

1° JORNADAS DE ESTUDIOS SOCIALES DE LA MÚSICA

Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de La Plata
19 de Agosto de 2016

¿CÓMO FUNCIONA LA MÚSICA EN TU INVESTIGACIÓN/PRÁCTICA DE INTERVENCIÓN?

*“Compartiendo experiencias, desafíos metodológicos, intervenciones sociopolíticas
y abordajes sociales de la música”*

Ensayo sobre la creación lírica

Autor:

Martín Eugenio Pérez (FSOC-UBA; IIET; UNQUI). martinantelaf@gmail.com

El siguiente es una reflexión sobre una práctica musical desarrollada en el Seminario Voces y Vocalidades de Latinoamérica dictado por la Dra. Paula Vilas¹. Describiré en una primera parte la experiencia que estimuló una instancia lírica de composición. Tomo lírica como la práctica en la que intervienen tanto el canto como el texto cantado indiferenciados de su instancia corpórea, sensible, única que forman, en su completud, la *performance* significativa. En una segunda parte se describe desde dónde se reflexiona esta práctica para, en una tercera instancia, reflexionar sobre las potencialidades del género particular en el cuál se desarrolló el acto compositivo: el canto con caja. El presente trabajo forma parte de una investigación en actual desarrollo en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (IIET). El objetivo primordial es reflexionar sobre el acto creativo en la *performance* lírica comprendiendo el rol del

¹ Seminario del Instituto de Investigación en Etnomusicología- IIET, Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <https://ietnomusicologia.wordpress.com/2013/09/28/seminario-voces-y-vocalidades-ii-prof-paula-cristina-vilas/>

cuerpo, la función de la música junto a las circunstancias implicadas, analizando la experiencia de abordar una forma musical como el canto con caja, desde una perspectiva urbana.

Quisiera describir brevemente una experiencia compositiva nacida desde un acercamiento al canto con caja en el Seminario Voces y Vocalidades de Latinoamérica dictado por la Dra. Paula Vilas.

En cada clase era costumbre compartir textos, escuchar vidalás, bagualas de todo momento: de más aquí, de más allá. Adentrarse como un extranjero en la magnánima selva significativa del canto primero. Así, de a poquito, nos dejábamos penetrar por las palabras, por los ritmos, por las texturas, los pulsos. La Dra. Vilas nos acompañaba como quien toma gentilmente de la mano a quien ha perdido momentáneamente cierta capacidad sensible: la profundidad del canto con caja, su repertorio, sus interpretaciones son de una densidad importantísimas y comprendí que es incluso peligroso lanzarse solo. Peligroso porque uno y todos poseemos preconceptos o, mejor, dicho, maneras de percibir las músicas, las palabras, las líricas.

Siguiendo plásticas indicaciones, comencé a sentir las vivencias rítmicas de cantos ancestrales: era la caja de la profesora devenida guía. Los pulsos que guiaban los pasos que cantaban por nuestro andar por el aula, grande, de techos altos, de pisos de una madera que recibían nuestros pies descalzos con camaradería. En las clases se sumaban los mates y un visionado de dibujos rupestres como catapultas de nuestra creatividad. Y el caminar por la madera. Y el sol que ensanchaba las ventanas.

Y de a poco desde las plantas de los pies descalzos iban tomando forma palabras. Emergían desde allí, y cuando el intelecto quería forzarlo a encajar en un verso o en una métrica, nuestros mismos pasos deshacían esa intención y nos obligaban a escuchar el movimiento de nuestro latido, nos regresaban a los dominios del pulso propio, no del que venía desde la cabeza. El pulso era creado, dado por nuestro andar, por el suelo, por el sol, por el aire y, en mi caso, surgía una imagen.

De los dibujos que observamos antes de comenzar con nuestra experiencia compositiva me había quedado entreverado en mis ideas el de un cóndor de dos cabezas: casi como si se tratara de dos aves siamesas. Y entre mis sensaciones surgió la imagen de mis hermanas. Ellas son mellizas y, si bien se parecen poco físicamente, tienen la característica de tener el mejor de los caracteres si les caes bien, y el peor si te relaciones con ellas desde una actitud ruin. También tienen la propiedad de ser notoriamente unidas y de compartir emociones muy fuertes entre ellas al punto de, según sus propias palabras, sentir si la otra se siente angustiada o sumamente alegre.

Sazonado por el pulso vivaz de la caja que hacía sonar Paula, más el baile que generaban mis compañeras al dar vueltas por todo la habitación, surgió la quarteta que a continuación transcribo:

Son mis nenas pajaritos
te roban el corazón
si una sola te enamora
imaginate las dos.

Volviendo a mi experiencia musical, considero que tuvo un peso cabal *la ronda*. Estos cánticos son compartidos en un círculo compuesto por los cantaores o los participantes de esta práctica ancestral. Después de disponer nuestros cuerpos al fluir de las palabras que iban y venían, nos colocamos en ronda, mirando nuestros pies que, a la par de seguir un tempo, nos afianzaba a la madera debajo de nuestras plantas. El estar en ronda nos abre a una sinceridad perdida en las cuadrículas de la modernidad, de la ciudad, de los pupitres. En la ronda la voz encuentra un espacio que no permite más que la verdad corporal: todo está allí, en gestos, en matices, en palabras que son lengua viva. Y el pecho exhala las palabras.

La música entretejió esas palabras. En el proceso compositivo, nunca hay "resultados" en sí, ya que siempre los someto a modificaciones. Esta quarteta fue moldeada y terminada en el mismo caminar, al recorrer el aire con mis manos mientras vocalizaba y respiraba profundo como el bailarín que nunca fui.

Esta experiencia me llevó a preguntarme sobre mi apropiación de la forma lírica ancestral, y sobre la palabra lírica misma, que no es tal sino es cantada, compartida. Y no es tal si no es pulida con el andar constante. "Caminar para siempre/ sudor en la frente" cantaba el uruguayo Eduardo Mateo. ¿No es acaso nuestra condición como compositores de canciones? Antes que nada quisiera dar un marco a mis inquietudes, para que comprenda quien lee desde donde escribo, pienso o, mejor aún, canto.

Parto de cierto debate sobre la categoría "representación". Una lectura rudimentaria de la concepción de lingüista suizo Ferdinand de Saussure² establecería que uno está representando algo cuando utiliza ciertos signos. "Qué es lo representado" será una pregunta imposible de responder ya que hay

² No pretendo realizar un análisis lingüístico en este escrito. Por esta razón no me extenderé en un análisis de la obra del autor. Vale mencionar su obra póstuma "Curso de lingüística general" de 1916 que dio múltiples lecturas y nutrió, entre otras corrientes, al estructuralismo.

tantas mediaciones entre aquello representado y lo que lo representa, que básicamente es no es posible dar con esa Verdad, con *la cosa en sí*.

En nuestra práctica performática encontramos, manejamos, creamos *signos*. Desde la lectura saussuriana el signo es aquello que representa lo que no está, es objeto final de una serie de mediaciones que dejan muy atrás lo *representado*. Ahora: ¿es una instancia final ese signo o es parte de un proceso indeterminado y constante de *representación*? Considero que no hay un momento final, como mencionaba anteriormente, en el acto creativo: un producto cerrado en su significado, claro para su lectura y su consumo³.

Regreso a la categoría de “representación”. Si con cada mediación aparece algo nuevo, lejano, cada vez más apartado de aquello que se quería (si acaso era nuestro deseo) representar; y a la vez, eso nuevo, esa máscara emergente, da pie para otras máscaras, infinitas... de ocurrir todo esto: ¿hay algo que permanece inmodificable en el acto creativo y, por otra parte, hay copias de eso inamovible? Parafraseando a Deleuze sostenemos que no hay más que máscaras detrás de las máscaras. Cada una es una en ella misma, con su entorno, con sus relaciones, con sus prácticas que confluyen en, y hacen, su *corporalidad*. En música popular ciudadana el *cover* es una versión de un tema generalmente conocido por el público masivo. ¿Es esto una copia o es en sí misma una interpretación, un acto nuevo, un significado novedoso?⁴

Y si todo esto fuera cierto, si existiera *la cosa en sí*, imposible de conocer, de paladear, de tocar, de entonar ¿quién será aquel que nos dirá sobre aquello no va a regresar nunca, que fue y que no volverá, pero que está, de alguna deforme manera, representado en el instante de la *performance*, de la interpretación lírica? ¿Hay algo que se pierde, o algo nuevo constantemente y que arroja nuevas facetas de una cara de múltiples perfiles?

