

RESUENA EL CUERPO: HACIA UNA ETNOGRAFÍA CON CANTANTES DE MÚSICA POPULAR EN LA PLATA

María Gisela Magri

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

En este trabajo, exploraremos algunas líneas de análisis en torno a los primeros avances en el trabajo de campo que me encuentro desarrollando para mi proyecto de doctorado "Cantantes contemporáneos de música popular latinoamericana en La Plata", cuyo objetivo general es analizar las prácticas y los procesos de construcción de identidades, corporalidad y voz, en cantantes varones y mujeres dentro del circuito de músicos populares de la ciudad. A partir del material, surgido en entrevistas realizadas a cantantes y docentes de canto en La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina), nos proponemos analizar algunas representaciones y discursos acerca de la voz, el cuerpo y el canto en el campo de la música popular; específicamente, nos interesará articular aquí los conceptos de técnica, interpretación y resonancia no solo como categorías teóricas, sino como conceptos que aparecen en la propia práctica de canto, y que, de algún modo, son redefinidos en relación con la música popular y las identidades construidas en ese campo, en este tiempo.

Palabras clave: voz, corporalidad, música popular.

Introducción

En el marco de las investigaciones en las que desde 2008 participo junto al Grupo de Estudio sobre Cuerpo, he comenzado a trabajar la temática de la voz y su lugar en la construcción de la corporalidad a la luz de algunos desarrollos de la Antropología y la Sociología del cuerpo y ciertas perspectivas estéticas y fenomenológicas del campo de la Filosofía contemporánea. En 2011, bajo la dirección de Sergio Pujol y Ana Sabrina Mora, comenzamos a trabajar sobre las construcciones de corporalidad e identidad en torno a prácticas actuales de cantantes platenses de música popular latinoamericana. En esta comunicación nos interesa puntualmente vincular nuestra lectura de algunos de los desarrollos teóricos de las áreas mencionadas, con las construcciones conceptuales, saberes y experiencias que han comenzado a surgir del material etnográfico en pos de empezar a trabajar dialéctica y reflexivamente entre estos dos registros. Estas primeras interpretaciones, aunque de carácter preliminar y siempre abiertas a discusión, nos posibilitarán comenzar a precisar en términos teóricos y metodológicos, los caminos que están componiendo nuestra pesquisa. Del total de entrevistas efectuadas hasta el momento, para este trabajo hemos seleccionado cuatro de ellas; son entrevistas abiertas y semiestructuradas de larga duración, con mujeres cantantes/docentes de canto de entre 24 y 59 años. Estas conversaciones ocurrieron entre los años

2011 y 2012, y fueron las primeras entrevistas realizadas como parte del trabajo de campo. Es preciso dejar en claro que los diálogos que he mantenido con ellas se produjeron y se construyeron a partir de un vínculo singular en cada caso, siempre anterior al contexto de la entrevista. En torno a la cuestión metodológica, mi posicionamiento en el campo, que puede denominarse como autoetnografía crítica, merece un breve espacio de reflexión y explicitación. Podemos decir que nuestro abordaje es autoetnográfico dado el doble papel que desempeño como investigadora antropóloga y cantante, encarnando un rol desde la participación observante de un campo que intento investigar al mismo tiempo que formo parte. Pensar que debo apartarme de este complejo vínculo con el campo y con mis entrevistadas para analizar los discursos y prácticas que constituyen nuestro tema de investigación porque ello puede eclipsar mi entendimiento en pos de un criterio de objetividad positivista, es no solo deshonesto intelectualmente, sino que hay una afectación corporal, un modo somático de atención en términos de Thomas Csordas (2012 [1983]), del que hemos partido metodológicamente para investigar estas prácticas que permanecería velado. Es de mi interés trabajar este doble rol, dialéctica y críticamente; en términos de Renato Rosaldo (1989), esto sería hacer una etnografía que como parte del proceso de conocimiento del grupo social en cuestión, toma el *insigth* personal, las emociones y experiencia del investigador como materiales para construir el objeto de pesquisa. A partir de nuestro recorte y edición analítica de los materiales, comenzaremos por presentar algunos fragmentos de entrevistas en pos de pensar dos categorías nativas, técnica e interpretación, articulándolas con las conceptualizaciones que fueron surgiendo en torno al cuerpo, la voz y la música popular de nuestra región. Por último intentaremos pensar la resonancia como categoría mixta, pues es una categoría conceptual con la que hemos trabajado en comunicaciones anteriores (Magri, 2009), a propósito de las elaboraciones teóricas de Jean-Luc Nancy (2002) y porque de ella existen otros usos que se deslizan en las reflexiones de nuestras entrevistadas.

Emilce

Porque a mí siempre me apasionaba la otra parte, no la técnica... la parte que a mí me interesaba era la interpretación, y era todo lo que uno podía realizar con la voz (...) como yo te decía que hacía esta Renata Scotto (diva de la lírica, un modelo de voz ideal para ella), que sin desprenderse de la técnica lograba ser... para mí era un enigma (...) cuando yo escuchaba eso, para mí era un momento de un gran oscurantismo... en cuanto a la resolución de la técnica... ¿por dónde?, ¿cómo es el método?, ¿cómo se logra eso? Porque yo tenía mi técnica, cantaba, pero no me daba ese resultado (...) si bien yo no quería la voz de ella, pero quería ese rendimiento técnico con mi voz poder hacer eso, no podía... me generaba conflicto... y yo siempre seguía buscando porque para mí el camino tenía que pasar por algo más natural... pero también con una base técnica muy firme (...) aún en la ópera la cosa pasa por otro lado... siempre el fundamento de la técnica es la expresión... vos tenés que llegar a poder lograr una tal libertad técnica que te permita poder realizar todo lo que vos querés hacer interpretativamente (...) esta mujer (Scotto) lograba reunir una cosa que para mí es un ideal, que es: una técnica perfecta, una posibilidad de que la voz hiciera diferentes estilos, bien hechos, y una expresión increíble (...) yo siempre tuve esa pelea que tenemos todos, la cosa entre la técnica y la expresión... con el agravante de que yo ya venía desbocada con la expresión, tenía el dulce de haber subido al escenario (...) en este momento yo reconozco que soy una profesora de

técnica vocal, porque a un cierto punto de la vida me di cuenta que sin técnica no podés... a mí todo este manejo de la cosa me sirvió para hacer un cierto repertorio... si bien yo quería la resonancia de la voz lírica (...) quería lo estrictamente necesario, técnico... pero no que pasara a ser una voz artificial porque eso ya no me sonaba, yo quería buscar más naturalidad con las cosas (Fragmento n.º 1 de entrevista a Emilce, 2011).

