

INVISIBILIZACIÓN CULTURAL: La supervivencia de la voz cantada en la colonialidad del ser musical.

Resumen

La música se ha circunscripto a un modelo que intenta definirla y concebirla dentro de un panorama universal, en el cual existen formas, modos, estéticas y técnicas específicas para su abordaje, enseñanza y aprendizaje. Esto ha generado la invisibilización de otros modos de producción que relacionados con los ya existentes, permitiría dimensionar una ontología musical ampliada a todos los contextos socio-culturales en los cuales se hace partícipe. A partir del análisis de tres fragmentos de un video, en el cual podemos observar una práctica musical en un contexto particular, proponemos visibilizar posibles ontologías de la música -distantes del modelo tradicional académico europeo-, focalizando la voz cantada y corporeizada como parte esencial en esta práctica y producción cultural, analizando el musicar¹ de un grupo de personas de San Basilio de Palenque – Colombia. Proponemos para el análisis, dos apartados nucleares: (i) voz, corporeidad e intersubjetividad y (ii) voz y contexto. Por último, haremos algunas consideraciones al respecto.

Introducción

Las prácticas socio-culturales constituyen uno de los pilares fundamentales en la construcción del complejo humano, el estudio de las mismas, nos proporciona una multi-dimensión en la construcción del sujeto individual y social. Sin embargo, la imposición de estructuras que suponen una jerarquización y universalidad del conocimiento, han liquidado algunas –por no decir todas- prácticas que distan considerablemente de estas estructuras. Para dar cuenta de esto y su alcance, solo debemos echar un vistazo a la colonización del continente americano, donde la idea colonial europea, genocidió y despojo de los sobrevivientes toda identidad y heterogeneidad de sus prácticas.

Desde la destrucción de las estructuras anteriores a la conquista y la consecuente imposición de modelos representativos de formas de pensamiento

¹ Se entiende por Musicar, a toda acción que interviene en la actuación musical, esto quiere decir: tocar, cantar, componer, escuchar, actuar, practicar, bailar, etc., cualquier actividad que afecte la naturaleza de la actuación musical será considerada parte de musicar. (Small, 1997)

europeo, los hechos históricos fueron modelando las características del sujeto latinoamericano y las expresiones socio-culturales y artísticas generadas por él. (Holguín y Shifres, 2015, p.43)

Entendiendo a la música como parte de las prácticas que definen el complejo socio-cultural, esta ha soportado la imposición de un proyecto basado en el pensamiento posrenacentista europeo, reduciendo las subjetividades locales a partir de la coacción de cierta ontología musical y formas específicas en la circulación de su conocimiento (Holguín y Shifres, op.cit.). A pesar de ello, y no pudiendo dar cuenta con total veracidad de las características identitarias de las culturas previas a la colonización, podemos identificar el paralelismo que subyace en contraposición a la colonialidad del saber y el ser musical, cuando hoy día encontramos un sin número de formas/modos de producción musical, que permiten reconocer y analizar la diversidad de las prácticas culturales, entendiendo así la triangulación acción - enseñanza - aprendizaje.

En pos de visibilizar posibles ontologías de la música -distantes del modelo tradicional académico europeo-, focalizamos la voz cantada y corporeizada como parte esencial en esta práctica y producción cultural, analizando el *musicar* de un grupo de personas de San Basilio de Palenque – Colombia, a partir de tres fragmentos del video² en el que participan. Proponemos para el análisis, dos apartados nucleares: (i) voz, corporeidad e intersubjetividad y (ii) voz y contexto. Por último, haremos algunas consideraciones al respecto.

Descripción del video

La práctica que observamos en el video, esta situada en San Basilio de Palenque – Colombia, en una población de la periferia. La actividad se desarrolla al margen de la institucionalidad y se genera en una suerte de *habitus*.

