

TRANSVOCALIDAD MESTIZA

CARACTERIZACIÓN DE LOS CANTOS COLECTIVOS LATINOAMERICANOS

MESTIZO TRANSVOCALITY

CHARACTERIZATION OF LATIN AMERICAN COLLECTIVE SONGS

Cecilia Trebuq | ceciliatrebuq@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
(IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Basándose en la autonomía musical, las investigaciones dedicadas a los cantos colectivos latinoamericanos relegaron aspectos sonoros que permiten reconocer principios de producción musical comunes y propios. Este trabajo comprende tales manifestaciones desde un pensamiento mestizo y nuestroamericano que repara en las correspondencias existentes entre lo sonoro y las condiciones histórico-estructurales en las que se han producido y producen. Para ello, propone a la transvocalidad mestiza como metodología posible para caracterizarlos, comprender su especificidad y el carácter subversivo que presentan al cuestionar, desde lo sonoro, la retórica discursiva que sostiene y reproduce la colonialidad del poder y el saber musical.

PALABRAS CLAVE

Canto colectivo; transvocalidad mestiza; música latinoamericana; escucha descolonial; vocalidad

ABSTRACT

Based on musical autonomy, research dedicated to Latin American collective songs relegated sound aspects that allow us to recognize common and own principles of musical production.

This work includes such manifestations from a mestizo and our American thought that pays attention to the existing correspondences between sound and the historical-structural conditions in which they have been produced and are being produced. To do this, it proposes mestizo transvocality as a possible methodology to characterize them, understand their specificity and the subversive character they present by questioning, from sound, the discursive rhetoric that sustains and reproduces the coloniality of power and musical knowledge.

KEYWORDS

Collective songs; mestizo transvocality; Latin American music; decolonial listen; vocality

Entre los siglos xvii y xix, el desarrollo progresivo y conjunto de la visión científica del mundo (Small, 1991) y la expansión del orden capitalista corrió en paralelo al avance y la penetración paulatina de la racionalidad moderna en la música occidental configurando la tonalidad. Su resultado más acabado se materializó en las obras instrumentales de concierto del siglo xix concebidas para la representación de los sectores hegemónicos de Europa occidental. En este marco, la musicología y la teoría musical generaron metodologías, términos y conceptos útiles para explicar y delimitar el sentido de aquello que pasó a considerarse música. Se trataba de manifestaciones que permitían a la burguesía concebirla como un sistema definido, examinable y clasificable racionalmente según sus componentes mensurables plasmados en una partitura, facilitando su conversión en objeto, su valoración estética y económica. Será en ese momento cuando el desarrollo de terminologías específicas para caracterizar las formas de emisión y rasgos sonoros de la música vocal presencie su propio anquilosamiento. Tal es así que, aún hoy, las categorías que suelen utilizarse no varían demasiado de las empleadas en los tratados del siglo xviii dedicados al canto practicado en el teatro lírico.

La estética tuvo un rol clave para la afirmación de estas ideas. Basada en los supuestos del idealismo romántico, se encargó de condensar y actualizar la antigua escisión y jerarquización occidental entre el mundo de lo verdadero, bueno, bello, superior e ideal y el de lo útil, necesario, inferior, humano y terrenal. El sentido, valor y belleza de la música verdadera radicarán, al igual que para el mercado, en su interior, en su sintaxis autónoma, en la forma, característica autoreservada exclusivamente para la música instrumental de concierto, representante de la música en sí.

La afirmación romántica del aparente sentido autónomo de la música, aislado de lo real, terrenal y contingente, permitirá así encubrir la verdadera función de la música de las élites burguesas por antonomasia y, al mismo tiempo, ocultar las nuevas condiciones de desigualdad que este sector requería para perpetuarse en el poder. No por casualidad para Wilhelm Heinrich Wackenroder esta música «ayudaba a la mente a olvidar todas las trivialidades mundanas que en verdad son polvo que opaca el brillo del alma» (Weber, 2011, p. 124). Este ocultamiento se constituyó en acción necesaria para que, en pleno auge del imperialismo europeo decimonónico, la música autónoma de concierto sea concebida como punto de llegada del progreso cultural universal.

