 1, la tesitura de Myers, comparada con la utilizada por otros cantantes de reggaetón, es considerablemente extendida por la utilización de un ámbito vocal bajo, sin excluir el rango medio.

¹⁶ Debido a su origen histórico e influencias musicales directas, el reggaetón se vincula al hip-hop. No obstante, si bien es cierto que este género dialogó por un tiempo dentro de la misma cultura basada en la identidad afroamericana y la negritud, en Latinoamérica y el Caribe ha generado sus propias escenas e identidades que, según Rivera-Rideau (2015), se distinguen desde lo latino y la diáspora.

¹⁷ Si bien, como señala Tagg, los descriptores sonoros de la voz suelen implicar problemas de especificidad cultural (2012: 358), no renunciamos a utilizarlos, pues estamos convencidas de la transversalidad y ubicuidad de su uso, además de su significación para las y los oyentes más familiarizados con el género (Tagg 2012: 375).

¹⁸ Como explican Kob et al. (2011), la fonación humana contempla cuatro mecanismos vocales (m0, m1, m2 y m3), cada uno asociado a un diferente patrón biomecánico de vibración laríngea. Así, el mecanismo 0, también conocido como frito vocal, se asocia a una producción gutural de la voz; el mecanismo 1 corresponde a la llamada voz de pecho; el mecanismo 2 a la voz de cabeza y, finalmente, el 3, se conoce como registro silbido.

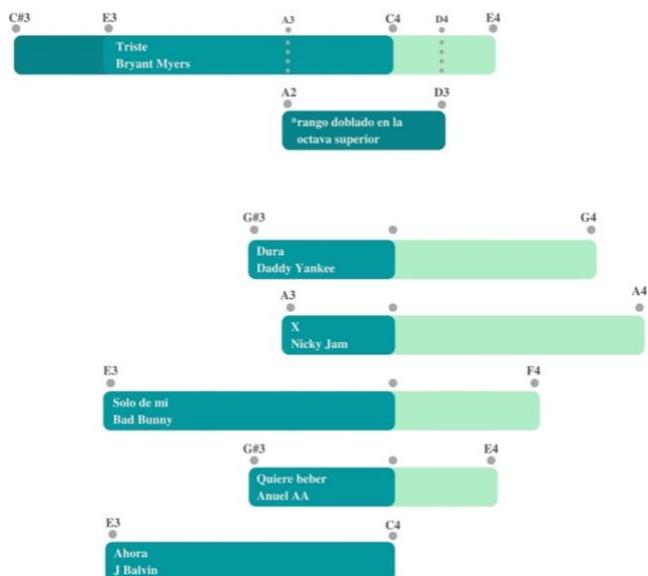


Figura 1. Comparación de rangos vocales en canciones de reggaetón del año 2018.

En efecto, el rango vocal de Myers, ejemplificado en esta oportunidad por su canción “Triste”, abarca en este caso una octava y media, incluyendo un registro medio de pecho y uno bajo de garganta, el cual, además, es utilizado como acompañamiento a la octava inferior en ciertos pasajes del tema¹⁹. En diálogo con lo propuesto por Hill (1995), la performance vocal de este artista presenta una coexistencia paralela de dos voces contrastantes, empleadas no solo para dar variedad a lo cantado, sino también para construir dos mundos de sentido circunscritos a una misma persona musical.

Por un lado, la voz media, nombrada por el mismo artista como su “voz linda” (Tulian 2019), comparte rango con la mayoría de los otros cantantes mencionados en la primera figura. Este registro suele ser utilizado por Myers para secciones melódicas que, a pesar de contar con un ámbito reducido, contrastan con aquellas en las que la declamación silábica domina. Es en estas últimas donde la voz grave, o ronca, tiene lugar. Este modo de fonación se caracteriza por una modulación hacia un ámbito profundo y una vibración áspera de la emisión, conocida como frito vocal. Por otra parte, es por medio de esta dicotomía que el cantante construye dos universos significantes en cuanto a lo textual –como abordaremos más adelante–, ciertas emociones y temáticas son presentadas en sus letras en directa relación al sonido y registro de sus voces.

Sin embargo, ambas voces no solo se diferencian en cuanto a altura y forma de emisión, sino también por el tratamiento de estudio que se les realiza, o lo que Lacasse (2005) define como “presentación fonográfica”. Posiblemente uno de los recursos digitales aplicados en el trabajo de la voz más característicos del reggaetón es el Auto-Tune. Su uso, no exento de cuestionamientos, se encuentra en mucha de la música popular contemporánea, en paralelo a otros procedimientos de postproducción. Ciertamente, este *plugin* de corrección de tono no solo ha colaborado en la realización de canciones insignes como “Believe” de

¹⁹ Cabe mencionar que la práctica de acompañamiento vocal a la octava no es exclusiva de Myers. Si nos remitimos a los comienzos del género, cantantes y productores del *underground* puertorriqueño incorporaban otras capas vocales, a modo de armonización (Marshall 2009), aunque siempre en la octava superior.