1. Seg. 31 - min. 1:40

En este fragmento podemos observar varias personas reunidas -niños y adultos- dispuestas en una suerte de media luna, en una postura muy tranquila y distendida. En el grupo hay tres instrumentos reconocibles, un *alegre* (tocado por un hombre), una *tumbadora* (tocado por una mujer mayor) y unas *maracas* (tocadas por

² El video completo se puede observar en el siguiente link:
<https://www.youtube.com/watch?v=MvIG50-Qbl>

otro hombre). La mujer empieza a golpear la *tumbadora* y a cantar, al mismo tiempo se llama a los presentes para participar. Tan pronto empieza el hombre del *alegre* a tocar, se visualiza una organización en la cual no participan los niños. Se integran las *maracas* junto con las palmas y voces a modo de respuesta. Se configuran tres líneas identificables, i. Percusión, ii. Voces paralelas y iii. Voz principal.

2. Min. 5:26 - min. 6:30

Aquí se observa la danza como parte de la actividad, y la libertad de cantar sin tener un rol estricto en la práctica. La integración de más personas a la actuación musical genera otro clima –quizás más intenso- donde la voz principal cambia a otros integrantes. Sin embargo, la mujer de la *tumbadora* continúa cantando un poco más suave, incluso en una voz casi hablada. Lo que dice, pareciera organizar los momentos de la acción musical. Se puede escuchar la interacción de personas que se encuentran en el lugar, todas ellas con cierta melodía o vinculadas a la globalidad sonora.

3. Min. 8:00 - min. 8:36

En este momento, se re organizan como al inicio con cierta efusividad en el canto y la percusión. Movimientos corporales que acompañan el todo musical y la indicación de voces, inicio o final.

Voz, corporeidad e intersubjetividad

Como primera observación, las características que se pueden identificar en esta práctica musical, se encuentran distantes del modelo conservatorio, en el cual, la individualidad, el pensamiento modular y la lectoescritura, son la base de una ontología musical eurocéntrica. Por el contrario, encontramos una relación grupal significativa, la participación activa de la comunidad en la danza, la instrumentación, la corporeidad, la intersubjetividad y la escucha que demanda el musicar “[...] *como instrumento para la interpretación de la acción, música, y de su función en la vida humana.*” (Small, 1997, p.5), permiten entender un modelo que difiere –por lo menos en estas características- del modelo conservatorio.

Una particularidad que salta a la escucha, es que no hay una estructura formal que delimite -limite- las posibilidades que supone hacer música, la intervención de todos los actores, las líneas superpuestas entre la percusión, las voces (de todos los presentes), la danza y el cuerpo, interactúan como un todo, permitiendo explorar otras posibilidades en la construcción de un inicio y un final, que esta mediado por la

temporo-espacialidad subjetiva e intersubjetiva en la cual se encuentran los actores en el musicar. Las estructuras que perviven en la práctica, se quedan cortas ante la intervención de aspectos no contenidos dentro del modelo clásico; “[...] *hemos heredado del pasado un modo de pensar en la música que no puede hacer justicia a la diversidad de prácticas y experiencias que esa pequeña palabra, «música», expresa en el mundo actual.*” (Cook, 2001, p.29). En este sentido, pensar en los formatos occidentales y la consecuente resultante “obra de arte”, como la poseedora del todo, desprovista de la intervención humana, desvirtúa las múltiples dimensiones que supone la música como parte de la cosmovisión humana.

La **voz** como instrumento en la práctica musical, se ha desarrollado al igual que la música, en un paradigma de tradición occidental que lo ha desprovisto de las relaciones contextuales en las cuales se desarrolla. Es así, que la academia a determinado las características técnicas, estéticas y formales que constituyen el conocimiento, transmisión y accionar de este instrumento, además de legitimar y validar el mismo en instituciones particulares. Sin embargo, analizando las voces del video, encontramos que sus características son considerablemente distintas.

La voz con la que habla la mujer de la *tumbadora*, se diferencia con la que usa para cantar, con un sonido muy nasal, poca articulación de las palabras, y una apertura de la boca ligada al sentido de cada frase; las voces que intervienen, tienen mayor articulación, lo que hace que se puedan distinguir algunas vocales, estas voces también con un sonido muy nasalizado y agudo. Las voces que se pueden escuchar masculinas, tienden a un sonido más opaco, provisto de *quebrados*³ vocales. Sin embargo, producen sonidos espontáneos agudos que en concordancia con la totalidad del musicar, se corresponden y participan sin problema. Por supuesto, los aspectos aquí descriptos están sujetos a la interpretación individual, provista de lo heredado y lo construido. Es así que la voz se comprende de acuerdo a su contexto “[...] *el tono del habla no es susceptible de cuantificarse por pasos como la música clásica occidental – la voz humana se desliza con fluidez de un tono al siguiente, y ni siquiera los tonos sostenidos se ajustan a una escala- [...]*” (Ball, 2010, p.424).