Una de las primeras cuestiones que aparecieron en el relato que Emilce fue hilando, sobre sus inicios en la música y en su formación como cantante, fue esta “pelea” entre la técnica y la interpretación. Haciendo una síntesis sobre su trayectoria, Emilce se formó en canto lírico y piano, en las décadas del sesenta y setenta, en el Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi y, para estudiar específicamente el repertorio de la música lírica (sobre todo ópera), estudió e investigó sobre métodos de canto y técnicas de interpretación en Europa. Además se formó en técnicas de expresión corporal, entre otras. A partir de los años ochenta, comienza a dictar clases particulares y en esa práctica genera herramientas que van creando un método propio para enseñar “canto popular”, es decir, trabajar con alumnos que quieren cantar músicas “no líricas”. En el material de entrevista que hemos analizado, Emilce sitúa la técnica “siempre en función de la interpretación”. Como un dominio que sostiene y posibilita trabajar lo interpretativo, pero que es “la otra parte” la de “cómo juega la voz en el escenario”. En su discurso es situado cierto “desbocamiento” de la técnica cuando se manifiesta lo interpretativo. Y la interpretación es definida en cierta forma como todo lo que se puede hacer con la voz a partir del dominio técnico, como un modo de hacer. En este sentido, podemos volver a pensar en Marcel Mauss cuando nos habla de “modos de hacer” refiriéndose al aprendizaje de lo que él definió como técnicas corporales (1979 [1936]). Entonces, si bien la interpretación aparece como un dominio oscuro, misterioso e intuitivo, hay también maneras o “técnicas” para generarla. La interpretación, no obstante, aparece como una marca, trazo o “expresión”⁽¹⁾ de lo propio; como algo que no puede ser reproducido linealmente desde una técnica, o ser mero efecto de ella, sino que responde a cierto uso liberador, cierto desdisciplinamiento o desborde de la técnica, pero que evidentemente no puede sostenerse por sí sola, y es necesario haberse entrenado técnicamente para fundar una “buena interpretación”. En torno a esto, Emilce cuenta algo que descubrió estudiando los trabajos de Fedor Chaliapin, un cantante lírico ruso, acerca de cómo es el trabajo para encontrar los personajes:

Entonces yo preparé una escena, mis gestos mi interpretación, la cara, lo que sentía el personaje (...) cuando yo leí lo que este hombre había escrito, yo dije “esto lo conozco”, vos sabés que el describía exactamente lo que yo hacía intuitivamente para encontrar los personajes...

G: ¿Y qué era “eso” que vos hacías?

E: Mirá yo siempre tuve una idea de que con la obra vos tenés que convivir... entonces una vez que yo incorporaba las cosas siempre lo que hacía era sentarme a trabajar con la obra... entonces, por ejemplo, para mí es importantísima la letra... es más, una de las cosas que yo estudié mucho es la conexión entre la letra y la música...eso me apasionó y me sigue apasionando y ahora lo estoy haciendo con comedia musical y lo estoy haciendo con las canciones populares y vos te das cuenta que vas organizando todos los estilos, tango, folklore, con lo que sea... y vos te das cuenta de que el compositor inconscientemente recurre a lo mismo... hay pautas de eso viste (Fragmento n.º 2 de entrevista a Emilce, 2011).

Es decir que para construir una interpretación, hay que incorporar, conviviendo con las obras que van a ser interpretadas, ciertas pautas que se cifran en el enlace de la música y la letra, que en la generación de gestos, miradas y posturas escénicas, formarán un “encarnar” la actuación en la voz. Esto hace emerger otra pregunta a nivel conceptual: ¿qué es encarnar algo en el cuerpo, en la voz?, o más precisamente, ¿qué es hacer algo carne en la voz? En *Lo visible y lo invisible*, Maurice Merleau-Ponty escribe:

Esta carne que vemos y tocamos no es toda la carne, ni es esta corporeidad maciza, todo el cuerpo (...). Entre mis movimientos los hay que no se dirigen a ninguna parte, ni siquiera a buscar en el otro cuerpo su semejanza o su arquetipo: son los movimientos de la cara, muchos gestos y, sobre todo, esos extraños movimientos de la garganta y la boca que dan lugar al grito y a la voz. Estos movimientos concluyen en sonidos y los oigo. Como el cristal, el metal, y muchas otras sustancias, soy un ser sonoro, pero mis vibraciones las oigo por dentro; como dice Malraux, me oigo con la garganta. Y en eso, dice también Malraux, soy único, mi voz está ligada a la masa de mi vida como no lo está la de nadie más (Merleau-Ponty, 1970).

En ese mismo texto, Merleau-Ponty, respecto de la noción de estilo, habla de la voz como una marca de identidad irreductible. Pero, antes de adentrarnos en otra serie de preguntas en torno a la voz, las prácticas del canto y las definiciones que de ellas hemos ido encontrando en el trabajo de campo, continuaremos recorriendo los discursos de las demás entrevistadas, la marca que cada una traza en su discurso.

Cintia

Nuestra segunda entrevistada es cantante de música popular y docente de canto, tiene 34 años. Es graduada en Composición por la Facultad de Bellas Artes de La Plata; y en el canto, se formó paralelamente con varios docentes de la ciudad y de Buenos Aires, transitando así distintos métodos de canto; integró – entre diversas formaciones– la banda de folklore argentino y latinoamericano *La oveja minga* y, en paralelo con otras herramientas de formación, incursionó en diferentes técnicas de conciencia corporal como Feldenkrais y Eutonía. Sobre la técnica y el trabajo del docente, Cintia aduce:

La técnica es una herramienta para el disfrute... muchas cuestiones técnicas se resuelven emocionalmente. Uno trabaja con una persona, con una unidad de mente, sonido, cuerpo, con experiencias corporales, emocionales, en un contexto social cultural... uno trabaja con toda esa unidad. El sonido es lo más genuino que uno tiene. Lo más puro (Fragmento n.º 1 de Entrevista a Cintia).

Al estudiar con el Método funcional⁽²⁾, ella cuenta que se reencontró con lo corporal (por ejemplo cuando en una clase podía experimentar si el piso de la pelvis generaba alguna movilidad en el momento de la inspiración y qué relación podía tener eso con las cervicales, así como otras propuestas afines) y cómo este aprendizaje le permitió empezar a pensar y percibir el sonido desde lugares de movilidad del cuerpo. Al mismo tiempo, esa etapa en su vida personal estaba fundamentalmente relacionada con la experiencia de la

maternidad y con comenzar a hacer prácticas como reiki, yoga y meditación, lo cual la lleva a realizar un trabajo de síntesis en torno a estos saberes, a trabajar “con la energía” y a integrar aquello en la práctica y enseñanza del canto. Las lógicas institucionales, cuenta Cintia, muchas veces dificultan, por un lado, esta visión holística del otro y la búsqueda del sonido como algo genuino del se; y por otro, la unidad entre la técnica y la interpretación, pues en general, el trabajo es seccionado curricularmente en “Canto” (trabajo “técnico”) y “Repertorio” (cantar canciones, interpretarlas). Entonces si un alumno se “equivoca” respirando donde no tiene que respirar según los principios técnicos de “el Método”, pero interpretativamente es interesante su performance, esto último no suele pesar o no cambia el sentido de una evaluación porque lo que se examina del cantar es la “técnica”. A su vez, aquello está implícitamente relacionado con el escaso o débil lugar que las emociones tienen en las pedagogías que se reproducen en las instituciones artísticas locales.

Marina

Mi búsqueda era para que el momento de cantar sea lo más placentero, siempre fue así (...). Siempre tuve la suerte de que mientras iba estudiando tenía algún proyecto, y trabajaba para eso. Hasta que un día dije voy a ensamblar lo que hago... o sea, todo lo que estudié a lo que hago. Ahí en un momento estaba en una depresión total porque cantaba todo si i i i ii (lo canta con una estética lírica) y después eeee (lo canta como gritado). Decía: ¿cómo? No puedo hacerlo, no lo puedo lograr. Y en las clases es medio difícil que te ayuden a unir. Me parece que en el canto todavía falta un camino, acercarnos técnicamente a lo popular, ¡nos falta muchísimo! Por un lado, entiendo que no se vea, porque como no está comprobado y es una búsqueda muy de uno... que una profesora se meta a bajarte línea... porque también es peligroso, hay una nebulosa ahí... (Fragmento n.º 1 Entrevista a Marina, 2011).

Con 24 años, cantante de grupos de música latinoamericana en La Plata (*Carinhosos da garrafa* –samba y pagode brasileiro– y *Son Perú* –música tradicional peruana–, entre otros), habiendo pasado por diferentes espacios e instituciones educativas musicales (clases particulares, Escuela de Música Popular de Avellaneda, Carreras de Dirección Coral y Música Popular de la Facultad de Bellas Artes), en su relato conceptualiza nociones en las que nos interesa detenernos. En la música popular latinoamericana, la escisión entre técnica e interpretación no es del todo clara, es ciertamente como ella dice, una relación de “nebulosa”. El material de canto que se utiliza para trabajar técnicamente, muchas veces, es pensado como un campo sonoro neutral en el que las frases musicales no contienen trazas identitarias; es decir, se vocaliza una frase musical ascendiendo y descendiendo en una escala de sonidos por tonos (por ejemplo, cantando con las vocales “a o a o a” las notas “do - re - mi - re - do”) y, muchas veces, no hay una reflexión acerca del contexto sonoro de dicha frase, en cuanto a ser ésta parte de una construcción histórica, la del sistema tonal de 12 sonidos consolidado en la Europa del siglo xxvii; esta ha perdurado y colonizado las instituciones americanas desde entonces (con grandes vaivenes en las diferentes trayectorias socio-institucionales de cada región y complejísimo devenires histórico-pedagógicos que no serán objeto de este

trabajo), permaneciendo en gran parte como una micropolítica del sonido que configuró una operatoria de la voz como objeto-instrumento musical atravesada por esa matriz europeizante. En ese punto, las “técnicas de la voz” en su mayoría están configuradas por la separación con el trabajo técnico, en el cual se utilizan motivos “externos” al repertorio, que conformaría por fin el campo de la interpretación, “el cantar”. La colocación lírica de la voz es el uso privilegiado en las academias o en los conservatorios⁽³⁾.

Mi práctica como docente me ha sido de gran utilidad para pensar esta cuestión, puntualmente observando que para resolver procesos “técnicos”, reemplazar esas frases por otras provenientes de materiales que los alumnos traen a clase para trabajar, esto es, motivos extraídos de canciones de música popular, es un camino de trabajo en el que la fragmentación entre técnica e interpretación comienza a desnaturalizarse, así como también se desnaturaliza la supuesta neutralidad de esas otras secuencias sonoras, ya cristalizadas en la enseñanza; la interpretación es utilizada como afectividad sonora desde el comienzo del trabajo, como recurso para la búsqueda propia del sonido, en torno a una relación corporal emocional y entonces la dimensión técnica es construida desde ese lugar. Retomando esas reflexiones de la plena práctica de enseñar-aprender a cantar música popular, vuelve a tener sentido la necesidad de resituar una vez más la relación entre la objetividad y la subjetividad, y la pretensión de neutralidad en la construcción del conocimiento, tema que hemos abordado ya en otros trabajos⁽⁴⁾, pero que retorna justamente por esa idea de saneamiento, de descontaminación de las emociones y la subjetividad del investigador para la construcción de un conocimiento “objetivo”, en el sentido clásico positivista de conocimiento desideologizado, descontextualizado y ahistórico. Como parte del proyecto moderno de universalización de valores europeos, y al igual que en las ciencias, la cuestión de la técnica en el arte es planteada como campo autónomo o independiente de la situacionalidad cultural del artista, como un núcleo “duro” que debe asentarse como entrenamiento y que una vez que es incorporado con eficacia puede dar paso a la creación “libre” en torno a materiales, contenidos y estilos, que conformarían el campo de la interpretación. Marina agrega:

Empecé a decir está bien, yo estudié más lírico, o el método funcional, pero el cuerpo es el mismo... biológicamente el cuerpo funciona de la misma manera... el apoyo, la respiración... no es que el aire entra de otra manera dependiendo el estilo; empecé a usar el máximo apoyo posible que tenía... y la apertura de la boca, donde empezar a encontrar los sonidos... tratar de colocar desde otro lugar... seguir colocando pero... con lugares que no tenía yo (...) en la música brasilera empezás a encontrar un montón de sonidos que cuando los hacía dejaba de colocar porque como nunca lo había practicado así... (Fragmento n.º2 de Entrevista a Marina, 2011).

En continuidad con el mismo anudamiento entre lo técnico y lo interpretativo, puede rastrearse aquí una tensión interesante entre una noción de cuerpo como material biológico universal sobre el que se trabaja “técnicamente” desde la unicidad (entonces habría un modo de respiración y un “apoyo” o sostén del aire que serían siempre los mismos, sea cual fuere el estilo de música que se cante) para luego encontrar

interpretativamente, a partir de un entendimiento sonoro de la matriz cultural de cada género musical, los sonidos propios de cada estilo de canto; no obstante la aparente contradicción discursiva, Marina remarca la necesidad de la doble vía, es decir, que esa comprensión interpretativa a su vez debe generar nuevas herramientas técnicas específicas para la música popular latinoamericana en el contexto actual. Y eso hace posible encontrar (en el cuerpo sonoro) otros “lugares” (otros modos de colocación, de emisión, pero también otros modos de interpretación, del decir) que antes no existían.

Eva

Como un prelude a nuestra entrevista y a partir de la pregunta por los primeros acercamientos a la música y al canto en su infancia, Eva me relata el secuestro y detención de sus padres y de ella siendo un bebé de algo más de dos meses, en el centro clandestino de detención que funcionó en la última dictadura militar en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). La historia del vínculo de Eva y el canto estará ligada para siempre a esa narración. Con el retorno a la democracia, recuerda a sus padres volviendo a escuchar las canciones prohibidas, su padre volviendo a tocarlas en la guitarra y ella, con el apoyo de Sonia, una maestra muy querida de la escuela que daba clases de guitarra en el garaje de su casa, fue aprendiendo a tocar para acompañarse su propio canto. En su proceso de búsqueda leyó y escribió para concursos en la escuela, así como para las letras de canciones de la Murga que integró en el secundario y después, ya en la Universidad, transitó parte de las carreras de Letras, Periodismo y Música popular. Lo que siempre sostuvo fue estudiar canto; tomó clases por muchos años y además de ser una de las voces de la murga *Tocando Fondo*, fundó con algunos de sus integrantes y amigos *Les Minon*, que como proyecto artístico al mismo tiempo se convirtió en una “doble militancia”. *Les Minon* es una banda de cumbia que, en sus palabras, reivindica al “género” doblemente: en lo musical, esto es, elegir la cumbia como material artístico de trabajo, y al género femenino, como una identidad política en lucha por la pluralidad de sentidos de *lo* femenino. Sobre la cuestión técnica, Eva considera que:

Saber/poder sostener el aire te hace llegar a ciertos lugares que si no sabés cómo, te quedás en el camino y eso afecta, quizás, la interpretación. Pero para mí la técnica no es solo vocal sino corporal, una tiene que estar “colocada” en sintonía con lo que canta, relajada. Esta bueno tener/saber un poco de técnica (...) es la cuestión de la conexión con el cuerpo, no solamente “hoy voy a vocalizar” (canta desde una colocación lírica), sino la cuestión de la transmisión... un laburo corporal que jamás hubiera pensado que se hacía en una clase de canto (cuenta un ejemplo de un ejercicio de clase en el que entre cuatro personas uno se deja caer mientras canta una canción (...)). Antes de afinar, primero soltar... una concientización del cuerpo como instrumento. Un espacio que tiene que ver con el decir, con lo que transmitís... de a poco animarse a cantar desde un lugar más libre y menos estructurado (Fragmento n.º1 de Entrevista a Eva, 2012).

Aquí la técnica afecta a la interpretación, tanto porque no tenerla/saberla puede dañar e impactar interpretativamente como porque esta tiene la cualidad de generar un estado “colocado”, de relajación, de sintonía. Y ello es desde y para el cuerpo, que es concebido aquí como instrumento y espacio para el canto.

Se relaciona ese aprendizaje con la posibilidad de la libertad, de abrir una estructura. Aquí también retorna la idea del canto como acto político.

