

## ¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica

Leticia Zucherino, Cecilia Trebuq, y Martín Eckmeyer

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL-FBA-UNLP). Argentina.

Los estudios sobre las músicas vocales y colectivas latinoamericanas permiten evidenciar los límites metodológicos de la tradición historiográfica hegemónica. La importación y el trasplante de concepciones y terminologías generadas en las metrópolis para estudiar otros repertorios, junto a la ausencia de una epistemología musical propia a Latinoamérica, imposibilitan estudiarlas en sus propios términos y de forma situada. Estos relatos han continuado construyéndose bajo los modelos historiográficos pertenecientes a la tradición de la música culta europea, basados en conceptos como los de obra autónoma o autoridad del compositor, que por su propia constitución impiden una historiografía musical latinoamericana que integre las músicas vocales latinoamericanas de producción colectiva. Este trabajo se propone indagar en dos casos: el canto vallisto y la rumba cubana, con el fin de problematizar la aplicación de herramientas metodológicas propias de la historiografía musical hegemónica a tales repertorios. Se busca encontrar elementos y características musicales, modos de producción y formas de circulación que permitan encontrar herramientas de estudio alternativas para las mismas. Se propone comprender dichas manifestaciones desde una perspectiva que contemple las correspondencias existentes entre lo sonoro y los aspectos sociales, culturales y políticos de nuestra región, considerando los conceptos de mestizaje, transculturación y colonialidad del poder como vía epistemológica ineludible para entender los procesos históricos de nuestro continente.

### **PALABRAS CLAVE**

Música latinoamericana, historia de la música, historiografía musical latinoamericana, canto colectivo, descolonización.

~

Zucherino, L., Trebuq, C., y Eckmeyer, M. (2019). ¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música. Actas de las Jornadas de Investigación en Música* (pp. 159-169). La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

### **TRABAJO DE INVESTIGACIÓN**

presentado en las Jornadas de Investigación en Música: Experiencia, producción y pensamiento. La Plata, 15 y 16 de noviembre de 2018.

### **Editado por:**

M. Alejandro Ordás,  
Matías Tanco, e  
Isabel C. Martínez  
LEEM-FBA-UNLP

### **Correspondencia:**

Leticia Zucherino  
zuclet@hotmail.com  
Cecilia Trebuq  
ceciliatrebuq@hotmail.com  
Martín Eckmeyer  
martineckmeyer@gmail.com

### **Sesión temática:**

Enfoques musicológicos e  
historiográficos: Tradición y análisis

## RECIPROCIDAD EPISTEMOLÓGICO-POLÍTICA DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL Y EL FOLKLORE

Desde su fundación entre los siglos XVIII y XIX, la historiografía de la música se moldeó para dotar de un vector histórico a las músicas de los sectores hegemónicos de Europa occidental, rol que por entonces comenzaba a ocupar la burguesía. Por tal motivo y en el marco de la cultura de la respetabilidad burguesa (Mosse, 1997, p. 29), tanto la crítica, como la estética y la historiografía musicales convergieron para sustentar la supremacía cultural universal y necesaria de un sector que hasta hacía muy poco se confundía con el pueblo (Marcuse, 1967, p. 52). En base a esta orientación, la historia de la música a lo largo de sus diferentes etapas -que abarcan un momento de afirmatividad romántica en el XIX, para dar luego paso al positivismo durante casi todo el siglo XX- construye un modelo epistemológico que podríamos denominar objetual-personalista: basado en la transformación del hecho musical en *objeto* (Small, 1999), desfuncionalizado, desinteresado (Eagleton, 2006, p. 53) y autónomo (Schreffler, 2003; p. 514), reificado como valor de cambio (Attali, 1995, p. 73), en síntesis, transmutado en *obra* (Goehr, 1992, p. 102); y a sus vez dotado de sentido a partir del sople insuflado por el *autor* (Cook, 2001; p. 41), verdadero *matricero* (Attali, 1995, p. 59) en cuya personalidad única y subjetividad de genio reside, como inmanencia, el sentido del absoluto, la fuerza de la historia, la única razón del cambio. Estructurada en base a la occidentalísima categoría de *estilo* -orden clasificatorio concurrente con la creciente necesidad de organizar el mercado musical del capitalismo moderno (Eckmeyer, 2018)- la historia de la música excluye, en primera instancia, toda música que no se ajuste a estos cánones, justamente porque la propia epistemología se construye para despegar al *canon* estético de la élite europea del resto del universo de manifestaciones musicales, de otras culturas o de los sectores subalternos de la misma Europa (porque recordemos también que dicho canon es el que se *universaliza*, del mismo modo que lo hacen el capitalismo y el modelo extractivista (Small, 1989, p. 67), a fuerza de la expansión colonial). La resultante de esa doble universalización, hacia afuera pero también hacia adentro, es la conversión de la música de la élite en *la música de todos*, es decir, en *la música*. De ahí que la música que estudia la historia *de la música*,

enunciada así, a secas, sea por regla general la música de *ese canon*. Parafraseando a Marcuse (1967, p. 70) podríamos decir que el milagro *afirmativo* de la historiografía musical es que los hombres sientan como propias las prácticas musicales concebidas para celebrar el poder de aquellos que los someten. Por lo tanto, al menos para la historia, la música *no es popular*.