La **corporeidad** es un inmanente de todas las acciones, actividades y prácticas en las cuales participamos como seres humanos. Estas representan y significan emociones, sensaciones, percepciones, etc., que en interacción con el otro, han exportado modos de comunicación desprovistos del lenguaje hablado.

³ *Quebrado*, sonido de gallo provocado por pasos de aire cortados y desapoyo de la laringe.

Lipps (1903) sostiene que la comprensión de un movimiento expresivo [...] en la música se basa en la empatía [...]. Al involucrarnos con formas sónicas en movimiento, imitamos los movimientos como expresiones. Al hacer esto practicamos usando los músculos motores que se activan cuando se sienten las emociones genuinas, y esto brinda el acceso al significado emocional deliberado de la música. (Tomado de Lemman, 2008, p.40)

Atendiendo al video propuesto, identificamos la intervención contundente de los presentes, no solo en el aspecto corpóreo – rítmico relacionado a lo musical, sino, una interacción con la totalidad del hecho, esto quiere decir que: su vinculación corporal esta intrínsecamente ligada a la innata relación humana que sucede en la práctica, entendiendo los distintos niveles que sugiere el colectivo durante el lapso de tiempo de la producción. Por un lado observamos un ritmo de palmas coincidente con la ejecución instrumental de los tambores, en una suerte de pulso sostenido con variaciones sobre la división y subdivisión. La participación progresiva de más asistentes a la producción, da cuenta de la fuerza gravitatoria que tiene el fenómeno como interacción social y como práctica de aprendizaje-enseñanza.

En el transcurso, se observa un momento de aceleración y mayor clímax, donde los movimientos que en principio eran débiles y con oscilaciones cortas, ahora se convierten en el centro de atención de la actividad. El despojo de una estructura univoca a priori, exporta una suerte de danza y/o ritual que se conjuga e interactúa con las subjetividades de los presentes, permitiendo que los participantes expongan elocuentemente su manera de sentir, entender y transmitir su cosmos cultural en un caos universal. Así advertimos que las conductas que adoptamos en pos de comunicarnos, son generadas desde que interactuamos al nacer, esto supone una idea de “ritualización” que permite comprender algunas normas propias de las diferentes culturas en las que se enmarca nuestro crecimiento. (Dissanayake, 2014)

La **intersubjetividad** emerge como parte de las interacciones con el otro, es así que podemos visualizar grandes eventos en el video para entenderla. Tal como se mencionó anteriormente, el tiempo en el que transcurre la actividad, contiene un cumulo de acciones que se complementan y acrecientan, para dar como resultado la exposición de un musicar lleno de actuación, ejecución, danza, interacción, risas, multiplicidad de sonidos y movimientos coincidentes tanto con un análisis desde el lenguaje musical, como con la comunicación intersubjetiva del momento donde una vez más, no hay un inicio y un final, solo un espacio atemporal. En las prácticas que se desarrollan en las distintas culturas, podemos reconocer un carácter ceremonial,

muchas veces espiritual, que contribuye a la estimulación de emociones colectivas tales como la confianza y la pertenencia (Dissanayake, op.cit.).

Si los eventos son diferenciados a partir de la intensidad de la interacción, podemos dar cuenta de tres grandes momentos: (i) La mujer de la *Tumbadora* empieza a cantar y se reúnen los cercanos para acompañar con una respuesta vocal y de palmas. En el transcurso de este momento hay una interacción que media con la respuesta del otro, en una suerte de mimesis colectiva. (ii) La concentración de más personas en la actividad –con diferentes formas de participación y producción– moviliza exportar las sensaciones subjetivas en relación con la intersubjetividad que emana innatamente en la actividad colectiva. Es en este momento que la intensidad interactiva se encuentra en el nivel más alto, no solo atendiendo a la relación sonido – cuerpo, sino a la comunicación sin lenguaje hablado. (iii) Como último momento organizador, y diferenciado de los anteriores, la intensidad desciende sustancialmente, lo suficiente para comunicar la finalización del musicar. En este momento las expresiones corporales e intersubjetivas, comunican contundentemente el cierre.