En vías de avanzar en el análisis, seguir pensando esta pregunta que hemos formulado desde Merleau-Ponty (qué o cómo es hacer algo carne en la voz), nos parece interesante hacer un puente entre los discursos tratados hasta aquí y aquellos que las entrevistadas formularon a partir de la propia pregunta por la voz. En su relato, Emilce nos brinda una visión de la voz como identidad totalizadora, como la manifestación más profunda del ser: "en la voz sale toda tu esencia"; de esta manera, la voz aparece como lugar de conexión de todo, lo cual es enumerado por ella para señalar dimensiones constituyentes del cuerpo y el ser: lo emocional, lo endocrinológico, lo muscular, lo respiratorio, lo circulatorio, etcétera. Entonces los cantantes vocalizan pues "con el oxígeno se activa la circulación para que entre en régimen *todo*"; así, con la voz "se puede describir y transmitir mundos increíbles". Con la sutileza de los colores vocales, con la sutileza de las intenciones que puede llegar a transmitir la voz, y la voz "puede tocar, puede herir, puede golpear". Aparece esta idea de la voz como algo muy particular, único, como el lugar donde todo se conecta y se integra. Cintia, por otra parte, nos habla de sonido y no tanto de "la voz", situándolo también como lugar de síntesis, como espacio integral-corporal de lo genuino de cada ser, como resultado de la emocionalidad, imaginario, sistema nervioso, como "síntesis estable si estás estable y si no, la síntesis inestable". Ella insiste en esta concepción de lo genuino: pensar el sonido y el cantar como lo que constituye cada ser, aún incorporando el error, como parte del aprendizaje y de la práctica: "Antes pensaba cómo ayudar para sacar el miedo, la inseguridad, y ahora no, ahora es cantar desde la vulnerabilidad, el miedo o la inseguridad"; lo que Cintia desliza es una pedagogía que pueda incluir en el proceso de aprendizaje, este cantar desde el error, la fragilidad, el miedo para poder transformar desde ahí. Podemos vincular sus dichos a lo que inmediatamente aparece en la entrevista, con relación a la ligazón voz-cuerpo: "Hay una relación total, se canta desde ahí... ni siquiera es una relación, es. Desde lo muscular, lo técnico, energético. Se canta desde el cuerpo, no con él. La circularidad de la energía es el cuerpo. Ya es más que una relación, es eso". Esto de que en realidad no hay una relación de dos elementos, voz por un lado, y cuerpo por otro, que mantienen vínculos, sino que son una misma cosa, o una dimensión articuladora de la otra, y el cantar se produce "desde ahí", desde esa articulación, o como ella nombra, desde esa *síntesis*. Para Marina, quien sí habla de "canto", y reconfigurando así la voz en el campo de la práctica musical, cantar es un canal de expresión y verdad: "Encontré una manera de ser a través de la voz, mi propia manera de manifestarla"; lo que, afirma, la construyó como persona. Para Marina, cantar, tocar y bailar son una "necesidad del espíritu" y esta se relaciona con el cuerpo. Por ello, no es lo mismo cantar, tocar y después juntar las dos cosas, porque "hay una relación que se establece internamente que no es la misma". Es interesante la aparición, por un lado, del "espíritu" como algo relacionado al arte y al cuerpo pero que lo trasciende; por otro, la cuestión de cómo se incorpora en la educación, saberes (tocar, cantar, bailar) que no estarían separados en su origen "popular"⁽⁵⁾ o ritual, y cómo su institucionalización plantea una tensión entre las representaciones

de las culturas populares como hacedoras de prácticas y saberes integrales (que vuelven a disputar la pregunta por la separación occidental entre arte y religión que, a su vez, en muchas expresiones culturales de Latinoamérica, como el candombe, el folklore andino, el candomblé bahiano, entre tantos otros, siguen performatizando desde la danza, la música y el ritual como territorios liminales, donde las fronteras entre lo ritual, lo estético, lo performático no son, por lo menos, evidentes como territorios independientes.

En cuanto a Eva, ella resignifica el concepto de conciencia, destacando la importancia que en su trayectoria fue la concientización del cuerpo como instrumento; podría pensarse que ese peso de la conciencia y del cuerpo están en algún modo relacionados a la imbricación de lo político en su práctica como cantante, como algo que ha descubierto en los últimos años, en este otro modo de "militancia" desde el arte (desde el género musical y el género femenino y la búsqueda de igualdades en relación con las identidades de género). Asimismo, a diferencia de los otros discursos, aparece el cuerpo (algunas veces la voz dentro de él, otras como algo equivalente al cuerpo) fundamentalmente como *instrumento*; se nos vuelve a plantear entonces la necesidad de pensar lo instrumental, reflexionando sobre la técnica.

Claramente la idea de Merleau-Ponty acerca de la voz como marca de identidad irreductible hace sentido cuando retomamos estos discursos sobre la voz, la corporalidad, la conciencia, el canto, como experiencias integradoras, genuinas, totalizantes, esenciales; no obstante, la noción de técnica, y la de instrumento, nos plantean tensiones dualizantes que podemos reformular con la ayuda de algunos pensadores que han ahondado en la cuestión.

Del apresamiento técnico a la escucha de resonancias

A lo largo de toda la filosofía occidental se rastrea un concepto de técnica como dominio de la naturaleza, como creación de medios para fines; no obstante, en *La pregunta por la técnica*, Martin Heidegger (1994) nos recuerda que esa es la visión antropológica e instrumental que sin dejar de ser correcta, puede obviar una profundidad "esencial" de este concepto. La técnica no es un mero medio, la técnica es un modo de salir de lo oculto. La técnica proviene del griego *tékne*, y no se refiere solo a la producción artesanal, sino también al arte y a la poesía. En este sentido, podemos pensar a la técnica también como interpretación, siempre móvil, siempre abierta y en construcción. La *tékne* pertenece al traer-ahí-delante, a la *poiésis*. Y en este traer-ahí-delante se da la *alethéia*, la verdad. Sin embargo, Heidegger cree que esta concepción de la técnica como desocultamiento que muestra la verdad de aquello que se trae delante no puede aplicarse para la técnica moderna, la de las máquinas energéticas, y en torno a esta noción es que habla de técnica como apresamiento, algo opuesto a su sentido *poiético* griego, a la técnica como interpretación. Siguiendo a Anne Cauquelin (2012), quien reflexiona sobre esa noción en Heidegger y las ambigüedades de las interpretaciones sobre esta su compleja e inmensa obra filosófica, la potencia de la técnica está en el centro de nuestra relación con el pensamiento y el arte, y es preciso teorizar sobre esa relación. Es entonces necesario aquí volver a pensar la corporalidad reflexivamente situada, desde las prácticas del canto a los

desarrollos teóricos y a la inversa. En pos de ello, si bien no es posible para los objetivos de este trabajo agotar esa reflexividad característica del enfoque etnográfico, sí es deseable echar luz sobre la tensión entre técnica e interpretación introduciendo el concepto de modos somáticos de atención de Csordas (2010) y ciertos puentes que encontramos tanto con el concepto de escucha como con la noción de resonancia de Nancy (2002).

Cuando Csordas se pregunta cuál es el rol de la *atención* en la constitución de la subjetividad y la intersubjetividad como fenómenos corporales, retoma la idea de “tornarse hacia un objeto de manera consciente” del metodólogo Alfred Shutz (1970); y agrega:

Este “tornarse hacia” podría parecer implicar más compromiso corporal y multisensorial que lo que comúnmente permitimos en las definiciones psicológicas de prestar atención (...) si esto es así, si como dice Merleau-Ponty, la atención constituye a los objetos a partir de un horizonte indeterminado, la experiencia de nuestros cuerpos y de los cuerpos de los otros tiene que residir en algún lugar a lo largo de ese horizonte. Sugiero que reside precisamente en ese punto existencialmente ambiguo donde se encuentran el acto de constitución de y el objeto que es constituido (...). Si esto es así, entonces los procesos en los cuales prestamos atención y objetivamos nuestros cuerpos deberían tener un interés particular. Estos son los procesos a los que llamamos modos somáticos de atención (Csordas, 2010: 87).

Entonces pensar en términos de modos somáticos de atención como procesos, modos culturalmente elaborados de prestar atención a y con el propio cuerpo, nos permite diluir en términos teórico-metodológicos las dicotomías entre técnica/interpretación, voz/cuerpo, que las prácticas pedagógicas del canto sostienen como habitus pedagógico en torno a las prácticas de formación. Teniendo en cuenta el carácter eminentemente sonoro de las prácticas corporizadas que nos interesan, encontramos interesantes puentes entre este prestar atención como un tenderse hacia y los desarrollos que sobre la escucha nos abre Nancy (2002), al preguntarse qué significa estar a la escucha, así como cuando merleau-pontyanamente se pregunta qué es ser un ser-en-el-mundo. Nuevamente, la pregunta acerca de cómo es encarnar algo en la voz para Merleau-Ponty es de algún modo vinculante de la pregunta que Nancy nos formula: qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí, qué se juega en ellos; sobre todo, pensando en lo que nos interesa tratar aquí, qué *resuena* en lo que él llama escucha: como tensión, intención y atención. Escuchar es aguzar el oído, lo que invoca una movilidad singular de los espacios sensoriales auditivos del cuerpo, y es tenderse hacia lo audible (que es lo significable, pero que desborda la significación), una tensión; asimismo, es un estado de intención (de deseo) y de atención corporal, que implica al ser ontológicamente en tiempo y espacio, vistos ya no como dos dimensiones separadas sino como un mismo plano:

Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra (...). En esa presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y la expansión acústicas, la escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro (Nancy, 2007: 33-34).

Estar a la escucha es estar en el adentro y el afuera. La escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro. En este sentido, el cantar como escucha y resonancia en simultáneo afecta a todo el cuerpo y, en términos de tiempo y espacio, esto se da de manera contemporánea, o, en cierta forma, el tiempo se transforma en espacio y viceversa.

Pensamos que en la voz hay un anudamiento de su condición de objeto "instrumento" en el sujeto, hay dilución de lo que en el discurso se separa como "técnica" en términos de dominio de la naturaleza, de apresamiento; y de interpretación como "libertad de expresión" por fuera de la creación, de la técnica como *poiética*. Retomando a Ana Sabrina Mora (2012), hay articulación en movimiento y concomitancia del ser/tener un cuerpo; aquí diremos, una voz *encarnada* en el cuerpo. Podríamos repensar entonces el cantar, desde Csordas y Nancy, como modo/s somático/s de atención que anudados en la voz, se componen de escuchas-resonancias corporizadas, producidas desde el cuerpo y proyectadas por éste al espacio-tiempo. Aquí se impone clarificar de qué hablamos cuando decimos resonancia en términos de Nancy, y cuáles son los discursos que encontramos en el campo respecto de ese término.

Para Nancy, la resonancia ocurre en dos direcciones, por el lado de la emisión y por el lado de la escucha. Es una presencia y un rebote. Y por ello, si se busca sentido en el sonido, como contrapartida también se busca sonido, resonancia, en el sentido (2002:19). Esto está relacionado con la simultaneidad en la cual emisión y escucha, sonido y sentido, vibración y resonancia componen un mismo fenómeno en el ser. Es así como para este filósofo, la cuestión de la resonancia es una dimensión del ser, una condición ontológica que crea y al mismo tiempo vibra en el cuerpo y en la relación sentido/sonido. A su vez, aquello nos recuerda la necesidad de pensar en términos sonoros la relación entre el cuerpo y la palabra, y mirar desde la música estas elaboraciones filosóficas que nos convocan aquí. Siguiendo a Gustavo Varela (2008), pensar desde la filosofía después de Nietzsche exige un acceso duplicado, porque ya no es suficiente el lenguaje conceptual, es necesario errar (vagar) hacia otros materiales. Pensando en el sismo nietzscheano cuya crítica hizo demoler toda producción de sentido de la modernidad y la relación de este filósofo con la música wagneriana, Varela nos habla del pensamiento estrábico, como uno que es comprensivo y sonoro a la vez, relativo al sentido de las palabras y a una escucha musical de ellas: El pensamiento estrábico es una necesidad imprescindible. Si la filosofía se despliega en un lenguaje meramente conceptual, se convierte en un decálogo metafísico y se ahoga. Requiere de la música para sobrevivir, exige de su forma (2008: 10).