Ahora bien, exactamente en la misma época los sectores más conservadores de esa misma élite europea construyen con ajustada reciprocidad categorial ante esa musicografía objetual/personalista, un modelo explicativo para las *auténticas* músicas de los sectores populares, que al ser concebidas como *supervivencias* serán arrojadas fuera de la historia, pasando a considerarse prácticas culturales fosilizadas. La emergencia del nacionalismo decimonónico requerirá de esos pueblos, pretéritos, primitivos, ingenuos, porque al mismo tiempo son perfectos antecedentes de la modernidad histórica, baluartes de los valores que la sociedad burguesa necesita desesperadamente para sellar su prestigio de clase. Allí se generan los conceptos mismos (Gelbart, 2007, p. 6) de música culta en contraste con la música del *volk*. Los estudios del folklore se caracterizan por la clasificación de melodías de un pasado *idealizado* y *construido*, que es necesario conservar frente a la creciente modernización de la sociedad, que amenaza con *desvirtuarlo*.

El folklore genera artefactos polarizando con los de la musicología: comunales, anónimos, funcionales, inmutables. El índice clasificatorio, en estricta relación con la mentalidad nacionalista, pero específicamente congruente en términos conceptuales con el estilo, será para el folklore la *raza*. De tal suerte que en vez de obra será el *objeto etnográfico* el que se integrará al mercado musical, intervenido y *elevado al rango de arte* por editores, arregladores y folkloristas. Industria que más que recopilar folksongs, produce *fakesongs* (Harker, 1985). Orden que conserva el núcleo central de la concepción musical moderna: son melodías, *tonadas* lo que se recopila -o compone- en nombre del pueblo: la identidad de las músicas continúa reposando, como en la música *seria*, en las alturas, precisas, pasibles de combinatoria armónica (Attali, 1995, p. 75), y del despliegue del *armonicocentrismo*. Ahí puede entreverse el hilván que revela la complicidad epistemológica entre el folklore y la musicología moderna. Condición que permite la instalación y naturalización de un aparato

analítico -concebido para una concepción especulativa de la música- sobre todas las *otras* músicas: las populares, las *etnográficas*, las de la industria cultural, las *primitivas*. Se sella así la universalización y la colonialidad del saber musical europeo occidental.

Para los nacionalismos europeos y latinoamericanos el asunto es vital, ya que la idea de república descansa en la definición de soberanía *popular*. Lo *popular*, que no es algo dado ni natural, definir qué es el pueblo y quién es parte del pueblo -y quién no- es parte central de las disputas políticas (Wasserman, 2018)

Para el folklore, que nace al calor de ese clima político, el *pueblo* (Volk) no es el pueblo,<sup>1</sup> es decir, no son los sectores populares movilizados por los procesos revolucionarios de la burguesía, de este y del otro lado del Atlántico. Cuando el proceso revolucionario se hace *intolerable* hasta para los propios revolucionarios (Gorriti, 1816), la solución que encuentra la burguesía es aquella sobre la que ironizó Brecht, al considerar que para los gobiernos sería más sencillo “disolver el pueblo y elegir otro” (Brecht, 2010, p. 337).

Así, historiografía musical y folklore se organizan para excluir las prácticas vivas, performativas, mixturadas, mestizadas del *mundo popular subalterno* (De Martino, 2009, p. 77), que es también un *segundo mundo* frente al de la cultura oficial (Bajtin, 1987, p. 11), subversivo (Attali, 1995, p. 15) emergente (Williams, 2015, p. 189) y contrahegemónico (Hall, 1984, p. 93)

En Argentina, en gran medida debido al giro nacionalista de la élite conservadora y los intelectuales del centenario, el folklore se basó en este romántico-nacionalismo, enfrentando al cosmopolitismo y la inmigración. A partir de la década de 1930 los folkloristas académicos recibieron el apoyo de las élites provinciales para sus investigaciones y publicaciones. No es casual entonces la preponderancia del noroeste en la formulación del *canon folclórico* argentino: la *elevación* de la cultura local a la categoría de folklore nacional, por los industriales azucareros tucumanos, estuvo vinculada a la necesidad de defender la rentabilidad de sus negocios en un período signado por la entrada en crisis de las economías regionales y sus oligarquías correspondientes.

...el Noroeste [...] podía demostrar que las tradiciones y el espíritu criollo se encontraba aún vivo por no haber sido

afectada por el asentamiento de millones de inmigrantes europeos. El acervo cultural hizo del Noroeste la mejor candidata a título honorífico de cuna de la argentinidad, un tópico clave en la visión romántica del estado nación. (Chamosa, 2012, p. 46)

Fieles a los intereses de sus mecenas, los folkloristas académicos se encargaron de *rescatar* la *auténtica* música tradicional argentina. Que esta apelación a las raíces de la Argentina criolla se sustentara en una ideología importada de Europa constituye una de las contradicciones más notables de toda la empresa folclórica (Chamosa, 2012, p. 61).