Voz y contexto

Si analizáramos los modos y formas de producir la voz con las herramientas provistas por la academia, seguramente identificaríamos una cantidad consistente de rasgos que dentro de un panorama muy flexible, estarían acordes a lo que la *Técnica Vocal* define como saludable, por supuesto no desconoceríamos que hay algunos aspectos que distan de una buena salud vocal. Sin embargo, cuando nos adentramos en las cuestiones de validación en el ámbito estético, se hace evidente que el modo en el que cantan los pobladores de San Basilio de Palenque, dista considerablemente de las estéticas propuestas por la academia y el modelo clásico europeo. Inclusive pensar que existe una técnica para llegar a cantar como ellos, suena inaudito. Entonces: ¿El canto es una cuestión que requiere solo y exclusivamente de un entrenamiento validado? ¿Qué supone un modo/forma de producción vocal válido y que no?

Habiendo descripto algunas características de la voz de la mujer que tocaba la *Tambora*, podemos ahora interpretar el porqué de su emisión vocal, su canto desprovisto de una articulación formidable como lo sería una *obra* clásica y su afinación distante de los cánones habituales.

Al ser la voz un instrumento que nace con nosotros, y en el cual repercute – para bien o para mal- toda situación relacionada con estados anímicos, psicológicos, cognitivos, etc., es necesario pensar a este, inherente e íntimamente ligado a la construcción del yo en determinado tiempo y espacio. Las actividades, prácticas,

rituales, ceremonias, espiritualidades, etc., que sugiere una determinada cultura, hacen parte del desarrollo del ser humano, y en términos musicales, no podemos desvirtuar ni desconocer que estas particularidades, generan lenguajes, habilidades, conocimientos, conceptos y expresiones, que son muy complejos de entender, cuando el punto de referencia para comprenderlas, es un modelo que -dentro de su validación en la objetividad colectiva- desconoce la pluralidad en el abordaje, aprendizaje y enseñanza de la música.

En estudios realizados por Ellen Dissanayake (2014) se pudo identificar que los bebés que interactúan dentro del entorno y contexto –como lo es su núcleo familiar- sus conductas se mantienen en constante alerta a los sonidos y gestos que puede percibir, gustándole la regularidad y predictibilidad que tiene su entorno. Sin embargo, alrededor de los cuatro meses, aprecia otras actividades que van proponiendo una complejidad mayor –en cuanto a sonido, expresión, movimiento, etc.- que le permite avanzar en la comprensión de dimensiones, aun para nuestro entendimiento, sumamente complicadas. En este sentido, es imposible la mantención de una universalidad en la construcción de un instrumento como lo es la voz, y más aún cuando la comprensión de esta y su desarrollo, se encuentran intrínsecamente relacionadas con su entorno contextual.

Pensar en los rasgos de la voz de la mujer del video y quienes acompañaban su canto, no es una cuestión binaria de bien o mal, correcto o incorrecto, es una comprensión desde el marco en el que se desarrolla. Si la construcción de este instrumento se circunscribe única y exclusivamente a los modelos ontológicos occidentales, estamos desconociendo que existen otros modos de producción vocal que además, cumplen un rol fundamental dentro de las narrativas que sugiere el espacio en el que se desarrollan. El estudio de las producciones vocales que emanan de estos contextos invisibilizados, debe contemplar la inclusión de nuevas categorías que puedan relacionarse con las existentes en la academia y estética clásico europea, generando un lenguaje común para comprenderlas, y a su vez distanciar la universalidad e inherencia que tienen con la academia. De esta manera podemos visibilizar y compartir las formas vocales que emergen de contextos tales como el de San Basilio de Palenque, entendiendo que el espacio en el que cada sujeto se desarrolla, cumple una función esencial, no solo en las cuestiones que puede aprender, sino en las narrativas que puede transmitir.