Cher, sino también ha problematizado autenticidades y discursos, tanto a nivel de artistas, como de audiencia y academia (Provenzano 2018).

En concordancia con lo propuesto por Provenzano (2019), aspectos identitarios de las voces de estudio son construidos por medio de la presencia explícita o implícita –o bien, opaca o transparente (Brøvig-Hanssen y Danielsen 2016)– de *softwares* de corrección de tono, lo que la autora ha nombrado como efecto Auto-Tune, TATE (Tuning Auto-Tune Effect). De esta manera, la voz percibida, el tipo de emoción y de persona musical que se construye, se relaciona estrechamente con la intervención del timbre en el estudio, lo que coexiste además con suposiciones y preconcepciones sobre el tipo de sonido que ciertos cuerpos emiten (Provenzano 2019: 64). Sin embargo, es necesario distinguir que el TATE no necesariamente es un sinónimo de corrección de tono, pues este último se refiere a la intervención imperceptible de las alturas, mientras que el primero remite a la generación de efectos reconocidos como robóticos. Así, según lo propuesto por Brøvig-Hanssen y Danielsen (2016), la corrección de tono corresponde a una mediación transparente de las herramientas digitales, que permite a quien escucha ignorar la intervención de estudio en la voz grabada; mientras que el uso del Auto-Tune remite a una mediación opaca, en la cual la tecnología es usada para forzar su reconocimiento.

Desde esta misma perspectiva, el uso opaco –y creativo– del TATE tuvo su florecimiento a comienzos de los 2000 y “se ha asociado a ciertos topoi dentro de la música popular [...] En el hip-hop, [...] se utiliza a menudo de una manera similar a los tempranos instintos de T-Pain para expresar alienación, tristeza o pérdida” (Brøvig-Hanssen y Danielsen 2016: 120). Sumado a esto, para autores como Weheliye (2002), la voz trabajada con Auto-Tune, en producciones de hip-hop y R&B de la última década, ha generado un híbrido vocal que tensiona las dicotomías de género que comprenden al rap como una abstracción masculina, en contraste con lo femenino del canto. No obstante, a pesar de que el uso creativo de esta tecnología ha permitido una expresividad vocal que sobrepasa los alcances del canto humano, también ha acarreado problemáticas, sobre todo durante los primeros años de su incorporación. En la cultura hip-hop, esta herramienta prontamente se convirtió en un marcador sonoro de poca autenticidad y una masculinidad insuficientemente agresiva para una generación, pero prontamente marcó distancias entre nuevos artistas (Provenzano 2018: 169).

En tiempos contemporáneos, esta tecnología continúa desafiando parámetros y significaciones de la vocalidad masculina. En efecto, tal como propone Eidsheim (2019), las voces están circunscritas a sistemas de valores culturales que cambian con el tiempo. De igual forma, es posible extender esta relación al caso latino y, por cierto, a Bryant Myers. En el reggaetón, la incorporación del TATE puede rastrearse en producciones tardías de la primera generación, en canciones como “Impacto” de Daddy Yankee. Anterior a esto, el tratamiento opaco de las voces, principalmente aquellas con más presencia melódica, se caracterizó por el uso de *delay*, *reverb*, doblaje de voz hacia los agudos y otros filtros. Ahora bien, a diferencia del caso norteamericano, en el reggaetón, la dicotomía entre canto y rapeo no presentó mayor conflicto y ambos recursos sirvieron para la construcción de distintas masculinidades vocales. Tanto así, que en la primera década del siglo proliferaron duplas como Wisin & Yandel y Rakim & Ken-Y, entre otros, en las que cada integrante cumplía una función vocal diferenciada para abarcar ambos aspectos.

Así, desde su consolidación comercial, el reggaetón se vio fuertemente influenciado por las producciones de hip-hop norteamericano, pero al mismo tiempo delimitó cuestiones estilísticas, en concordancia con su origen mixto. En cuanto a la incorporación del TATE, es

posible identificar dos principales usos: uno emocional, cargado de expresividad (no necesariamente romántico); y otro experimental, en alusión a un imaginario robótico-futurista. Ejemplos de esto los encontramos en canciones como “Gangsta” de De la Ghetto, por un lado, y “Sexy Robótica” de Don Omar, por otro. A comienzos de la década de 2010, el género se sumó a la tendencia del electro pop, desarrollando así el electro latino, el cual reforzó estas sonoridades (Rivera-Rideau 2015).

El tratamiento de la voz de Bryant Myers en el estudio sigue las pautas anteriormente delimitadas, pero mantiene una dualidad vocal. Por un lado, su voz grave es trabajada con el objetivo de amplificar y profundizar los bajos por medio de su ecualización, sumado a la consideración del uso cercano del micrófono para conseguir una mayor intensidad. Por otra parte, su voz media es abordada de dos maneras, lo que responde al tratamiento transparente y opaco de las herramientas digitales (Brøvig-Hanssen y Danielsen 2016). En primer lugar, es posible identificar una voz media, nasal e íntima que es reforzada con *reverb*. Este procedimiento tiende a sustentar una idea de comodidad de emisión, contrastando así con la segunda forma de trabajo, la cual incluye el característico TATE. Este último, si bien presenta una sonoridad tímbrica robótica, se aleja, en parte, de las alusiones futuristas de décadas anteriores, y se acerca a una exploración artístico/emocional.

La oscuridad (2018): análisis

La oscuridad es una producción que aúna 14 canciones bajo el concepto que la nombra. En ella, Myers despliega de forma variada sus capacidades vocales y creativas, al incluir temas de reggaetón, trap y dembow, en colaboración y en solitario. En la presente sección ofreceremos un breve análisis, en base a cinco canciones seleccionadas, considerando sus características poético-textuales, presencia y despliegue vocal, y uso de herramientas digitales de postproducción; todo esto con el objeto de explorar las maneras de emisión vocal utilizadas por el artista y vincularlas así con la construcción de su persona musical. Buscamos complementar el proceso interpretativo de esta performance con los aspectos propios de la voz y la poética, además de identificar la presencia de emociones particulares con sus asociaciones textuales y musicales.

Ciertamente, las letras forman parte integral de la ejecución vocal y de la estructura melódica de una canción, por lo que, tal como proponen Hawkins y Broch Álvik (2019), en diálogo con la perspectiva de Collier (2007), en su funcionamiento y significación podemos encontrar una correlación entre constructos vocales y subjetividades. Así, en las canciones seleccionadas identificamos emociones y/o sentimientos, que adquieren grados de agencia según la disposición del hablante. Esto, a su vez, se condice con ciertas emisiones vocales, relacionadas al cambio de ámbito, registro y fonación, y al tratamiento de los recursos digitales en juego. Así, junto con el contenido semántico y el significado de las letras de las canciones, se deben considerar factores sonoros propios de la performance musical para evaluar la expresión afectiva de las voces. De esta manera, nos valemos de la delimitación de emociones utilizada por Clendenning (2019), quien utiliza los postulados de Plutchik y Parrott.

A continuación, indicamos el repertorio escogido, junto con algunas de las características mencionadas. La selección consideró canciones solistas y colaboraciones que presentaran una diferenciación vocal y tratamiento digital distinguible en la escucha. Asimismo, se prefirió incluir singles sobre temáticas variadas, para lograr una caracterización representativa del disco.

| Canción | Tipo de voz predominante | Emoción y/o sentimiento predominante | Nivel de agencia del hablante |
|--|---|---|--------------------------------------|
| "No eres Mía" | Voz de pecho (m1), ámbito medio, tratamiento transparente | Melancolía | Pasiva |
| | Voz gutural (m0), ámbito grave, tratamiento transparente | Culpa | Activa |
| "Prende un Phillie" (ft. Farruko) | Voz de pecho (m1), ámbito medio, tratamiento opaco | Tolerancia y seguridad | Activa |
| "Vamos a Vernos" (ft. Jon Z, Gigolo Y La Exce) | Voz gutural (m0), ámbito grave, tratamiento transparente | Dominación y lujuria | Activa |
| "Volvamos Hablar" | Voz de pecho (m1), ámbito medio, tratamiento opaco | Dependencia y nostalgia | Pasiva |
| | Voz gutural (m0), ámbito grave, tratamiento transparente | Lujuria y desesperación | Activa |
| "Pa' Pasar El Rato" | Voz de pecho (m1), ámbito medio, tratamiento opaco | Sumisión y goce | Pasiva |
| | Voz gutural (m0), ámbito grave, tratamiento transparente | Lujuria y ostentación | Activa |

Figura 2. Tabla general. Los nombres de las canciones han sido escritos como se indican en el disco referenciado, manteniendo el uso de mayúsculas y grafía.

Como se adelantó, la voz de estudio de Myers presenta una dualidad a nivel textual y sonoro, lo que le ha permitido construir una persona musical heteroglosa. En cuanto a las canciones escogidas, en todas ellas es posible identificar el uso extenso o abreviado de ambos ámbitos y fonaciones, pero su aplicación, dependiendo del énfasis, puede variar desde el adorno a la expresión de una variedad de emociones y niveles de agencia del hablante lírico, como ilustra la figura 2.

Primeramente, de los cinco ejemplos escogidos, cuatro no presentan una predominancia significativa en el uso de una fonación en particular; lo que permite diferenciar no solo el tratamiento que estas reciben en una misma canción, sino también los niveles de actividad y delimitación subjetiva de cada hablante. Así, la voz de pecho tiende a presentarse de manera opaca, caracterizada por un sonido robótico y el aplanamiento de las curvas del dibujo melódico, tal como se muestra en la figura 3, en la canción "Prende un Phillie" y "Volvamos Hablar", contrastando así con el tratamiento transparente de "No eres Mía". Por otra parte, la voz ronca, en fonación gutural o frito vocal, se diferencia no solo en el ámbito utilizado, sino también por ser trabajada de forma sutil y generar así líneas sinuosas con picos no alisados. En la figura 4 es posible apreciar el cambio que se genera entre ambas

formas de emisión; a la izquierda de la flecha se observa la fonación m0, mientras que a la derecha m1 con la aplicación de TATE.

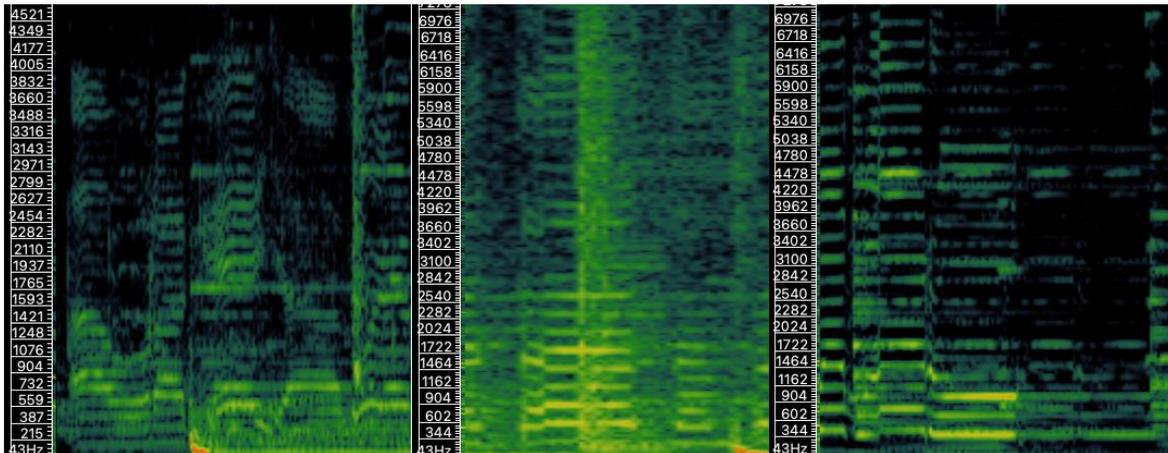


Figura 3. Espectrograma de las canciones, de izquierda a derecha, “No Eres Mía” (1:02), “Prende Un Phillie” (0:56) y “Volvamos Hablar” (1:22). Para todos los espectrogramas escogidos se utilizó el *software* Sonic Visualiser, con escala dBV2.

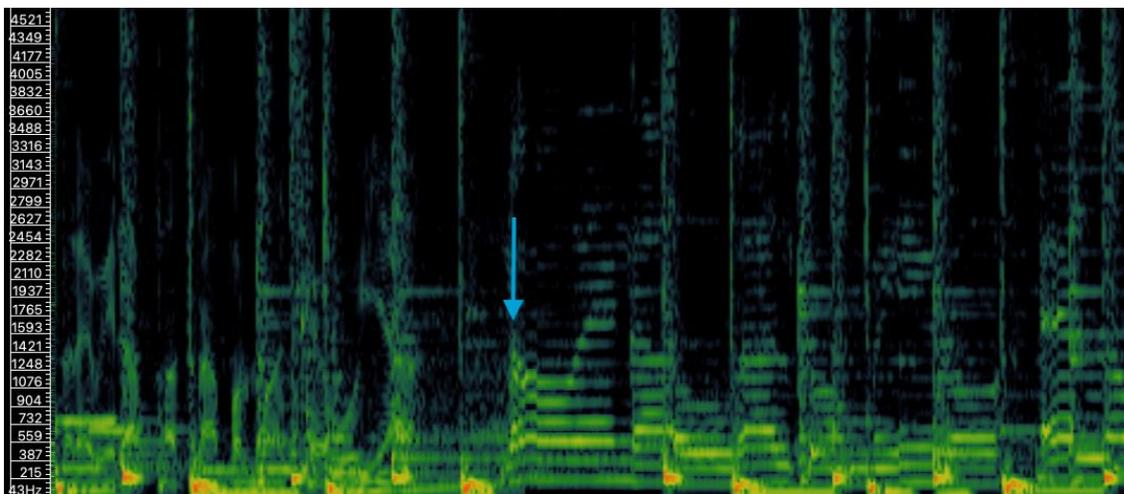


Figura 4. Espectrograma de la canción “Pa' Pasar El Rato” (1:13). En el punto que indica la flecha, Bryant Myers pasa de una fonación a otra.

En segundo lugar, ciertas características poético-textuales de las letras compuestas nos ayudan a delimitar personajes dentro del universo simbólico de cada canción, lo que alimenta a la persona musical del artista, en directo diálogo con su despliegue vocal en el estudio. En el caso de canciones como “Vamos a Vernos”, el cantante dispone del uso de solo uno de sus ámbitos, en particular, el grave, y construye una subjetividad única. Tal cual se indica en la figura 2, hemos delimitado como emoción y/o sentimiento predominante la dominación y la lujuria, y un nivel de agencia activa; esto debido a que la actitud del hablante puede describirse como apelativa y unilateral, al posicionarse como protagonista del placer en un encuentro sexual consentido, como lo ilustra la siguiente estrofa:

Sin echarme la picky, ni la Suboxone
Los trucos pa' venirse, yo se cuales son
Envía la dirección, pa' ponerla en el mapa
Ya mismo voy a buscarte, ponte guapa
Hoy vas a quedarte conmigo en el apa'

Figura 5. Extracto de “Vamos a Vernos”.

Ahora bien, a pesar de que el hablante lírico se distingue por el uso de un lenguaje explícito, este se delimita, además, por las decisiones vocales empleadas y la consistencia de una subjetividad similar en la persona musical de Myers. Así, nos encontramos con un tratamiento de estudio que refuerza la vibración de la fonación del frito vocal y mantiene ciertas irregularidades en la curva melódica, como apreciamos en la figura 6.

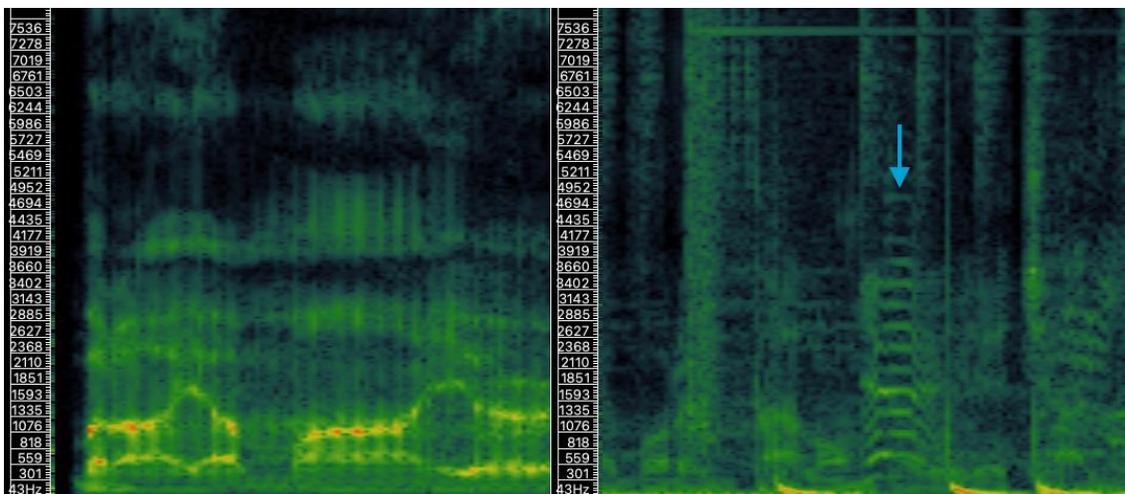


Figura 6. Espectrograma de la canción “Vamos a Vernos” (0:01 y 0:32). La fonación gutural puede apreciarse en ambos espectrogramas con curvas sinuosas e irregulares. La flecha indica el uso de la voz media como adorno.

Este mismo escenario encuentra un correlato en canciones como “Volvamos Hablar” y “Pa’ Pasar El Rato”, en cuanto al empleo y constructo asociado a la llamada “voz ronca”. En estas producciones se incluyen ambos ámbitos de manera contrapuesta, como lo ilustra la ya mencionada figura 4, en relación a las fonaciones de uno de los ejemplos; pero, a su vez, se delimitan dos subjetividades contrastantes, sustentadas en el contenido textual. Así, por un lado, el uso de la voz grave con fonación m_0 se vincula con una agencia activa y emociones como la lujuria, la desesperación y la ostentación, mientras que, por otro, la voz media se asocia a una agencia pasiva del hablante y a emociones como la dependencia, la nostalgia y la sumisión.

En ambos ejemplos Myers crea un espacio de interacción consigo mismo, en el que, si bien no existe un “otro” delimitado y fuera de sí, se desarrolla una especie de diálogo capaz de contraponer no solo emociones, sino también constructos de significado. Esto permite al artista explorar las implicancias de su persona musical y mantener una postura relativamente consistente en cuanto a la conformación de personajes particulares. Por una parte, en la

canción “Volvamos Hablar” (figuras 7 y 9), nos encontramos con un hablante masculino que transita desde la dependencia emocional y la nostalgia de amores pasados, hacia la rememoración de encuentros sexuales y la desesperación frente a su situación actual. Por otro lado, en la canción “Pa’ Pasar El Rato” (figuras 8 y 10), el personaje presenta una dualidad que pasa desde un goce sumiso hacia otro activo y ostentoso.

La primera postura, expresada, en ambos casos, por medio de una voz en ámbito medio y emisión de pecho, además de un tratamiento evidentemente opaco gracias al TATE, tiene las siguientes estrofas como parte de sus textos:

Volvamos a intentarlo por favor
Tú sabes que por tu amor yo me muero
Mi mundo sin ti ya no es igual
Baby yo me pongo mal si no te veo

Figura 7. Extracto de “Volvamos Hablar”

No venga’ a jugar conmigo
Es lo único que te pido
Dime si te quedas con él
O si te vas conmigo
Pa-pa-pa-pa’ pasar el rato me tienes envuelto
Tú me has vuelto un esclavo
De tu cuerpo

Figura 8. Extracto de “Pa’ Pasar El Rato”.

Así pues, el carácter de ambos textos es reforzado por el tratamiento de estudio que se le realiza a la voz, en respuesta a marcas estilísticas y construcciones de significados comunes dentro de géneros musicales como el hip-hop y el reggaetón. La segunda postura, expresada por medio de la fonación gutural y la declamación silábica, comprende una subjetividad activa, que contrasta con la emocionalidad romántica o sumisa de la anterior:

Yo no sé qué tienes tú
En tu forma de ser y tu actitud
Contigo me olvido de la multitud
Ninguna ha llegado a tu altitud
Es que tú tienes clase
Y no lo hace como una prostitu’

Figura 9. Extracto de “Volvamos Hablar”

Yeah, mera baby, tú me tienes mal
En verdad que la calentura es tuya
Mejor vamo’ a dejar que esto fluya
Gatita maúlla, gatita maúlla

Figura 10. Extracto de canción “Pa’ Pasar El Rato”.

De esta manera, Myers da un uso consciente y diferenciado de sus voces, al reservarlas, en su mayoría, para temples particulares. Esto permite que letras con recursos

poéticos directos puedan expresar subjetividades afectivamente contrarias y emocionalmente intensas, ya sea por el uso de ámbitos vocales reforzados o por la expresividad sobrehumana del efecto Auto-Tune. Así, el artista, por medio de su persona musical, explora hablantes líricos variados que le permiten proyectar capacidades vocales y constructos poéticos que se escapan de algunas relaciones arquetípicas unívocas dentro de la cultura del reggaetón y se posiciona a sí mismo como un performer dinámico y múltiple.

Conclusiones

A lo largo de este artículo, hemos reflexionado en torno a la performance musical y vocal del cantante Bryant Myers. El análisis propuesto nos permite sostener que la persona musical de este artista es heteroglósica, es decir, conlleva dualidades vocales intrínsecas que se manifiestan mediante diferentes aspectos, tales como lo sonoro, la presentación fonográfica e incluso las subjetividades de los hablantes líricos de sus canciones.

Si consideramos que Myers suele convivir estilísticamente en la intersección entre el trap de raíz anglo y el reggaetón *mainstream*, es posible concluir que ambas formas de emisión de su persona vocal se relacionan con los “disfraces vocales de género” (Tagg 2012: 375). Así, el tratamiento opaco de la voz media y melódica, responde, por un lado, a los usos estético/emocionales del TATE, tanto en el hip-hop como en el reggaetón, pero también, a los constructos subjetivos propios de la dicotomía entre canto y rapeo. La voz grave y gutural, por su parte, constata la exploración de una interioridad intensa y demarcada por emociones particulares que dialogan con el énfasis dado al refuerzo y a la vibración de los bajos.

Adicionalmente, por medio de un análisis poético-emotivo de sus canciones, pudimos evidenciar que la heteroglosia del artista conlleva también implicancias narrativo-simbólicas a nivel de personaje, presentando diferencias metasubjetivas que amplían las posibilidades expresivas y dramáticas de su música. Si, como expresan Party y Kalawski, “en la música pop, el tipo de discurso dominante es el monólogo” (2020: 4), y es solo en el dueto donde se consolida el encuentro de dos subjetividades (2020: 5) entonces, desde nuestra perspectiva, la tendencia en la performance vocal y musical de Myers de contraponer dos fonaciones que en ocasiones incluso se armonizan, bien puede ser comprendida como una suerte de dueto consigo mismo, que constituye la expresión musical, textual y performativa de una persona musical afectivamente fluctuante. En consecuencia, podemos señalar que la construcción de una persona musical heteroglósica en Bryant Myers surge por la búsqueda del joven cantante de representar ambivalencias estéticas, que dialogan con el sistema de valor cultural en el que su voz se encuentra inscrita y, por tanto, con las expectativas sonoras de dicho sistema.

En este sentido, si bien este trabajo constituye solo el estudio de un caso puntual, contribuye a visibilizar las múltiples posibilidades que la reflexión sobre voz en el reggaetón ofrece. Lejos de lo que podría parecer, ni los perfiles melódicos acotados ni el notable uso de tecnologías se traducen en una desestimación por las y los artistas de las potencialidades del canto o usos de la voz. Muy por el contrario, el ejemplo de Myers revela un interés de su parte por la exploración vocal y sus implicancias performativas, que se ramifican en relaciones teóricas más amplias dentro de los géneros del reggaetón y trap latino.

El uso ampliado y sostenido de tecnologías de edición digital problematiza la comprensión de la voz humana como vehículo de expresividad e invita a reflexionar sobre su significación y alcance en la delimitación de emociones y agencias dentro de la performance. Por ello creemos que el artículo plantea como principales proyecciones estudios que problematicen el uso de la voz en el reggaetón a partir de la recepción, o bien,

que consideren aspectos como el género y la raza en su interrelación con la voz percibida en el reggaetón. La voz, en tanto elemento constitutivo de los cuerpos, podría ampliar el campo de estudio sobre masculinidades racializadas, agencias y discursos no solo en performances artísticas, sino también a nivel de audiencias.

Bibliografía

- Arias, Marina. 2020. "Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical", *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, 15/2, <https://bit.ly/3fd1Jyv> [acceso 6/2021].
- Auslander, Philip. 2004. "Performance analysis and popular music: a manifesto" en *Contemporary Theatre Review*, 14/1: 1-13.
- . 2006. "Musical personae" en *The Drama Review*, 50/1: 100-119.
- Aznar, Robin. 2019. "Bryant Myers. Estilo sin delay en el reggaetón", *Mp3Life*, <https://mp3life.info/blog/5951/bryant-myers-estilo-sin-delay-en-el-reggaeton/> [acceso 6/2021].
- Belle, Crystal. 2014. "From Jay-Z to Dead Prez: Examining representations of black masculinity in mainstream versus underground Hip-Hop music" en *Journal of Black Studies*, 45/4: 287-300.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild y Danielsen, Anne. 2016. *Digital signatures. The impact of digitalization on popular music sound*. Cambridge y Londres: MIT Press.
- Clendenning, Jane. 2019. "Electronically Modified Voices as Expressing the (Post)Human condition in Daft Punk's *Random Access Memories* (2013)". En *The Routledge companion to popular music analysis*. Ciro Scotto, Kenneth Smith y John Backett eds. Nueva York: Routledge: 159-176.
- Collier, Geoffrey. 2007. "Beyond valence and activity in the emotional connotations of music" en *Psychology of Music*, 35/1: 110-131.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between process and product: music and/as performance", *Music Theory Online*, 7, 2, www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html [acceso 5/2021].
- . 2013. *Beyond the Score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Díaz-Pinto, Ana María y Robledo-Thompson, Macarena. "Uno de nosotros te tiene que conquistar": masculinidades y arquetipos de género en la escena del reggaetón". Ponencia presentada en el III Congreso Chileno de Estudios de Música Popular, ASEMPCCH, Santiago, enero de 2019.
- Eidsheim, Nina. 2019. *The race of sound: Listening, timbre, and vocality in african american music*. Durham: Duke University Press.
- Fellone, Ugo. 2017. "Tresillos, hi-hats, drogas y autotune: trap para dummies", *Sineris*, 33, http://sineris.es/tresillos_hi-hats_drogas_y_autotune_trap_para_dummies.html [acceso 5/2021].
- Fugate, Bradley. 2016. "The contemporary countertenor in context: Vocal production, gender sexuality and reception". Doctorado en Filosofía en Música, Boston University, Massachusetts, Estados Unidos.
- Goffman, Erving. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grem, Darren. 2006. "'The south got something to say': Atlanta's dirty south and the southernization of Hip-Hop America" en *Southern Cultures*, 12/4: 55-73.

- Hawkins, Stan y Broch Ålvik, Jon. 2019. "A-ha's "Take on Me": Melody, Vocal Compulsion, and Rotoscoping" en *The Routledge companion to popular music analysis*. Ciro Scotto, Kenneth Smith y John Backett eds. Nueva York: Routledge: 77-94.
- Hill, Jane. 1995. "Voices of Don Gabriel: Responsibility and self in a modern mexicano narrative" en *The Dialogic Emergence of Culture*. Dennis Tedlock & Barbara Mannheim eds. Urbana: University of Illinois Press: 97-147.
- Hörner, Fernand. 2019. "Analysing the voice in popular music with categories of "voice"" en *Contemporary popular music studies*. Marija Dumnic & Ivana Medic eds. Wiesbaden: Springer VS: 235-247.
- Jurek, Thom. s. f. "Bryant Myers: artist biography", *AllMusic*, www.allmusic.com/artist/bryant-myers-mn0003535450/biography [acceso 5/2021].
- Kob, Malte, et al. 2011. "Analysing and understanding the singing voice: Recent progress and open questions" en *Current bioinformatics*, 6: 362-374.
- Kreiman, Jody y Sidtis, Diana. 2011. *Foundations of voice study. An interdisciplinary approach to voice production and perception*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Lacasse, Serge. 2005. "Persona, emotions and technology: The phonographic staging of the popular music voice", *CHARM symposium 2: The art of record production*, <https://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s2Lacasse.pdf> [acceso 5/2021].
- . 2010. "The phonographic voice: Paralinguistic features and phonographic staging in popular music singing" en *Recorded music: performance, culture and technology*. Amanda Bayley ed. Cambridge: Cambridge University Press: 225-251.
- Marshall, Wayne. 2009. "From música negra to reggaeton latino: The cultural politics of nation, migration, and commercialization" en *Reggaeton*. Raquel Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini eds. Durham: Duke University Press: 19-76.
- Mosley, Della, et al. 2017. "Hashtags and hip-hop: Exploring the online performances of hip-hop identified youth using Instagram" en *Feminist Media Studies*, 17/2: 135-152.
- Olarte, Josu. 2017. "El polémico rapero Bryant Myers actúa mañana en Bilbao", *El Correo*, www.elcorreo.com/culturas/musica/polemico-rapero-bryant-20170805220932-nt.html?ref=https:%2F%2Fen.wikipedia.org%2F [acceso 5/2021].
- Party, Daniel y Kalawski, Andrés. 2020. "Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop" en *Contrapulso*, 2/1: 3-19.
- Peña, Brenda. 2017. "Sexo y drogas son la esencia del trap", *Primera Hora*, <https://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/notas/sexo-y-drogas-son-la-esencia-del-trap/> [acceso 5/2021].
- Provenzano, Catherine. 2018. "Auto-Tune, labor and the pop-music voice" en *The relentless pursuit of tone*. Robert Fink, Melinda Latour y Zachary Wallmark eds. Oxford: Oxford University Press: 159-184.
- . 2019. "Making voices: The gendering of pitch correction and the Auto-Tune effect in contemporary pop music" en *Journal of Popular Music Studies*, 31/2: 63-84.
- Rivera, Raquel. 2009. "Policing morality, mano dura stylee: The case of underground rap and reggae in Puerto Rico in the mid-1990s" en *Reggaeton*. Raquel Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini eds. Durham: Duke University Press: 111-134.
- Rivera-Rideau, Petra. 2015. *Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico*. Durham: Duke University Press.

- Rivera-Servera, Ramón. 2016. "Reggaetón's crossings: Black aesthetics, latina nightlife, and queer choreography" en *No tea, no shade: New writings in black queer studies*. E. Patrick Johnson ed. Durham: Duke University Press: 95-112.
- Rodríguez, Nelson. 2019. "Confrontación en la comunidad hip-hop chilena por el valor de la autenticidad. Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los '90". Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Tagg, Philip. 2012. "Vocal persona" en *Music's meanings*. Philip Tagg ed. Larchmont: MMMSP: 343-382.
- Vila, Pablo. 2000. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en *Recepción artística y consumo cultural*. Mabel Piccini, Ana Rosa Mantecón y Graciela Schmilchuk coord. México: Instituto Nacional de Bellas Artes: 331-369.
- Weheliye, Alexander. 2002. "'Feenin': Posthuman voices in contemporary black popular music" en *Social Text*, 20/2: 21-47.
- Weidman, Amanda. 2014. "Anthropology and voice" en *The Annual Review of Anthropology*, 43: 37-51.

Audiovisuales y discografía

- Bryant Myers. 2018. *La oscuridad*. Nueva York: Entertainment One Music. Álbum de estudio.
- Tulian, Rodrigo. "Voz ronca de Bryant Myers, sin autotune". *YouTube*, video, 0:42. Mayo 1, 2019. www.youtube.com/watch?v=xpNCK09F-C0 [acceso 5/2021].
- Univisión. "Bryant Myers: así suena la nueva voz del trap que habla desde 'La oscuridad'". *YouTube*, video, 2:32. Septiembre 10, 2018. www.youtube.com/watch?v=r01gDK37yho [acceso 6/2021].