A partir de trabajos y recopilaciones de cantos y poesías, como los de Carrizo, Aretz, Vega, Collucio y Cortazar, el noroeste se consagró como el lugar donde las tradiciones *nacionales* permanecían vivas y donde residía el verdadero espíritu de la argentinidad. Según Pérez González (2010, p. 109) estos estudios pudieron desarrollarse en todo Latinoamérica debido a su temprana institucionalización, como en el caso de nuestro país con el Instituto de Investigaciones Folklóricas y Filológicas y el Instituto Nacional de Musicología. Simultáneamente se definió lo que podía llamarse *sociedad folk*, y con ello el espectro de fenómenos que podían ser considerados propiamente folklóricos. No es casual que, en la misma época, trazando una nueva correlación entre sectores hegemónicos, la música del noroeste, llamada entonces *nativa*, diera el gran salto a la radio, el teatro y la industria discográfica porteñas. Estos medios fueron “decisivos en la difusión de la música criolla tradicional” (Chamosa, 2012, p. 103).

La *compañía de arte nativo* del santiagueño Andrés Chazarreta, que presentaba supuestos cantos *auténticos* -aunque en finísimos arreglos de armonías y orquestación modernas- frente a una escenografía de ranchos de cartón, fue un fenómeno musical próspero sólo a partir de su desembarco en Buenos Aires y de la promoción de sus más de 175 grabaciones discográficas, realizadas por la Victor Talking Machine Company (Carlson, 2013, p. 131). Toda una serie de *modernidades primitivas* (Garra-muño, 2007, p. 38) tendientes a moldear la estructura del pueblo nacional, que configura una segunda y flagrantemente contradictoria del folklore argentino.

## EL FOLKLORE Y LOS CANTOS VALLISTOS

Considerando un caso específico de estos procesos, la idea de *canto vallisto* ha sido acuñada por los estudios

del folclore de nuestro país para denominar las músicas vocales y colectivas populares practicadas en los valles calchaquíes, región del noroeste argentino. Habitada por diferentes culturas -como lules, tonocotés, atacamas, diaguitas y omaguacas- fue escenario de la invasión Inca en el siglo XV, lo que implicó profundos cambios culturales como la imposición de la lengua *quechua*, coexistiendo y suplantando lentamente a la lengua vernácula, el *kakán*; la adopción de rituales religiosos de la cultura Inca como la adoración a la *Pacha Mama* y la fiesta del *Inti Raymi*; o la introducción de conocimientos como el trabajo de metales -bronce y oro- y la construcción de *pujarás*, usando la piedra. En el siglo XVI, durante las incipientes expediciones descubridoras y pobladoras, la región será escenario también de importantes levantamientos que pusieron en jaque el dominio de los españoles sobre una zona estratégica para el imperio español, nexa entre el Alto Perú y el Río de la Plata. A este *choque* cultural (Columbres, 1989) suele adjudicarse la *introducción* en la región de músicas, poesías y coplas populares.

Sin embargo, resulta curioso que los folkloristas no hayan reparado en tales procesos de mestizaje y transculturación acontecidos en la región durante la colonia, ni muchos menos en los que continuaron sucediendo hasta la actualidad. De hecho, durante todo el siglo XX, las migraciones internas, la radio, el disco y la televisión, entre otros, promovieron cambios y modificaciones culturales, políticas y económicas en la región, que permiten evidenciar esa identidad transcultural (Podetti, 2004) que contradice las ideas de *pureza* y *autenticidad* adjudicadas a estas culturas, aunque continuamente orientan el trabajo de recopilación:

...para el primer disco que hice llegué a Chilecito, en La Rioja, y les pregunté a los letrados del pueblo, que son los que nada saben, dónde se centraba el folclore de la región. Me contestaron: "No, a qué ha venido usted acá, acá no hay folclore". [...] El primer sábado de carnaval salí de la ciudad [...] Y encontré bagualeros y vidaleros extraordinarios que ya estaban cantando para el carnaval [...] Así, después de los días de carnaval en los que recogí maravillas, los reuní y les hice escuchar el folclore que tenían allí y que ignoraban. Pero tampoco entonces advirtieron la fortuna musical que los rodeaba. Creían que eran salvajadas del pueblo, mamarrachos que cantaban "esos viejitos que ya no saben ni cómo se llaman (Valladares, 2000, p. 77)

Si Vega o Aretz habían desplegado el instrumental clasificatorio sobre las *especies* de canto con caja -bagualas, vidalas y tonadas-, una generación más tarde, en los '60s, Valladares pasará a registrarlas y difundirlas como canciones folclóricas "auténticas" del indio, que representan el "alma de América Indígena" (Valladares, 2000, p.34) reforzando la dicotomía romántica entre campo y ciudad.