Consideraciones finales

La voz, la corporeidad y la intersubjetividad, la hemos comprendido como una triada indisociable en el musicar, permitiéndonos entender los procesos que intervienen e interactúan en el *hacer*, y repensar los modos de producción, aprendizaje y enseñanza que se desprenden como fenómeno en una ontología musical diferenciada de la occidental. Hasta el momento el foco de atención sobre este tipo de prácticas ha estado vinculado unívocamente al modelo occidental:

Las preocupaciones de la musicología contemporánea se concentran, en general, en la música tal como ha sido concebida y practicada dentro de las culturas occidentales a lo largo de los últimos mil años, y están particularmente condicionadas por las formas, las funciones y las conceptualizaciones de la música de los últimos dos siglos. (Cross, 2010, p.11)

En este sentido, las concepciones y prácticas relacionadas a la música, debieran ser permeables a los abordajes que se encuentran inmersos en las distintas culturas, estas, invisibilizadas por el imperativo eurocéntrico y que aun cuando el tiempo ha transcurrido, se han identificado e implican inclusive la disolución del termino *música*, no han podido trascender los paradigmas instituidos hasta el momento. “Reconocer las formas de circulación de ese conocimiento requiere un trabajo de desprendimiento epistemológico respecto de los conceptos y valores colonizados [...]” (Gonnet, Shifres, Otros, 2015, p.2). Vincularse a estas formas de producción, enseñanza y aprendizaje, no sugiere la pérdida total del modelo ontológico musical occidental, por el contrario, la relación que se pueda establecer entre lo heredado, construido e invisibilizado hasta ahora, puede contribuir al desarrollo y re significación de una práctica concebida para unos pocos y que implica por ende, el aprendizaje de un lenguaje específico, que si bien colabora en el hacer y la pervivencia musical, no es en sí mismo, la música.

La voz humana, siendo el instrumento por naturaleza que poseemos, necesita ser tomada como fundamento para pensar la ontología musical. El video que propusimos, muestra como la voz y su relación con los elementos corporales e intersubjetivos, hacen posible pensar en una interacción innata con el otro, no necesariamente hablando en términos de lenguaje hablado, sino a partir de sonidos, que en comparación con el modelo estético y técnico vocal de la escuela europea y occidental, disienten casi en su totalidad. Entender que los elementos que subyacen dentro de las culturas invisibles a nuestras estructuras más “objetivas”, tienen una

génesis relacionada a características fenomenológicas, permite abrir el panorama ontológico musical a campos inimaginables, que no solo se enmarcan en aspectos técnicos y conceptuales, sino que ponen foco en todo aquello que interviene en el desarrollo y producción del *musicar*.

Bibliografía

- Ball, P. (2010). *Cap. 7 "Parlando" por qué la música habla con nosotros*. El instinto musical: escuchar, pensar y vivir la música. Turner.
- Bohlman, Ph. V. (2001). Ontologías de la Música. En N. Cook y M. Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press; pp. 17-34.
- Carabetta, S. M. S. M. (2008). *Sonidos y silencios*. en la formación de los docentes de música (No. 78: 37 780.71). e-libro, Corp.
- Cook, N. (1998). Music: A very sbort introduction [De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música, Madrid, 2001. Traductor: Luis Gago.]
- Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 1(1), 9-19.
- Dissanayake, E. (2014). Homo musicus: ¿Estamos biológicamente predispuestos para ser musicales? *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, 195-215.
- Leman, M. (2008). *Experiencia Musical y Significación*. En *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. [Cognición Musical Corporeizada y Tecnología de Mediación. Buenos Aires: SACCoM y traductores, 2011, 1-24] Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- Shifres, F., & Holguín Tovar, P. (2015). *Escuchar música al sur del Río Bravo*. Calle14: Revista de Investigación en el campo del Arte, 10.
- Shifres, F., Gonnet, D. V., Burcet, M. I., & Castro, S. T. (2015). Los Centeno: 5 generaciones de música en Tucumán y su contribución para reconsiderar el aprendizaje musical. In *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina* (La Plata, 2015).
- Small, Ch. (2007). *El Musicar en el Espacio Social*. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim.