

VOCES INSOLENTES SIN HISTORIA
Alternativas metodológicas para historiar los cantos colectivos
latinoamericanos

Cecilia Trebuq (UNLP, Facultad de Bellas Artes y UADER, FHAYCS) y Leticia Zucherino (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

Resumen

La música vocal de producción colectiva ha sido una de las músicas que ha sufrido los límites metodológicos que inevitablemente impactan en las posibles historicidades. Con el propósito de justificar su presente musical y con el afán de validar sus características en términos universales, la tradición musical europea, construyó un relato histórico a partir de una idea objetualista, que se expresó en una sucesión de objetos geniales, exclusivos y autónomos, depositarios de la estructura artística.

Así, los constructores de tal relato debieron lanzarse a la búsqueda de repertorios musicales del pasado que delinearan, en términos de progreso, la evolución histórica de su música. En este sentido, la música vocal formará parte constitutiva de la historia e identidad musical europea pero sólo en la medida en que contribuya a concretar tales objetivos. En la confección de aquel “pasado deseado” (Treitler:1991), todo interés en estos repertorios desaparecerá con el advenimiento de una música que pueda ser analizada en términos autónomos, es decir, que permita aislar su forma y considerarla en sí misma: la música instrumental/ sinfónica de concierto.

Queda por dilucidar, entonces, a qué nos referimos cuando hablamos de música vocal de producción colectiva. En principio, es una práctica y una forma de producción musical que no estaría determinada por un género musical en particular o rasgos sonoros específicos, así como tampoco exclusividad de ninguna región geográfica. A su vez, si la consideramos literalmente, podría aludir tanto a la práctica musical de las clases hegemónicas como las subalternas, clases profesionales o “amateurs”, así también podría referirse tanto a músicas “cultas” como populares.

Particularmente, en Latinoamérica esas músicas adquieren una especificidad que permitiría considerarlas como un conjunto, sin olvidar las singularidades que pudieran presentar según la conformación étnica de quienes la producen, la región geográfica o el momento histórico donde se producen. Es así que, estas manifestaciones, aunque no todas, suelen estar vinculadas a lo sagrado, al orden ritual. Su carácter utilitario, la relación con el cuerpo, la amalgama entre lo sonoro y lo danzante, el privilegio de lo colectivo sobre lo individual, la heterogeneidad sonora son algunos de los elementos de la música que no están supeditados a un solo principio ordenador unidimensional sino, más bien, estableciendo un diálogo entre ellos.

Este trabajo se propone indagar en tres casos pertenecientes a la música vocal y popular latinoamericana: Rumba cubana, Murga uruguaya y Afoxé afro-bahiano, con el fin de encontrar indicios y fuentes que revelan características concretas que permitan estudiarla y compararla. Buscaremos definir si es posible encontrar en las músicas populares actuales/contemporáneas de nuestra región, supervivencias de elementos y características musicales, así como modos de producción y formas de circulación, propias de las músicas de nuestro pasado, que han funcionado, y funcionan aún hoy, como resistencias frente a los intentos de aculturación por parte de la cultura europea. Tal es el caso de las diversas manifestaciones musicales vocales que se practican de manera colectiva a lo largo y ancho de nuestro continente.

Palabras clave: Historiografía musical latinoamericana, Música latinoamericana, Canto colectivo, Música vocal, Historia social de la música.

Estado de situación de los estudios historiográfico- musicales sobre Latinoamérica

Como ya hemos afirmado en otros artículos⁸⁷, es posible advertir algunas líneas de continuidad entre las distintas tendencias historiográficas hegemónicas que han influenciado los estudios e investigaciones dedicados a las músicas latinoamericanas. En este sentido, hemos advertido que en su gran mayoría presentan una misma limitación que se evidencia en la transferencia lineal y la aplicación acrítica local de epistemologías, categorías, conceptualizaciones y metodologías ajenas, generadas en y desde los centros europeos y norteamericanos.

En consecuencia, la imposibilidad de estudiar a nuestras músicas en sus propios términos – debido al escaso aporte epistemológico e historiográfico local y al sistemático trasplante de metodologías musicológicas metropolitanas- sumada a la ausencia de una intención por escribir una historia general de la música en Latinoamérica, ha dado como resultado historias musicales latinoamericanas construidas bajo modelos historiográficos generados en los centros culturales hegemónicos de tradición “occidentalocéntrica” (Grosfoguel, 2014). Es así que, entre otras cosas, dichos relatos han contribuido a la naturalización y reproducción de la idea de que los desarrollos culturales y musicales latinoamericanos son de inferior calidad frente a los de las culturas de las metrópolis:

Lo que nosotros conocemos como América Latina, no es hasta hoy otra cosa que una prolongación cultural de Europa, deturpada en mayor o menor medida de acuerdo con factores locales diferentes. Europa dedicó los tres primeros siglos de su dominación político-económica a vaciar culturalmente por la violencia salvaje al continente conquistado, así como lo vaciaba económicamente. Al saqueo y la neutralización de las potentes culturas autóctonas siguió su sustitución por la cultura europea, como forma ideal de sujeción y de esclavización económica. Las variantes respecto del modelo metropolitano pasan a constituir exotismos interesantes o excentricidades permitidas dentro de los cánones preestablecidos (Aharonián, 2012, p. 47)

No obstante, resulta significativa la presencia de una corriente de pensamiento musicológica contemporánea y contrastante generada en Latinoamérica, e influenciada por un *pensamiento emancipador*⁸⁸, que se distingue por la inclusión de músicas no convencionales, por un enfoque crítico que rechaza el positivismo musicológico e historiográfico, por una significación diferencial de lo que se entiende por “lo latinoamericano”, y, en este sentido, por una voluntad integracionista de la región. Sin embargo, aún es escasa su repercusión en la enseñanza del grado universitario y en el nivel superior en general, lo que resulta un obstáculo de envergadura para su difusión y desarrollo.

Los relatos hegemónicos...

Para Treitler (1991), la construcción de los relatos histórico-musicales por parte de la tradición europea occidental contribuyó a identificar la división absoluta entre, lo que en términos musicales y culturales, es lo “Nuestro”- lo Occidental- y lo que es de un “Otro”. En relación a esto, no debiera parecernos casual que el momento de consolidación de dichos

⁸⁷ Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros, 2015; Eckmeyer, M., Zucherino, L., y otros, 2015; Eckmeyer, M., Trebuq, C., y otros, 2017; Larrégle y otros, 2014.

⁸⁸ La Casa de las Américas en Cuba, la Sociedad Venezolana de Musicología, entre otros, y su acción musicológica, son algunos de los testimonios vivos que integran dicha corriente.

relatos haya coincidido con el auge del imperialismo europeo decimonónico, el positivismo científico y la hegemonía capitalista de la burguesía europea occidental. En tal sentido, la invención de la dicotomía *civilización/barbarie* resultó necesaria para legitimar su propia identidad, vinculando la idea de *civilización* a ese “yo paradigmático” europeo occidental y la de *barbarie* al extranjero, al *otro* (Belinche, 2010). En consonancia con tales supuestos, estos relatos han servido para validar las músicas que formaron -y forman- parte del desarrollo o “evolución” de la música europea a través de un trabajo de identificación y selección en las mismas de “solamente aquellas cualidades que cuentan como europeas, bajo el amparo de la figura de Beethoven, quien las representa como ningún otro”. (Treitler, 1991, p. 8). De esta manera, durante los siglos XIX y XX se llevó a cabo, en términos historiográficos, lo que este autor ha descrito como “la acomodación del pasado como predecesor de una idea preferida del presente” con el propósito de justificar su propio presente musical y con el afán de validar sus características en términos universales, segregando de esa historia a los repertorios que no se ajustaran a su estética.

La mirada europea, al ser la de la civilización, descubre todo territorio en que su codicia se deposite. La civilización introduce en la Historia todo territorio descubierto. Así, los conquistados estarán siempre en deuda con los conquistadores, aun cuando éstos saqueen sus riquezas: sin ellos, quedarían fuera de la Historia. No es casual que Hegel haya creado la expresión “pueblos sin historia” para aquellos que permanecen ajenos o rezagados ante la marcha de la historia, que es la de Occidente”. (Feinmann, 2016, p. 72)

Para llevar a cabo dicha tarea, la construcción de aquellos relatos debió basarse en una sucesión de objetos geniales, exclusivos y autónomos, depositarios de la estructura artística. En otro artículo⁸⁹, hemos denominado *Historia de los Estilos* (Samson, 2009) a esta historiografía musical hegemónica y la hemos caracterizado como *romántico - positivista*. En ese sentido, no ha sido dificultoso imaginarnos “por qué en la historiografía tradicional no hay lugar ni tiempo para la música de América Latina” (Eckmeyer y otros, 2015, p. 4). Resulta importante insistir en que, para alcanzar la confección de aquel *pasado deseado* (Treitler, 1991), los constructores de tales relatos históricos debieron ir en busca de aquellos repertorios musicales que, a través del análisis sintáctico, delinearan en términos de progreso, la evolución histórica musical europea- occidental y, al mismo tiempo, justificaran su propio presente musical: un presente que valoraba -y valora- únicamente los repertorios analizables en términos autónomos, aquellos que permiten aislar su *forma* y considerarla en sí misma y que poseen una *sintaxis autónoma*. Finalmente, el objetivo subyacente fue el de institucionalizar la música como *objeto*, y, por lo tanto, como mercancía (Atali, 1995).

“La elevación del intelecto y la celebración de la lógica abstracta, así como la desvalorización de la experiencia vivencial y de los otros procesos psíquicos menos conscientes, son rasgos que no sólo se revelan en la naturaleza misma de la música clásica occidental, sino también en las actitudes más comúnmente compartidas hacia ella. (Small, 1991, p.88)

De esta manera, el canon musical historiográfico estará conformado desde entonces, por la música instrumental sinfónica de concierto, por lo que la música vocal pasará a formar parte constitutiva de la historia e identidad europea sólo en la medida en que contribuya a concretar dichos objetivos. De esta manera, todo interés en tales repertorios por parte de la

⁸⁹ Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros. (2015) “Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana”. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.

historiografía, así como el desarrollo de conceptualizaciones y categorías que pudieran dar cuenta de las especificidades sonoras y técnicas de los diferentes usos que se la ha dado a la voz hasta el día de hoy, irá desapareciendo y terminará por diluirse hacia fines del siglo XIX.

En este sentido, una de las consecuencias más palpables de esta falta de interés por los repertorios vocales puede evidenciarse en el hecho de que el desarrollo de terminologías específicas para caracterizar las formas de emisión y rasgos sonoros de la música vocal en general, se encuentra en una suerte de estatismo desde hace ya tiempo dentro del ámbito musicológico. Tal es así que las categorías que suelen utilizarse en la actualidad para la música vocal no varían demasiado de las empleadas en los tratados del siglo XVIII dedicados al canto practicado en el teatro lírico de entonces. En consonancia con lo que venimos sosteniendo, la teoría musical occidental ha ido generando términos y conceptos para y en función de una música correspondiente con su propia identidad musical, adjudicándole además, un carácter universal. De hecho, en los análisis musicales, con frecuencia se focaliza en la manera en que se utilizan los elementos del lenguaje musical, específicamente en la armonía, el contrapunto y la forma, y en mucha menor medida en los aspectos rítmicos y las configuraciones melódicas (Romé, 2017). Con lo cual todo lo relativo al timbre y la sonoridad suelen quedar al margen.

Voces en resistencia a ritmo de “marcha camión”

En Uruguay, “murga” se refiere a una manifestación musical- teatral montevideana originada en prácticas anteriores y de nombres diversos, que se desarrollan a partir de 1920, definiendo una serie de características propias. Se trata de un grupo vocal reducido, de una docena de cantantes, mayoritariamente varones, acompañados por tres percusionistas que tocan bombo, redoblante y platillos de entrechoque. En la murga, como en muchas otras prácticas culturales carnavalescas, el elemento teatral sirve para comentar satíricamente situaciones sociales y políticas acontecidas durante el año transcurrido previo al carnaval. En este sentido, el conjunto se presenta con los rostros pintados, usa ropas grotescas o fantasiosas, y se mueve con una gesticación característica. La estructura del espectáculo murguero está, en la mayoría de los casos, constituido por secciones estandarizadas⁹⁰ donde las partes de conjunto se alternan con partes solistas, dúos y tríos, y, como puede evidenciarse en el caso del *Saludo* presentado en el año 2005 por la murga *Curtidores de Hongos*, el grupo vocal suele estructurarse sobre una base general de tres voces: sobreprimos, primos y segundos⁹¹. Es interesante notar, la existencia de criterios armónicos bien determinados donde la melodía principal suele cantar por debajo de la voz más aguda, y los movimientos de las voces suelen ser insistentemente paralelos y armonizados por terceras -a diferencia de los conjuntos corales de tradición europea-occidental-, aunque con un determinado y acotado repertorio de recursos contrapuntísticos. Al mismo tiempo, puede notarse que las relaciones interválicas, así como los criterios armónicos, son poco convencionales y muy poco ortodoxos “para una visión conservatoril” (Aharonián, 2007, p. 116), esto parece ser habitual ya que no todos los repertorios *murgueros* responden netamente a una lógica estrictamente tonal (Lamolle y Lombardo, 1998)

⁹⁰ La estructura tradicional suele estar constituida por: *saludo*, *salpicón* o popurrí -donde se relatan los sucesos fundamentalmente políticos, económicos y sociales más importantes acontecidos durante el año previo al carnaval-, *cuplé* -parte central, en general cómica, y de mayor importancia en términos de actuación teatral-, y *retirada*.

⁹¹ A su vez, los primos suelen subdividirse en primos lisos y primos altos y los segundos en segundos propiamente dichos y bajos. Los sobreprimos pueden segregar la tercia, con carácter más solista que suele “escaparse” del coro y contrapuntar con él, aunque a diferencia de lo que suele esperarse, no siempre ésta es la voz más aguda.

Sin embargo, el elemento más llamativo en el caso que analizamos pareciera ser la sonoridad tímbrica de las voces ya que es posible vislumbrar una técnica particular aplicada al canto que se aleja tanto de los estándares de la música europea como de la utilización de la voz en la vida cotidiana. Como puede percibirse, las voces cantan preferencialmente sobre la región más aguda de sus registros, en este sentido, no parecieran respetarse aquí los registros vocales estandarizados ya en el siglo XVI por la música coral europea occidental. Entre otras cosas, podríamos pensar que esto puede deberse al hecho de que, al ser músicas cantadas en espacios abiertos, la utilización de la zona aguda del registro resulta de gran ayuda para lograr un gran volumen. De igual manera, la forma en que los cantantes colocan la voz, parece no ser una, sino varias. Los *segundos* utilizan por momentos una emisión “metálica”, como salida de un caño, y en otros una emisión más parecida al mugido de las vacas. La emisión vocal de las voces medias y agudas es nasal - aunque no suele ser esta colocación la única-, y presenta una sonoridad “latosa”. A su vez, puede escucharse, fundamentalmente en las partes solistas (en los min. 2:06 y 2:21, por ejemplo), que, en una misma frase, las voces pasan de voz “de garganta” a una “voz nasal”, recurso que permite y facilita el paso de partes graves a agudas. Es interesante notar, como decíamos más arriba, la falta de terminología para la denominación de las formas de emisión vocal de los cantos populares latinoamericanos de producción colectiva, lo que se evidencia en los estudios e investigaciones dedicados a estas músicas, en donde se suele recurrir a descripciones y términos poco precisos, como “voz nasal o gangosa” o “emisión hiriente o grosera” (Aharonián, 2007).