Mi concepción de la práctica lírica, que comparto en este escrito, se sostiene en el mismo acto de cantar como momento de creación vivencial: allí funciona la música en mi investigación. *Uno canta cantando*. Quien canta, interpreta, es parte de un todo que es, que existe, por y en ese mismo cantar. No podemos ni debemos negar tradiciones, estilos, grandes referentes del quehacer artístico. Pero todo eso es nada si no *canto cantando*, si mi lírica no brinca de mi boca a otra piel o, mejor aún, si

³ La mercantilización del arte suele confeccionar piezas con ese criterio: músicas para un consumo seguro, estéticas con mínimas ondulaciones, en resumen: nada que perturbe. Sin embargo, considero que a pesar de todos los esfuerzos de la Industria Cultural, o mercado del ocio, para generar productos con estas características no terminan por bloquear lecturas diversas.

⁴ Si bien considero que cada *performance* es en su mismo acto de creación, el ejercicio de “versionar” canciones cae en la trampa estética de querer aferrarse a la canción “original”. Claro que hay novedosos actos de relectura del cancionero popular.

no se abre y se ofrece a ser bebida, imaginando a los oídos de los otros como gargantas sedientas por la curiosidad. ¿Acaso no son esos oídos sensibles los que, en algún aspecto, nos interpelan y nos llaman a cantar?

En mi experiencia con la Dra. Vilas, sumergirme en su música –que se hizo nuestra-, mis palabras surgieron no por un mero recuerdo de, en mi particular caso, *recuerdo* de mis hermanas mellizas. En el momento de apertura, en los instantes donde el pulso tarareaba en mí, la imagen de mis hermanas apareció como parte de mi misma carne. No una idea abstracta o un recuerdo sacado de ningún cajón emotivo: son risas y emociones que conformaron mi sensibilidad, que son parte del latir mismo de mi corazón y que se hicieron imagen y palabra en aquel mediodía soleado. En mi cantar en ese sábado no había una *representación* de mis hermanas: era yo cantando mis hermanas, creando a las nenas- pájaro, las nenas que enamoran, eran ellas en y por mí naciendo a oídos amablemente abiertos. Como sostenía Federico Nietzsche, no hay *ser* detrás del *hacer*. No hay nada detrás de mi canto: *soy yo en ese cantar*.

El canto con caja es una práctica milenaria atravesada por infinidad de matices propios de su género (si acaso no tomamos la libertad, o el atrevimiento, de catalogarlo así) propio de una cultura ancestral, desbordada de imágenes y colores rocosos, verdes, acuáticos, también telúricos y hasta picarones. Es una costumbre que se ha hecho carne y se ha hecho voz en las cantoras del norte argentino, pero que ha hecho valioso eco al sur del país y hasta ha obviado fronteras político-geográficas. Parafraseo a Atahualpa Yupanqui cuando mencionaba que en el campo hay costumbres que luego las califican de "tradiciones". Pero son hábitos, prácticas, sanas costumbres.

Una pregunta que rondaba por mi cabeza antes y después de la experiencia descrita al comienzo de esta reflexión era: ¿es el canto con caja sólo de una región y de un grupo étnico- cultural o es una costumbre que además de ser compartida y entonada por las cantoras, bagualeras y machis, es una invitación a la creación lírica, a la práctica poético- musical?

Dentro de mi sutil acercamiento considero que el canto con caja potencia ciertas fibras en los practicantes de sus tonadas por ser un entreverado de simples prácticas arraigadas en la relación hombre- todo. Considero, pues, sería un error, o una necedad, no entregarse al juego lírico del canto con caja. Puede haber un cuidadoso celo por la tradición pero en una lectura, o una escucha, más detenida de las tonadas encontramos una apertura que ofrecen esas mismas prácticas al dejarnos ser

parte de ese mundo musical. En definitiva, de ser uno con el todo y con todos, de cantar lo que las tripas dictan, y, por qué no, escuchar y hacer algo para que las tripas anden mejor.

Confieso que mi temor fue caer en el exotismo. Gracias al acercamiento que nos ofreció la Dra. Vilas pudimos, considero, abrirnos para evitar esta apreciación. De hecho esta manera de tomar el arte, el exotismo, es exactamente contraria a la experiencia comunitaria de, en este caso, el canto con caja. Cuando un escucha se sitúa por fuera de la pertinencia de lo que ocurre en el acto artístico, cuando no comprende –me refiero a entregarse con todos los sentidos a la performance- o no se inmiscuye en el grito, ahí emerge el exotismo⁵. Cuando este escucha se esfuerza por intelectualizar el hecho artístico genera mecanismos de defensa para no entregarse de lleno allí. Así el interprete pasa a ser otro que entona cantos que pasan cerca pero no atraviesa, susurra pero no grita, acaricia pero no abofetea. Distancia. Esto ocurre cuando, en palabras de Leda (Valladares: 2000, 15), “técnica, progreso, civilización, globalización” buscan “corregir la tradición, maquillarla” para “jerarquizarla” según sus parámetros acotados, reglados, controlados.

La experiencia que compartimos en la escucha de cánticos de ayer y de mañana, junto con la atrevida y fantástica excursión por la creación de cuartetos, considero estuvo lejos de estar sistematizada, en el sentido rígido de la palabra. En la ligera experiencia de la composición más que estructuras hay espacios creados y habitados, cantados que expanden los límites. El pulso, la cadencia es parte de la tradición oral: donde el grafo no había irrumpido, donde la letra no intentaba aún sofocar surgía, surge y surgirá la voz cantante.

Una nueva expresión que surja desde el juego musical del canto con caja puede ser una práctica popular, no folklórica: quizás tenga otro nombre. Quizás tengamos que inventar nombres nuevos teniendo en consideración que “lo popular y lo folklórico no son voces sinónimas. Si bien lo folklórico es popular no todo lo popular es folklórico. Lo popular es toda expresión opuesta a lo oficial, a lo establecido por el poder hegemónico. El patrimonio del pueblo es mixto, viene del pasado y del presente” (Valladares, 2000: 21). Hay un ayer que no puede más que ser presente. No hay un tradiciones antiguas, sino prácticas vivitas y coleando sin ser apreciadas en el presente. Abrirnos a cada expresión cantante que invita a la ronda, por fuera de intereses mezquinos o necesidad de reproducción. Seguramente desde ese presente abriremos las puertas para crear remolinos

⁵ Leda Valladares (2000, 7) nos detalla que “el dolor origina el grito. A veces, también, la alegría (...) Allí se pierden las nociones de prudencia sonora y todo está permitido si sirve para expresar, clamar, convocar, suplicar y llegar a oídos supremos”.

circulares y mañana algún viento, nuestro viento, nos lance hacia un futuro libertario, redimiendo el pasado... el presente, en ese momento, será nuestro.

Bibliografía consultada

- De Carvalho, José Jorge (1995): *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*. Brasilia: Serie Antropología.
- Hemsey de Gainza, Violeta (1977): *Fundamentos, Materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias 1967- 1974*. Buenos Aires.
- Le Breton, David (2009): *Antropología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Merleau Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ed. Planeta Agostini.
- Nietzsche, Friedrich (1998): *La genealogía de la moral*. Buenos Aires – Madrid: Alianza.
- Saussure, Ferdinand de (1945): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schafer, R. M. (1970): *...cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
- Valladares, Leda (2000): *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Zumthor, P. (1985): “Permanencia de la voz” en *El Correo de la UNESCO Vol. XXXVIII, n. 8 “De la palabra viva a la escrita”*. París.