En esta primera etapa del trabajo de campo, la palabra resonancia apareció en las entrevistas realizadas a Emilce y a Cintia. Emilce habla de resonancia como concepto técnico central en un momento de su formación; cuando menciona el trabajo con la impostación de la voz (apuntada directamente a la música lírica), indica que la resonancia era "muy alta". Aparece primero implícito en sus clases de foniatría (bajo la presencia de saberes anatómico-funcionales, los "resonadores" como locus específicos en la cabeza y en enseñanzas de su primera maestra de canto, pero solo aparece como un concepto de resonancia en un

aprendizaje posterior, con su maestro más importante, del que ella se transformó en discípula:

Ahí la resonancia: ... era como el centro, donde la α no es una α , es la resonancia de la α , y eso realmente en la técnica a mí me hizo hacer una base muy importante en el rendimiento vocal, viste? y me hizo comprender... la diferencia... cuando yo tuve que pasar al método de popular, obviamente esa altura de resonancia no era compatible con la voz popular, entonces el concepto de resonancia pesó muchísimo en el trabajo en el método, porque los resonadores que se usan son otros (Fragmento n. °4 de Entrevista a Emilce, 2011).

Es decir, la idea de resonancia aquí aparece como concepto de trabajo, y como entidad corporal real: el sonido (re)suena en “los resonadores”, que están ubicados en una parte del cuerpo, particularmente en la cabeza, en diferentes espacios de lo que se suele llamar “la máscara” en una zona de la cara, lo cual comprende espacios nombrados desde saberes anátomo-fisiológicos diversos (paladar duro, paladar blando, espacio nasofaríngeo, entre otros). En este punto, lo que se modifica en la transposición de este trabajo, del canto lírico al popular⁽⁶⁾ es la altura de resonancia, es decir, el nivel (alto, medio, bajo, adelante/atrás/curvado) en el que el sonido resuena, como sonido y proyección. Cintia, por otra parte, habla de resonancia como un proceso:

Lo fui pensando como un trabajo conceptual y práctico que fue cambiando. Desde el método (funcional) el espacio de la resonancia es todo el cuerpo. Y la resonancia para mí está ligada a las sensaciones corporales. Ahora, más por fuera del método, estoy pensando la resonancia también desde lo gestual, lo expresivo, la sonrisa... por lo que hay de encuentro y de ritual en la música popular. No hay una dirección obligatoria del sonido (Fragmento n.°2 de Entrevista a Cintia, 2011).

Si bien encontramos diferencias entre estas dos miradas, y aunque para nosotros es prematuro formular aquí aseveraciones concluyentes, aquellas parecen estar vinculadas a las distintas trayectorias de formación, de experiencia de trabajo en un “infra-campo” dentro del campo de la música (lírica académica / popular no académica y académica⁽⁷⁾) como también a cierta distancia en las identidades de generación. Sin embargo, creemos que hay una convergencia en torno al uso de la resonancia como concepto que surge en la práctica, en la experiencia corporizada del sonido, en el trabajo con la voz cantada y la necesidad de generar modos de atención somáticos específicos para construir resonancias singulares, que acontecen conceptual y fenomenológicamente al mismo tiempo en la voz encarnada de un cuerpo que canta.

Estrillo final abierto

A lo largo del texto hemos seleccionado una serie de fragmentos de entrevistas que nos permiten pensar las concepciones sobre técnica, interpretación, resonancia, voz, cuerpo, canto y música popular. A partir de estos, hemos intentado dilucidar algunas relaciones que se establecen entre la técnica y la interpretación en las trayectorias de formación y en la práctica del canto, así como en las experiencias vinculadas con tal práctica. Estas relaciones se complejizan aún más a la luz de la noción de resonancia, entendida como una

dimensión para trabajar durante la formación en el canto y como una entidad corporal real que aparece en esta práctica y en los discursos sobre ella.

A modo de reflexión final, creemos que si bien en el registro de los discursos y las representaciones aparecen una serie de categorías dualizadas y dualizantes, particularmente los pares técnica/interpretación y voz/cuerpo, a partir del registro de observación realizado hasta aquí, estas prácticas son experimentadas y reformuladas discursivamente como unidades que incluyen estados de tensión y fragmentación, como parte de esa experiencia integradora. Esta experiencia de unidad queda enunciada, por ejemplo, en expresiones que caracterizan la voz como “la manifestación más profunda que tiene un ser humano”, “el sonido como síntesis genuina”, “un canal de expresión”, introduce tensión filosófica y práctica al hablar de “la concientización de tu cuerpo como instrumento”, como al convocar ciertas yuxtaposiciones de saberes y prácticas heterogéneas sobre el cuerpo (a veces provenientes de filosofías “antagónicas”) que abarcan la biomedicina, la fisiología, la bioenergética, la fonoaudiología, la sensopercepción, el yoga y técnicas de conciencia corporal occidentales, el ritual y la maternidad. La noción de voz/cuerpo como unidad parece convivir con reelaboraciones fragmentarias, muchas de las cuales giran en torno a la noción de “instrumento” o de el cuerpo como “caja donde habita la voz”, como metadualismo dentro del dualismo mente/cuerpo. Vemos así que tanto la idea y la experiencia de ser y tener un cuerpo, como la de la voz separada y al mismo tiempo hecha carne en él, conviven en la práctica del canto de manera no conflictiva (esto es, asumiendo que la tensión es parte de esa experiencia de unidad); coexisten así esos dos modos de experimentar-pensar-reflexionar-representar, simultáneamente en el cantar-pensar-decir de los cuerpos, como parte del entramado de construcciones de las subjetividades e identidades que en nuestro campo estamos dilucidando.

Por último, es interesante volver sobre la idea de nebulosa técnico-interpretativa que Marina señalaba, como un espacio fértil que ya ha comenzado reescribir su historia, en el contexto latinoamericano contemporáneo de una apuesta política múltiple, espejada en esa militancia polisémica que Eva reafirmaba. Anticipando futuros trabajos, diremos que las prácticas de enseñanza en La Plata, particularmente en la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes, donde estamos focalizando gran parte de la etapa actual de nuestro trabajo etnográfico, han comenzado desde hace tiempo a interpelar todo un bloque empaquetado de saberes de la modernidad europeizante; esta desnaturalización y resignificación progresiva de micro- y macrocolonialismos dentro y fuera de la enseñanza de la música, en gran parte implica la puesta en voz-cuerpo de nuestros universos sonoros; y construye un aporte sustancial a este nuevo paradigma político cultural emergente en Latinoamérica; aquí la voz no es solamente una metáfora de pueblo (que ya es mucho como imaginario deseable presente), sino pura potencia y posibilidad de emerger haciendo. Es este un debate que viene reconfigurando las identidades de los jóvenes músicos populares platenses, al mismo tiempo que se encarna en los cuerpos-vozes como marcas de identidad irreductible, subjetivas y colectivas a la vez, en el cotidiano de sus/nuestras prácticas.

Desde el fin más amplio de nuestra investigación nos hacemos eco de esta pregunta antropológica que en el aquí y ahora de este lado del mundo es pensada al mismo tiempo que vivida, como conflicto, como contradicción y como utopía estético-política; desandarla reflexivamente en el tiempo es nuestra ardua tarea como investigadores. Hasta aquí el primer estribillo, abierto y a la espera de una larga canción en la que resuenan otras voces (que cantan y viven desde otras identidades de género, de clase, de etnia), con las que iremos construyendo una senda resonante de conocimiento. Palabra a palabra, cuerpo a cuerpo, voz a voz, vamos haciendo camino al cantar.

Notas

⁽¹⁾ Emilce utiliza varias veces la palabra “expresión” como sinónimo de interpretación, si bien es una categoría que tendrá otros usos a lo largo de su discurso y de los discursos de las demás entrevistadas (por ejemplo, en el caso de Marina que vincula a la idea de “canal” de expresión, como un puente entre un “adentro y un afuera” del cuerpo o del “espíritu” y como una necesidad emocional que se vehiculiza allí), esta será objeto de análisis en futuros trabajos.

⁽²⁾ El método funcional, creado por el alemán Eugene Rabine trabaja, como su nombre lo indica, desde la idea de “función vocal” aplicando saberes fisiológicos y de las Ciencias Naturales en general, así como otros saberes a la composición de una teoría y pedagogía de la voz cantada. En líneas generales, en este método se ejercita la voz cantada a partir de movimientos, que se han ido estandarizando a partir de investigaciones hechas por Rabine con cantantes (sobre todo ligados a la música académica europea) en torno a la noción de cadenas musculares, flexibilidad corporal y apertura máxima del “tracto vocal”; al contrario de otros métodos de canto, no existe un lugar de “apoyo” o “sostén” del sonido. Este método ha ido teniendo un lugar cada vez más notorio y en algunos casos hegemónico, en las academias y escuelas locales, como la EMPA de Avellaneda y la carrera de Canto popular de la Escuela de Arte de Berisso, a partir de la formación de los primeros grupos que en los años noventa comenzaron a transmitirlo en el CTV (Centro de Trabajo Vocal de Buenos Aires), así como el dictado de seminarios cada vez más frecuentes por el mismo Rabine en esa Institución. Para más detalles ver R. Parussel (1996).

⁽³⁾ Exceptuando en nuestro contexto a las instituciones que han abierto carreras de Música Popular a partir de los años 80; el caso sin precedentes en nuestra región fue la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) en 1986; luego en 2008 la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de La Plata (producto, en realidad, de una larga lucha que puede rastrearse hasta los años sesenta) y la carrera de canto popular en la Escuela de Arte de Berisso en 2010.

⁽⁴⁾ Para ampliar, ver del Mármol, Gelené, Magri, Marelli y Sáez, 2008.

⁽⁵⁾ La cuestión de lo popular en el arte, particularmente en la música, y su institucionalización reciente (situándonos en el contexto específico de la carrera de Música popular de la UNLP en La Plata) es parte de los objetivos de mi tesis de doctorado, pero no será analizada en este artículo.

⁽⁶⁾ Estas categorías (lírico y popular en la música, y esta última en términos generales como “cultura popular”) serán tema de un próximo trabajo, las estamos pensando desde algunos ensayos como la compilación de I. Aretz (1983), A. Ochoa (2003) y M. Zátonyi (2012) con la interesante discusión planteada por esta última investigadora a partir de las figuras del juglar y el trovador para pensar las construcciones históricas y estéticas de lo “culto” y lo “popular” en el arte.

⁽⁷⁾ Hacemos esta distinción pues observamos que con la institucionalización en la Plata de la carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes, de Canto Popular en la Escuela de Berisso (partido adyacente al de La Plata) y veinte años antes la Escuela de Música Popular de Avellaneda (en el primer cordón del conurbano bonaerense), hay un campo en proceso de distinción de la Música popular institucionalizada, como nueva presencia en la educación formal y en el ámbito académico.

Bibliografía

- Aretz, Isabel (1983), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores, Serie América latina en su cultura.
- Cauquelin, Anne (2012), *Las teorías del arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Csordas, Michael (2010) [1983], "Modos Somáticos de Atención", en *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos.
- del Mármol, M.; Gelené, N.; Magri, G.; Marelli, K.; Sáez, M. (2008), "Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación", Ponencias de las V Jornadas de Sociología UNLP, La Plata.
- Heidegger, Martin (1994), "La pregunta por la técnica" [Traducción de Eustaquio Barjau], en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Magri, Gisela (2009), "La voz a la escena. Reflexiones acerca de la voz como tema de la antropología del cuerpo", Ponencias de las X Jornadas Rosarinas de Antropología socio-cultural, UNR, Rosario.
- Mauss, Marcel (1979) [1936], "Las técnicas del cuerpo", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- Mora, Ana Sabrina (2012), *El cuerpo en la danza. Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*, Editorial Académica Española / LAP LAMBERT Academia Publishing GmbH & Co.
- Nancy, Jean Luc (2002), *A la escucha*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores.
- Ochoa, Ana María (2003), *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma.
- Rosaldo, Renato (1989), "Aflicción e ira de un cazador de cabezas", en *Cultura y verdad. Nueva propuesta del análisis social*, México, Grijalbo.