Otro aspecto particular de la emisión murguera que, según Aharonián, puede observarse en el caso seleccionado, es la fuerza física de sus ataques, la solidez de la masa sonora emitida y la capacidad desarrollada para que las entradas a varias voces sean netas y de una inusual seguridad. En este sentido, el criterio *murguero* privilegia el “borde duro” de la emisión y un enorme caudal sonoro, a diferencia y en detrimento de la paleta de matices utilizada y presente en la estética coral europea- occidental, la cual parece interesar poco en la estética sonora de la murga. En este sentido, lo “aterrador” o “peligroso”, para un oído educado bajo una perspectiva hegemónica- colonial, suele ser la falta de “cuidado de la salud y la higiene vocal”, indispensable para la estética vocal hegemónica. Es que en general, durante el carnaval y luego de una presentación o aún por la mañana siguiente, los murguistas no pueden emitir sonido, quedan disfónicos, por lo que la manera de recuperar la voz suele ser a través de unos curiosos ejercicios que consisten en “emitir unos sonidos terribles que más bien parecen destinados a destruir para siempre toda posibilidad de cantar”, pasándole por encima a la disfonía y derrotándola “de pesado”. El sistema no parece ser muy ortodoxo a los ojos coloniales, sin embargo y por lo general, resulta efectivo, aunque los murguistas experimentados “saben bien que no es con cualquier tipo de grito que se logra el resultado buscado” (Lamolle y Lombardo, 1998, p. 45).

Por otra parte, en la clarinada⁹² de esta presentación se evidencia un aspecto importante de la estética murguera: en los finales de frase donde se prolongan las vocales, si bien en teoría todos los integrantes de cada cuerda o subcuerda están cantando la misma nota, algunos, y principalmente las voces agudas, la adornan con vibratos, trinos e incluso melismas diferentes, por lo que el resultado es una sensación de movilidad imposible de transcribir en partitura. En este sentido, al hablar de “afinación” en el caso de la murga, es importante atender y conocer ciertos códigos propios del género, ya que muchas veces “los *do* no son *do* sino un poquito más agudos o más graves, y resulta que si uno canta un *do* muy afinado la interpretación pierde sabor (...) probablemente se está incurriendo en una especie de desafine ideológico” (Lamolle y Lombardo, 1998, p. 36). En este sentido, es

⁹² El término “clarinada” denomina las secciones cantadas “a capella”, en general al principio del saludo y la retirada.

lógico pensar que confundir este fenómeno con meros desafines resulta inadecuado y devaluativo al momento de valorar estas prácticas.

El legado racional...

De las regiones “periféricas” colonizadas, primero por Europa y luego por Estados Unidos, América Latina fue (y es) la región del mundo donde el intento de aculturación -de sustitución de la propia cultura por la cultura hegemónica- funcionó con mayor perfección, aún así, no se logró alcanzar dicho objetivo. Esto se debió tanto a los intentos mencionados por parte de las metrópoli como a la adopción del pensamiento y la estética moderna-colonial como propias, por parte, fundamentalmente, de la élite y la intelectualidad latinoamericana. Curiosamente, para el creador latinoamericano, su propia cultura pasó a ser extraña y a menudo exótica, lo que implicó valorarla como *más pobre o inferior*.

La falta de perspectiva de la propia imagen con que los latinoamericanos nos hemos movido habitualmente es un triunfo del conquistador sistemáticamente prorrogado en su vigencia. También lo es nuestra aceptación tácita permanente de los instrumentos de la metrópoli para proceder a la medición de nuestra realidad, o de los consejos de sus sabios pensadores para la solución de nuestros problemas. (Aharonián, 2012, p. 47)

El problema entonces, para Latinoamérica aparece cuando las concepciones acerca de la música y la historia generadas desde una perspectiva *occidentalocéntrica*, pasan a tomarse y asumirse como propias.

Por otra parte y siguiendo la caracterización del desarrollo musical occidental, la estética moderna-colonial se expresó en una música que a partir del siglo XVI fue crecientemente penetrada y atravesada por la propia *racionalidad* occidental. En este sentido, la escala bien temperada, la notación musical y los principios de la armonía, fueron las más importantes contribuciones de esta *racionalidad* occidental a la música (Quintero Rivera, 2011). A la vez, ese *proceso racionalizador*, permitió “liberar” la expresión sonora del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte, y se vio manifestado musicalmente en la *técnica de la armonía funcional tonal*.

Al mismo tiempo, las consecuencias de este proceso no se verán plasmadas únicamente en las estructuras melódicas y armónicas, sino que se filtrarán en todos los elementos constitutivos de la música, en las maneras de sentir, de ver y de oír, así como en las concepciones que tenemos actualmente acerca de la propia música: aspectos que habrían de separar musicalmente a Europa del resto de la humanidad. Este proceso *racionalizador* significó además, que la composición gravite alrededor de un elemento central: la *tónica*, por lo que la *tonalidad* funcionará como principio ordenador de todo dinamismo o cambio musical. De esta manera, la textura, la disposición acórdica, la instrumentación, la sonoridad tímbrica, entre otros, pasaron a ser elementos meramente decorativos, centralizados por y supeditados a dicho principio ordenador. Podríamos pensar entonces, que la consecuencia lógica y el objeto de tal proceso fue poder exhibir la música, concebida como *unidad, cual objeto y bien de cambio*, a través de un “*doble marco, espacial y temporal*” (Small, 1991, p. 34), representado por una música desarrollada en una progresión lineal en el tiempo -que va desde el bien definido comienzo hasta el final inevitable-, en un espacio concreto y definido: la sala de conciertos.

Consecuentemente, esta será la manera de consolidar la separación entre el mundo de la música y la vida cotidiana, donde ya no existirá el sentimiento de que determinada música corresponda exclusivamente a ciertos momentos temporales o lugares. Con ello, también cambiará profundamente la actitud del *hombre occidental* respecto a la música.

Cantos danzables y cuerpos que transpiran el sueño emancipador

En paralelo, o quizá como consecuencia del desarrollo *racionalizador* de la música europea y de dicha separación entre el mundo de la música y la vida cotidiana, se llevó a cabo, en la sociedad europea-occidental, lo que Foucault denominó el “disciplinamiento del cuerpo”⁹³ en correspondencia con una sociedad que se dispuso a controlar la naturaleza. En este sentido, “...a medida que el individuo se disociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia” (Federici, 2010, p. 213). En términos productivos, podríamos pensar que esta *domesticación* del cuerpo, consistió en el intento de transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo, y se sustentó en dicha separación radical entre mente y cuerpo. En este marco, la *civilización* se identificará con la razón -la mente-, mientras que la naturaleza -el cuerpo- con la *barbarie*.

“De un lado están las “fuerzas de la Razón”: la parsimonia, la prudencia, el sentido de la responsabilidad, el autocontrol. Del otro lado están los “bajos instintos del Cuerpo”: la lascivia, el ocio, la disipación sistemática de las energías vitales que cada uno posee. Este combate se libra en distintos frentes ya que la Razón debe mantenerse atenta ante los ataques del ser carnal y evitar que (en palabras de Lutero) la “sabiduría de la carne” corrompa los poderes de la mente” (Federici, 2015, p. 213)

Sin embargo, tal disciplinamiento se ha encontrado -y se encuentra-, en Latinoamérica, con fuertes resistencias que, en términos de elaboración sonora, se manifiestan de manera curiosa en la *rumba cubana*. Es que allí, la mente y el cuerpo, lo sonoro y lo danzante, serán concebidos como esferas interactuantes de una misma realidad y presentarán una inseparable interrelación.

El caso musical analizado, “Tiembla la tierra” es una rumba guaguancó que pertenece al conjunto rumbero *Yoruba Andabo*, fundado en La Habana en 1986. Según Miller, (2009), los vínculos más profundos de los Abakuá⁹⁴ con la música popular cubana se encuentran en la rumba, tocada por ensambles de percusión de base comunitaria, que parecen haber surgido simultáneamente en Matanzas y en La Habana. Además, es posible afirmar que, algunos elementos fundamentales de esta música proceden también de las tradiciones del Congo, y otros, relativos a los estilos vocales y gestuales, del norte de África y de Andalucía. El resultado, como en los demás casos analizados, fue una música *mestiza* y *transcultural* (Eckmeyer y otros, 2015).

Según Quintero Rivera (2009), la formación cultural del Caribe -que podríamos extender a Latinoamérica entera-, no se da *centrada* en torno a un particular modo de producción - como sí sucede en la tradición europea- occidental-, sino que, por el contrario, se da de manera *descentrada*. En este sentido, las heterogeneidades de tiempos fragmentados o discontinuos por la colonialidad del poder se expresarán de maneras *descentradas* a través del polirritmo. Es que esa *otra* manera de hacer música se enmarcará en una racionalidad diferente, en *otra* racionalidad, interrelacionada e inseparable de lo corporal.

Como podemos observar en el ejemplo seleccionado, el baile en la rumba cubana, da cuenta de ese descentramiento policéntrico: allí, a diferencia del ballet clásico que organiza

⁹³ Citado en Federici, S. (2015). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón. P. 209.

⁹⁴ “La Sociedad Secreta Abakuá es una asociación, o, más precisamente, una cofradía esotérica de carácter mágico-religioso, exclusiva para hombres, que procedente del Calabar (hoy una provincia de Nigeria) se estableció por primera vez en el puerto habanero de Regla en 1836 por negros de origen carabalí. En toda la América sólo se le encuentra en Cuba, en las provincias de La Habana y Matanzas. Su influencia sobre las artes y las letras del país ha sido, sin embargo, considerable. Sus miembros son conocidos popularmente con el nombre de ñañigos.” (Castellanos, J., Castellanos, I., (1992) Cultura Afrocubana. Tomo 3. Miami: Universal.)

el movimiento en torno a *un* principio ordenador -la columna vertebral-, las distintas partes del cuerpo dialogan unas con otras. Podemos adelantar además que, a diferencia de las músicas europeo- occidentales, en la rumba, la elaboración sonora se establece fundamentalmente sobre un *diálogo descentrado* entre los elementos sonoros (melodía, armonía, ritmo, timbre, texturas, etc.), y entre lo cantable y lo danzable. Es así, que los cuerpos danzantes participan en la elaboración de lo sonoro, en su "composición". En tal sentido, es interesante observar que la métrica de clave que presenta la rumba -como la gran mayoría de los cantos latinoamericanos- parece estimular la elaboración rítmica de la canción, la cual en este tipo de músicas, y diferente a la música europeo- occidental, ejerce un mayor protagonismo. Podríamos sostener entonces que, por un lado, en términos rítmicos, la racionalidad europea-occidental, se ha manifestado en la ordenación del tiempo *isométrica*, es decir, en la organización estricta del ritmo, lo que permite ser escrito en partitura. Por el contrario y frente a esta concepción de un tiempo *lineal* de la idea del progreso de la modernidad occidental, en la rumba, a través de la clave, la ordenación sucesiva de la composición procede de la tradición africana y se manifiesta "a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas" (Quintero Rivera, 2009, p. 60). En este sentido, las claves, ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción *no lineal* del tiempo correspondiente con la realidad histórica cotidianamente vivida de las sociedades de latinoamericanas, manifestada en una "simultaneidad de tiempos históricos diversos". (Quintero Rivera, 2009, p. 76).

Es importante atender a que, para que dicha métrica de claves y la elaboración rítmica puedan desarrollarse, el timbre de la percusión es fundamental para la elaboración de la musicalidad. En este caso, la instrumentación utilizada incluye *cajones*, que reemplazan los típicos tambores rumberos (salidor, tres- dos y quinto), y que cumplen las funciones, el más grave, de ejecutar la base del ritmo, y, el más agudo, de improvisar sobre la base a partir de las figuraciones propias al género. A su vez, la repetición de la base rítmica ejecutada por el primero se combina simultáneamente con variaciones tenues realizadas por el cajón que improvisa, de manera tal que dichas variaciones, sobre lo repetido de la base, generan una intensificación en crescendo que conduce al clímax de la canción y que se ve representado al mismo tiempo en los cuerpos danzantes de los bailarines.

Los encargados de ordenar el desenvolvimiento temporal de la melodía son las *claves* y el *katá*⁹⁵, por último, el *chekeré*⁹⁶, aporta a la base con un toque fijo. En contraste con la sonoridad europea-occidental donde los tambores fueron relegados al papel de "acompañantes", en estos casos el protagonismo del elemento rítmico es inseparable de la expresión del baile. Resulta interesante señalar que, en este sentido, y a diferencia de la tradición occidental donde en la dicotomía entre cuerpo y mente gana la mente, en la rumba, lo cantable y lo bailable están íntimamente relacionados, son inseparables, y por lo tanto indispensables para la elaboración sonora, debido a que ésta se desarrolla en la comunicación entre tamboreros y bailarines.

Así, a través del polirritmo, de la métrica de claves, del diálogo tenso entre los elementos sonoros y entre las distintas partes del cuerpo danzante, por un lado, y la combinación del sentido dramático de la canción con la apertura improvisatoria de los soneos, repiqueteos y descargas, por otro, la rumba cubana reúne el canto con el baile, la composición y la improvisación, lo conceptual estructurado con la espontaneidad corporal, la expresión individual con la intercomunicación comunal.

Podríamos pensar entonces que estas manifestaciones musicales han funcionado y funcionan como metáfora sonora de *otra* cosmovisión, de *otra* racionalidad, *otra* visión del

⁹⁵ Caña ahuecada de sonoridad aguda.

⁹⁶ Calabaza usada en los toques religiosos de "Guiro".

mundo: una *resistencia simbólica y sonora* a los intentos de aculturación de la tradición europea-occidental, al tiempo que proponen, sonoramente, otro futuro posible para las sociedades latinoamericanas.

Cantos rituales como acción liberadora

En tanto representante y legitimador de la estética moderna- colonial, Kant, ya en el siglo XVIII se encargaría de fundamentar la primacía y el privilegio de las artes “mayores” -la representación estética que puede desentenderse de sus fines y usos utilitarios, rituales, etc.- de las “menores” -que carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente. (Escobar, 2004)

Sin embargo y por el contrario, el estrecho vínculo entre el Afoxé y las prácticas religiosas sincréticas y populares del candomblé, permiten considerar tales manifestaciones como un elemento más, aunque constitutivo y fundamental, de un *ritual* propio de la comunidad afrobahiana, en este caso desarrollado durante el carnaval. En este sentido, las palabras de Carpentier podrían ser orientadoras al momento de intentar describir estas prácticas:

...la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) categoría artística. (Carpentier, 1984, p. 5)

Según Colombres (2004) el *rito*, en su sentido clásico, es una ceremonia relacionada con la esfera de lo sobrenatural, es un acto más o menos institucionalizado, reglamentado que se repite y de apariencia estereotipada y “que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etc” (Colombres, 2004, p. 215) donde lo medular está constituido por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. En este sentido, “la música, además de ser un componente esencial en múltiples ritos, al excitar los sentidos empuja al que la escucha al espacio de lo ritual” (Colombres, 2004, p. 217).

En el caso de los cantos colectivos que analizamos, pero en particular los afoxés, en tanto prácticas rituales religioso-carnavalescas de la comunidad afrobahiana, podríamos pensar que es a través de éstas que dicha comunidad se reconoce a sí misma, afirma sus fundamentos/cosmovisión y funciona como forma de resistencia simbólica de la población negra en Bahía ante una sociedad excluyente que veía -y ve- en sus manifestaciones culturales el atraso cultural.

Los desfiles de los grupos/blocos de Afoxés, aunque practicados en diferentes regiones de Brasil, forman parte fundamental de las manifestaciones carnavalescas de Salvador de Bahía. Según Cacciatore⁹⁷, es probable que hayan sido influenciados por las fiestas de Coronación de los Reyes del Congo, llamadas *congadas*⁹⁸, por lo que presentan evidentes elementos procedentes de la vertiente cultural africana esclavizada en Brasil durante y después de la colonia. Podríamos afirmar que se trata de procesiones musicales callejeras que salen a la calle durante el carnaval y que, a la vez, forman parte de una fiesta percibida como necesaria y obligatoria por los integrantes del *candomblé*⁹⁹ en Bahía.

⁹⁷ Citada en Barbosa, M. (2010).

⁹⁸ Fiesta religiosa negra, que consistía en coronar reyes negros, realizada normalmente en las hermandades, pero también en los ingenios, y fruto de la negociación entre señores y esclavos en Bahía. (Cuaderno de Ipac nro4, Desfiles de Afoxés)

⁹⁹ Según Da Costa Lima (1974), el término “Candomblé” designa grupos religiosos caracterizados por un sistema de creencias en divinidades llamadas “orixás” y asociadas al fenómeno de la posesión o trance místico, considerado esto último como la incorporación de una divinidad en un iniciado preparado ritualmente para recibirla.

El caso musical seleccionado se trata de una presentación del afoxé *Filhos de Gandhi*, fundado en 1949, en el marco del carnaval del año 2013 realizado en Río de Janeiro, que resulta representativa de este tipo de manifestaciones debido a su reconocimiento dentro y fuera del ámbito social donde se suele presentar. El fragmento seleccionado se trata de un canto practicado de forma colectiva y configurado sobre el ritmo *ijexá*. Este ritmo proviene de los rituales religiosos sincréticos y populares del *candomblé*, y fue aplicado a las músicas de estos desfiles a fines del siglo XIX en los carnavales de Bahía. En este sentido, funcionaron como una forma de visibilización y búsqueda del reconocimiento y valorización social de los negros en la sociedad bahiana.

Los cantos pueden ser composiciones “originales” o recientes aunque suelen utilizarse para su elaboración, alabanzas a los *orixás* o músicas tradicionales transmitidas de forma oral - algunas derivadas de los propios rituales religiosos-, muchas veces en dialectos africanos, intercalados con fragmentos en la lengua oficial de Brasil, como se puede apreciar en este caso. Es por ello que son considerados, por algunos autores y los propios practicantes de estas músicas, como una extensión socio- espacial del *terreiro* en las calles. Esto se debe no sólo a las evidentes coincidencias entre las músicas e idiomas de ambos ámbitos (el *terreiro* y el carnaval), sino también a la particular dimensión religiosa que presenta el afoxé. Por un lado, porque en los grupos más antiguos aún se practican algunos rituales religiosos antes de la salida del grupo para la protección espiritual de los participantes y el evento y, por otro, por representaciones alegóricas en la danza, los instrumentos y particularmente en el vestuario. Como puede observarse, la presencia del blanco remite a Oxalá y el azul representa a Ogúm, lo que representa una forma de culto a los *orixás*/divinidades que orientan los cantos, y con los cuáles se identifican los *Filhos de Gandhi*.

Al igual que en la rumba cubana, los cantos son interpretados en forma *responsorial*, es decir, de llamada y respuesta entre uno o varios cantantes solistas y el colectivo. En este sentido, puede observarse que el grupo establece, con un estribillo que se repite, la idea básica de la canción, presentada primero por el solista, mientras que éste improvisa variaciones en torno a esa idea central. Se produce aquí, lo que Quintero Rivera describe como “el colectivo a coro *manda* y el solista individual *floreá*” (Quintero Rivera, 2009, p. 43). En este sentido, esta situación contrasta fuertemente con el canto racionalizado moderno-occidental que, con su secularización “progresista”, se encargó de liberar a la expresión sonora de su ámbito ritual facilitando la creatividad individual -donde la individualidad *floreadora* pasaría a *mandar* (Quintero Rivera, 2009)- y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte.

Es interesante atender también a que el coro canta al unísono. Resulta significativo considerar que esta sonoridad suele aparecer como constitutiva de diferentes cantos practicados de forma colectiva en diferentes regiones de Latinoamérica. A su vez, puede observarse, que estas músicas no son interpretadas únicamente por cantantes -que no suelen ser profesionales-, sino también por instrumentistas y bailarines.

Asimismo, podemos observar que se mantiene la instrumentación percusiva constitutiva de las músicas que conforman el *candomblé*: el *agogô*¹⁰⁰, el *xequerê* o *afoxé*, los *atabaques*¹⁰¹ y los *ilus*, atabaques más pequeños. Al mismo tiempo, y como sucede en los casos de la rumba cubana y la murga uruguaya se da, en la utilización de los instrumentos, una expresividad basada en la multiplicación integrada de timbres, ejerciendo cada uno una voz propia llevando a que el liderato en la coordinación sonora no recaiga siempre en un mismo instrumento o individuo, sino que puede ejercerse desde cualquiera de ellos, incluyendo cantantes y bailarines.

¹⁰⁰ Instrumento compuesto por dos campanas de metal y encargado de ejecutar la clave rítmica ordenadora.

¹⁰¹ Tambores con parche de cuero, considerados instrumentos sagrados en el *candomblé*

Como mencionamos antes, existe, en los tres casos analizados, la práctica de la composición y la noción de compositor, pero diferente a la trayectoria de la modernidad occidental -donde la elaboración de las ideas sonoras se centralizan en el compositor y el director-, la elaboración de sonoridades conforma un proceso en colaboración y abierto. A su vez, los músicos, al igual que los bailarines e incluso el “público”, no son meros ejecutantes u oyentes sino que participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan su propia individualidad. En este sentido, la importancia que otorgan estas músicas a la improvisación es constitutiva de las mismas, ya que se permite la ornamentación improvisada de los instrumentistas, los cantantes y los bailarines resultando de ello una sonoridad que es producto de un diálogo, de una intercomunicación entre los participantes.

Rumbo a una historicidad propia

Hemos podido concluir a partir de los casos analizados que, en tanto representativos de los cantos colectivos y populares latinoamericanos, resultan ser prácticas que dependen fundamentalmente de la participación de una congregación de varias personas para su realización, es decir, que se valen de la intervención de grupos o multitudes (Valladares, 2000, p. 34) de individuos que cantan de forma colectiva. Aunque la práctica vocal es condición necesaria, suelen ser manifestaciones que son inseparables de la intervención en conjunto con instrumentos de percusión, melódicos y/o armónicos haciendo convivir una multiplicidad de creencias, formas de producción, prácticas sonoras, interpretativas y performáticas que no siempre provienen de una misma tradición y se permiten combinar prácticas ancestrales y mestizas con músicas actuales sin reparos ni prejuicios (Eckmeyer y otros, 2016, p. 4). La murga uruguaya, la rumba cubana, el afoxé afrobrasileño, entre muchos otros, podrían ser ejemplificadores.

Resulta significativa la indagación de los rasgos particulares tanto como los compartidos por tales repertorios que permiten describirlos y compararlos ya que dichas acciones resultan necesarias para su historicización. Al mismo tiempo, son estas mismas músicas las que, junto a una reflexión y teorización musicológica crítica, pueden poner en crisis los fundamentos de los principales conceptos de la musicología tradicional. En este sentido, los conceptos de *Mestizaje* y *Transculturación*, por su propia carga terminológica, dan cuenta de aquello que se entiende como identitario o particular y al mismo tiempo otorga rasgos comunes para la construcción de generalizaciones y, en este caso, son particularmente adecuados para comenzar dar cuenta de nuestras músicas y analizarlas en sus propios términos.

Es por ello que consideramos que la inclusión de nuestros cantos colectivos populares en la historiografía musical latinoamericana puede contribuir a sentar las bases de una imagen sonora regional que contribuya a fortalecer y a resignificar los múltiples lazos de unión y de identidad común que presenta nuestro continente sonoro.

Referencias bibliográficas

- Acosta, L.** (1984) “El acervo popular latinoamericano”, en Gómez García, Z. “Musicología en Latinoamérica”, Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Aharonián, C.** (1993) “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje” en Instituto Villa Lobos da Uni Rio, Río de Janeiro, 1993.
- (2012). Hacer Música en América Latina. Montevideo: Tacuabé.
- (2007). Músicas Populares del Uruguay. Montevideo: Universidad de la República.
- Argumedo, A.** (2009). Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular. Buenos Aires: Colihue.
- Attali, J.** (1995) Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, Ed. Siglo XXI.
- Barbosa, M.** (2010) Desfile de Afoxés. Cadernos do Ipac, 4. Salvador, Bahía: Governo de Estado, Secretaria de Cultura, IPAC. Fundação Pedro Calmon.

- Belinche, D.** (2010) América, la tierra donde sopla el viento. En revista La Puerta FBA; no. 3, p. 6-17. La Plata: FBA- UNLP.
- Carpentier, A.** (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en Gómez García, Z. Musicología en Latinoamérica. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Colombes, A.** (2004) Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para un teoría de la cultura y el arte de América. En Acha, J. y otros (comp.). Hacia una teoría americana del arte (pp. 185-261). Buenos Aires: Del Sol.
- Eckmeyer, M., Trebuq, C., y otros** (2017). Desde el norte o en el sur. Una aproximación a las diferencias metodológicas y dignificaciones políticas en las historiografías musicales contemporáneas sobre Latinoamérica. Primer Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. FBA. UNLP.
- Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros.** (2015) Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.
- Eckmeyer, M., Zucherino, y otros.** (2015) Porque soy mestizo. Coordenadas históricas para la comprensión de la diversidad musical de nuestra región dentro de la concepción de unidad latinoamericana. Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.
- Escobar, T.** (2004) El mito del arte y el mito del pueblo, en Acha J., y otros. Hacia un teoría americana del arte. Buenos Aires: Del Sol.
- Federici, S.** (2015). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Feinmann, J. P.** (2016) Crítica del neoliberalismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Grosfoguel, R.** (2014) La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En De Sousa Santos, B., Meneses, Epistemologías del Sur (Perspectivas), Madrid: Akal S.A.
- Hauser, A.** (1982). Fundamentos de la sociología del arte. Madrid: Guadarrama.
- Lamolle, G., Lombardo, E.** (1998) Sin Disfraz. La murga vista de adentro. Montevideo: Ediciones del Tump.
- Larrègle, M., Eckmeyer, M.; Cannova, M.** (2014) Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno. Arte e Investigación (N.º 10), pp. 45-53.
- Lima, V.** (1976) O Conceito de "naçao" nos candomblés da Bahia. Afro- Asia, v.1, nro.2, p.65- 90.
- Miller, I.** (2009). Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Podetti, R.** (2004) Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, 11 al 13 de Marzo de 2004, Montevideo, Uruguay.
- Quintero Rivera, Á.,** (2009) Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile. Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias, Madrid.
- Quintero Rivera, A.** (2011) Salsa, Sabor y Control. Sociología de la Música Tropical. Grupo Editorial Siglo Veintiuno.
- Romé, S.** (2017) Comentarios. Primer Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción. (en línea) Consultado el 1 de Septiembre de 2018 en http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/44/Santiago_Rom%C3%A9.pdf
- Samson, J.** (2009) "History", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. An introduction to Music Studies, Cambridge University Press
- Small, Ch.** (1999) El Musicar: Un ritual en el Espacio Social, in Revista Transcultural de Música #4, 1999.
- Small, Ch.** (1991) Música, sociedad, educación. Alianza, Madrid.
- Treitler, L.** (1991) "The politics of reception" in Journal of the Royal Musical Association, Vol. 116, No. 2, pág. 280-298.
- Valladares, L.** (2000). Cantando las raíces. Coplas Ancestrales del Noroeste Argentino. Buenos Aires: Emecé.