La musicología, imbricada en el proceso de formación de la *cultura afirmativa* (Marcuse, 1970) sancionó el valor universal, trascendente y obligatorio de las músicas de los sectores hegemónicos de Europa occidental (Eckmeyer, 2019, p. 6). Toda práctica musical no factible de ser contemplada desinteresadamente y, por tanto, que evidencie su —inevitable— relación con el mundo material quedará excluida de la esfera del arte. La música vocal, vinculada por medio de la palabra a la esfera de lo humano, será arte condicionado y manifestación contingente, inferior a la instrumental (di Benedetto, 1986).

AFIRMATIVIDAD PERIFÉRICA

En complicidad epistemológica con la musicología afirmativa y develando las continuidades y persistencia de una matriz colonial del poder, del saber y del oír (Mignolo, 2014), el folklore y el nacionalismo musical en Latinoamérica se encargaron de construir, definir y controlar las auténticas músicas de cada nación, convirtiéndolas en permanencias fijas, primitivas y exóticas, sellando la distancia, oposición y jerarquía entre la cultura de las clases dirigentes y la de los sectores populares.

El caso de los cantos colectivos resulta particularmente interesante ya que, concibiendo al pueblo — el auténtico—, como natural, sencillo, instintivo, anclado en la tradición y carente de cualquier sentido de individualidad (Burke, 1991), y al canto como su alma, se constituyeron en su principal objeto de estudio. Su carácter colectivo, asimilado con lo comunal, anónimo, tradicional y funcional —valores opuestos a los de la música seria—, los convertía en el antecedente que las burguesías de las naciones latinoamericanas necesitaban para legitimar su poder y prestigio de clase.

La asunción a priori de su carácter ancestral implicaba estudiarlos como reliquias separadas de su contexto (Thompson, 1995), de forma autónoma. Por ello, para el folklore, la identidad de estas músicas reposa en aquellos elementos factibles de ser recopilados y transcritos en partitura por los folklorólogos. Estos análisis se centraron en la armonía, las melodías y la forma relegando aspectos que son constitutivos y estructurantes, como su materialidad sonora. Así, los cantos populares y colectivos no pueden aparecer de otra forma que empobrecidos y mutilados (Escobar, Colombres & Acha, 2004).

La transferencia acrítica de epistemologías y metodologías europeas o norteamericanas, la escasa valoración de términos propios y los magros intentos por desarrollar metodologías propias son algunos de los principales escollos para la conceptualización y el análisis de los cantos colectivos latinoamericanos desde una perspectiva regional. Esto es lo que sostiene la creencia generalizada de una supuesta inferioridad de estas prácticas respecto de las de tradición culta y, al mismo tiempo, impide reconocer en ellas factores unificadores que, sin desoír las diversidades, inviertan el accionar de una musicología empeñada en comportarse como si Latinoamérica no existiera. De ahí la necesidad apremiante de su delimitación, clasificación y conceptualización en base a un marco teórico propio y pertinente, que permita el desprendimiento epistémico (Mignolo, 2014) necesario para descolonizar su conocimiento.

EL VERBO SE HACE CARNE Y EL CUERPO CULTURA

Como toda música, los cantos colectivos de Latinoamérica pueden estudiarse en términos estructurales, como género con rasgos sonoros específicos, no limitados a la armonía, la melodía, el ritmo o la cantidad de voces. Alejo Carpentier (1984) señalaba que lo que caracteriza y otorga especificidad a las músicas de América Latina son los modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces, las peculiares inflexiones de la voz, los acentos, los giros o el lirismo. Probablemente sean ciertos principios de organización y producción musical,

el cómo se producen, más que el qué se produce, lo que nos permita realizar el giro conceptual y metodológico que requiere el análisis de estas prácticas, a partir de acercamientos totalizantes que consideren su identidad en la diversidad. Abordarlas desde un pensamiento que se asume mestizo y nuestroamericano implicará revisar los modos, métodos y conceptos tradicionalmente utilizados para su caracterización y proponer otros que atiendan a aquellos factores comunes de identidad musical (Aharonián, 2012) debidos, en parte, a la histórica explotación de esos cuerpos que desde la conquista resisten a voz en grito (Barthes, 1986).

