

Cantos, voces y vocalidades: acervos etnomusicológicos y formación de cantantes

PAULA CRISTINA VILAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN ETNOMUSICOLOGÍA, DGEART-GCBA

Partimos de las dimensiones social, histórica y cultural de la voz contenidas en el concepto de vocalidad, que busca profundizar la noción de oralidad dando anclaje fono-corporal a la producción de la voz en el tiempo-espacio (Zumthor, 1997). Las vocalidades tradicionales han sido estudiadas por la etnomusicología desde el inicio del siglo XX irrumpiendo en el campo musical con otros sonidos, produciendo una expansión del campo tímbrico y multiplicando las posibilidades de la polifonía vocal.

Dichas vocalidades conformaron archivos vinculados a órganos públicos y/o a centros de investigación académicos, pero a partir de los años 1980 dichos archivos se digitalizan y, por otro lado, comienzan a circular en la industria fonográfica. Por tanto, a las reflexiones y debates sobre “memoria nacional” e “identidad” necesitamos incluir otras nociones como fetiche y mercadería, abriendo la discusión a cuestiones éticas surgidas de nuestro abordaje y repertorización de esas vocalidades.

El hacer etnomusicológico no se contentó exclusivamente en grabar y analizar, sino que se vinculó desde sus inicios a la

composición musical o a la reivindicación de una bimusicalidad, como formulara Mantle Hood, que exigía del etnomusicólogo competencia musical doble, tanto de su cultura musical de procedencia como de la que abordase en estudio.

Las vocalidades no sólo constituyen un cuerpo poético-musical, sino que al estudiarlas y comprenderlas como performances, sus modos de hacer o aspectos performáticos, en nuestro caso modos de cantar y emitir vocalmente, pueden ser pensados como ensanchamientos y aberturas a las nociones de “técnica vocal”, desde posiciones hegemónicas generalmente formuladas homogéneamente como universales.

Necesitamos re-pensar nuestras habituales nociones de interpretación musical a partir de las versiones que circulan de los registros del acervo etnomusicológico. Propongo pensar la figura de los “cantores-recopiladores-divulgadores” cuya prácticas buscan dar a conocer para reconocer y reconocerse en determinada cultura musical, con la intención de divulgar y difundir, buscando legitimación de esas expresiones en el campo de las artes.

Pensamos a las vocalidades como memoria incorporada, siendo que en Nuestramérica han sido constitutivas de los principales espacios de resistencia histórica al colonialismo: danzando, cantando y celebrando fue que se tejió y se sigue tejiendo no sólo la resistencia al proceso colonial sino la construcción de espacios alternativos bellamente vitales y vitalmente bellos. Abordaremos la noción de(s)colonialización como proceso y proyecto socio-político, ético y artístico que asume esta tarea como estrategia, acción y meta.

Históricamente, las grabaciones de campo de los investigadores (en su mayoría de la segunda mitad del siglo pasado, posibilitadas por la tecnología surgida en las primeras décadas) que nombramos aquí como acervos (etno)¹ musicológicos, fueron conformando archivos vinculados a órganos públicos nacionales y-o centros de investigación académicos. En las últimas dos décadas del S.XX muchas de estas grabaciones comienzan a circular como parte de la industria fonográfica y si bien acontece una amplia difusión, sin las necesarias mediaciones los registros, más de una vez, terminan transformándose en una mercadería reducida por la estereofonía, vaciando así su potencial epistemológico, simbólico y estético para el campo del arte. (Carvalho, 1999 y 2001).

1 Subrayo la pertenencia y práctica académica en la cual las colecciones se constituyen en acervos. Coloco el prefijo etno entre paréntesis para denotar los arduos debates en relación a las etnocencias por su sesgo eurocéntrico.

No casualmente emerge en dicha industria, al mismo tiempo, la categoría de mercadeo `world music` música del mundo o música étnica, o aún músicas primitivas tribales, folclóricas. Las relaciones de músicos estrella de la industria como Sting, Paul Simon, David Byrne, Ry Cooder, Peter Gabriel que muestran interés en aproximarse a otras músicas y sonoridades y nombres como Lady Smith Black Mambazo de África del Sur , Luzmila Carpio de Bolivia, Totó la Momposina de Colombia, Buenavista Social Club de Cuba, Olodum de Brasil entre otros comienzan a circular en una relación compleja y desigual, según Ana Maria Ochoa: `la circulación del patrimonio musical ya no se define exclusivamente desde el estado-nación` (Ochoa, 2003, pag. 33)

Las músicas y cantos tradicionales han irrumpido en el campo musical como otros sonidos, no casualmente al inicio del siglo pasado, en sintonía con las vanguardias artísticas, produciendo disrupciones y ensanchamientos de las sensibilidades, y significaron, fundamentalmente, no apenas la emergencia de otras posibilidades rítmicas, armónicas y de nuevas líneas melódicas, sino una expansión del campo tímbrico, una multiplicación de la paleta de colores del sonido en la cual las voces humanas tuvieron una contribución decisiva.

Las voces de los cantos que los (etno)musicólogos recogían “como flores” de sus jornadas muchas veces heroicas de trabajo de campo informaban sobre la riqueza y la vastedad de las posibilidades de la voz y de la palabra cantada. Evidentemente se puede cuestionar que no siempre tales registros fueron producidos con el noble objetivo de registrar el patrimonio performático de la humanidad o de una nación, en busca de contribuir a la convivencia fraterna de los pueblos, pero sí como parte de políticas coloniales transnacionales o nacionales, como la formación de una “memoria” e “identidad” homogeneizantemente nacional, negadora de diferencia.

Obviamente, antes de la constitución de la (etno) musicología como disciplina, estos cantos fueron abordados, en transcripciones textuales y musicales, y luego grabados por los primeros folcloristas y compositores nacionalistas como Manuel Gomez Carrillo, Juan Alfonso Carrizo y luego en su viraje científico, musicólogos como Carlos Vega, o aun en proyectos artísticos como el de Andrés Chazarreta (Chamosa,

2012). Pero estas producciones fueron inspiraciones para repertorios de propuestas educativas sin que interpelaran los modos de hacer música, indudablemente vinculados al canon de la música erudita europea.

El hacer (etno)musicológico no se contentó exclusivamente en grabar y analizar, sino que se vinculó desde sus inicios a la composición musical o a la reivindicación de una bimusicalidad, como formulara Mantle Hood, que exigía del (etno)musicólogo competencia musical doble, tanto de su cultura musical de procedencia como de la que abordase en estudio. En ese rumbo son ineludibles las tareas de agentes culturales que nombro como cantorxs-recopiladorxs-divulgadorxs. Con distintos énfasis y relaciones en ese triángulo, según las distintas trayectorias, sea en registros fonográficos, escenarios, obras propias, o 'interpretaciones' siendo 'nativos' o no y de procedencias sociales diversas, son algunos ejemplos: Violeta Parra y Margot Loyola en Chile, Marliu Miranda y Ely Camargo en Brasil, Cecilia Todd en Venezuela, Pete Seeger en EE UU, Victoria y Nicomedes Santa Cruz en Perú, Manuel Zapata Olivella en Colombia entre otros. En ese contexto se destaca la tarea de Leda Valladares en Argentina, tarea germinal de lo que hoy circula bajo el nombre de Canto Colectivo.

En las últimas tres décadas aproximadamente comienzan a surgir en el país espacios académicos de formación en música popular, con la experiencia pionera de la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Desde esa institución, en articulación con otros profesorado de Educación Musical e impulsado por la gestión ministerial provincial, la formación de docentes de música de la provincia de Buenos Aires se modificó en 2010. Tras un periodo de plan piloto, a partir de 2012 el diseño curricular transformó el Canto Coral y la Educación Vocal en Canto Colectivo I y II, ante lo cual se concursaron cargos docentes.

Según el diseño, dicho movimiento busca integrar otras culturas musicales vocales y otras formas de canto a voces sin renunciar a una educación de la voz. A partir del cantar solicita que se desarrollen "herramientas necesarias para un adecuado funcionamiento de la voz cantada y hablada" en busca de "una emisión vocal correcta, culturalmente situada y de comprobada prevención de las patologías más frecuentes"

asi como la 'inclusión de otras posibilidades del canto grupal' que promuevan 'la exploración en diversas configuraciones texturales, tímbricas y armónicas así como la incorporación de obras del repertorio popular de Latinoamérica'. Dicha inclusión se fundamenta en que el canto coral de la formación musical 'ha sido impregnado por una importante tradición coral renacentista', no sólo en la 'ejecución de modelos compositivos de corales a cuatro voces' sino también en el 'repertorio propio de esta tradición'.

La enseñanza del canto de tradición belcantista y la práctica coral son ámbitos académicos más que afianzados. La tensión dicotómica popular-clásico parece intransponible en el campo del estudio del canto para nombrar trayectos y formaciones. Es muy generalizada la atribución al canto erudito del conocimiento técnico vocal necesario para poder abordar cualquier estilo, o sea 'la técnica'. En los últimos años, en las escuelas de música popular se ha diseminado un método europeo conocido por el nombre de su formulador Eugene Rabine que también parte de un presupuesto universal en el cual la voz es casi sinónimo de laringe o tracto vocal.

Es pertinente recordar la pregunta de Silvia Davini del campo de la voz y la performance en música contemporánea ¿la voz es una cuestión científica o cultural?. Davini analiza textos sobre trabajo vocal y encuentra como común denominador la falta de perspectiva histórico-social que forja una 'noción instrumental de la voz': la voz es mero instrumento, objeto de uso sólo abordable por las ciencias médicas. El binarismo naturaleza-cultura domina el campo conceptual imposibilitándonos avanzar hacia nociones más posibilitadoras, como las producidas en el ámbito de lo corporal (Vilas, 2007,pag 62)

La pregunta que formulo aquí entonces es por el impacto o falta de impacto en el campo de la enseñanza del canto, fundado en universales biológicos, a partir del contacto con cantos del acervo (etno)musicológico. Los remito a su procedencia académica sólo para historizar cómo se produjeron sus grabaciones, para no obviar su carácter representacional tan diluido en los más conocidos nombres de cantos originarios, cantos étnicos o aun otros más problemáticos como cantos tribales indígenas o cantos 'africanos' (de una África unívoca y atemporal) donde perviven

nociones de primitivismo. La cuestión es que esos mundos primitivos prometen restablecernos a un canto 'natural' para algunos que suelen percibir al belcanto como un complejo artificio de cultura europea.

Así mismo, es mi propósito en esta ponencia discutir cuestiones ético-estéticas surgidas de la creciente repertorización de los cantos de estos acervos, esto es cómo pasan a integrar repertorios de músicos y cantantes con circulación en escenarios y cómo han interpelado o no al campo de la educación vocal y de los estudios académicos del canto.

Los campos del arte vocal, específicamente la música-canto- y el teatro se han remitido por años, y lo siguen haciendo en gran medida, a los conocimientos de las Ciencias de la Salud, como ejemplo materias como Foniatría y profesionales de la fonoaudiología son muy presentes en las instituciones de enseñanza artística. Sin subestimar la necesidad de tales profesionales ante la prevención y cura de patologías y sin desconsiderar los conocimientos en relación a lo fisiológico- modo cultural de pensar y comprender al cuerpo- la cuestión es la ampliación del estudio de la voz desde el arte y con los aportes de las ciencias humanas.

Las dimensiones sociales, históricas y culturales de la voz están contenidas en el concepto de vocalidad, en el estricto sentido dado por el filólogo y medievalista Paul Zumthor. Su interés por la palabra proferida, por el gesto, por el cuerpo, su diseño de un abordaje de performance lo ha transformado en un interlocutor válido para los estudios de la voz tanto en música como en teatro. El proyecto de Zumthor fue realizar una "antropología de la palabra humana" (2000, p. 20), que comprendo no como un catálogo sobre las voces en el mundo, ni un inventario, sino como el esfuerzo de ensanchamiento epistemológico que nos permita pensarla, lo cual, tras siglos de escritura no es tarea sencilla.

Vocalidad alude a la voz de 'muchas voces' que suenan a partir de cada garganta, de cada cuerpo, de cada voz que se fue produciendo desde el mismo instante del nacimiento, al ser nombrados- con un repertorio de sonidos- que producen el nombre y cada palabra que escuchamos y respondemos. Las voces se producen socialmente, o sea un tiempo-espacio

culturalmente determinado. Como nota Zumthor, nada de la existencia colectiva, ni aun de la realidad, puede ser percibido y entendido sin que pase por la voz.

El carácter antropológico y sociohistórico de la vocalidad es central para escuchar y comprender los cantos del acervo (etno)musicológico. Para Zumthor (1997), la noción de vocalidad ofrece un anclaje fono-corporal concreto a la clásica y abstracta noción de oralidad. La noción de poesía oral, a partir de su obra, queda definitivamente vinculada a la de performance dando énfasis a la dimensión corporal de la vocalidad.

Performance, como lente conceptual, posibilita la comprensión de la producción vocal en relación al movimiento corporal, la ejecución de instrumentos, la danza y el ritual. No apenas lo que hacen sino cómo lo hacen. A esos modos de hacer denominamos aspectos performativos de la vocalidad, ya que es en la performance, un hacer en un aquí y ahora que la memoria de larga duración de estos cantos se actualiza, es acto, o sea se produce produciéndose y ese modo de transmisión implica modos de aprender, por lo tanto de enseñar.

El término oralidad solamente alude al hecho de que el medio no es la escritura y que provoca una percepción auditiva, en tanto que al hablar de vocalidad el foco es la voz y afirma valores propios que aluden a la corporeidad de los participantes. Más allá del tipo de oralidad (Zumthor distingue oralidad primaria, mixta y mediatizada) lo que está en juego es que el texto fue transmitido por una voz humana (2005, p. 141). El verbo no es aleatorio, Zumthor diferencia la tradición oral de transmisión oral. La primera se sitúa en la duración, la segunda en el presente de la performance (1993, p. 17).

La dimensión histórica es constitutiva de la vocalidad, el carácter diacrónico de la memoria de larga duración está presente en el término tradición, aunque también es necesario subrayar, según Zumthor, transmisión como acto, única forma de existencia de la voz: hechos poéticos que participan de la esfera de una teatralidad, performance, una obra plena (1997, p. 58). La obra actualiza - coloca en acto - la voz poética como memoria vocalizada. El sentido común que reza que el uso de la escritura se deba la fragilidad de la memoria humana es

discutido por Zumthor y considerado una evidencia más de la presión ejercida por las mentalidades de la escritura. El saber de la poesía se reconstruye a sí mismo en el acto de darse a conocer.

Las vocalidades no sólo constituyen un cuerpo poético-musical, sino que al estudiarlas y comprenderlas como performances, sus modos de hacer o aspectos performativos, modos de cantar y emitir vocalmente, pueden ser pensados como ensanchamientos y aberturas a las nociones de “técnica vocal”, desde posiciones hegemónicas generalmente formuladas como universales.

La investigación en estos aspectos performativos, cómo hacen lo que hacen, claramente sólo posible por la vía mimética, nos permite legitimar que se tratan de elementos técnicos que pueden ser considerados en el sentido clásico de Marcel Mauss de ‘técnica corporal’. En el pionero ensayo de Mauss, técnica corporal es una cualidad adquirida, una disposición permanente pero sobre todo un acto eficaz. (Mauss, 1974, pag 215)

La formación técnica no se encuentra separada de la performance, o sea los modos de hacer también son transmitidos en performance, actos imitados y adquiridos, no naturales, de los que Mauss llamaba a comprender en su doble dimensión biológica y psicológica. Esas técnicas vocales particulares que producen timbres diversos, a partir de modos de producción vocal diversos, son socio-culturalmente producidos y podemos pensar que entre el particularismo social y el universalismo biológico- ya que somos una especie única- ese engranaje, decía Mauss, es lo psicológico. (Mauss, 1974, pag. 215). En esa dimensión entendemos lo vocal, unidad psico-biológica socialmente construida.

Las vocalidades tradicionales latinoamericanas y su modo de hacer comunitario pueden constituir una pedagogía si abordadas desde sus modos de hacer, sus aspectos performativos que son sus modos de transmisión. Cantos vinculados a los procesos vitales: distintos sonidos, sostenidos por distintos movimientos corporales en distintos espacios. La vastedad de timbres que conectamos revela el modelo del timbre único deseado, la forma única de emisión de la ‘bella voz’ de ‘la técnica’ única.

Los principios técnicos universalistas se presentan como verdades biológicas, cuando como toda técnica vocal, son socio-culturalmente localizados. Tienen un oyente ideal, una proyección ideal que no resignan, aunque fueron producidos antes de la posibilidad tecnológica de la amplificación sonora. Si, como fue dicho, la circulación de los cantos del acervo produjo una pluralidad de sonoridades y reveló una extensión de las posibilidades de la voz humana, esa multiplicidad tímbrica no tuvo correlato en el campo de la enseñanza del canto² que suele ser poco afecto a pensar su trabajo desde las posibilidades de exploración tímbrica de la voz humana. Los estilos musicales abordados en los encuadres pedagógicos, suelen colocar el horizonte ideal de sonido a producir.

Desde ya que el encuentro de un estudiante y un profesor está culturalmente situado y socio-historicamente localizado y transcurre en un aquí-ahora que atraviesa a ambos de distintas y múltiples formas. Se encuentran ambos también con la realidad biológicamente material de sus propios cuerpos, producidos en dimensión biográfica, en la localización aludida, así como sus sensibilidades musicales, sus modos de escucha también así forjados. La pregunta es cómo esas voces son interpeladas, o no, por los sentidos de los cantos abordados, inseparables y alienables de sus modos de hacer que legitimamos como técnica³

La cuestión nos lleva al siguiente punto: la selección y organización de un conjunto de obras a ser estudiadas las transforma, obviamente, en un repertorio. La repertorización del acervo (etno)musicológico supone una casi obvia, pero muchas veces desapercibida incompatibilidad sistémica: el original y la interpretación o versión participan de sistemas culturales diferentes. Aunque sea consenso que toda interpretación es una recreación, las versiones no participan, como las interpretaciones, de sistemas culturales musicales que prevén esa instancia, de un régimen común con el original. Los sistemas culturales estudiados por la (etno)musicología, en su inmensa mayoría, no han sistematizado instancias de formación y transmisión de sus códigos musicales con la finalidad de “formar intérpretes”. Las instancias de formación y producción de voz están contenidas en la misma performance. Al no haber un cuerpo de saberes y prácticas para esa instancia, sólo resta un escurridizo territorio de “estilizaciones” o “versiones propias”. Cuando nos es posible

2 Toda generalización tiene honrosas excepciones, una de ellas es el caso de Iris Guiñazu, cantora que llevó a escena una obra de Isabel Aretz y que desarrolló todo un método de la enseñanza del canto a partir del acervo (etno)musicológico. Una vez más, el agradecimiento y reconocimiento a los años de aprendizaje junto a ella.

3 Para la pedagogía musical la obra “Cuando las palabras cantan” del maestro Murray Schafer siempre es inspiración de la investigación de las posibilidades de la voz y la palabra.

encontrarnos con versiones originales, percibimos que muchas de esas “interpretaciones” no ultrapasan la barrera de una reproducción mimética - con consecuente pérdida de aura o de un intento de copia o experiencias musicalmente instigantes pero destituidas de sentido.

Las tradiciones-memoria y la transmisión-presente se anclan en un sistema cultural complejo del cual el ritual y la performance -irrupciones de lo extra-ordinario- hacen parte. Por lo tanto, no pocas veces, constituye una violencia simbólica inscribir la performance estudiada por la (etno) musicología en el régimen de la escena, considerando las implicaciones no sólo culturales y estéticas, sino las sociales y étnico-raciales en cuestión. Pensamos a las vocalidades como memoria in-corporada, siendo que en Nuestramérica han sido constitutivas de los principales espacios de resistencia histórica al colonialismo: danzando, cantando y celebrando fue que se tejió y se sigue tejiendo no sólo la resistencia al proceso colonial sino la construcción de espacios alternativos bellamente vitales y vitalmente bellos.

La cuestión es, considerado su potencial para el campo del estudio del canto, cómo dónde y cuándo cantarlos, o sea una discusión sobre nuestros ámbitos de producción de sentidos en performance. El acervo ha sido abordado por la práctica de los intérpretes que pretenden legitimarse en el campo de las artes con búsqueda de exotismos. Distingo la figura de los “cantores-recopiladores-divulgadores” cuya prácticas buscan dar a conocer para reconocer y reconocerse en determinada cultura musical, con la intención de divulgar y difundir, buscando legitimación para esas expresiones en el campo de las artes.

El intento de reproducción de la vocalidad, pero no de producción de voz a partir de su encuentro, nos lleva a problematizar en qué medida el acervo es repertorizable porque, lo que está en cuestión muchas veces es una espectacularización de la alteridad. Muchos grupos buscan habilitarse con el discurso (etno)musicológico y montan sus repertorios y performances con “cantos del mundo” a partir de los acervos. Muchos de los resultados constituyen una simplificación y homogeneización de las vocalidades y presuponen intérpretes sin localización sociohistórica ni étnico-racial, con una supuesta capacidad de ser omniscientes,

tornando a “todas las voces del mundo” en personajes bajo su control.

Al abordar los cantos del acervo (etno)musicológico latinoamericano, entendidos como poesía vocal en performance y constituidos fundamentalmente por la producción de voz, nuestro desafío es conocerlos y darlos a conocer para que sean reconocidos y legitimados estéticamente y epistemológicamente como formas de conocimiento, como pensamiento alterno. El estudio de sus aspectos performativos y su diseminación con fines educativos al modo de los cantorxs-recopiladorxs-divulgadorxs resulta en un modelo de apropiación, esto es, de aprendizaje vivencial que pasa por el propio cuerpo y por la propia voz ese canto, que puedo diferenciar de los modelos de ex-propiación que se tornan autores-propietarios de esos cantos realizando copias miméticas y reproducciones, o ‘versiones’.

Creo que queda claro que la noción de vocalidad es altamente operativa para adentrarnos en las dimensiones sociales, históricas y culturales de la voz desde su saber-hacer y comprender en unidad el tejido sonoro de la producción vocal y sus múltiples sentidos, cosmogónicos, simbólicos y también de producción de identidades sociales en sus desdoblamientos de lo local, lo nacional y lo regional. La trama de esas voces y sus cantos son ventanal al ejercicio descolonizador desde lo sensible, efectivo al comprometer lo afectivo desde el ancla fonocorporal de la voz. El ir al encuentro respondiendo a su llamado - las formas de Canto Colectivo fundamentalmente invitan a cantar- producen un abanico de preguntas que la noción de vocalidad legitima: ¿quién canta así? ¿cómo canto yo? ¿qué sucede cuando me relaciono con estos cantos? ¿cómo puedo cantarlos? ¿con qué sentidos me identifico y con cuáles me des-identifico? ¿en quién voy deviniendo?

Bibliografía

- CARVALHO, José Jorge de (1999). “Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea”. En: Horizontes Antropológicos, 5 (11): 53-91, Porto Alegre.
- CARVALHO, José Jorge de (2001). “O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna”. En: Horizontes Antropológicos, 7 (15): 107-147.
- CHAMOSA, Oscar. 2012. Breve historia del folclore argentino 1920-

1970: identidad, política y nación. Buenos Aires: Edhasa,

OCHOA, Ana María. 2003. Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Norma

MAUSS, Marcel 1974 "As técnicas corporais" en Sociologia e Antropologia São Paulo: Edusp

VILAS, Paula C. (2007). Vozes entre festas: vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena. Tesis de doctorado en Artes Escénicas, PPGAC/UFBA, Universidad Federal de Bahía.

VILAS, Paula C. (2008). "Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena". En: Mattos, C.N. de; Travassos, E.; Medeiros, F.T. de (org.), Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz, pp. 278-297. Rio de Janeiro: 7Letras.

VILAS, Paula C.(2013) "Proferindo Quilombo: cantos épicos latinoamericanos de descolonização e liberdade" Pontos de Interrogação, Universidade Estadual da Bahia, Brasil,

ZUMTHOR, Paul (1985). "Permanência da Voz". En: O Correio da Unesco, Ano 13, (10): 4-8.

ZUMTHOR, Paul (1993). A letra e a voz - A "literatura" medieval. São Paulo: Letras.

ZUMTHOR, Paul (1997). Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec.

ZUMTHOR, Paul (2005). Escritura e Nomadismo. São Paulo: Cotia, Ateliê