...el campo tiene razones que la ciudad no comprende ni respeta, La urbe [...] desconoce las leyes ancestrales y poéticas del campo, su tradición vital y sus costumbres recónditas. A menudo pretende corregir la tradición, maquillarla, zarandearla a su gusto y [...] cree "jerarquizarla". De estos deudos resultan centauros y adefesios a los que les faltan las condiciones esenciales del hacer folklórico: sabor y carácter. (Valladares, 2000, p. 14)

El impacto en el imaginario social de estos trabajos sobre los cantos del Noroeste no podría explicarse sin el espaldarazo que recibió, también en los '60s, la difusión de la cultura criolla por parte de las discográficas multinacionales, la televisión y la radio, debido, en parte, a la adopción del *folclore* por la clase media urbana, y el auge de publicaciones, congresos y festivales *folclóricos*, todo lo cual refuerza la impresión de convivencia entre orden clasificatorio y mercado. Así se difunden los supuestos romántico- nacionalistas más conservadores: la transformación o la incorporación de novedades en las músicas populares traiciona sus esencias, "adultera sus verdaderos valores y corrompe su autenticidad primera" (Escobar, 2004, p. 157). En este sentido, la negación al cambio y la privación a la cultura popular de todo contacto con técnicas y formas contemporáneas en nombre de una supuesta fidelidad a lo propio no ha hecho más que negar historicidad a la cultura popular "...los atributos idealizados de esencia, origen y espíritu presentes en el folclore precisan que todo abordaje histórico se encuentre lo más lejos posible: "Historia del folclore" es algo así como una contradicción de términos". (Eckmeyer, Trebuq, Messina, Barsanti, y Kendziur, 2018). Ese carácter de autenticidad requiere además hacer de la pobreza una virtud, necesaria para la conservación del folclore, de las tradiciones y, claro está, del statu quo de las clases dirigentes.

Esta visión *desde arriba* por la congruencia hegemónica entre musicología, folklore y mercado produjo que las investigaciones abocadas a estos repertorios hayan partido de teorías, conceptos y herramientas analíticas creadas para el estudio de los repertorios *cultos* -que sobrevaloran los aspectos formales y la organización de las alturas- construyendo en consecuencia una escala de valoraciones musicales (Eckmeyer, Maggio, Trebuq, y Marraccini, 2015). A su vez la adopción local de estos supuestos y metodologías introducen un sesgo que reproduce una mirada “occidentalocéntrica” (Grosfoguel, 2014) y como resultado, por la sola reproducción epistemológica, perpetúan la valoración que hace a los desarrollos musicales latinoamericanos de inferior calidad frente a los metropolitanos.

Por eso el núcleo metodológico del estudio historiográfico más habitual de las músicas vocales, grupales y populares latinoamericanas en general, de y los cantos vallistos en particular, continúa habitado por el análisis estructural de partituras -en este caso transcripciones de los ejemplos *de campo*- bajo la noción de autonomía musical y el formalismo, epicentro de la musicología positivista. Los cantos vallistos con caja se han estudiado en base al reconocimiento de cómo se utilizan en ellos los elementos del *lenguaje* musical y, en ese sentido, la centralidad de las alturas ha representado el vector narrativo por excelencia de los relatos, paradójicamente a-históricos, acerca de tales repertorios. La clasificación de *especies* a partir de un ordenamiento cuantitativo de la cantidad de notas o *tonos*, es un claro ejemplo de esto.

## En Medio de las Arenas

VIDALA

Tomada a Dominga Baigorria  
Belén- Catamarca

Diáfano  
♩=168

Caja:

Ya te i-di - cho pa-lo - mi-ta "va - mos a vo - lar, a vo - lar" Vo-le-mos  
de ra-ma en ra - ma "no llo-rís ne - gra, no llo-rís, no". "Due-ña de mi co-ra - zón"

Figura 1. Elementos notacionales presentes en la partitura de la vidala *en medio de las arenas*, recopilada y transcrita por Leda Valladares en 1985.

*En medio de las arenas*, es una vidala recopilada y transcrita por Valladares en Belén, Catamarca. El registro fonográfico pertenece al disco América en Cueros<sup>2</sup> de 1992, en el que participan reconocidos músicos argentinos. En la grabación escuchamos un canto practicado de forma colectiva y al unísono por músicos profesionales y configurado sobre golpes de caja, silbato y matraca.

El análisis de la recopiladora traslada conceptos y terminologías que la teoría musical occidental generó para la clasificación de formas de organización de las alturas en músicas, tanto cultas como exóticas. La vidala, según la autora, “pertenece a distintos sistemas musicales: bimodalidad, tetrafonía, pentafonía y escalas híbridas” (Valladares, 2000, p. 93), por lo que sus formas son

1 De acuerdo a la famosa sentencia de un padre del folklore como J. G. Herder (1967, p. 323) “Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt» [el pueblo (Volk) no es el pueblo (Pöbel) de las calles, que nunca compone o canta, sólo chilla y destruye]. Los términos imprimen valoraciones a esta distinción folklórica. En español aunque *Pöbel* suena como pueblo, suele traducirse como *populacho*, *vulgo*, *plebe* o *turba*, trasladando la valoración despectiva.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=JOA8FvUISWo>

múltiples. Esta canción está estructurada en seis estrofas, respetando la estructura poética recopilada por la propia Valladares, que repiten la misma melodía sobre la pulsación constante de las cajas. Cada estrofa presenta, a su vez, lo que se suele denominar como *mote* o estribillo que repite letra y melodía. Como en este caso, es habitual que los análisis y descripciones se basen en las transcripciones en partitura de lo recopilado a partir del testimonio de *informantes* en el campo. La Figura 2 da cuenta del tipo de análisis al que nos referimos. Como sabemos, la notación conserva la música, sí, pero "oculta tanto como revela" (Cook, 2001, p. 76). La transcripción en pentagrama de este canto da cuenta de la caracterización melódica y formal que la musicología y

el folklore han realizado sobre estos cantos, relegando los aspectos musicales que resultan *accesorios* para la cultura occidental. Concebido así, un análisis musical occidentalocéntrico de este canto no ocuparía más que los dos párrafos anteriores. Quizás por eso muchos estudios se ha concentrado en análisis lingüísticos y literarios de las recopilaciones de coplas y cancioneros, otorgando mayor peso a los textos de las canciones, por su fuerza narrativa, sabor local o variedad en la versificación, y en la biografía de personalidades locales, quienes confirmarían la teoría de que esas culturas *primitivas* aún permanecen vivas -aunque estáticas- en aquel *interior profundo* del país.

**Vidalita andina. Pomán.  
Ramón Cándido Quinteros.**

**Soy un deshojado lirio.**

Vengo y no l'hallo (5) } estr.  
 y me siento a llorar. (7) }  
 Y a golpe de este martirio 7 } copia  
 se secan las hojas verdes. 1/8 }  
 Vengo y no l'hallo (5) }  
 y me siento a llorar. (5) }

Vidita, porque te quiero } cop  
 te ando, te oferto mi querer }  
 Vengo y no l'hallo (5) } est.  
 y me siento a llorar. (5) }

Yo lo que sufro el querer } cop  
 de amor y mucha firmeza. }  
 Vengo y no l'hallo } est.  
 y me siento a llorar. }

Figura 2. Diagrama analítico sobre partitura, perteneciente al material sobre historia de la música popular argentina de Susana Cerutti Wüz, sobre *Vidalita andina*.

Lo cierto es que al aplicarle concepciones ajenas lo que obtenemos es un canto al unísono que presenta unas pocas alturas diatónicas. Da la impresión de una melodía

*simple*, repetitiva, con falta de lógica, sin *desarrollo* del material: una imitación anacrónica de remotas músicas metropolitanas, las únicas formas válidas de cultura.



(Colombres, 2007). Sentencia sellada por Vega en su famosa tesis según la cual el *inferior* imita, a destiempo, las músicas del *superior* (Vega, 1944, p. 23)

Pero los cantos populares y grupales de nuestra región se resisten a cumplir ese rol y por tanto no deberían ser estudiados así. Todo pareciera indicar que el interés de estas músicas reside en alguna *otra* cosa que no es la armonía ni las alturas. El elemento más llamativo en el caso analizado pareciera ser la sonoridad tímbrica de las voces. En este sentido, es posible percibir la utilización de una técnica particular aplicada al canto, la cual se ha encargado de transmitir y difundir de forma oral la propia Leda Valladares, que se aleja tanto de los estándares de la música europea como de la utilización de la voz en la vida cotidiana. Las voces femeninas cantan sobre la región media y aguda de sus registros, utilizando recursos ornamentales y ciertos adornos vocales que se ejecutan en forma de ligados o *arrastres* generando una sensación de movimiento interno dentro del complejo textural a partir de sutiles transformaciones en su interior, desdibujando el contorno nítido de la melodía que presenta su transcripción. Este recurso no sólo se percibe durante el pasaje de una altura fija a la siguiente sino también en los finales de palabras o frases, culminando éstas en alturas indefinidas y presentando breves variaciones de intensidad en su interior, generando un efecto sonoro similar al quejido, que no permite ser transcrito en partitura. Es interesante notar que los folcloristas tomaron el término quechua *kenko* -sinuoso o serpenteado- para denominar este recurso reforzando así la *ancestralidad* de estos cantos y la idea de una especie de mimesis con la naturaleza al entenderlos como *imagen acústica* del paisaje de la región. El *fraseo* melódico se articula en una íntima correspondencia con la rítmica propuesta por las cajas al mismo tiempo que las marcadas acentuaciones de éstas últimas son subrayadas por las acentuaciones del canto de manera tal que pareciera diluirse la distinción occidental entre melodía y acompañamiento en el entrelazamiento de ambos componentes en cuerpos que cantan y percuten a la vez.

Otro caso de canto vallisto<sup>3</sup>, fue registrado en el año 2011 en la zona de la Quebrada del Toro, Departamento Rosario de Lerma, Salta. Es uno de los tantos festejos

tradicionales que se realizan en la zona en torno a la patrona Santa Rosa de Lima en medio de almuerzos criollos, pialadas, señaladas, marcadas, doma, casamiento de animales, campeadas, carneadas del toro de yista y ofrendas a la Pachamama para pedir un buen año y una buena cosecha durante todo el mes de agosto. En este caso parece tratarse del momento de marcación del ganado, donde la música es un elemento más que forma parte de un *ritual* donde convergen elementos sincrético-religiosos, musicales y festivos a la vez, por lo que estudiarlos de forma autónoma resultaría inadecuado.

En el video puede observarse que los cantores en su mayoría visten el arquetipo gauchesco, con ponchos y sombreros, pero, al mismo tiempo, camperas de jean, gorros con visera, anteojos de sol, ubicándose a metros de camionetas modernas, todos elementos que dan cuenta de una cultura que no corresponde con la sociedad *folk* frecuentemente descrita por los folclorólogos.

Los intérpretes además de cantar ejecutan una caja que consta de dos parches, de los cuales al denominado *resonador* se le suele atravesar una trenza de crin de caballo, llamada *chirlera*, que al ser ejecutado genera un efecto de zumbido agudo y brillante que hace que el sonido provocado por el golpe se prolongue en el tiempo. Las voces parecieran cantar al unísono: en teoría todos cantan la misma melodía, sin embargo, la afinación no es exacta y no parece ser un elemento de preocupación. También los ataques y comienzos de frase presentan desfasajes y pareciera que cada quien canta en el registro que le queda cómodo, adornando, intercalando gritos, estirando y arrastrando notas, generando efectos que se asemejan al llanto, al quejido, sin pretender homogeneizar la emisión, dinámicas ni ataques. En este sentido es evidente que los términos *unísono*, *polifonía*, *homorritmia* o *contrapunto* no dicen nada de esta práctica. La heterogeneidad tímbrica y textural pareciera ser el elemento en el cual centrar el análisis. A la vez, las voces individualmente tampoco presentan un registro homogéneo en términos de emisión ya que el *quebre* que producen entre la zona más grave del canto con una emisión abierta y *de pecho*, y la zona más aguda con una emisión similar al *falsete*, -generando una sensación o efecto de lejanía- según los propios cantores es una

3 <https://www.youtube.com/watch?v=qj0LRRwLuXQ>

sonoridad buscada. Las cajas tampoco son meros acompañantes de la melodía. Por el contrario, en conjunto con las voces conforman un único e indisoluble entramado tímbrico-textural que las hace imprescindibles para el rito, debido además al carácter mágico-religioso que tienen para las comunidades.

Por otra parte, la disposición en rueda de los intérpretes da cuenta de una idea de espacialidad donde “se construyen y circulan procesos figurativos mediante los cuales el sujeto se constituye como tal y configura un modelo de mundo” (Mirande, 2005, p. 100). Allí, como las cajas y las voces, los cuerpos de los ejecutantes juegan un papel central, ya que a través del golpe de las primeras y el retumbe en los cantores los cuerpos se vuelven resonadores, lo que los convierte en un “gran cuerpo colectivo que late circularmente a un ritmo común” (p. 106). En este sentido, es interesante atender a esta *otra* visión del mundo que manifiestan estas prácticas, donde el cuerpo aparece interrelacionado a lo sonoro, lo que impide analizar tales componentes por separado o de forma autónoma.

### HACIA NUEVAS FORMAS DE ESCUCHA

Al carecer de valor de fundamentación para los nacionalismos, otros repertorios populares han sido mucho más descuidados, ya que ni siquiera se los consideró entre aquellos que “caen en la esfera del folklore”<sup>4</sup>. Nos referimos a las músicas afrolatinoamericanas, o *mulatas* (Quintero Rivera, 2009), exponentes descarnados de la presencia de un pueblo vivo, transcultural y a la vez, profundamente identitario de Nuestramérica.

Tomemos por caso una rumba, de tipo guaguancó, interpretada por *El Solar de los 6* en La Habana<sup>5</sup>.

Los estudios más racializados suelen adjudicar a la rumba influencias que parten de indicadores etnológicos, apuntalando la diferencia y, de modo concurrente con la preponderancia en los orígenes tanto del folklore como de la musicología (Gelbart, 2007), reforzando ras-

gos que denotarían una identidad africana excluyente. La segregación de los sectores socioculturales practicantes de estas músicas opera al punto tal de que sus prácticas se oponen a lo nacional, volviendo muy difícil, sino imposible, su integración. Por mucho tiempo estas prácticas *negras* se convirtieron en virtualmente extranjeras para las culturas nacionales resultantes de un *blanqueamiento* o, como vimos antes, de un mestizaje idealizado de lo indígena y lo hispánico.

Entre estos indicadores esencialistas aparecen como relevantes los toques de tambores yuka, incluso la *calinda*<sup>6</sup>. Sin embargo, resulta importante recordar que las prácticas musicales acontecidas en Latinoamérica presentan raíces compartidas, son producciones también mestizas y transculturales que, además de evidenciar influencias africanas, presentan elementos provenientes de las demás vertientes que, a lo largo de los siglos, y de maneras diferentes según la proporción y distribución de cada una de ellas, interactuaron en la región (Aharonián, 1993)

En el caso analizado, la instrumentación está conformada por *clave*, *chekeré* y *katá* que comienzan estructurando la base rítmica, a la que se suman los tamboreros -ejecutando el salidor, el tres-dos y el quinto- quienes, a partir de una improvisación breve, dialogando entre sí, realizan una *llamada* que da comienzo a la *diana*<sup>7</sup> realizada por la cantante dando paso a la conformación de la base rítmica correspondiente a la rumba guaguancó.