El estudio de la voz en los cantos colectivos latinoamericanos, reducido al análisis de la sintaxis y las alturas discretas de la melodía, ha eludido convenientemente, aquellos aspectos de la experiencia y el hacer musical que desafían la lógica afirmativa encubridora de la modernidad/colonialidad. Se trata de aquellos fenómenos sonoros únicamente detectables si atendemos a las *discrepancias participatorias* (Keil, 2001) que se hacen presentes en la *ocasión musical* (Camacho Díaz, 2010), en el *musicar* (Small, 1999), y que constituyen «la carne y la sangre» (Keil, 2001, p. 268) de la experiencia vivida que es la música. Nos referimos a los elementos tímbrico y textural que son, particularmente en el caso de los cantos colectivos latinoamericanos, los que los hacen social y artísticamente valiosos, los que generan el involucramiento y la implicación de quienes los experimentan en tanto parte de la cultura. En esta línea, el concepto de vocalidad acuñado por Zumthor y retomado por Paula Vilas (2016), resulta un aporte interesante para abordar los sentidos estéticos — y también históricos— del uso de la voz en los cantos colectivos latinoamericanos atendiendo a las múltiples formas de producción de la voz por un grupo humano específico en una contingencia sociohistórica dada (Davini, 2007), a la materialidad sonora o grano de esas vocalidades colectivas, así como a esos modos de hacer y sonar comunes a la región.

Esas vocalidades-otras, entendidas no como contenido del lenguaje, sino justamente en lo que el lenguaje no dice, lo que no se articula en palabras (Barthes, 1986) tienen un significante. En este sentido, el complejo tímbrico-textural, en tanto exhibe la corporeidad o materialidad de los cantos colectivos latinoamericanos, evidencia la desigual relación del cuerpo — y la voz— con el poder. Por ser el cuerpo el explotado y la voz uno de los fenómenos a través del cual esa opresión se escucha, evidenciar esa materialidad sonora los coloca necesariamente en una realidad específica develando las condiciones materiales de desigualdad en las que estas prácticas históricamente se han producido y se producen.

Es posible comprender ahora el porqué del escaso interés que han suscitado estas prácticas para la musicología y el folklore. Peligrosamente, evidencian el ocultamiento que la retórica afirmativa hace de esos cuerpos y vocalidades que exponen de hecho «las marcas que le infligen la opresión y la desigualdad» (Eckmeyer, 2018, p. 21).

VOCALIDADES DEL CARNAVAL

En Uruguay, *murga* se refiere a una manifestación musical-teatral que tiene lugar fundamentalmente en el carnaval montevideano. Musicólogos como Coriún Aharonián (2007) reconocen en esta forma de canto colectivo, elementos de diversas procedencias

que confluyeron en una práctica originalmente latinoamericana, profundamente mestiza de la cual tenemos noticia no antes de principios del siglo xx. La estructura del espectáculo murguero en la mayoría de los casos está constituido por secciones estandarizadas donde las partes cantadas por el conjunto se alternan con secciones solistas, dúos y tríos. En el ejemplo seleccionado podemos escuchar la sección final, la *retirada*, del espectáculo presentado en carnaval por la murga Asaltantes con Patente en el verano del 2013.¹

Como puede advertirse, se trata de un grupo vocal reducido, compuesto por trece cantantes hombres, acompañados por tres percusionistas que tocan bombo, redoblante y platillos de entrechoque, guiados por un director que interviene además cantando, actuando y bailando. El grupo vocal se estructura sobre una divisoria de tres tipos de registros vocales y tímbricos bien diferenciados: sobreprimos, primos y segundos. La composición denota a las claras una elaboración basada en ordenamientos de altura y criterios armónicos heredados de la tradición tonal occidental. Sin embargo, no responde netamente a una lógica estrictamente tonal. La voz más grave no asume una función de bajo armónico, lo que se verifica en la abundancia de posiciones acórdicas de segunda inversión. Las relaciones armónicas e interválicas entre las líneas vocales presentan movimientos paralelos preferentemente evitables en la música tonal debido a que debilitan las relaciones funcionales entre las estructuras de acordes. Aquí no sólo se invierten los acordes sino también, como en carnaval, las relaciones jerárquicas entre los elementos. La línea más aguda no es figura, la intermedia no es relleno y la grave tampoco sostén o acompañamiento. Se subvierte así las delimitaciones entre figura y fondo o melodía y acompañamiento requeridas también por la tonalidad, lo cual se complejiza aún más si atendemos al rol determinante que adquiere la batería en el entramado textural.

Por otra parte, los ataques de las voces privilegian el *borde duro* de la emisión y presentan, además, una particular fuerza física que, en detrimento de la paleta de matices utilizada en la estética coral europea, permite que las entradas a varias voces sean netas y de una inusual seguridad, generando como efecto una masa sonora sólida de gran caudal sonoro. El elemento más llamativo en este caso pareciera ser la sonoridad tímbrica de las voces y la técnica particular aplicada al canto que se aleja de los estándares de la música europea. Las voces cantan, exigidas y apretadas, sobre la región más aguda de sus registros, casi al límite, debido a la búsqueda en lo agudo de mayor volumen y potencia frente a la imponente presencia de la batería. De igual manera, la forma en que los cantantes colocan la voz parece no ser una, sino varias. Los segundos utilizan una emisión metálica y engolada que, como si saliera de un caño produce un efecto de *mugido*. La emisión vocal de las voces medias es fundamentalmente nasal —aunque no suele ser esta colocación la única—, y *latosa* lo cual permite que esta cuerda se destaque en volumen por sobre las demás. A su vez, la voz más aguda, se distancia sonora y registralmente de las anteriores, ya que cantan extremadamente al límite de lo que les permite esta colocación y el registro, generando una sensación cercana a un grito tenso y desgarrado. Las técnicas no parecen ser muy ortodoxas, sin embargo, resultan efectivas y los murguistas experimentados «saben bien que no es con cualquier tipo de grito que se logra el resultado buscado»

¹ Asaltantes Con Patente. Retirada 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=37kbK18eOz0>

(Lamolle & Lombardo, 1998, p. 45). También puede escucharse que, en una misma frase, las voces pasan, sin reparos, de una voz de garganta a otra nasal, recurso que permite y facilita el paso de partes graves a agudas sin homogeneizar el timbre en todo el registro. Aunque lxs integrantes de cada cuerda cantan un mismo material melódico, es posible advertir ciertas discrepancias (Keil, 2001) entre las alturas, donde el do no siempre es do sino que a veces es un poco más agudo o más grave, lo cual puede deberse, como explican Guillermo Lamolle y Edú Lombardo (1998, p. 36), a una «especie de desafíne ideológico [ya que] si uno canta un do muy afinado la interpretación pierde sabor». Por otro lado, se escuchan frecuentes intervenciones individuales superpuestas y diferenciadas a partir de adornos melódicos, vibratos y ornamentos, imposibilitando el empaste de cada cuerda y generando una sensación de movilidad sonora interna permanente. Es evidente que estamos en presencia de una búsqueda sonora otra, diferente al ideal estético occidental, donde los elementos tímbrico y textural no se supeditan al armónico y melódico, y, de hecho, lo descentran. Antes que empastarse, las sonoridades individuales de lxs cantantes, así como las grupales de las cuerdas, tienden a resaltar sus diferencias y, al mismo tiempo, coexistir en un mismo y complejo entramado textural.

VOCALIDADES INVISIBILIZADAS

La saya *Si yo fuera presidente*, perteneciente a Manuel Barra y grabada por el Movimiento Cultural Saya Afroboliviano en julio de 1998, en Bolivia, López F., Boris (2011, Youtube). como muchas producciones afrolatinoamericanas, es producto del mestizaje sonoro producido por la coexistencia conflictiva de esclavos africanos, indígenas — fundamentalmente aymaras—, españoles, y descendientes de estas tres vertientes en dicha región.

La saya comienza con la marcación rítmica base del tambor mayor al que luego de una llamada se incorporan, generando un proceso comunicativo de alimentación y retroalimentación, la sonoridad metálica de los cascabeles ejecutadas por lxs bailarines, el tambor menor, los tambores *requinto* y *ganchingo* y las *cuanchas*, configurando una base rítmica que se complejiza y enriquece a partir del diálogo interrelacionado entre tocadores, bailarines y cantantes.

A continuación, una cantante solista entona la primera copla a la que sucede un estribillo cantado por un grupo, estructura que se reiterará tres veces más, con la alternancia de diferentes solistas. Esta estructura del canto responde al tipo llamada-respuesta entre solista y coro presente en muchas de las prácticas afroamericanas, donde el colectivo *manda* y el individuo *flore*a (Quintero Rivera, 2009). Indudablemente, las características descritas evidencian cierto trasfondo africano en estas formas de organizar la expresión sonora. Sin embargo, no son músicas africanas transportadas a Latinoamérica, sino músicas propiamente latinoamericanas y profundamente mestizas. De hecho, el tipo de estructuración poética, melódica y métrica del canto en coplas permite advertir el mestizaje de aquellas herencias africanas con trazos o rastros sonoros de procedencia hispana e indígena. Así, en correspondencia con la lógica trivalente que atraviesa al pensamiento y la música andina, las coplas presentan una estructura que es redondeada y abierta al mismo tiempo que, opuesto al determinismo del temperamento del pensamiento occidental, imposibilita anticiparse

y predecir cuándo concluirá la canción.

Ese carácter indeterminado se percibe también en las formas de emisión y producción vocal-sonora. En los coros, las voces femeninas cantan sobre la región media y grave de sus registros, utilizando recursos ornamentales, ligados, arrastres y ciertos adornos vocales improvisados generando una sensación de movimiento al interior del complejo textural y desdibujando el contorno nítido de la melodía. Este recurso no sólo se percibe durante el pasaje de una altura a la siguiente sino también en los finales de palabras o frases, culminando éstas en alturas más bien indefinidas. Para una escucha occidental desprevenida las voces estarían, o debieran estar, cantando al unísono porque —en teoría— todos cantan el mismo material melódico. Sin embargo, la afinación de todas las voces no es exacta, parece estar ligera y sutilmente fuera de tono y discrepan entre sí, lo cual no parece ser un simple descuido, sino una búsqueda estética y consciente. Puede advertirse aquí también una otra concepción del sonido donde no se persigue un concepto absoluto y único de establecimiento de alturas. Asimismo, los ataques y comienzos de frase presentan desfasajes pareciendo estar fuera de sincronía. A la vez, cada cantante agrega inflexiones y adorna la melodía, estirando y arrastrando notas, generando efectos tímbricos, sin pretender homogeneizar la emisión, dinámicas, articulación ni ataques, exponiendo su individualidad vocal, aunque sin desatender a la sonoridad total del conglomerado textural resultante.

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. De hecho, las sonoridades abiertas, temblorosas, de pecho, por momentos nasalizadas hacen que sea muy difícil controlar los campos armónicos. Ese modo de emisión buscado y utilizado imposibilita cierta síntesis u homogeneidad melódica, tímbrica y textural que un oído occidentalizado esperaría, sin embargo, es justamente eso lo que le otorga unidad al entramado sonoro.

CUESTIONAMIENTOS A VOZ EN GRITO²

Canto colectivo es una categoría que podría definir una serie amplia de prácticas musicales, sociales y culturales en Latinoamérica. Las manifestaciones posibles de ser enmarcadas dentro de esta categoría son diversas y cambian a lo largo de la historia. Por ello adquieren una especificidad que requiere de metodologías de análisis y denominaciones que permitan explicarlas y considerarlas como un conjunto, sin olvidar las singularidades que pudieran presentar según la conformación de quienes las producen, el momento histórico o la región geográfica donde se practican.

En función de lo expuesto en los párrafos anteriores, todo indicaría que en los cantos colectivos de Latinoamérica existen principios de producción y elaboración musical comunes, donde la elaboración del complejo timbre-textura adquiere mayor importancia que el elemento melódico-armónico. Asimismo, resulta útil advertir que estas prácticas, organizadas a partir de estructuras de sonidos heredados de la tradición europea, no expresan su carácter subversivamente mestizo negando o abandonando esas herencias. En tanto «son y no son simultáneamente occidentales»

² Barthes, 1986, p. 277

(Quintero Rivera, 2009, p. 88), mediante el particular y ambiguo uso de los acordes, de las progresiones armónicas y del juego con la imprecisión de las notas, producen que la elaboración musical no se encuentre supeditada a ningún elemento ordenador unidimensional, sino que se establezcan prácticas dialogantes entre los diversos elementos sonoros.

