



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

MÚSICA- PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

**EL CANTO CON CAJA EN LA METRÓPOLIS:
UN ESTUDIO DE CASO DEL CANTO CON CAJA EN LA CIUDAD DE BUENOS
AIRES**

ROSANA RIVEROS VELÁZQUEZ

Foz do Iguazu
2016

**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

MÚSICA- PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

**EL CANTO CON CAJA EN LA METRÓPOLIS:
UN ESTUDIO DE CASO DEL CANTO CON CAJA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES**

ROSANA RIVEROS VELÁZQUEZ

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel en Música – Prácticas Interpretativas.

Orientadora: Prof. Analía Chernavsky

Foz do Iguazu
2016

ROSANA RIVEROS VELÁZQUEZ

EL CANTO CON CAJA EN LA METRÓPOLIS:

UN ESTUDIO DE CASO DEL CANTO CON CAJA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Bacharel en Música – Prácticas Interpretativas.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

Prof. Dr. Luciano Simões Silva
ILAACH

Prof. Me. Félix Ceneviva Eid
ILAACH

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer al Dios que me dio fuerzas para seguir y no desistir en esta caminata.

A mi profesora Analía Chernavsky que con su profesionalismo y su paciencia me enseñó las bases del canto y de la enseñanza.

A los miembros de la banca mis profesores Luciano Simões Silva y Félix Ceneviva Eid, quienes aceptaron contribuir con mi formación académica.

A mis padres que siempre me apoyaron en estos años dentro de la universidad.

A mis compañeras y amigas, Sofía, Adriana y Svetka, que con su cariño y afecto me alentaron día a día para terminar esta monografía.

A Yésica Machado y Ana Pryzuck que me acogieron en la Ciudad de Buenos Aires durante la realización de las entrevistas.

A mis compañeros músicos Álvaro, Melanie, Andrea, Ángeles, Luis y Jonathan por su paciencia y por sus aportes creativos en la construcción del Recital.

RIVEROS VELÁZQUEZ, Rosana. **El canto con Caja en la Metrópolis**: un estudio de caso del canto con caja en la Ciudad de Buenos Aires . 2016. 38p. Trabajo de Conclusión de Curso (Música- Prácticas Interpretativas) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazu, 2016.

RESUMEN

En estos últimos años el debate sobre las formas de inclusión de otro tipo de saberes en la universidad ha sido cada vez más frecuente. Este debate se ha extendido por parte de docentes y discentes de la carrera de canto de las universidades en Latinoamérica. Las preguntas latentes son ¿Por dónde empezar? ¿Qué tipo de canto abordar? a partir de ahí surge la oportunidad del estudio de caso de un canto de tradición oral: El Canto con Caja. Es por eso que en esta tesis buscaremos comprender los procesos necesarios para llegar a un posible acercamiento de la praxis de estos cantos dentro de la universidad, teniendo como foco repensar la enseñanza tradicional del canto. Tomaremos como base para el desenvolvimiento el concepto del saber popular, las entrevistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires- donde actualmente se enseñan esos cantos- y por último, a través de las primeras experiencias prácticas de estos cantos durante la construcción del Recital de final de curso “Cielo y tierra”.

PALABRAS CLAVE: Canto con Caja. Canto de tradición oral. Saber popular. Latinoamérica. Recital.

“No soy cantora del campo ni tampoco de la Ciudad, ellos cantan porque saben, yo canto hoy por aprender”.

Fragmento de baguala recopilada por Leda Valladares

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
INIF	Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas
INT	Instituto Nacional de la Tradición

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1- PENSANDO EL SABER POPULAR DIRECCIONADO A LA MÚSICA.....	11
1.1 NOCIONES GENERALES DEL SABER POPULAR	12
1.2 EL ESTUDIO DEL SABER POPULAR.....	13
1.2.1 La divulgación entorno al saber popular	15
1.2.1.1 La divulgación de un saber popular por medio de la enseñanza	16
1.3 ALGUNOS PLANTEAMIENTOS SOBRE CAMINOS ENTRE EL SABER POPULAR Y LA UNIVERSIDAD	17
1.3.1 Lugares de encuentro y tensión.....	18
CAPÍTULO 2- EL PROBLEMA DE LA ENSEÑANZA CONVENCIONAL DEL CANTO Y LAS NUEVAS APROXIMACIONES AL CANTO DE TRADICIÓN ORAL	20
2.1 ESTUDIO DE CASO DEL CANTO CON CAJA	22
2.1.1 Las entrevistas.....	23
2.1.1.1 Introducción al Canto con Caja.....	23
2.1.1.2 Las herramientas utilizadas	24
2.1.1.2 Algunos conceptos utilizados en las clases del canto con caja	25
2.2 ACERCANDONOS AL CANTO CON CAJA.....	26
4 CAPÍTULO 3- RECITAL DE GRADUACIÓN: “ENTRE DOS MUNDOS CIELO Y TIERRA”	27
3.1 CONCEPTO “CIELO Y TIERRA”	27
3.1 ESTRUCTURA DEL RECITAL	28
3.1 REPERTORIO	28
3.1.1 Descripción del repertorio “Cielo”.....	31
3.1 BALANCE DEL PROCESO	34
CONSIDERACIONES FINALES	35
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

INTRODUCCIÓN

La Enseñanza del Canto en la Universidad de América Latina ha sido caracterizada por el mantenimiento del llamado “Modelo Conservatorio”¹ (ALESSANDRONI: 2013), desde el cual se toman los parámetros que juzgarán la práctica musical del discente. Desde nuestra perspectiva de investigadores de la praxis del canto, nos encontramos en un momento en que se observa una creciente apertura a repensar esta estructura curricular hegemónica. Con el fin de comprender posibles formas de introducirnos a un abordaje del canto en la universidad donde se tenga en cuenta la pluralidad de cantos existentes en nuestro continente, se llevó a cabo un estudio sobre los procesos de enseñanza del canto de tradición oral, más específicamente sobre el Canto con Caja y, posteriormente, a través del análisis, experimentación práctica y reflexión de estos cantos ajenos a nuestra propia práctica, se advirtieron posibles formas abordar este tipo de canto en las carreras de Canto de las Universidades de nuestro continente.

A comienzos del siglo pasado este canto de tradición oral fue uno de los objetos de estudio de un número importante de investigadores, como el musicólogo Carlos Vega, la etnomusicóloga Isabel Aretz y la cantautora e investigadora Leda Valladares, los cuales se avocaron a la tarea de recopilarlos en sus viajes de carácter investigativo-musicales realizados dentro de Argentina. El Canto con Caja es el nombre que le otorgó Leda Valladares a los cantos del Noroeste Argentino, en especial a la baguala, la vidala y la tonada.² En los años 90 los trabajos de Leda Valladares con el Canto con Caja se extendieron a la ciudad de Buenos Aires, donde realizó talleres de este canto.

Con base en las informaciones expuestas, se llevó a cabo una investigación de campo sobre El Canto con Caja y su relación con la enseñanza en la ciudad de Buenos Aires, y se constató que existen, hoy en día, talleres realizados por dos profesores especializados en la enseñanza de estos cantos: la cantante e investigadora Miriam García y el cantante e investigador Mauricio Cucien. Estos cursos se imparten separadamente en el Espacio Ecléctico y en la Facultad de Filosofía y Letras, que pertenece a la Universidad de Buenos Aires. Realizamos

¹ Alessandroni utiliza el concepto “Modelo Conservatorio” como lo describe Violeta Hemsy de Gainza en *Pedagogía musical: Dos décadas de pensamiento y acción educativa*.

² Este nombre fue encontrado en una de las transcripciones “Canto Vallisto” de Leda Valladares.

entrevistas a estos docentes del Canto con Caja que nos proporcionaron la información necesaria para continuar con el estudio de esta dinámica. A través de la asimilación de estos datos con las reflexiones y la práctica de dicho canto se podrán presentar mejores herramientas para su introducción en la Carrera de canto en la Universidad.

Las fuentes empleadas en esta tesis de Grado son en su mayoría extraídas de los estudios referentes al Canto con Caja en sus diferentes perspectivas, así como de las entrevistas ya citadas, realizadas en la ciudad de Buenos Aires en Octubre del 2016. Para abrir el debate hacia la incorporación del mismo en la Educación Superior se utilizarán los textos de la reconocida educadora musical Violeta Hemsy de Gainza y del investigador Andrés Arbeláez Samper.

En el marco de lo expuesto, se presentará en los siguientes capítulos el análisis del Canto con Caja, asumiéndolo como un “saber popular musical”, adoptando el concepto de “Saber popular” como un concepto en proceso de construcción³ (BRAVO: 1997). Y a su vez, a la universidad como un espacio de legitimación de ciertos saberes y al mismo tiempo como lugar donde pueden surgir acciones que transformen las relaciones dentro de la sociedad (SAMPER: 2010).

Para dar cumplimiento del objetivo principal a partir de la bibliografía ya citada proponemos: 1) Identificar los principales problemas en el proceso de asimilación de un canto de tradición oral en la universidad. 2) Promover situaciones que permitan la interacción entre el Canto de tradición oral y la universidad.

En un primer capítulo se presentará una suerte de estado de arte del Saber Popular y los caminos trazados por los agentes responsables por el estudio y divulgación de los mismos, como el Instituto Nacional del Folklore, encargado de la creación de un “corpus de la tradición” (ORQUERA: 2012) y el trabajo realizado por Leda Valladares en torno al saber popular musical representado a través del Canto con Caja.

En un segundo capítulo se problematizará entorno a la hegemonía de un modelo educativo dentro de la estructura curricular de las carreras de canto de las universidades de América Latina y se plantearán posibles formas de abordaje del Canto de tradición Oral, a partir de decisiones tomadas para en un primer intento

³En el primer capítulo se explicará el concepto de Saber popular de Samuel Guerra Bravo utilizado en esta Tesis de Grado.

representar el Canto con Caja.

En el tercer capítulo se expondrá el proceso de construcción del Recital “Cielo y Tierra” y el balance del mismo.

CAPÍTULO 1– PENSANDO EL SABER POPULAR DIRECCIONADO A LA MÚSICA

Los cantos del Noroeste Argentino, como la baguala, la vidala y la tonada, han sido agrupados en varias ocasiones con diversos nombres, como Canto Coplero, Canto Vallisto o Canto con Caja. El nombre que decidimos utilizar para esta investigación es “Canto con Caja”. Éste fue un nombre genérico creado por Leda Valladares para reunir a las diferentes especies de esos cantos y poder enseñarlos⁴. Este grupo de cantos se conforma por una variedad de elementos que los caracterizan. Para el investigador Víctor Hugo Gutierrez, según su especie están constituidos por la “entonación de la voz, vibración, respiración, tonalidades, acompañamiento rítmico así como varios elementos semióticos como la ropa que el coplero⁵ usa, los gestos y expresiones y el evento performático que está desarrollando.” (GUTIERREZ FORNELLS: 2016)

Para la docente Miriam García, en cuanto al acompañamiento rítmico se refiere, es indispensable la ejecución de la caja o tambor de mano ya que este se integra al cantar, pero difiere de un instrumento acompañador por no ser un sustento para la voz, yendo en oposición rítmica a la voz pero al mismo tiempo complementándola.

Tanto la Baguala como la vidala y la tonada han sido registradas dentro del sistema de notación occidental, la Baguala perteneciendo a la escala tritónica, la vidala a la escala bimodal y la tonada a la escala pentatónica, por los investigadores como Isabel Aretz, aunque algunos, como es el caso de Leda Valladares afirmaban que en el caso de la baguala, nunca eran interpretadas de la misma manera pudiendo variar en la melodía entre una y otra interpretación.

⁴ Dato presente en la entrevista a Miriam García.

⁵ Dentro del contexto del Canto con Caja es el nombre asignado a la persona que elabora coplas, improvisa y/o ejecuta el Canto con Caja, también considerado performer en *Performance del Canto Coplero* de Víctor Hugo Gutierrez Fornells.

Las atribuciones dadas al Canto con Caja son diversas, varios agentes involucrados directa o indirectamente con la práctica de este canto lo consideran, por un lado, como música popular, por el otro, como música folklórica, así como saber ancestral y también como performance. En algunas situaciones, estos conceptos inclusive interactúan entre sí. Esto se debe a un largo proceso, podríamos decir, de décadas de interpretaciones generadas sobre este canto. Es de nuestro interés abordarlo en este momento como un saber popular que se explica desde su práctica en lo cotidiano en el Noroeste Argentino y a su vez como parte de una tradición oral, representado dentro de lo denominado como música folklórica argentina⁶.

Una vez citados los conceptos que utilizamos para explicar el Canto con Caja, consideramos relevante presentar a continuación los recortes que tomamos para cada uno de estos conceptos, puesto que a partir de esos recortes procederemos a desenvolver en los próximos capítulos las posibles herramientas para la inclusión del Canto con Caja en la Universidad.

2.1 NOCIONES GENERALES SOBRE EL SABER POPULAR

Para Samuel Guerra Bravo (1997) el Saber popular es una expresión de los conocimientos de los sectores subalternos de la sociedad.

Estos comprenden tanto el conocimiento de los indígenas como el de los campesinos, de los obreros, de los sectores marginales de la comunicación masiva. Actualmente, la preocupación de varios investigadores es la de buscar formas de legitimar estos saberes, colocando a la luz la problemática de la hegemonía del conocimiento científico occidental sobre el saber popular (HIDROVO QUIÑONEZ: 2015).

En este sentido surgen distintas propuestas pensadas para crear una "Ecología de saberes" que atienda a la problemática inicial. En resumen, para HIDROVO QUIÑONEZ (2015), esta ciencia buscaría escapar de un discurso monoculturalista y a su vez permitiría que los saberes populares en América Latina

⁶ Se trabajará con los datos sobre el concepto de folklore presentado en PATRIMONIO Y FOLKLORE EN LA POLÍTICA CULTURAL EN ARGENTINA (1943-1964) de Carolina Crespo y Margarita Ondelj.

tuviesen un lugar propio dentro del área del conocimiento y que en ocasiones no se encuentre subordinado a ningún otro. Para que estos procesos sean efectivos, algunos autores incluso apuntan la necesidad de desarrollar una pedagogía⁷ que produzca el diálogo entre las distintas epistemologías y saberes.

1.2 EL ESTUDIO DEL SABER POPULAR

Al hablar sobre los estudios del saber popular musical, cabe mencionar a los institutos que en América Latina se encargaron, por un largo periodo, de comprender y registrar los saberes populares, siempre dentro de lo que sería denominado como folklore. Uno de ellos es El Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas (INIF) en Argentina, el cual atravesó distintos periodos políticos, económicos y sociales del país. Éste, a su vez, se encargó de crear un marco de lo que sería entendido como “tradicional” dentro del folklore.

En sus inicios fue fundado con el nombre de Instituto Nacional de la tradición (INT) (1944-1955), dentro de un ambiente donde existía la preocupación de consolidar una identidad y conciencia nacionales, asumiendo el pasado como guía para el presente, un presente, según sus miembros, “carente de valores esenciales como consecuencia del impacto de la inmigración, modernización y urbanización.” (CRESPO; ONDELJ, 2012).

El instituto tenía entre sus objetivos la publicación de “libros, revistas, álbumes musicales e iconográficos, discos, etc. para conocer dentro y fuera del país su acervo folklórico y los estudios que se hagan en América o en Europa que tengan relación con el folklore argentino”. (CARRIZO, 1953 apud CRESPO; ONDELJ, 2012). Además, se tenía presente la preocupación por la formación de sus miembros, que seguía el modelo de educación europeo.

En paralelo a los primeros años de formación del instituto, osea, en los años 40, en Tucumán, la actualmente reconocida investigadora Leda Valladares escucharía una baguala por primera vez. Desde entonces se avocaría a la recopilación, estudio y difusión de los cantos agrestes pertenecientes al Noroeste Argentino.

⁷ Es la sugerencia dada por Tatiana Hidrovo Quiñonez en Ciencias y Saberes ancestrales: relación entre dos formas de conocimiento e interculturalidad.

Leda Valladares fue acunada en una familia perteneciente a la élite de la provincia de Tucumán, rodeada desde temprano por agentes culturales que marcaron historia en el ámbito político, intelectual y musical en Argentina. Algunos nombres aparecen aquí dentro de ese marco, como el del ex gobernador de la provincia de San Miguel de Tucumán Miguel Campero, el intelectual Ricardo Rojas y el músico Ariel Ramírez.

En una entrevista realizada a Leda Valladares por Blanca Rébora, en la que le preguntaba sobre su trayectoria musical y sus primeras experiencias con los cantos agrestes del Noroeste Argentino, la investigadora, que más tarde llamará de Canto con Caja, explica: “todas estas maravillas yo me largué desesperadamente a recopilarlas porque me daba cuenta que iba a desaparecer todo y que no nos iban a quedar rastros de estos manantiales”. (RÉBORI: 1995)

Aparentemente, ciertos elementos claves en la constitución del INT como la idea del “rescate” también estaban permeados en los discursos de investigadores renombrados en el ámbito de la investigación musical de Argentina, los cuales tal vez no actuaban vinculados de forma directa con el instituto pero que poseían una formación tradicional, como es el caso de la investigadora Leda Valladares. Se podría decir que las reflexiones de Leda en cuanto al saber popular correspondían al “espíritu” de aquel tiempo. Otro elemento constitutivo del instituto, según apuntaban Crespo y Ondelj, eran las características de sus miembros, los investigadores que provenían de las provincias del interior del país, los cuales tenían una relación cercana con personalidades de la clase burguesa, como es el caso del folklorólogo Juan Alfonso Carrizo. Por último, el Instituto había definido al folklore como el “conjunto de las expresiones orales, anónimas y auténticas, vinculadas con lo telúrico y fuente constitutiva de la solidaridad humana.” (CRESPO; ONDELJ, 2015), coincidiendo con la característica del Canto de tradición oral como el Canto con Caja, *cujass coplas*⁸, de carácter anónimo, eran elaboradas durante las festividades, como el Festival de la Copleiros⁹.

⁸ Conjunto de cuatro versos, en muchos casos octosilábicos. Esta forma puede variar.

⁹ Realizado en el mes de febrero en Jujuy, el Festival de los copleiros es destinado a varios grupos de comparsas que tocan de forma simultánea en círculos, en cada círculo uno de los copleiros “echa una copla” con una melodía para iniciar el canto, esa misma melodía es utilizada por los demás integrantes para responder al primer integrante que cantó.

1.2.1 La divulgación entorno a las investigaciones del saber popular

Aunque la visibilidad que alcanzaron el INIF y sus investigaciones fueron notables, algunos ex miembros sugirieron que “más allá de obtener reconocimiento y prestigio por la calidad de sus investigaciones, el Instituto tuvo escasa visibilidad para el Estado y para la comunidad en general”. (CRESPO; ONDELJ, 2015).

Tanto para el INIF, como para Leda Valladares, se relata que hubo escasos aportes financieros recibidos de parte externa, lo que posiblemente pudo limitar el desarrollo de las investigaciones, así como parte de la difusión de los mismos en ciertas épocas. Uno de los pocos subsidiarios para la realización de las investigaciones en ambos casos fue el Fondo Nacional de las Artes.

Aunque tuviera situación económica semejante, esta última institución pudo haber impulsado en un inicio, un mayor alcance del trabajo del Canto con Caja de Leda Valladares a las masas, por medio de la participación como asesora musical en un proyecto audiovisual del documentalista Jorge Prelorán. Este proyecto fue apoyado económicamente por el Fondo Nacional de la Artes y consistía, según Fabiola Orquera (2015), en “filmar oficios y rituales tradicionales del norte argentino. ”

Leda Valladares continuó trabajando con varios registros sonoros que resultaron en una serie de discos del álbum Mapa Musical de Argentina. Estos consistían en recopilaciones de las diferentes especies de canto del Canto con Caja en la región del Noroeste Argentino, así como en regrabaciones de los temas recopilados interpretados por ella misma. En este ámbito, la investigadora buscaba desvincularse del plano científico y asociarse con la praxis de los cantos del Noroeste Argentino:

No quiero que me encasillen en el plano científico”[...]“Yo no soy una investigadora al modo científico, como lo fue Carlos Vega. Soy una gran curiosa, digamos, una gran devota de la cosa primitiva, porque allí están las cosas más entrañables, ricas y misteriosas del hecho musical americano [...] Yo cantaba y me mezclaba entre ellos, no como un ser curioso y frío sino como uno más, al punto que he aprendido a cantar como ellos estudiando muy bien los secretos de su canto.

(MOZAS, 1978 apud ORQUERA, 2015).

De este modo Leda Valladares pasa a extender el área de actuación alrededor del Canto con Caja, incursionando en el ámbito de la praxis de estos cantos, los cuales, en un esfuerzo por transmitirlos a otras generaciones, la llevarán a experimentar con la enseñanza del Canto con Caja.

1.2.1.1 *Divulgación de un saber popular por medio de la enseñanza*

Desde el año 1981 Leon Gieco y Gustavo Santaolalla dirigieron el proyecto “De la Usuhaia a la Quiaca”, que consistía en “ir a los lugares donde la música misma nace y grabarla allí, en su ambiente natural, para que pudiera conservarse la experiencia propia de cada músico en su lugar de origen” (FUNDACIÓN KONEX: 2016). En 2010 el *Canal Encuentro*, de Argentina, difunde una serie de capítulos con los comentarios de los directores del proyecto. En un determinado momento de los relatos, Leon Gieco contó la experiencia que tuvieron al invitar a Leda Valladares para encabezar el canto colectivo característico del Canto con Caja como parte final de ese proyecto, que duró tres años. En dicho momento invitaron a más de mil alumnos con sus maestras a participar de la experiencia en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Todo eso quedó registrado como parte de aquel material audiovisual.

Estas experimentaciones llegaron a ser recurrentes en el trabajo de divulgación de Leda Valladares. En el año 1987, convocó a músicos pertenecientes al ámbito de la música rock que habían alcanzado la fama como Fito Paez, Pedro Aznar y Gustavo Cerati, junto con cantantes de las coplas, como Gerónima Sequeida. De este encuentro nacería el album que hoy es conocido como “Grito en el Cielo 1 y 2”.

Tanto Leon Gieco como Pedro Aznar en entrevistas posteriores recordarían la actuación de Leda dentro del ámbito de la enseñanza. Leon Gieco afirmaba que Leda Valladares iba a los colegios de Tucumán y enseñaba a los chicos a cantar bagualas durante la dictadura militar, mientras Pedro Aznar recordaba a Leda de la siguiente manera:

Tenía 11 o 12 años en primer año de la secundaria, aparece Leda Valladares con una caja cantando canto andino en mi escuela, me acuerdo que estábamos en el patio de la escuela y nos moríamos de risa porque decíamos esta mina está loca ¿Qué es lo que está haciendo? y nos causaba gracia porque era tan asombroso y era tan fuera de lo común para nosotros que no nos causaba más que gracia, no sabíamos qué hacer con eso.
(ENTREVISTA)¹⁰

Al parecer, la dictadura militar no representó ningún impedimento para

¹⁰ Grabado el 28/03/2012 en los Estudios ION por Jorge Portugués Da Silva para el programa de youtube de Encuentro en el Estudio.

que el Canto con Caja fuese difundido en las escuelas por parte de Leda Valladares. Para Fabiola Orquera (2015), Leda hacía parte de una vanguardia musical, por un lado “las ideas políticas de esta artista responden a esquemas conservadores, mientras que desde el punto de vista estético se ubica a la vanguardia”. La extrañeza expresada por Pedro Aznar- quien de niño se criara en la Ciudad de Buenos Aires- remarcaría esa idea de la vanguardia, por medio de la novedad encontrada con los niños de esa escuela.

1.3 ALGUNOS PLANTEAMIENTOS SOBRE CAMINOS ENTRE EL SABER POPULAR Y LA UNIVERSIDAD

La tareas emprendidas por diversos agentes comprometidos con la divulgación, visibilidad e inclusive legitimación del saber del pueblo, fueron muy grandes y arriesgadas, al no contar muchas veces con el apoyo financiero necesario y al mismo tiempo no tener garantías de que el trabajo realizado tuviese una repercusión considerable en la sociedad. El aporte de Leda Valladares a la cultura argentina es sin duda bastante amplio y profundo, ya que esta artista multifacética transitó en varios ámbitos y de maneras muy diferentes. Partiendo desde el modo científico, al realizar las investigaciones recopilatorias del Canto con Caja, para luego adentrarse a la praxis de dicho canto, realizando también relecturas de los mismos con la cantante y compositora María Elena Walsh, comprometiéndose cada vez más con la visibilidad de estos cantos y con sus cantores. Este es el caso de Gerónima Sequeida, cantora vallista¹¹, a quien Leda presenta en Buenos Aires en un recital en el año 1983 al enseñar el Canto con Caja. Siguen la actuación en la enseñanza de bagualas a niños en diferentes escuelas de Argentina, tanto del Noroeste argentino como de la Capital, el involucramiento con el medio audiovisual para la difusión de los cantos agrestes, la función de mediadora desempeñada para crear espacios de diálogo entre saberes populares como el perteneciente a los pueblos del Noroeste argentino con el urbano a través de la participación de músicos del rock y otras acciones semejantes.

¹¹ Vallisto o Vallista, es el término utilizado por Leda para referirse a la persona natural de los valles del Norte de Argentina. También es el adjetivo que le colocará a las especies del Canto con Caja, los nombraría en algunos momentos como “Canto Vallisto”.

Por último, al final de su vida, invirtió en la realización de talleres del Canto con Caja en la Ciudad de Buenos Aires, en donde dejó un legado, del cual hablaremos más detalladamente en el segundo capítulo de esta Tesis de Grado.

1.3.1 Lugares de encuentro y tensión

Toda esta trayectoria de los agentes interesados en el saber popular nos hace pensar que el camino a ser transitado para la inserción de los Cantos de tradición Oral en la Universidad, primeramente, siguiendo estos ejemplos, podría tener diversas formas de abordaje y, en segundo lugar, que es un largo camino a ser constantemente construido, donde la incertidumbre sobre el desenvolvimiento, el soporte financiero y la repercusión harían parte del proceso.

Pensar en la ecología de saberes, citada al comienzo de este capítulo, podría resultar en una propuesta interesante para comenzar con la construcción de este camino. Para Andrés Arbelaez Samper, la universidad podría generar esta experiencia:

Avanzando hacia una comprensión de la diversidad al interior de la Universidad, no solamente como una experiencia de coexistencia de unidades culturales estancas, sino como un espacio de ecología de saberes, en el que la interculturalidad nutre las prácticas pedagógicas y la producción epistemológica a través de un encuentro, a veces tenso, pero real entre las diversas narrativas culturales.

(SAMPER, 2010: p. 1)

En el trabajo de Leda Valladares se encontró, como recordamos en la cita sobre las afirmaciones de Pedro Aznar, con un cierto tipo de extrañamiento por parte de los niños de la escuela, siendo para estos alumnos la primera reacción de risa e incompreensión por lo que Leda trataba de transmitir. Pero este lugar de encuentro y tensión no significó el abandono por parte de Leda Valladares, acostumbrada a ese trato inclusive por parte de familiares desde antes de sus inicios en la investigación del Canto con Caja¹².

En el capítulo a seguir abordaremos la problemática sobre la educación a nivel superior en el ámbito de la música, más específicamente de la Carrera de Canto, y trabajaremos con las nuevas propuestas de enseñanza de la música aplicada al canto, apoyándonos en datos de algunas entrevistas realizadas a dos agentes dedicados a la enseñanza del Canto con Caja en la ciudad de Buenos Aires. De este modo y sumado a lo expuesto en este primer capítulo, plantearemos formas de acercamiento de los cantos de tradición oral a la universidad.

¹² Leda Valladares contó en una entrevista otorgada a Blanca Rébora en el año 1995, que nadie le había contado sobre el Canto con Caja porque en ese entonces se creía que eran cantos de borrachos.

CAPÍTULO 2 – EL PROBLEMA DE LA ENSEÑANZA CONVENCIONAL DEL CANTO Y LAS NUEVAS APROXIMACIONES AL CANTO DE TRADICIÓN ORAL

La Enseñanza de música a Nivel Superior en América Latina según algunos autores como la renombrada educadora Violeta Hemsy de Gainza y el investigador Andrés Arbeláez Samper, se encuentra actualmente en un estado donde necesita de una urgente actualización.

Como parte discente de la carrera de canto en una universidad federal brasileña en América Latina, vemos la necesidad de abordar esta problemática partiendo de la enseñanza, porque comprendemos que es la puerta que puede conducirnos a repensar las prácticas musicales dentro del ámbito académico. Para Violeta Hemsy de Gainza, esta actualización podría ser “visualizada como el resorte clave del cambio educativo, el estamento que faltaría tocar para concretar el deseado aggiornamento de la enseñanza musical en todos los niveles”. (GAINZA, 2002)

Para la misma autora, a lo largo del siglo XX la educación superior de música no pasó por grandes transformaciones. Esto podría deberse a la consolidación en su estructura de lo que la misma llamó Modelo conservatorio:

Podría decirse que el nivel superior de la educación musical no experimentó en nuestros países, a lo largo del siglo que se terminó, reformas sustantivas. A partir del establecimiento y la consolidación del modelo institucional del conservatorio.
(HEMSY DE GAINZA: 2002).

En nuestro siglo esta realidad parecería no ser diferente, ya que en este sentido, algunos aspectos siguen preponderando en la estructura curricular en varios cursos de música de nuestro continente. Para poder tratar de esta problemática nos introduciremos a la que se enfrenta actualmente el curso de Canto en la universidad, el cual ha sido afectado inevitablemente con la consolidación de este modelo.

El discurso monoculturalista que habíamos comentado en un primer capítulo, se encuentra ahora dentro del marco de la enseñanza tradicional del canto, presente en distintas universidades de América Latina.

Esta es una enseñanza basada en una larga tradición de varias escuelas del canto lírico europeo, que ha sido adaptada en algunas situaciones al contexto de cada país en nuestro continente.

El problema principal radica en la hegemonía que esta, con el repertorio y

técnica, ejerce sobre otros tipos de cantos presentes en América Latina, como el canto popular y el canto de tradición oral, que al no tener la misma sistematización, dentro de la sala de aula pasan a ser abordados desde la visión de dicha enseñanza. Esta situación a nivel institucional no ha generado grandes preocupaciones, mientras se cumpla con lo establecido dentro de la estructura curricular del curso.

Sin embargo, tanto docentes como discentes que se encuentran día a día con las problemáticas del hacer musical del canto, son conscientes de que los cantos populares y los cantos de tradición oral, al ingresar a las universidades, se encuentran, por un lado, con la discriminación frente a comparaciones con el canto lírico y por otro pierden sus características esenciales. Luego de que a través de consideraciones poco profundizadas de estos cantos, en la práctica sufran adaptaciones que descontextualicen a los mismos del hacer musical tradicional del que provienen.

No pretendemos decir con esto, que sea necesaria una imitación idéntica a la práctica del lugar de donde provienen ni sustentar un discurso purista, sino a resaltar la importancia de la investigación continua en la praxis del canto. Tampoco pretendemos la exclusión del Canto lírico en las universidades, sino que apoyados del concepto de una Ecología de Saberes, pueda existir un diálogo, como apuntaba Samper (2010), a veces tenso pero necesario para la coexistencia de estas prácticas del canto. Es por eso que nos determinamos al estudio de un caso específico con el que podamos iniciar este diálogo: la enseñanza del canto de tradición oral.

Encontramos a través de la investigación, el trabajo realizado por Leda Valladares a lo largo de su vida con el Canto con Caja, a su vez el legado que ésta ha dejado en cuanto se refiere a enseñanza del Canto con Caja.

Es por ello que procedimos a realizar entrevistas a dos profesores que actualmente enseñan este canto en distintas instituciones. A continuación presentaremos una suerte de estado del arte de la enseñanza del Canto con Caja, basados mayormente en las informaciones extraídas de las entrevistas.

2.1 ESTUDIO DE CASO DEL CANTO CON CAJA

En octubre de 2016 fueron realizadas las investigaciones correspondientes a la Enseñanza del Canto con Caja desenvuelta en dos Centros Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, a través de los siguientes talleres: Taller de Educación Popular de Canto con Caja, por Mauricio Cucien, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Taller de Canto Ancestral, dirigido por Miriam García en el Espacio Ecléctico.

La información que presentaremos a continuación corresponde a los datos que fueron extraídos de las entrevistas, los mismos nos ayudarán a orientarnos hacia los caminos recorridos por ambos en el ámbito del aprendizaje y enseñanza del Canto y por consiguiente del Canto con Caja.

Mauricio Cucien

Su primer contacto con la música fue a través de la participación en los Coros de Templos y en clases grupales en el Conservatorio Nacional. En 1992 participó de un taller ministrado por Leda Valladares en El Centro Cultural Ricardo Rojas. Más tarde, entre 1993 y 1995, con la suspensión de los talleres comenzó a participar de los talleres, de Canto Popular con Marta Said, para retomar las clases del Canto con Caja con el regreso de los talleres de Leda Valladares. En el 1996 Participó cantando en el Colectivo Cajas del Rojas. En el 2002 comienza a dar clases de Canto con Caja particulares. En el 2003 lo invitan a dar talleres en la Fábrica Recuperada (IMPA) donde enseña hasta la fecha. Entre el 2007 y el 2012 ofreció Talleres gratuitos de Educación Popular en el Psiquiátrico de Mujeres Braulio Moyano. Desde el 2009 hasta la fecha desenvuelve los talleres en La Facultad de Filosofía y Letras.

Desde el 2011 ministra sus clases en El Instituto Nacional de las Artes, actual UNA, en el área transdepartamental- sector del Folklore. Entre el 2012 y el 2015 dio aulas de Canto con Caja direccionado a la tercera edad en una de las Fundaciones del Padre Mario.

Miriam García

Inició su contacto con la práctica musical cantando en un Coro Polifónico y más tarde en un Coro Polifónico de Iglesia. También recibió clases de Canto Lírico por 3 años. Conoció en 1984 a Leda Valladares con la que recibió clases del Canto con Caja. Participó de clases en Italia ofrecidas por las Escuelas de Música Popular,

encontrando allí otras formas de cantos ancestrales. Entre el 1988 y 1989 recibió clases teóricas sobre el Canto con Caja con la Etnomusicóloga Isabel Aretz. En 1990 participaba como auxiliar en uno de los talleres del Canto con Caja de Leda Valladares. En el 1996 realizó trabajos en conjunto con Isabel Aretz. Desde 1999 hasta la fecha da clases en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Desde el 2002 también trabaja dando talleres en el Espacio Ecléctico. En el 2011 la invitaron a dictar un seminario en el Instituto Nacional de las Artes, en el sector de Música C. López Buchardo.

2.1.1 Las Entrevistas

El procedimiento fue llevado a cabo a partir de entrevistas individuales semiestructuradas realizadas en la Ciudad de Buenos Aires en los días 20/10 a Mauricio Cucien y el 22/10 a Miriam García. Éstas fueron realizadas con el intuito de conocer el proceso de la enseñanza de un canto de tradición oral en la Ciudad Metropolitana, así como explorar sobre las técnicas vocales que estos maestros tuvieron que desarrollar a lo largo de sus carreras como docentes de este canto.

2.1.1.1 *Introducción al Canto con Caja*

En un primer momento las preguntas fueron orientadas a conocer el proceso formativo de ambos docentes. Sabemos que antes de la enseñanza hubo un aprendizaje del canto, por lo que nos detendremos en un primer momento en ese punto.

Mauricio Cucien informó que en sus primeros años cantó para Coros de Iglesia, más adelante, luego de haber cantado mucho tiempo en Coros, conoció el taller de Canto con Caja ministrado por Leda Valladares en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Miriam García, por otro lado, nos contó que en su infancia había escuchado por primera vez una baguala- uno de los cantos del Canto con Caja- a través del Festival de Cosquín¹³, pero que solo años después recibiría aulas de canto, éstas orientadas hacia el Canto Lírico. A los 20 años, conoce a Leda

¹³ El Festival Nacional de Folklore de Cosquín surge como una necesidad de un grupo de ciudadanos deseosos de que el nombre de Cosquín se proyectara hacia los diversos estratos del país, con el fin de promover el turismo e incentivar la economía local.

Valladares con la que recibe aulas de Canto con Caja.

Se encontró que ambos entrevistados tenían como referencia dentro de la enseñanza del Canto con Caja a Leda Valladares. Así también afirman que estas clases que Leda Valladares desarrollaba siempre fueron dadas de forma colectiva, donde se trabajaba con letras y partituras que correspondían a transcripciones realizadas en sus investigaciones de campo.

2.1.1.2 Las herramientas utilizadas

Dentro del desarrollo del aprendizaje, Miriam García afirmó que existió la necesidad de extender sus estudios en cuanto a la técnica vocal ya que al aplicar su anterior praxis de la técnica vocal con esta forma de cantar se encontraba con el siguiente problema:

“Al principio era imitarla a ella (a Leda Valladares) como daba las clases y después yo empecé a generar un sistema propio porque Leda no enseñaba técnica y yo sí tuve la necesidad de empezar a investigar una técnica vocal porque al tratar de imitar esta voz, cuando no sabes de donde sacarla, con herramientas que yo traía de la técnica occidental, las cuerdas vocales se me empezaron a lastimar.”

(ENTREVISTA A MAURICIO CUCIEN).

De la misma forma, Mauricio Cucien advirtió la necesidad de herramientas que pudiesen ayudarlo a reproducir el Canto con Caja, avocándose de esta manera a la búsqueda de las mismas:

Me encontré que estaba cantando este canto y me cansaba la voz a la media hora de estar cantando [...] por lo tanto que estuviera en el taller de Leda y en el de Canto Popular fue una buena oportunidad para crear o encontrar herramientas que me permitan hacer un canto que es agreste.

(ENTREVISTA A MAURICIO CUCIEN).

Es interesante notar que el punto que haya orientado a la búsqueda de las herramientas fuese el cansancio vocal. A partir de ese momento ambos pasan a repensar la técnica vocal occidental que ya venían desarrollando.

Mauricio Cucien afirma que el Canto con Caja parte de impostaciones vocales diferentes a las impostaciones vocales presentes mayormente en el canto popular moderno, al que llamó como el “do de pecho” y manifiesta el difícil proceso de asimilación de estas impostaciones:

En el Canto con Caja hay un recurso que se llama Quenco, el Quenco es el falsete. Ese tipo de recursos en el canto popular no se ven tan bien [...] cuando uno llega a ese punto, es el punto más difícil. Leda sufría mucho tratando de que uno desde lo urbano entendiera ese lugar de la voz.

(ENTREVISTA A MAURICIO CUCIEN).

Miriam García, a su vez, al hablar sobre la impostación vocal nos contó que explora toda la zona del paladar blando y de los resonadores. La docente llegó a esta conclusión luego de realizar viajes a Europa en un momento de eclosión de las escuelas de música popular, donde conoció otros cantos de carácter étnico con cierta familiaridad a los cantos de nuestro continente. En las palabras de Miriam:

Roma era como una especie de hervidero multicultural y para evitar el tema de la xenofobia y el racismo había como una eclosión de escuelas de música popular y encuentro de este tipo de música, donde todo el mundo intercambiaba y ahí también tome clases y empecé a encontrarme con otras formas de cantos, que eran parecidas a las formas de cantar nuestra, cantos más étnicos, ahí me di cuenta que utilizaban la zonas del Paladar blando, los resonadores, trabajan un mundo más de atrás y no tan bucal y donde la voz empieza a encontrar otras resonancias, otros colores y bueno, fui investigando por ese lado.

(ENTREVISTA A MIRIAM GARCIA).

Si hiciéramos una comparación entre el trabajo investigativo de Leda Valladares y el de sus alumnos, podríamos notar que en el caso de Leda, la preocupación por buscar una técnica o herramientas para el canto no era una preocupación primordial.

2.1.1.3 Algunos conceptos practicados en las clases del canto con caja

El canto colectivo, muy fomentado por Leda Valladares en los años de enseñanza, reproducido en sus talleres del Canto con Caja para crear la noción del canto comunitario, fue utilizado en las clases de Miriam García:

“Otra cosa que desarrollo fundamentalmente es el Canto de forma colectiva, no doy clases particulares, individuales porque eso se aprende a partir de cantar en grupo [...] El canto colectivo tiene como dos aristas, uno que es cantar en comparsa en unisono y otra que es responsorial, del solista y comparsa, donde la comparsa repite un mote [...] entonces creo que es fundamental el aprendizaje de forma colectiva porque así también es donde se cantan en los lugares de origen, son cantos comunitarios, forma parte de la comunidad, de su vida.” (ENTREVISTA A MIRIAM).

De la misma manera, en el Taller de Canto Popular de Mauricio Cucien, se desenvuelve la modalidad de canto colectivo. A este son invitados de vez en cuando Cantores del Noroeste argentino que son considerados como referentes en el Canto con Caja. Así se mantiene la idea de la constante interacción entre cantantes vallistos y cantantes urbanos.

Una de las técnicas que Miriam García utiliza en sus clases según nos relató es la del aprendizaje mnemotécnico que ayudaría en la memorización de las

coplas, esta actividad consiste en la creación de coplas con datos basados en asociaciones para lograr montar un recuerdo. Este método fue aplicado por la docente al ver la necesidad del desapego de la letra por los participantes que se encontraban en el proceso de aprendizaje de las coplas y que necesitaban al mismo tiempo realizar toques en la caja. Miriam Garcia considera que la caja no es un instrumento que acompaña la voz mas sí un instrumento que va en oposición a la voz "tocando tierra" y la voz como flutuante "tocando el cielo", pero ambos tienen en la práctica igual importancia.

2.2 ACERCANDONOS AL CANTO CON CAJA

Haciendo un análisis sobre los datos recogidos en estas entrevistas decidimos poner en práctica algunos aspectos concernientes a la práctica del Canto con Caja durante la elaboración del Recital de Final de Curso al que hemos llamado "Cielo y tierra". Éste podría resultar en una forma de aproximación de la praxis de este canto a la universidad. Uno de ellas es la apertura del espacio de este tipo de canto en un recital de final de curso en la universidad.

Reforzamos el hecho de que esta práctica de las especies del Canto con Caja es un primer intento de aproximación a este tipo de canto, por lo que no pretendemos darle todavía un trato más profundizado en cuanto a técnica y estética, tampoco conocemos a profundidad las diferentes formas de cantar estas especies.

Lo que tomaremos como recurso para esta presentación serán las nociones como el canto colectivo, presente en las festividades asociadas al carnaval y fomentadas por mucho tiempo por Leda Valladares, las cuales dan un sentido de comunidad. Tomaremos la idea de representarlo a través de la búsqueda de una masa sonora, para explicar así el sentido del canto comunitario. Este sentido es explicado por María Eduarda Mirande (2005) cuando habla del canto como "actividad cohesiva que liga a todos los individuos de una comunidad".

El siguiente capítulo explicará los detalles de la construcción del recital, así como los argumentos en los que nos basaremos para presentarlo.

CAPÍTULO 3 – RECITAL DE GRADUACIÓN: “ENTRE DOS MUNDOS CIELO Y TIERRA”

Este recital surge como resultado de las investigaciones monográficas de las estudiantes Rosana Riveros y Sofía Mideros, ambas graduandas del Curso de Música con énfasis en canto de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana – UNILA, en Brasil. Su intención es evocar desde un mismo escenario la relevancia de dos mundos: “Tradición y Modernización” en la práctica vocal; para esto, han buscado puntos de conexión donde estos dos mundos dialogan y se enriquecen mutuamente.

El eje central de este recital, pensado desde el punto de vista de la voz en la práctica de ciertos cantos ancestrales y en el performance vocal de la canción popular, es el diálogo entre estos dos mundos, disminuyendo las barreras del prejuicio sonoro.

3.1 CONCEPTO “CIELO Y TIERRA”

En el escenario de nuestro recital nos dedicaremos a presentarles dos mundos: “Cielo” como representación de un lugar perteneciente al imaginario colectivo que evoca lo divino y lo místico y a un llamado a la conservación de la tradición y las costumbres del saber popular aunado a otras manifestaciones pertenecientes al Patrimonio Cultural; y “Tierra”, como un lugar donde la innovación se materializa por medio de procesos de modernización en la búsqueda por nuevas formas de utilización de la voz.

Con estas referencias, “Cielo” simbolizaría el patrimonio intangible visto como algo que no se puede medir a partir de parámetros académicos tradicionales, pues corresponde a una expresión de los saberes del pueblo, cuyas características están ligadas a la tradición oral y a la memoria colectiva. “Tierra”, en cambio, sugiere un presente en movimiento y un pasado en constante transformación, manifestando la necesidad de organizar de distintas maneras las interpretaciones en donde los recursos vocales correspondan también a nuestros oídos urbanizados.

De este modo, con las representaciones simbólicas ya delimitadas, buscamos un diálogo que permita por medio de la praxis performática, transitar entre estos dos mundos opuestos y a la vez permeables. En el performance, Rosana Riveros representa la simbología “Cielo” y Sofía Mideros la simbología “Tierra”; el

diálogo consiste en que ambas puedan, en el transcurso del recital, desenvolver características de una y de otra.

3.2 ESTRUCTURA DEL RECITAL

Escogimos en nuestra performance vocal, trabajar con la inclusión de otras áreas artísticas, haciendo de este recital un espacio interdisciplinar, donde paralelamente a las interpretaciones se realicen danzas tradicionales y contemporáneas, declamaciones y proyecciones visuales. Para esto se contará con la colaboración de estudiantes de cine, música y técnicos en sonidos.

El recital tendrá una duración máxima de 120 minutos, dividida en dos sesiones. Estas dos sesiones son marcadas por el diálogo y el tránsito entre repertorios de orden tradicional y aquellas canciones populares que han sido reinterpretadas de forma no convencional. Esto se llevará a cabo con la participación de las dos intérpretes en cada una de las sesiones con sus respectivos repertorios, sonoridades y tratamiento de la voz, independiente de la representación que cada sesión evoca.

3.2.1 REPERTORIO

Rosana Riveros, quien se dedica a estudiar el canto con caja, canto de tradición oral, recolecta diversos cantos y los incorpora en su repertorio para este recital. Los cantos seleccionados, los instrumentos escogidos y los acompañantes, se encuentran enunciados a seguir y representan la sección “Cielo”.

ROSANA RIVEROS (CAJA Y VOZ) Y MELANIE LAGOS (PIANO)	
·	Baguala del Valle de Lerma – (Recopilación de Leda Valladares)
·	Gumaita Puñun May – (Canción de cuna mapuche; arreglo de Gabriela Mendoza)
·	Vidala de chilecito (Recopilación de Leda Valladares)
ROSANA- CAJA-VOZ; SOFÍA- VOZ; ÁLVARO DELGADO- CHARANGO	
·	Tonada de la Quiaca (Recopilación de Leda Valladares)
·	La cocinerita (Canción popular argentina. Recopilación y arreglo de

Leda Valladares) <ul style="list-style-type: none"> · Una canastita (Carnavalito. Recopilación y arreglo de Leda Valladares)
ROSANA- VOZ-CAJA
<ul style="list-style-type: none"> · Por esos montes (Vidala, Recopilación de Leda Valladares) · Pobre mi negra (Tonada de Jujuy. Recopilación de Leda Valladares)
ROSANA- VOZ-CAJA; COMPARSA VOCAL
<ul style="list-style-type: none"> · Ay naranjal (Vidala de Tucumán. Recopilación de Leda Valladares) · Dicen que el mundo es redondo (Tonada de Salta. Recopilación de Leda Valladares) · La vicuñita (Antonio Pantoja)
ROSANA- VOZ-CAJA; JONATHAN CUMBICOS -GUITARRA
<ul style="list-style-type: none"> · Oración del remanso (Chamame - Jorge Fandermole) · El cosechero (Rasguido doble – Ramón Ayala) · Chacarera de Tafi (Recopilación de Leda Valladares)

Sofía Mideros, presenta una variedad de géneros musicales que considera como propicios para la exploración vocal y la utilización de recursos vocales no convencionales. El conjunto de este repertorio representa la sección “Tierra” con los siguientes temas:

VOZ: SOFÍA MIDEROS; GUITARRA ELÉCTRICA: BRUNO LEVANDOSKY
<ul style="list-style-type: none"> · Bebê (Hermeto Pascoal – álbum “Som da gente”, 2008) · Doralice (Dorival Caymmi, 1945)
VOZ: SOFÍA MIDEROS; GUITARRA ELÉCTRICA: EMANUEL
<ul style="list-style-type: none"> · Chacarera Santiagueña (Liliana Herrero – álbum “Recuerdos de Provincia, 1999)

VOZ: SOFÍA; CHARANGO: ALVARO DELGADO

- Punto y Raya (Juan Carlos Nuñez y Aníbal Nazoa – folclore venezolano, 1972)

VOZ: SOFÍA MIDEROS; GUITARRA ELÉCTRICA: BRUNO LEVANDOSKY

- Bebê (Hermeto Pascoal – álbum “Som da gente”, 2008)
- Doralice (Dorival Caymmi, 1945)

VOZ Y CAJA: SOFÍA Y ROSANA

- Pocahontas.
- No siendo más (Dúo Las Añez).

VOZ Y LOOP: SOFÍA

- El Surco (Chabuca Granda)

En un esquema general la estructura del recital tiene la siguiente forma.

“CIELO” PRESENTACIONES	“TIERRA” PRESENTACIONES
Rosana “Partícula 1” (tres músicas)	Sofía “Bloque2” (tres músicas)
Rosana y Sofía “Partícula 2” (tres músicas)	Rosana “Partícula 4” (tres músicas)
Sofía “Bloque1” (cuatro músicas)	Rosana “Partícula 5” (tres músicas)
Rosana “Partícula 3” (dos músicas)	Sofía y Rosana “Bloque3” (tres músicas)
<i>Receso (10 minutos)</i>	
Total de músicas	Total de músicas
12	12

3.3 Descripción del repertorio “Cielo”

El Cielo es para el ser humano un guía para marcar los tiempos y la estaciones. A través de él fueron trazados el tiempo de siega y de cosecha. El humano ha expresado con cantos sus penurias y sus risas a través de todos los tiempos y todos los tiempos se tradujeron contenidos en esas expresiones.

A continuación serán presentadas las partículas del tiempo presente en los cielos, las cuales tendrán una narrativa individual. En este caso traemos a tona las diferentes temporadas que remiten a momentos de una población ancestral.

PARTÍCULA NÚMERO UNO

Para esta sección, fueron tomadas las recopilaciones de Leda Valladares encontradas en forma de partitura en *Canciones Arcaicas del Noroeste Argentino*. Estas son: “Baguala del Valle de Lerma” y “Vidala de Chilecito”. En dicho documento existen algunas indicaciones de la forma de ejecución de estos cantos y del toque de

la caja, indicaciones que se tratará de reproducir.

En cuanto a la cualidad vocal se tratará de emular la sonoridad de las voces presentes en el álbum *Grito en el Cielo I*, que también pertenece al trabajo relacionado al Canto con Caja de Leda Valladares. A esto se le acrecentará el acompañamiento de un piano durante la ejecución de todas las músicas de esta sección, con un arreglo que corresponda a la siguiente narrativa construida: Se mostrará el júbilo de una cantante con una identidad definida que será confrontado por el recuerdo de un arrullo de su madre, lo que le hará entrar en un estado de melancolía. De ese estado la cantante volverá con un identidad nueva marcada por el presente y pasado.

El canto que representará el pasado es una canción de cuna mapuche recopilada por Beatriz Pichi. Sin embargo será utilizada la referencia instrumental y sonora del arreglo de Gabriela Mendoza, encontrada en el disco *Puñun Wawita*. Este canto será introducido en medio de las músicas citadas anteriormente. Vocalmente se buscará emitir una voz más oscura, con mucho 'aire', de manera a recrear un susurro al igual que se creará una atmósfera de introspección y calma. Esto creará contraste con las anteriores que tienen un timbre brillante con emisión vocal frontal.

PARTÍCULA NÚMERO DOS

En esta ocasión, el baile y la alegría serán los que regirán las características de la partícula, por lo que el pulso y la base rítmica regida por la caja y el charango se mostrarán firmes durante la ejecución de las músicas. Las músicas serán "Tonada a la Quiaca", "La Cocinerita" y "Una Canastita" del álbum *Entre Valles y Quebradas* del disco 1 y 2 de 1975, cuya recopilación y arreglo pertenece al dúo formado por Leda Valladares y María Elena Walsh,. En cuanto a la voz se trabajará como dúo vocal, buscaremos que el timbre de voz sea claro, metálico, con una colocación frontal de la voz, a veces un poco anasalada.

Entre ambas buscaremos que el timbre suene lo más parecido posible. Serán agregados algunos gritos de alegría.

La narrativa corresponde aquí a Trabajadoras del campo, quienes después de un arduo día de trabajo salen a festejar con la naturaleza, dando brincos de alegría.

PARTÍCULA NÚMERO TRES

Por primera vez se presentará una sección solista de Canto con Caja, marcada por el lamento presente en los dos cantos, representando un estado milenar de soledad, desamor, sequía, gritos de angustia y llanto. Se introducirán dos cantos: “Por esos montes” y “Pobre mi negra” del album *Grito en el Cielo I*.

Vocalmente se representará al padecer con “queiebres” en la voz y algunos “glissandos” colocados en momentos específicos, como finales de frase. En cuanto a la emisión se traerá la voz “mixta” para facilitar el manejo entre la voz de “cabeza” y de “pecho” que se harán notables durante los queiebres.

PARTÍCULA NÚMERO CUATRO

La narrativa que corresponde a esta partícula es la de un pueblo, “La nación del León”, que a una sola voz emitira su “rugido”.

Los cantos serán: “Ay naranja”, “Dicen que el Mundo es Redondo”, del disco *Grito en el Cielo I* y “La Vicuñita” de autoría de Antonio Pantoja . Se formará una ronda con cinco integrantes -mujeres y hombres- que cantaran en unísono en la región más adecuada para cada voz, buscando una masa sonora homogénea siguiendo la idea de unidad como “nación”. La caja acompañará al canto realizando los toques correspondientes a cada estilo de canto. Eventualmente se agregararán cánones como parte del arreglo vocal.

PARTÍCULA NUMERO CINCO

Para finalizar el recital se presentarán tres músicas de diferentes autores que representarán la memoria de la historia sonora de un país, diferentes pero a su vez encontradas en un mismo espacio.

Las músicas aquí serán: “Oración del Remanso” de Jorge Fandermole con acompañamiento de la guitarra. Vocalmente se tratará de emular un timbre de voz pesado y oscuro, tomando como referencia la voz de Mercedes Sosa, “El Cosechero” de Ramón Ayala y por último, cerrando la partícula “Chacarera de Tafi” del álbum de Leda Valladares *Grito en el Cielo I*. Esta última se asemejará a la forma de cantar de la primera música de la Partícula Número Uno.

3.4 BALANCE DEL PROCESO

En el 2013 escuché por primera vez la tonada *Dicen que el mundo es redondo*, en un taller de la profesora Alejandra Fernández – Voz en vos- ofrecido en la Carrera de Música de mi Universidad.

A partir de esa experiencia tuve la inquietud por saber más sobre este canto, por lo que me propuse a investigar a través del internet, fue el momento de descubrimiento de un universo sonoro diferente a todo lo que había escuchado anteriormente.

Más tarde resolví comprarme la caja para poder aprender los cantos de forma autodidacta con el material disponible en internet. En ese momento me encontré con la dificultad de reproducir este canto vocalmente por lo que en esa etapa de descubrimiento y aprendizaje surgió el deseo de aproximar las prácticas de estos cantos a la Carrera de Música con especialización en Canto dentro de la Universidad, porque de manera coincidente con lo expresado por Mauricio Cucien y Miriam García en las entrevistas, pienso que se necesitan desenvolver herramientas para las voces que están acostumbradas a la forma occidentalizada de cantar. En ese largo recorrido aprendí que existe por detrás todo un universo muy relevante que conforma toda esta práctica.

Por eso resolví avocarme primeramente a la tarea que significa entender el trabajo con el saber popular, tan marginalizado en nuestros días. La elaboración de este recital con todas las dificultades técnicas, vocalmente hablando y a su vez el trabajo en conjunto con Sofía Mideros, significó la apertura de puertas a un mundo del canto con el que no me había atrevido a interactuar anteriormente y por el que me siento confrontada por la libertad expresiva que estos cantos poseen como decía. Como decía Leda Valladares “esos manantiales del canto”.

CONSIDERACIONES FINALES

En estos tiempos, donde lo mecánico, por medio de la tecnología, ha transformado lo “cotidiano” y las relaciones personales, es cada vez más común sujetarse a sistemas que nos orienten hacia caminos estables, donde por medio de herramientas asignadas por el mismo sistema, alcancemos el bien anhelado. La inmediatez, a su vez, es sin duda sin duda alguna uno de los elementos más característicos de este tiempo.

Para llegar a este punto de la carrera de grado, fui sometida a toda suerte de desafíos que me llevaron a repensar los caminos que estaba trazando. Como estudiante de Canto en la Universidad de la Integración Latinoamericana en Brasil me encontré con la difícil tarea de estudiar cantos totalmente ajenos a los que estaba habituada, como arias del canto lírico, lied, jazz, blues, Joropo, Samba Canção. Por último, el Canto con Caja, que creó en mí lo que faltaba para provocar el quiebre de paradigmas en lo que se refiere al canto: la práctica, la técnica y la expresividad. Como cantante considero que estuve presa por mucho tiempo a ese sistema nombrado al inicio y aun lucho para equilibrar la “comodidad” que este me presenta, al ponerme a la mano herramientas preestablecidas.

Considero que para la realización de nuevas prácticas del canto dentro de la carrera de canto de la universidad, será necesario recorrer un estrecho camino. La prueba de eso es el Canto de tradición oral que no solo abarca al Canto con Caja sino a otras varias especies de canto, en América Latina, las cuales talvez no hayan sido reconocidas como interesantes en el ámbito académico.

Este andar debe ser constante, signado de búsquedas, de momentos de estabilidad e inestabilidad y de mucho crecimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESSANDRONI, N. (2013). **Pedagogía Vocal comparada**. Qué sabemos y que no. Arte e Investigación, 9. La Plata. 2013.

AZNAR, Pedro. **Pedro Aznar** [Buenos Aires]. Canal Encuentro en el Estudio. Estudios ION, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=04kf35N1h0Y>. Acceso en: Noviembre 2016.

CRESPO, Carolina; ONDELJ, Margarita. **Patrimonio y Folklore en la Política Cultural en Argentina (1943-1964)**. Avá, Posadas, n. 21, dic. 2012. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942012000200006&lng=es&nrm=iso. Accedido en: Setiembre 2016.

CUCIEN, Mauricio. **Entrevista a Mauricio Cucien**. [octubre, 2016]. Entrevistadora: Rosana Riveros Velázquez. Buenos Aires, 2016. 1 archivo sonoro. Entrevista concedida para la Tesis de grado El Canto con Caja en la Metrópolis: Un estudio de caso del Canto con Caja en la Ciudad de Buenos Aires.

De Ushuaia a la Quiaca (León Gieco - Gustavo Santaolalla) In: Premios Konex 1995: Música Popular / Mención Especial. Base de datos de la Fundación Konex. Disponible en: <http://www.fundacionkonex.org/b1672-de-ushuaia-a-la-quiaca-leon-gieco--gustavo-santaolalla>. Accedido en: Diciembre 2016.

Encuentros de la Ushuaia a la Quiaca. [Argentina]. Canal Encuentro: Canal Encuentro, 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l8K0HOle70Y>. Acceso en: Agosto 2016.

GARCÍA, Miriam. **Entrevista a Miriam García**. [octubre, 2016]. Entrevistadora: Rosana Riveros Velázquez. Buenos Aires, 2016. 1 archivo sonoro. Entrevista concedida para la Tesis de grado El Canto con Caja en la Metrópolis: Un estudio de caso del Canto con Caja en la Ciudad de Buenos Aires.

GUERRA, Samuel. **Problemas epistemológicos del saber popular In: Ciencia Andina**. Quito: 1997.

GUTIERREZ, V. H. **Performance del Canto Coplero: La baguala y la vidala como práctica cultural andina**. Foz de Iguazú. 2016.

HEMSY DE GAINZA, **Violeta. Pedagogía Musical: Dos décadas de pensamiento y acción educativa**. Buenos Aires. Lumen. 2002

HIDROVO, Tatiana. **Ciencias y saberes ancestrales: Relación entre dos formas de conocimiento e interculturalidad epistémica**. Manabí: Departamento de edición y publicación de la Universidad Laica "Eloy Alfaro" de Manabí.

MIRANDE, María Eduarda. **"Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar"**. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm. 27, 2005, pp. 99-110. Universidad Nacional de Jujuy. Jujuy, Argentina.

ORQUERA, Fabiola. **El proyecto musical de Leda Valladares**: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad. *Corpus*, *Corpus* [En línea], Vol 5, No 2. 2015. Disponible en: <http://corpusarchivos.revues.org/1479> . Acceso en: marzo 2016.

ORQUERA, Fabiola. **Geronima Sequeida**: intervenciones en el imaginario de "lo argentino" desde el "canto de la tierra" In: *Cuerpo (s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Ferreyra Editor. Córdoba. 2016.

SAMPER, A. **Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI**: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas In: XVI SEMINARIO LATINOAMERICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL DE FLADEM. 16. *El Artista* , 2011. P. 1-5.

VALLADARES, Leda. *Canciones Arcaicas del Noroeste Argentino*. Buenos Aires. Ricordi, 1970. Voz y caja.

VALLADARES, Leda. *Canciones Arcaicas del Noroeste Argentino*. Buenos Aires. Ricordi, 1970. Voz y caja.

VALLADARES, Leda. **Retratos Sonoros** [Argentina]: Secretaría de Cultura de la Nación, 1995. Archivo en formato mp3. Entrevista concedida a Blanca Rébori.