La clave, ordena el desenvolvimiento temporal de la melodía y elaboración rítmica de los instrumentistas. Lo notable, sin embargo, es que ese transcurrir temporal no está organizado a partir de compases constituidos por unidades temporales equivalentes -a la manera occidental-, sino a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones variadas, expresando una concepción no lineal del tiempo. Podría afirmarse que la manifestación sonora de esta *otra* percepción temporal expresa una *otra* realidad histórica signada por una “simultaneidad de tiempos históricos diversos” (Quintero Rivera,

4 Entrada “música popular” del diccionario enciclopédico VOX (1976)

5 [https://www.youtube.com/watch?v=gJVT\\_5swkhA](https://www.youtube.com/watch?v=gJVT_5swkhA)

6 También se menciona la influencia de la marcha *abakuá* -de origen carabalí- y de la música de los congos -de origen bantú-, a estos últimos se les adjudica el haber aportado el instrumental tradicional de la rumba. Además, otros estudios han detectado ciertas influencias dahomeyanas y del culto vudú haitiano que, con la migración masiva, del siglo el XIX, fue introducido en Cuba.

7 “Tarareo” que realiza la cantante y que llama la atención para la formación del coro.



2009, p. 76), cotidianamente vivida de las sociedades afroamericanas. La métrica de esta clave, a su vez, estimula la elaboración rítmica, y en ese sentido, ésta última ejerce un gran protagonismo a través de la importancia dada al timbre de la percusión.

El canto se estructura con dicha elaboración rítmica a través de la alternancia entre la cantante solista -que ejerce protagonismo sólo en la primera sección de la canción- y el coro, a lo que luego se incorpora, en el momento del *sonéo* una pareja de bailarines. Es posible observar en el caso analizado que el protagonismo del elemento rítmico hace que la música no pueda percibirse aislada de la expresión del baile, ya que el diálogo ejercido entre los tamboreros y la pareja de bailarines genera un ritual de comunicación indivisible. Si atendemos a ese *diálogo* que se establece entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes es posible advertir que los bailarines realizan a lo largo de su interpretación un juego de atracción y repulsión, de entrega y esquivas, de acercamiento y huida intensificando e incrementando la energía de esta danza *erótica* en correspondencia o en *diálogo* con el *sonéo* de las voces y la *descarga* de los tambores hasta culminar en un *clímax*, que genera un cambio: la separación de los bailarines y el final de la canción.

Respecto de la utilización de la voz, la forma de emisión y la diversidad tímbrica conforman una parte fundamental de la construcción de la canción y vislumbran una búsqueda consciente de la heterogeneidad sonora

La cantante solista parece explorar el *color* de su voz principalmente en la zona grave de su registro, y la forma en que coloca la voz remite a una emisión por momentos *nasalizada* y en otros *engolada*. Esto último se evidencia en las zonas más graves de la melodía. Aun así, es interesante notar que la voz no pierde potencia, debido a la presión aérea utilizada, y también al aprovechamiento fundamentalmente de la región resonancial oral, es decir, de la zona palatina, y la zona torácica, que permiten percibir una sonoridad *de pecho* incluso en las alturas más agudas. En el coro pareciera predominar y valorarse la heterogeneidad de los timbres. El *sonéo* suele ser el espacio reservado para la improvisación, de ahí que los temas se alarguen ad infinitum -generando una producción sonora *abierta* y a la vez *redondeada*- según la energía del cantante, que es quien va improvisando las conexiones entre coro y coro, y la respuesta que éste reciba por parte del

resto de los participantes. Así, el conjunto de decisiones que rodean a la utilización de la voz, parece escaparse de la estandarización de los registros vocales y la homogeneidad que rigen la música coral europea occidental.

### HACIA UNA HISTORIOGRAFÍA DEL DESCENTRAMIENTO

La naturaleza transgresora y comunicativa de estas prácticas se ubica precisamente en el intento de romper con la dicotomía conceptual entre mente y cuerpo, tan representativa de la tradición occidental. Es que en la rumba y el canto vallisto, como en la mayoría de los cantos latinoamericanos practicados de forma colectiva, lo humano y la naturaleza, constituyen esferas interactuantes de una misma realidad manifestando una inseparable interrelación entre lo sonoro y lo corporal. El *carácter descentrado* de estas prácticas da cuenta de que aquí la elaboración sonora y danzante se da en diálogo entre todos los componentes que hemos intentado describir. Esto al mismo tiempo contrasta con las prácticas modernas y occidentales, donde todos los elementos sonoros están supeditados a un sólo principio ordenador unidimensional -la tonalidad.

Por su parte, el carácter *descentrado* del baile y la utilización del cuerpo en ambos casos, se torna evidente si observamos que el movimiento se expresa en diálogo a la totalidad de elementos que constituyen el ritual, manifestando una *estructura sentimental* alternativa que valora la heterogeneidad y la tensión dialógica frente a los intentos modernizantes occidentales de la domesticación del cuerpo.

Como mencionamos antes, la construcción de la forma se determina en estas músicas a partir de la repetición, donde las variaciones y los cambios proponen un proceso de *intensificación* generado por el conjunto voz- ritmo-cuerpo donde "el colectivo manda y el solista florea" (Quintero Rivera, 2009, p. 43). Resulta interesante el contraste con la tradición occidental donde, a partir del siglo XVII, la individualidad pasaría a *mandar*. Al mismo tiempo, puede notarse que las ideas de reiteración, variación y cambio -que expresa la manera en que una cultura concibe y expresa sus tiempos- se trabajan tanto simultánea como secuencialmente en todos los componentes que constituyen esta práctica, a diferencia de las músicas occidentales donde esto sucede sólo secuencialmente y en el ámbito de la melodía.

Aunque estas músicas presentan sonoridades *occidentales*, porque son transculturales, es posible advertir que aquí también se manifiesta ese carácter *descentrado* del que hablábamos, al utilizar los cantantes algunos recursos, como el *glissando*, donde los límites entre las notas y los intervalos *tonales* que las separan aparecen difuminados al moverse por todas las gradaciones posibles entre una nota y la siguiente.

Podría afirmarse, como en el caso de los cantos vallistas, que el interés en la rumba reside en alguna *otra* cosa que no es la armonía, ni las alturas.

Todo indicaría que la exploración del ritmo, el timbre y el color se ubica, en estas prácticas, por sobre el desarrollo melódico, en contraste con lo que se prioriza en la tradición occidental, donde estos elementos están supeditados a la melodía. Aquí, la melodía funciona prácticamente como excusa para el despliegue de texturas y timbres y de esto da cuenta la repetición de las unidades melódicas y del texto cantado. Podemos proyectar entonces que las perspectivas basadas en una epistemología desde el sur, que no traslade ni reproduzca el occidentalocentrismo musicológico, puede constituir una base para metodologías útiles de estudio historiográfico-musical de los cantos colectivos practicados en Latinoamérica.

## REFERENCIAS

- Aharonián, C. (1993). *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. Río de Janeiro: Instituto Villa Lobos da Uni Rio.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Brecht, B. (2010). *Más de cien poemas*. Madrid: Hiperión.
- Carlson, J. R. (2013). ¿Una modernidad primitiva? Andrés Charzaretta, el folklore argentino y los medios masivos de comunicación. *Letra. Imagen. Sonido* L.I.S. Ciudad mediatizada, 4(9), 128-135.
- Cerutti Wüz, S. (S/F). *Canto con caja. Bagualas Vidalitas andinas. Análisis musical*. Recuperado de [https://www.academia.edu/15021904/Canto\\_con\\_caja\\_Bagualas\\_Vidalitas\\_andinas\\_An%C3%A1lisis\\_musical](https://www.academia.edu/15021904/Canto_con_caja_Bagualas_Vidalitas_andinas_An%C3%A1lisis_musical)
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Edhasa
- Colombres, A. (1989). *A los 500 años del choque de dos mundos*. Buenos Aires: Del Sol.
- Colombres, A. (2004). Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América. En J. Acha y otros (Comps.). *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 185-261). Buenos Aires: Del Sol.
- Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al Canto Gregoriano*. Madrid: Alianza.
- De Martino, E. (2009). *Folclore progresivo y otros ensayos*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Diccionario Enciclopédico VOX (1976), entrada: *Música popular*.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eckmeyer, M. (2014). *Entre la música de las esferas y la sordera del genio*. En *Actas de las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: FBA-UNLP.
- Eckmeyer, M. (2018). Música y relictos de la historia. Artefactos ideológicos y positivismo en la historia de la música. *Armiliar*, 0(2), e003. doi: 10.24215/25457888e003
- Eckmeyer, M., Trebuq, C., Messina, M., Barsanti, M., y Kendziur, M. (2018). Intensas, integrales, transculturales y trascendentes. Para una ampliación histórica del concepto de música popular. En *La Investigación en la Uader. Primeras Jornadas de Ciencia, Técnica y Arte*. Universidad Autónoma de Entre Ríos, 3 y 4 de octubre.
- Eckmeyer, M., Maggio, M., Trebuq, C., y Marraccini, E. (2015). Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana. *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata: FBA, UNLP.
- Escobar, T., Colombres, A., y Acha, J. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gelbart, M. (2007). *Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner (New perspectives in music history and criticism)*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- González J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*.

- Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gorriti, J. I. *Carta del 13 de julio de 1816* (Archivo Güemes).
- Grosfoguel, R. (2014). La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En B. de S. Santos y P. Meneses (Ed.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Harker, D. (1985). *Fakesong: The manufacture of British "folk-song" 1700 to the present day*. Philadelphia: Open University Press.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Mirande, M. E. (2005). Abrase esta rueda, vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas. *Cuadernos FHYCS-UNJu*, 27, 99-110.
- Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Nacional de Colombia.
- Podetti, J. R. (2004). Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo. Recuperado de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=558>
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias.
- Shreffler, A. (2003). Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology*, 20(4), 498-525. doi:10.1525/jm.2003.20.4.498
- Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Editorial Alianza.
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4(1), s/p. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>.
- Valladares, L. (1985). *Canto vallisto con caja. Canciones andinas recopiladas por Leda Valladares*. Buenos Aires: Lagos.
- Valladares, L. (2000). *Cantando las raíces. Coplas Ancestrales del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Wasserman, F. (2018, 14 de marzo) *El complejo proceso de construcción del Estado Nacional Argentino*. Conferencia en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kNER-jlr0CY&>
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.