En los casos analizados, lxs cantantes no son meros ejecutantes sino que participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante quebrando la tradicional escisión entre compositor e intérprete. En tanto sujetos activxs que se asumen intervinientes en la elaboración musical, son lxs que producen el descentramiento de, precisamente, el elemento centralizante de la tonalidad — la altura—, a través de una particular valoración e interés por el sonido-en-sí mismo y el elemento tímbrico-textural.

Es posible advertir así que los timbres, pigmentos o granos (Barthes, 1986) de estas vocalidades bárbaras intervienen en estas prácticas invirtiendo el sentido negativo que históricamente han cargado haciendo que las melodías funcionen prácticamente como excusa para el despliegue improvisado y siempre cambiante de sonoridades sucias, rotas y ruidosas. En tal sentido, la evidente valoración de la heterogeneidad tímbrica en un mismo espacio sonoro contrasta profundamente con aquel modelo y metáfora sonora del ideal de sociedad occidental — el canto coral— y su «igualación de todas las voces en una sola voz, modélica e impoluta que, tal como en el sistema de comprobación, requería eliminar las contradicciones» (Belinche & Benassi, 2016, p. 36). Así, los cantos colectivos manifiestan la voluntad de hacer coexistir, aún de forma conflictiva y en un mismo espacio, órdenes de realidad sonora diversos y heterogéneos, donde las intervenciones improvisadas de lxs cantantes no son manifestaciones aisladas e individuales, sino expresiones de individualidad que se saben parte de una labor colectiva.

Producto de los múltiples e irreversibles procesos de mestizaje ocurridos en nuestra región a partir de la irreparable fisura colonial (Rivera Cusicanqui, 2018) que implicó la conquista, los cantos colectivos, conglomerados de voces rotas, fracturadas y desgarradas, no son consecuencia de una conciliación armónica. Son el resultado transcultural y mestizo de una permanente, abierta e inacabada «coexistencia conflictiva de confrontaciones sociales y étnico-culturales» (Argumedo, 2009, p. 16) que no pretende resolverse en ningún ideal absoluto de armonía, precisamente porque «están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia» (Hall, 2010, p. 360).

Si el canto coral occidental expresa un espacio sonoro donde lo diverso se integra sintetizándose en lo Uno, los cantos colectivos latinoamericanos presentan una heterogeneidad de sonoridades que se interrelacionan entre sí de forma conflictiva constituyendo una zona de fricción (Rivera Cusicanqui, 2018), una unidad textural heterológica (Laplantine & Nouss, 2007), que resulta impura e inestable en la medida que todos los elementos mantienen entre sí una tensión no resuelta, irreversible, irreconciliable y permanentemente cambiante. Precisamente porque la idea de pureza y homogeneidad es ajena y no explica la transculturalidad mestiza que habita en y caracteriza a las vocalidades colectivas de Nuestramérica, es que nos permitimos hablar de una transvocalidad mestiza.

Los cantos colectivos latinoamericanos manifiestan en la propia materialidad sonora de sus vocalidades, la marca de una historia trágica común. Al ser la voz cantada parte de la corporeidad, y el cuerpo parte de la cultura, subvierten de hecho la retórica discursiva que permite sostener la occidentalocéntrica dicotomía entre cuerpo y mente y, con ella, la falacia de la autonomía musical.

Contrahegemónica, al romper con la noción que escinde la cultura de las condiciones materiales en la que es producida así como de los cuerpos que las producen, la transvocalidad mestiza que emana de los cuerpos racializados por la modernidad/colonialidad, llevan y exponen la marca, el signo, de la posición que la colonialidad les adjudicó en la historia (Segato, 2013). Así, en una manifiesta crítica a la modernidad occidental, cuestionan sus verdades y, «a voz en grito» (Barthes, 1986, p. 277), exponen y develan el ocultamiento que ésta ha hecho de la colonialidad.

Estas manifestaciones, en tanto generadoras de identidad de los sectores populares que las producen, practican y consumen en nuestra región, pueden ser comprendidas entonces como metáforas sonoras de procesos históricos, saberes, visiones del mundo, anhelos e imaginarios de quienes conformamos esta configuración cultural heterogénea que es Latinoamérica. Así, no solo la subversión, la resistencia o el dolor sino también el goce y los proyectos comunes se vuelven palpables en la presencia material de la transvocalidad mestiza de los cantos colectivos. En ella se articula lo no-dicho de la modernidad, pero también los deseos utópicos expresados no en palabras, sino en la propia materialidad sonora y en la interrelación de las vocalidades individuales cantando de forma colectiva. En este sentido, es posible pensar que las sonoridades así como los principios de organización y producción musical descritos expresan y, dialécticamente, inciden en el desarrollo de contradiscursos especialmente significativos para repensar y reconfigurar las relaciones entre lo individual y lo colectivo en nuestra región haciendo audible una otra-visión del mundo y de Latinoamérica, diferente a la moderna occidental.

En las prácticas vocales y colectivas de las clases subalternas de América Latina existen, como observa Argumedo (2009), herramientas de fundamentación capaces de cuestionar muchos de los supuestos universalistas que guían los saberes predominantes. Recuperar su potencial epistémico puede significar interesantes aportes para repensar el lugar desde donde las estudiamos. En tal sentido, la transvocalidad mestiza se constituye no sólo como categoría capaz de comprender los cantos colectivos sino también como posibilidad, aunque sea provisoria, de una epistemología que, desde Nuestramérica, asuma «la necesidad de pensar, de repensar, vías específicas para su liberación, esto es, para la liberación de las gentes, individualmente y en sociedad, del poder, de todo poder» (Quijano, 2020, p. 367).

REFERENCIAS

Aharonián, C. (2012). *Hacer Música en América Latina*. Tacuabé.

Aharonián, C. (2007). *Músicas Populares del Uruguay*. Universidad de la República.

- Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Colihue.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Belinche, D. y Benassi, V. (2016). Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie. *Clang*, (4), 33–46. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/84>
- Belinche, D. (2010). *Arte, poética y educación*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- di Benedetto, R. (1986). *Historia de la música*, 8. Editorial Turner
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Alianza Universidad.
- Camacho Díaz, G. (2010). Culturas musicales del México profundo. En A. Recasens Barberà y C. Spencer Espinosa (Coords.), *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 27-36). Edições Akal.
- Carpentier, A. (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Comp.), *América Latina en su música* (pp. 7-19). Siglo XXI Editores
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Eckmeyer, M. (2018). *El que se mete con mi barrio me cae mal. Alternativas analíticas a la estandarización en música popular*. *Clang* (5), e005. DOI: <https://doi.org/10.24215/25249215e005>
- Eckmeyer, M. (2019). *La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse*. *Arte e Investigación* (15), e018. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
- Escobar, T., Colombres, A. y Acha, J. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Del Sol.
- Hall, S. ([1990] 2010). *Identidad cultural y diáspora*. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Editores), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349-362). Enviñón Editores.
- Keil, Ch. (2008). *Las discrepancias participatorias y el poder de la música*. En F. Cruces y otros (Editores), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 261-274). Ed. Trotta.
- Lamolle, G. y Lombardo, E. (1998). *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*. Ediciones del Tump.
- Laplantine, F. y Nouss A. (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

López F., Boris. (110 de septiembre de 2011). Movimiento Cultural Saya Afroboliviano. Si yo fuera presidente. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ImWSxfMIDDo>

Marcuse, H. (1970). *Cultura y sociedad*. Editorial Sur.

Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la Colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Del signo.

Quijano, A. (2020). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.

Quintero Rivera, Á. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile. Iberoamericana*.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo Libros.

Small, Ch. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Trans* (4). <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

Small, Ch. (1991). *Música, sociedad, educación*. Alianza.

Vilas, P. (2017). Cantos, voces y vocalidades: acervos etnomusicológicos y formación de cantantes. En S. Romé (Ed), *I Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción*, (pp. 381-392). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.

Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Editorial Crítica SL

Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica.