

r.m.v. 56

enero - junio 2018

Revista Musical de Venezuela

Depósito legal: DC2017000086 / ISSN: 2542-3134



Fotografía cortesía del autor.

**FABIOLA JOSÉ GONZÁLEZ**

fabiolajosegm@gmail.com

Universidad Nacional Experimental de las Artes

Venezuela

Licenciada en Música, mención Canto Lírico (IUDEM). Realizó estudios de especialización con Mtro. Tom Krause (España) y pasantías en “Les Jeunes voix du Rhin” (Francia).

Ha llevado la música venezolana a América del Sur, África, Asia y Europa.

Como profesora de UNEARTE crea la Cátedra de Canto Liberador Otilio Galíndez. Allí participa en la Cátedra Libre para las Culturas Populares y en el Grupo de investigación para nuestra descolonización epistemológica “Ludovico Silva”.

Ha producido y grabado los discos “Ahora” (2007), “Leña, maíz, papelón” (2010) y “Parece mentira” (2014), y participado como invitada en otros, dentro y fuera de Venezuela.



CANTO LIBERADOR.

## UNA PROPUESTA DESCOLONIZADORA

### RESUMEN

El canto es tal vez el vehículo más eficaz de vinculación del ser humano con su entorno. Al ser producido por un instrumento esencial, natural para comunicar, la voz, se evidencia su función de revelar, exteriorizar lo íntimo, lo individual, lo propio. Esta voz revela no pocas cosas del individuo, quien contiene un universo en constante e indisoluble relación con el mundo que habita.

Son fuentes de conocimiento para el canto liberador, las formas de ver(nos) y de crear(nos) implicados en el saber popular, el cual se encuentra en las músicas elaboradas por el pueblo, basado en sus tradiciones y modos de relación. También hace aportes la academia eurocentrada en la enseñanza del canto, reconociendo las diversas tradiciones como fuentes de conocimiento que se interconectan, relacionan, facilitan y transversalizan, manifestando sus distintas cosmovisiones, sus maneras de entender el mundo desde su gran diversidad.

La música popular tiene un carácter fronterizo que actúa directamente en el proceso intercultural de construir diversos modos otros de hacer y de Ser, conectados íntimamente con un sujeto que, si bien está colonizado, se nutre de varias tradiciones, desde esa frontera donde “el otro está dentro, y no fuera” para ejercer su acción descolonizadora.

*Palabras clave: Canto liberador, descolonización, traducción intercultural, música popular de raíz tradicional.*

---

# LIBERATE SINGING. A DESCOLONIAL PROPOSAL.

---

## ABSTRACT

Singing is perhaps the most effective vehicle to connect human beings with their environment. Being produced by an essential, natural instrument to communicate, the voice, its function is revealed, to exteriorize the intimate, the individual, the own. This voice reveals not few things about the individual, who contains a universe in constant and indissoluble relationship with the world he inhabits.

There are sources of knowledge for the liberate singing: the ways of seeing (us) and of creating (us) involved in popular knowledge, which is found in the music elaborated by the people based on their traditions and ways of relation. Recognizing the diverse traditions as sources of knowledge that interconnect, relate, facilitate and mainstream among them, manifesting their different worldviews, their ways of understanding the world from their great diversity, the academy can also contribute with its eurocentric vision on teaching of singing.

Popular music has a border character (frontier) that acts directly in the intercultural process of constructing different ways of doing and Being, intimately connected with a subject that, although it is colonized, is nourished by several traditions, from that frontier where “the other it is inside, and not outside” to exercise its decolonizing action.

**Key Words:** *Liberate singing, decolonial, intercultural translation, popular music of traditional roots.*

*« El camino más fácil es, justamente, la pedagogía de la respuesta, porque en ella no se arriesga absolutamente nada. El miedo del intelectual es solo a arriesgarse, a equivocarse, cuando es exactamente el equivocarse lo que permite avanzar en el conocimiento. Entonces, en este sentido, la pedagogía de la libertad o de la creación debe ser eminentemente arriesgada.»*

El canto, este medio expresivo, comunicador de emociones, de conceptos puestos en palabra y en música, es tal vez el vehículo más eficaz de vinculación del ser humano con su entorno. Al ser producido por un instrumento esencial, natural para comunicar más directamente, la voz, queda en evidencia su función de revelar, exteriorizar lo íntimo, lo individual, lo propio.

Este canto, esta voz emanada desde el interior, revela no pocas cosas del individuo. El ser individual tiene un universo interno en constante e indisoluble relación con el mundo exterior donde se desenvuelve. Es necesariamente individuo, al tiempo que forma parte del colectivo que lo contiene. Se produce entonces, cuando cantamos, un ejercicio dialógico en distintos niveles y dimensiones en las que se involucran, en su sentido más amplio, diversas cosmovisiones que, sin embargo, pueden referirse a sistemas similares de comprensión de los procesos humanos y entenderse a través de la traducción intercultural (De Sousa Santos, 2011).

De Sousa Santos nos habla de una traducción intercultural como parte de una epistemología del Sur, como una hermenéutica diatópica "...que parte de la idea de que todas las culturas son

incompletas y, por tanto, pueden ser enriquecidas por el diálogo y por la confrontación con otras culturas” (p.38)

En este conjunto de ideas sobre el canto liberador o la enseñanza liberadora en el canto, no podía dejar de lado la necesaria reflexión sobre la transformación de la Universidad en su visión más habitual, basada en el pensamiento occidental moderno. Desde una universidad de las Artes, nuestra mirada debe integrar aquellos elementos llamados “académicos” con los propios de la creación y recreación en las artes, vistas desde su capacidad de cuestionar permanentemente la realidad para llegar a una práctica (disciplinar y docente) transgresora de esa academia heredada de Europa, con toda su carga colonizadora y su visión concentradora del saber, poseedora de la verdad; para ir, como nos dice Santos, hacia una comprensión del mundo con más amplitud que la instalada comprensión occidental del mundo.

En este sentido, se entienden como fuentes de producción de conocimiento para el canto liberador, esas formas de ver(nos) y de crear(nos) que involucran, por un lado, el saber popular que nos transmite nuestro entorno, que se ve reflejado en la música elaborada por el pueblo basada en sus tradiciones -y sus modos de relacionarnos- que se escuchan generalmente en la infancia y la adolescencia en un ambiente familiar y, por el otro, la enseñanza de la academia, que tiene una visión más bien escolástica del tema, y que reproduce esquemas eurocéntricos, tanto en la producción como en la enseñanza de la música. A estas se adicionan las prácticas liberadoras que se van produciendo a lo largo del trayecto primero formativo y luego profesional.

En el caso de la enseñanza para el canto liberador, hay fuentes de conocimiento que interconectan, relacionan, facilitan y transversalizan las mencionadas, manifestando distintas cosmovisiones o maneras de ver/entender el mundo desde la gran diversidad que lo contiene.

El ejercicio que se intenta plasmar aquí es el de integrar esas fuentes de conocimiento de diverso origen, tamizadas por las visiones y experiencias que se suceden a lo largo de un aprendizaje que está lejos de acabar y que va enriqueciéndose y transformándose a medida que se produce en diferentes tiempos y espacios. Este ejercicio no es otro que el de hacernos preguntas permanentemente intentando encontrar respuestas, entendiendo que tanto las respuestas como las preguntas son siempre provisorias, como nos dicen Antonio Faúndez y Paulo Freire, con plena consciencia de que “Una educación de preguntas es la única educación creativa y apta para estimular la capacidad humana de asombrarse, de responder a su asombro y resolver sus verdaderos problemas esenciales, existenciales, y el propio conocimiento” (Freire, 1986, p. 6)

Con esta idea intentaré entonces responder(me) en los párrafos siguientes: ¿Qué es el canto liberador? Y, hablando de un canto liberador ¿se puede hablar entonces de un canto opresor? Por otro lado, se hace necesario preguntar también ¿De qué manera se libera el canto y para qué?

## ¿Qué es el canto liberador?

*«Aprender cómo entregarse a la respiración,  
al gran misterio de la vida, el cómo escapar  
de la prisión del pensamiento constante,  
y el cómo encontrar la intrínseca libertad  
y vulnerabilidad a la música y la poesía,  
es extremadamente liberador y fascinante.  
Puede permitirle a uno expresar los sentimientos  
más profundos y la más grande verdad y belleza.»*

Tom Krause

«Cabalgando en mi rucio paraulato  
brotó mi copla y responde el llano  
Mariposa, Flor de mayo»  
Otilio Galíndez

El ejercicio de intentar responder a la pregunta ¿qué es el canto liberador? pasa por una necesaria exploración reflexiva de los antecedentes del mismo, los cuales están delineados por las propias experiencias como sujeta social, como estudiante, como cantante y como docente en constante formación.

## Antecedentes

La experiencia del canto liberador conjuga diversos aspectos y procesos que están interconectados y que permean la actividad docente. El aprendizaje “originario” viene de la experiencia popular de cantar en familia, entre amigos y desde temprana edad. Esta práctica de hacer música popular y tradicional está muy arraigada en los pueblos y en Venezuela forma parte de la práctica común de la gente. Tiene gran importancia en lo que llamamos identidad, arraigo, sentido de pertenencia, donde además se integran otros procesos propios de la música como acompañar, juntarse y en definitiva integrarse naturalmente a la cultura de la cual se forma parte. Por otro lado, el grupo propone, desde la familia, los amigos, una estética y unos referentes de la misma.

En Venezuela existe una enorme diversidad de música popular y tradicional. Esta responde a nuestra constitución de pueblo multiétnico y pluricultural, y conforma lo que llamamos la cultura

venezolana, que según nuestra ley de cultura (Decreto N° 1391, 2014) son:

...las múltiples expresiones a través de las cuales el pueblo venezolano se concibe a sí mismo e interpreta al mundo, establece sus relaciones humanas con el entorno creado, la naturaleza, su memoria histórica, su sistema de valores y sus modos de producción simbólica y material; todo lo cual resalta la condición multiétnica, intercultural, pluricultural y diversa del pueblo venezolano en su conjunto.

A esta práctica colectiva, social, le sucede otra, la del canto coral, que además de tener la propia voz como instrumento, le da una nueva dimensión al juntarla con otras voces, lo que le otorga a cada sujeto una parte importante dentro del sistema musical, distribuyendo entre las individualidades (que sin embargo se inscriben en una “cuerda”) las funciones de la “construcción musical” al tiempo que se complementan entre todas para conformar la “masa coral”.

En el mundo coral venezolano tenemos la gran fortuna de contar con un repertorio y una tradición de música popular arreglada para formaciones vocales de distintas características a partir de la agrupación vocal Quinteto Contrapunto, desde los años 60s del s.XX en adelante, de la mano de su director y arreglista, Rafael Suárez y de excelentes intérpretes venezolanos que también sobresalieron como solistas. Entre ellos las figuras más prominentes Morella Muñoz y Jesús Sevillano. Tenemos la oportunidad de acceder a gran parte del repertorio popular a través de estos arreglos que hoy se cantan en prácticamente todos los coros del país, convirtiéndolos en espacios para la resistencia musical y cultural.

Junto a la referencia musical aportada por el Quinteto Con-



trapunto se encuentra un gran movimiento de cantoras y cantores de música popular y tradicional, en el cual se enmarcan los nombrados Morella Muñoz y Jesús Sevillano, y más tarde, en los años 70s, Cecilia Todd, Lilia Vera y Gualberto Ibarreto, entre los más destacados, quienes dan voz a un importante grupo de compositores como Otilio Galíndez, Luis Laguna, Simón Díaz, Luis Mariano Rivera, entre otros. Este grupo amplio de autores estuvo antecedido por grandes autoras y autores, como Conny Méndez y Eduardo Serrano; y también tienen su consecuencia a esta corriente estética de música popular de raíz a otros contemporáneos como Henry Martínez, Rafael Salazar, Pablo Camacaro, y más recientemente Leonel Ruiz, Pedro Colombet y Amaranta, entre tantos otros. Todos ellos, y otras creadoras y creadores contemporáneos, devienen en las y los referentes de lo que llamo la música popular venezolana de raíz tradicional del s.XX (e inicios del s.XXI).

Otro antecedente del canto liberador está basado en la experiencia dentro de la tradición europea del canto lírico, aunque no exclusivamente. Al momento de iniciar mis estudios académicos de música las experiencias habían sido colectivas, dentro de un ambiente eminentemente social, por lo que la sistematización del canto dentro de la academia representa un punto de quiebre y un cambio del ámbito colectivo al individual. Sin duda, el trabajo desde lo individual aporta herramientas importantes para resolver aspectos técnicos en el canto. El manejo del aire para un correcto sostén de la voz cantada, la necesaria impostación para enriquecer el timbre y proyectar acústicamente el sonido (ya que en el canto lírico no se usa casi nunca la amplificación del sonido por medios electrónicos, como micrófonos, etc, que sí se usan habitualmente en el canto popular). Sin embargo, el trabajo técnico es solo un aspecto en la formación de un sujeto, en cualquiera de las disciplinas artísticas. El otro aspecto, el de la expresión, involucra la inter-

pretación desde dos ámbitos, el intelectual y el de la emoción, el sentimiento. Para conseguir una liberación del canto es necesaria la combinación de estos aspectos.

La experiencia que me permitió encontrar la necesaria expresividad y libertad en el canto vino de la mano de una combinación de dos circunstancias. Por un lado, el encuentro con el barítono finlandés Tom Krause, cantante lírico que tenía una filosofía de canto natural, simple, franco, relajado, placentero, abierto... un canto libre, apoyado en la energía vital (el prana de los indios, chi o qi de los chinos o ki de los japoneses) que tenía mucho en común con su visión de la vida que respira dentro del ser y *la emoción como energía, que conecta el interior de cada ser con el universo.*

La experimentación de estas técnicas con una visión diferente a la que habitualmente había recibido del canto lírico, una visión nueva, más flexible, sin dogmas y sin imposiciones, abrieron un campo totalmente nuevo, aunque no totalmente libre al principio, pero con una amplitud de pensamiento que encontró un canal perfecto en la experiencia colectiva (una vez más) de cantar en un ensamble de músicos venezolanos un repertorio de música popular y tradicional venezolana, el Ensamble Tierra de Gracia en Madrid.

Estas experiencias, una individual heredada de la academia centroeuropea, aunque permeada por la orientación metafísica y espiritual de Tom Krause, y la otra colectiva, heredera de la tradición cultural propia, la venezolana, con nuevas propuestas creativas basadas en la música tradicional, de raíz; sin olvidar los antecedentes colectivos ya mencionados, todas asumidas desde la intuición y la sensibilidad, han sido la base para la propuesta de enseñanza-aprendizaje del Canto Liberador que busca ir desenmarañando las preguntas ya mencionadas para acercarse a respuestas que son siempre provisionarias y, sobre todo, que van generando

nuevas preguntas, es decir, que van enriqueciendo el trabajo colectivo que parte de la intención de “liberar la voz”. Aquí la voz es entendida no solo como el fenómeno del sonido producido mecánicamente por el aparato fonador humano, sino como la expresión esencial del ser humano íntimamente ligada a la experiencia del arte.

## Pilares del canto liberador

La metodología de enseñanza del canto de Tom Krause representa un punto central en la búsqueda del canto liberador, dada sus características como persona, cantante y docente.

Si bien su formación musical y vocal provienen de la herencia de la música centroeuropea, este cantante que se desarrolló profesionalmente en la ópera, el lied y el oratorio, reservaba para el ámbito privado y personal su gusto por la música popular vocal. En sus inicios, contaba Tom, había cantado música popular profesionalmente y a menudo entonaba canciones acompañándose él mismo al piano, entre una clase y otra en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, donde se desempeñó como jefe del departamento vocal de la cátedra de canto Alfredo Kraus desde 2002 hasta su fallecimiento en 2013. Las largas jornadas de estudio a las que se sometía en aquellas dos a tres semanas intensas de clases, que tanto esperábamos sus estudiantes, encontraban relajación y distensión en ese repertorio popular de music hall y de películas que cantaba básicamente en inglés. También en estas clases se hacía énfasis en el repertorio de las llamadas “canciones artísticas”, es decir, canciones creadas por compositores académicos y que usualmente están conectadas con sus tradiciones culturales y los pueblos a los que pertenecen, aunque elaboradas con elementos de la música académica de tradición centroeuropea: lied alemán, *melodie française*, canción española, canción latinoamericana, etc. En Venezuela tenemos un buen ejemplo de

compositoras y compositores de este género, como Antonio Estévez, Modesta Bor, Inocente Carreño, Juan Bautista Plaza, entre los más destacados.

Las clases de Tom se fundamentaban principalmente en la libertad, la distención corporal y emocional, en un sentido de apertura total, tanto vocal como mental y, por supuesto, energética, para lo cual se servía de la filosofía china que propone una visión que aclara conceptos en función de liberar cuerpo y mente.

Aunque no vamos a tratar en profundidad los aspectos vinculados con la libertad del cuerpo y la mente en la cultura china, que es compartida en factores nodales por otras culturas antiguas alrededor del mundo, sí es necesario ubicar en ella el eje central de las clases de canto de Tom Krause, ya que me inclino a pensar que es este el principio de su diferenciación con otras pedagogías del canto enfocadas en el repertorio de música vocal centroeuropea o canto lírico.

En el método de enseñanza de canto de Tom Krause la preparación del cuerpo es percibida desde una visión holística, donde la energía vital o Chi representa la pulsión primaria, esencial de la vida, de la respiración y de la voz. Así, la idea de respirar no es considerada como algo a “domesticar” o someter para cantar, sino como la comprensión y canalización de la propia energía vital que “respira” en cada ser y también en todo lo que le rodea, en perfecta conexión con el universo, con el cosmos del cual forma parte indisoluble.

La respiración desde esta visión está orientada a estimular el flujo de la energía vital (Chi) presente en el cuerpo, tan importante para cultivar “la fuerza interna” como para la vida en sí misma. Esta se fundamenta en la filosofía china, basada en una disciplina que engloba diversos aspectos de la vida del ser humano.

Con la guía de una profesora especializada, Tom nos inició

en las técnicas de Chi Kung, un sistema antiguo para trabajar la energía, comprobado y experimentado a lo largo de miles de años, como apunta Brecher (2004), con la intención de darnos fundamentos de esta visión del canto conectada con nuestra vida, con la vida en general y de darnos una referencia totalmente natural de la respiración y de la energía necesaria para la expresión que aplicaríamos a nuestra voz para liberar nuestro canto. Este sería el primer elemento central para la liberación del canto.

Lo primero a observar es la postura, que se basa en el apoyo (raíz), el equilibrio, y la concentración, y esto es vital para el canto como para el sistema de ejercicios básicos de cualquiera de las variaciones de Chi Kung que se practican en el mundo actualmente.

El Chi es esa energía vital, ese flujo que nos da fuerza interna y nos hace más expresivos. Para estimular su flujo se basa la respiración en el Tan Tien que es un punto ubicado en el abdomen, unos 3 cm debajo del ombligo y 2 o 3 cm hacia el interior del cuerpo (una tercera parte de profundidad, aproximadamente). Podríamos decir que tiene su paralelo en la respiración profunda y baja o “abdominal” que habitualmente se recomienda en la enseñanza del canto. Este tipo de respiración es el que usamos normalmente para el canto liberador, pero en un nivel que va un poco más allá. El mismo está sugerido como perfeccionamiento de la respiración Tan Tien, según el maestro Lam Kam Chuen (1999) y consiste en concentrarse al expulsar el aire (desde este punto) para luego relajarse y aspirar automáticamente el aire, de manera natural y con un flujo exacto. Es decir, el mecanismo inicia al expulsar el aire del cuerpo y no al inspirar, como habitualmente se aborda la respiración. Esto guarda estrecha relación con la “respiración por reacción” explicada en detalle por el profesor Joan Ferrer Serra y que retomaré más adelante.

Esta filosofía del canto de Tom Krause, centrada en la visión de la cultura china, es, a mi juicio, un principio de su diferencia-

ción con otras formas de enseñanza del canto. De estas tenemos aún ejemplos en muchos conservatorios del mundo -incluidos los venezolanos- y la podemos ilustrar con la experiencia contada por el profesor Joan Ferrer en su libro *El camino de una voz* (2003).

Ferrer nos habla de cómo desde niño quiso ser cantante profesional, ya que su experiencia inicial había sido la de una voz que «...fluía suavemente, sin esfuerzo...» y cómo, cuando inició sus estudios en el conservatorio, aunque aún estaba «poseído por aquella sensación» pasó «Del optimismo y la ilusión (...) al desconcierto...» No quiero decir con esto que todas las experiencias de estudio del canto lírico sean como la aquí descrita, pero es cierto que persisten aun dogmas y prejuicios alrededor de esta disciplina y su enseñanza, que sin embargo puede ejercerse desde la libertad y la expresión propias del ser humano.

Esta podría ser una respuesta provisoria a la pregunta ¿existe un canto opresor que se contrapone al canto liberador? Existe un canto opresor, cuando este es ejercido desde el dogma, el prejuicio y la imposición de conceptos y formas de ver y hacer, limitando la creatividad y el desarrollo en libertad de la conciencia, que va a la par del desarrollo en libertad de la voz.

La tradición centroeuropea que contiene al canto lírico se fundamenta en aspectos técnicos y de interpretación propios del bel canto italiano, un ideal estilístico correspondiente al período que se ubica en el barroco europeo, específicamente en la ópera barroca italiana que domina el s.XVIII (y continúa en el s.XIX) y cuyo centro de desarrollo es Nápoles, Roma, Turín, Milán, Venecia y después Viena, Dresde, Hamburgo y Londres. Este ideal de “canto bello” está determinado por el virtuosismo vocal, la pureza del sonido y el fraseo, un legato perfecto. En fin, como lo expresaba Reynaldo Hahn (Gavoty, 1976), los maestros del bel canto se distinguen por sus capacidades de «poder modelar su voz al infinito, sin infligirle ninguna perturbación, haciéndola pasar por

todas las coloraciones del prisma sonoro».

Este ideal o concepto del canto contrasta con otras maneras estéticas de abordar la emisión del sonido cantado. En el canto que nos ocupa, el canto popular, si bien reconocemos su inscripción en una noción decimonónica del arte, donde muchos de los valores que le sostienen se afianzan en la modernidad europea, no es menos cierto que su elaboración de carácter “fronterizo”, propio de la interculturalidad, le da mayores posibilidades estéticas y expresivas que van más allá de la sola “belleza” del canto puro y virtuoso (sin dejar de considerar esa estética también dentro de nuestra propia cultura).

El segundo elemento constitutivo del canto liberador lo encontramos en la música venezolana de la más esencial tradición y en las canciones de autores de nuestros pueblos elaboradas a partir de ésta con los más diversos elementos y herramientas de su saber popular. No intento presentar este repertorio como universal, es decir, descontextualizándolo de su realidad cultural, política y religiosa (Fornet-Betancourt, 2009), sino más bien resaltar sus características particulares, las cuales responden a un extenso y variado mestizaje de culturas, y que, estando conectadas intrínsecamente con nuestra mirada venezolana, con nuestra ancestralidad y también con nuestra contemporaneidad, dentro del carácter intercultural, nos dan el soporte y la conexión necesarias para la liberación del propio sonido, desde una realidad histórica, geográfica y cultural particular: la nuestra.

Es en este elemento donde fundamos la idea de una música y un canto popular liberadores, cuyos referentes se enmarcan en la música de las manifestaciones más tradicionales y también en aquellas que forman parte de la corriente estética del s.XX que reseñé anteriormente y que llamo música popular de raíz, de la cual Otilio Galíndez es uno de sus más grandes exponentes como cultor y creador arraigado en la cultura venezolana. Esta corriente

estética tiene expresiones y sujetos análogos en toda la América Latina, o Nuestramérica, término por el que tengo predilección, ya que nos acerca al pensamiento americanista del apóstol José Martí.

He presentado aquí, someramente, algunas enseñanzas de Tom Krause -con sus herencias de la cultura china y la tradición europea del canto lírico- por un lado, y al repertorio de música popular de raíz -que no se circunscribe solo a la venezolana, sino que amplía su radio a las músicas populares de raíz en general y especialmente a las nuestramericanas- por el otro. Incorporaré ahora un tercer elemento, íntimamente relacionado con el carácter intercultural de nuestras culturas y que nos invita a mirar desde una posición otra, a entender e interpretar nuestras realidades desde puntos de vista críticos. Este elemento surge del pensamiento filosófico descolonizador y se constituye como uno de sus principios fundamentales: el giro descolonial, del que nos dice Maldonado-Torres (2009):

Así como ha habido giros copernicanos, pragmáticos, lingüísticos y posmodernos, de forma análoga se puede identificar un giro descolonial o giros descoloniales, conceptos que se refieren a cambios fundamentales en las coordenadas básicas del pensamiento. (...) Así consideramos aquí la relevancia no sólo de pensadores específicos, sino también de eventos que desafían la forma hegemónica de pensar y abren horizontes posibles de superación a la colonización y sus legados en el mundo moderno. (pp. 683-684)

Si bien es cierto que el término descolonización se aplica habitualmente a luchas políticas, no es menos cierto que este refiere también



(..) al conjunto de prácticas e ideas que intentan deshacer la colonialidad y reconstituir el mundo de sentido y de prácticas humanos (sic)” y esta implica además una “acción por parte del colonizado. Por esto el concepto está más directamente conectado con la noción de liberación, que con la de los otros términos (independencia y emancipación). (p. 686)

La praxis descolonial para el canto liberador se daría entonces, por un lado, en el ejercicio intercultural expresado en el trabajo de enseñanza de Tom Krause, al conectar su herencia centroeuropea, representada por el bel canto italiano como base del canto lírico, con su visión holística del canto, donde la filosofía china aporta elementos esenciales para la vida, como energía, como pulsión que nos conecta con el universo todo. Por otro lado, la música popular de raíz con su carácter fronterizo actúa directamente en un proceso intercultural al construir, a partir de ella, diversos modos otros de hacer y de Ser, conectados íntimamente con un sujeto que, si bien está colonizado, se nutre de varias tradiciones, desde la frontera (donde “el otro está dentro, y no fuera”), para ejercer su acción descolonizadora.

Para la acción del canto liberador o, dicho desde otra perspectiva, para la acción liberadora del canto, se requiere adquirir la conciencia de este nuevo sujeto fronterizo, que actúa no solo en el sentido de descolonizar las mentes, sino que contribuye también a la transformación de las estructuras sociales, políticas y epistémicas propias de la colonialidad. Hay que reconocer que estas, a pesar del esfuerzo para transformarlas o tal vez producto del propio proceso, siguen estando presentes en la sociedad, y del mismo modo en la institución universitaria que nos ocupa. Somos nosotras y nosotros, actores protagónicos, quienes debemos someter estas estructuras a «procesos de intervención intelectual y de pedagogía crítica que podrían poner en consideración modos

otros de pensar, aprender y enseñar que cruzan fronteras» (Walsh, 2005). Desde esta postura me hago la siguiente pregunta:

## **¿Cómo llegar a un canto liberador? o ¿De qué manera se libera nuestro canto y para qué?**

En el tiempo que llevo reflexionando sobre la metodología que se ha venido construyendo en las clases de Canto Popular que imparto desde el año 2011 en la UNEARTE, hemos tenido diferentes posibilidades y recursos para ir desentrañando esta interrogante. Sin duda, el recurso principal es el estudiantado, que ha ido variando con cada cohorte en aspectos que en su mayoría responden a las particularidades de cada cantante y su necesidad expresiva. Parto de la convicción de que todos y todas son artistas, sensibles, intuitivas, creativas, y al venir a la universidad para “profesionalizarse” en canto popular, son cantantes en formación. Otro recurso, que ha adquirido cada vez mayor peso e importancia en los últimos tiempos, se centra en el trabajo colectivo junto a los repertoristas y colaboradores adscritos, de manera formal e informal, a la cátedra.

En el desarrollo de estos años de docencia en la UNEARTE he podido trabajar con distintos colaboradores y amigos músicos que han contribuido al buen desempeño de las/los cantantes en formación. Inicialmente, ante la situación de ausencia de repertorista, invitamos a algunos músicos, como Leonel Ruiz, Luis Pino y Jorge Torres para acompañar las muestras académicas. Luego hicimos alianzas con el Ensamble de Música Venezolana que dirigía el profesor Néstor Vilorio, con quienes colaboramos por espacio de dos semestres. De esta cooperación quedó trabajando con nosotros hasta 2018 el estudiante Yhony León, así como la colaboración esporádica de otro estudiante, Rafael Padilla. Con

la inclusión formal de Leonel Ruiz (2014) y de Pedro Colombet (2015) como repertoristas -ambos músicos de gran trayectoria en la música popular venezolana, compositores y excelentes intérpretes de sus instrumentos- hemos conformado la Cátedra de Canto Liberador Otilio Galíndez, desde donde se ejerce permanentemente la reflexión y la práctica, dentro de un constante intercambio de saberes, intuiciones, sensibilidades y conciencias, lo que ha enriquecido exponencialmente el desarrollo y ha elevado el nivel musical de las y los cantantes en formación y del propio aprendizaje docente colectivo.

El trabajo que venimos desarrollando se centra entonces en liberar la voz, lo que puede parecer, en principio, un concepto abstracto, pero que cobra significado concreto gradualmente con la labor que vamos organizando en dos niveles: el trabajo técnico de base y el trabajo técnico-interpretativo.

## **Trabajo técnico de base**

Tiene que ver con la adquisición de conciencia en el aspecto anatómico del canto, entendiendo al instrumento como un cuerpo-instrumento. El aspecto anatómico en el canto es muy importante, aunque no se es consciente necesariamente al cantar de cada movimiento corporal y de los elementos fisiológicos que intervienen en la producción del sonido cantado. Este aspecto queda generalmente en el terreno de las imágenes y asociaciones de estas imágenes con sensaciones corporales. Sin embargo, considero que las y los cantantes en formación deben recibir algunas nociones que le ayuden a construir un imaginario más real de lo que ocurre en su cuerpo al momento de cantar.

Es fundamental que el/la cantante en formación adquiera la conciencia de que su instrumento es un cuerpo-instrumento y, por lo tanto, todo lo que su cuerpo experimente lo hará igualmente su

instrumento. Para esto es necesario hacer énfasis en la importancia de dedicar tiempo al descanso, no poner el cuerpo en situaciones de riesgo y en definitiva tener un ritmo de vida tranquilo y de disciplina en cuanto a aspectos como la alimentación y el consumo de sustancias que podrían ser nocivas e irritantes, como el alcohol y/o las drogas, tanto como observar hábitos sanos que excluyen el fumar, por ejemplo.

Por otro lado, observar un buen régimen de ejercicio físico (no excesivo, pero que contribuya a tener un cuerpo sano), una buena postura general, que ayude en el equilibrio corporal necesario para un buen desempeño como cantante. Así mismo, es indispensable fomentar y trabajar en pro de una vida emocionalmente sana y tranquila, que logre el necesario equilibrio emocional para afrontar el desempeño profesional. Es recomendable la práctica de alguna disciplina como Yoga o Chi Kung por razones ya mencionadas.

Podríamos decir que el cuerpo-instrumento consta de dos grandes aparatos que se relacionan entre sí, pero que se diferencian claramente:

El aparato fonador, situado en la parte alta del cuerpo, consta de la laringe, pasando por los pliegues o cuerdas vocales, velo del paladar o úvula (paladar blando), paladar duro (toda la cavidad bucal, lengua, dientes, labios), senos nasales y paranasales, y en definitiva el cráneo, cuello y parte alta del pecho. En él participa todo lo que resuena desde que la vibración sonora se produce.

El aparato respiratorio, situado en la parte media y baja del cuerpo, consta de la región abdominal y el pecho, pasando por el esternón (zona conocida también como plexo solar). Sus órganos principales son los pulmones y la musculatura que activa todo el sistema, integrada por los músculos abdominales, músculos intercostales (ambos se conjugan para la llamada respiración abdomi-

nal y la respiración costo diafragmática) y el diafragma.

**Postura.** Para cualquier ejercicio de respiración es necesario observar una postura corporal en equilibrio y preparar el cuerpo con una buena respiración. Tanto el Chi Kung como el yoga son un buen punto de partida para adquirir conciencia en ambos aspectos (postura/respiración).

La postura que sugiero es la siguiente:

- a. Pies paralelos del mismo ancho de los hombros y/o cadera para mejor equilibrio.
- b. Cuello relajado y estirado, buscando alinear el cuerpo con un eje imaginario que va desde la coronilla hasta la entrepierna.
- c. Cuerpo derecho, buscando simetría, partiendo del eje mencionado: verificar hombros y caderas entre sí a la misma altura (vista frontal) y pecho en el centro (ni hundido ni salido), cóccix alineado con el eje desde la coronilla.
- d. Cuerpo flexible, pero alineado. Verificar girando las partes sobre el “eje”. (Sugiero la sensación de los pies enraizados al suelo y de la coronilla emanando un hilo de plata que nos conecta con el cosmos, lo que nos ayuda a mantener la postura e introduce la idea ser parte del todo. Estas son enseñanzas de Tom Krause).

**Respiración.** Para liberar la respiración me ha resultado muy provechosa la “respiración por reacción” que ya hemos mencionado. En sus libros, Ferrer (2003) explica varias maneras de respirar que ha identificado en su investigación sobre el canto. La respiración por reacción consiste en un mecanismo “a la inversa” de lo comúnmente entendido como necesario para respirar (y cantar): esto es, tomar aire y luego usarlo para producir el sonido. Partiendo del principio que explica Joan Ferrer en su libro, la respiración inicia con la expulsión del aire de los pulmones (con ayuda del diafragma y los músculos abdominales) para entonces dar lugar

a la inspiración por “reacción” a la necesidad de oxígeno. Como mencioné anteriormente, esta respiración guarda estrecha relación con la utilizada en Chi Kung y que sugiere el maestro Lam Kam Chuen como perfeccionamiento de la respiración Tan Tien.

La metodología que uso en clases para lograr esto, es la siguiente:

a. Expulsar el aire de los pulmones con ayuda de los músculos abdominales (sensación de espichar la panza) lo que provoca el ascenso de las vísceras, consiguiendo sacar el aire, como una especie de pistón.

b. Esperar unos segundos hasta sentir la necesidad de aire en el cuerpo.

c. Relajar los músculos abdominales, generando el descenso súbito de las vísceras, la tensión del diafragma y el efecto “chupón” que llena de aire los pulmones, con mayor velocidad de la habitual y en la cantidad justa (ni más ni menos, lo que representa una gran ventaja).

Otro beneficio de esta respiración es que inicia expulsando el aire viejo del cuerpo, quien es a menudo el responsable de bloqueos y sobredosis de aire contraproducentes para cantar.

Es posible que las primeras veces que se experimenten estos ejercicios el/la cantante en formación sienta un pequeño mareo, producto de hiperventilación o de exigencia por encima de lo habitual de toda la musculatura y aparato respiratorio. Este es momentáneo y con solo parar unos segundos normalmente desaparece. No debe perderse de vista nunca la necesidad de conservar la flexibilidad en el cuerpo al hacer los ejercicios.

Las clases de canto se inician siempre con dos ejercicios fundamentales de respiración y activación del cuerpo-instrumento del método de enseñanza de Tom Krause. El primero lo hemos

llamado RePeTeKe y el segundo jadeo del perro o locomotora de tren. Ambos buscan activar el aparato respiratorio y los músculos y órganos que intervienen en el apoyo o sostén de la voz. Desde el punto de vista de la filosofía china que ya he mencionado, estos ejercicios están enfocados en el Tan Tien y son activadores del Chi. Se diferencian entre ellos en que el primero se apoya en consonantes y el segundo en vocales.

1. Ejercicio RePeTeKe. Se trata de articular las consonantes sin intervención de las cuerdas vocales, dirigiendo el aire hacia los puntos de articulación de las mismas.

La respiración debe ser relajada (en armonía y dejando pasar la energía vital Chi), lengua y garganta relajadas, articulando las consonantes lo más adelante posible, con el siguiente esquema de referencia:

(120/min aprox.)

**R P T K**

**R P T K**

**Sh Sh Sh Sh**

**S S S S**

**Tch Tch Tch Tch**

**Ft Ft Ft Ft**

**Hui Hui Hui Hui**

El ejercicio se repite cíclicamente entre dos y cinco veces (depende del cantante, de sus condiciones físicas y/o anímicas), intentando aumentar el número de repeticiones a medida que el/la cantante en formación avanza en el nivel de dificultad del repertorio.

2. Ejercicio *jadeo del perro o locomotora de tren*. En este ejercicio se trabaja el mismo principio anterior, pero enfocándose en las pequeñas variaciones de posición y de apoyo entre las vocales (a veces difíciles de percibir, sobre todo inicialmente), pensando siempre en formar las mismas dentro de la cavidad bucal, levantando el velo del paladar (paladar blando), dejando que la lengua adopte las posiciones necesarias para cada vocal, siempre conservando su flexibilidad y relajación. Estas variaciones ocurren tanto en la fonación (puntos de articulación) como en el apoyo del aire (zona abdominal, costillas, pecho). Para este ejercicio se pueden usar dos imágenes diferentes: el jadeo de un perro (estudiantes avanzados o que tienen una comprensión mayor del *apoyo*) o el funcionamiento de una locomotora de tren, comenzando más despacio y controlado (estudiantes principiantes o que necesiten desarrollar el apoyo diafragmático y musculatura abdominal/intracostal).

Esencial para el ejercicio: respiración relajada (en armonía y dejando pasar la energía vital *Chi*), lengua y garganta relajadas, abriendo la cavidad bucal (no la boca, sino subiendo o “ahuecando” el paladar blando o velo del paladar) y hacer respiraciones rápidas con las vocales:

**O – A – E – E (a)<sup>1</sup> – I – Ü – U**

La Ü es como la U francesa. También puede experimentarse diciendo la palabra inglesa “you” (iüu) y quedarse en la mitad de la palabra.

Según los símbolos de la Asociación Fonética Internacional (AFI) lo graficamos así:

**[ o a e ε i y u ]**

1 abierta. Forma de E, pero con la mandíbula más descendida



**Vocalización.** Se usa generalmente luego de los ejercicios de respiración-activación del cuerpo. La vocalización es muy personal y cada cantante irá desarrollando durante su formación su propia secuencia de ejercicios que son más favorables para preparar su cuerpo-instrumento para cantar. Hay cantantes que la ven como un calentamiento de la voz. Yo la veo, más allá del calentamiento, como una herramienta que ayuda a recuperar sensaciones que se han experimentado previamente y que se consideran buenas para cantar, es decir, las que el/la cantante identifica como tal. No se debe perder de vista la buena respiración y buen apoyo para emitir los sonidos, así como la medida justa para no cansarse en la vocalización, lo que afectaría posteriormente el buen desempeño al momento de cantar. Recomiendo entre 5 y 15 minutos máximo, si luego se va a cantar.

1. *Ejercicio de inicio.* Recomiendo iniciar con un ejercicio de poca extensión con la boca cerrada (*murmullo*<sup>2</sup>). La idea es despertar los resonadores faciales y pectorales con una sensación placentera y relajada. Le sugiero a las/los cantantes pensar en algo agradable y rico como una comida o bebida favorita y enseguida hacer un sonido que exprese agrado (mmm). El mismo es naturalmente relajado y profundo. No sirve si es “apretado” o tenso o se siente dificultad, por lo que el ejercicio no sobrepasa el rango del La2 al La3 comenzando en el Do3 (central) ascendiendo hasta el fa/sol/la y luego descendiendo hasta el La2, siempre por semitonos. La extensión del ejercicio puede variar de acuerdo a las características vocales de cada cantante, pero la idea es que se desarrolle en el registro central de la voz.

2. *Ejercicios de vocalización.* El ejercicio que le sigue al murmullo puede ser algo simple, pero con vocales, y siempre subiendo por semitonos, como:

2 No se refiere a la *boca chiusa* empleada en el canto lírico, sino a una noción más sencilla y natural.

a.



b.



La escogencia de las vocales depende de cada cantante, aunque tengo preferencia por *i e a* (si observo que no va bien para un/a cantante en formación específico, intento con otro grupo de vocales). Estas vocales tienen características tímbricas que benefician la resonancia, y organizadas de esta manera inician con una colocación deseable en los resonadores pasando paulatinamente a una apertura vocal mayor.

Es importante también que el/la cantante pueda partir de su voz hablada (a menos que presente una afección patológica o de mal uso, en cuyo caso debería hacer terapia). Para esto oriento pronunciar las vocales delante de la boca, de manera natural.

El sonido debe sentirse libre, tener un sentido (como respuesta a una pregunta sencilla) y el debería ubicarse naturalmente en una buena altura (registro) vocal. El canto ocurre como una reacción a un pensamiento o a una emoción (o ambas). Por eso creo que el principio de respuesta a un estímulo activa este mecanismo. El canto no es automático, debe responder a algo. Cuando no es así carece de sentido y de interés.

3. *Ejercicio para homogeneizar la altura de los sonidos.* Comenzando en la tercera del acorde mayor, pido descender a la tónica, pero manteniendo la misma altura de posición, preparando el intervalo siguiente (4ta ascendente) y nuevo descenso en terceras.

Para conservar la *línea* o lo que llaman los italianos el *legato* de la voz sugiero dos imágenes principalmente:

- Hacer las vocales con la idea de introducir cada una en la anterior, como una seguidilla de conos que se van introduciendo uno dentro del otro.

- Imaginar la rutina del *mago que saca pañuelos de la boca*. Estos están anudados y él los va sacando por encima de la línea de la boca (para mostrarlos mejor) y en un movimiento constante hacia afuera. Al finalizar los entrega con un movimiento imaginario de suspensión (no deja que se caigan, igual que el sonido).

4. *Ejercicio de relación-adequación al repertorio*. Dependiendo del nivel del/la cantante y de las dificultades del repertorio, usualmente se improvisa un ejercicio que incluya el/los pasajes que requieren trabajo especial en la pieza a interpretar. Esto es con el fin de trabajar para resolver intervalos y/o pasajes con distintos grados de dificultad. Se adapta la melodía según el intervalo en cuestión y las vocales según el texto del mismo. En seguida se aborda el repertorio y, especialmente, el extracto que incluya el pasaje trabajado en la vocalización.

Con estos *ejercicios de base* queremos acercarnos a lo que sería el cimiento técnico de un canto liberador, lo que puede verse también como la adquisición de herramientas que liberen nuestro canto. Pero este solo aspecto no va a lograr esa liberación.

Se requiere ir paralelamente desarrollando un *trabajo técnico-interpretativo* donde poder dar rienda suelta a la intuición, la imaginación, la sensibilidad, el sentimiento y la emoción propias de la experiencia del arte cuando es liberador, ejerciendo la necesaria práctica dialógica en varios niveles de un colectivo de docentes y estudiantes que propiciarán una formación integral, con atención especial en el intercambio cultural y artístico de quienes integramos la Cátedra de Canto Liberador Otilio Galíndez.

## Trabajo técnico-interpretativo

Dentro del desarrollo de un trabajo técnico-interpretativo he encontrado una gran aliada en la música popular de raíz tradicional de Nuestramérica, y principalmente la de Venezuela en nuestro caso específico, como ya había mencionado. La práctica de estas músicas me ha llevado a pensar que las mismas proveen al cantante en formación de la base necesaria para afrontar un buen desempeño como profesional y unas posibilidades de realización expresiva deseables como artistas: por un lado, la sensibilidad y emotividad propias de nuestras culturas, y por el otro, la gran diversidad de géneros y dificultades técnicas que darán base estructural y herramientas que desarrollarán el canto en libertad de las y los cantantes en formación. Todo esto conectado con el principio de *interculturalidad* de esta música y sus procesos de creación y expresión que responden a diversos modos *otros* de hacer y de Ser y que le dan, desde esta visión, la conexión necesaria para la liberación.

Es importante detenerse un poco en este punto, en las características de esa música que llamo popular de raíz tradicional. Estas se centran básicamente en la tradición oral y en las músicas que a partir de ella han sido reelaboradas, en una constante creación y recreación de códigos y símbolos propios de las culturas. Es la práctica y también la intuición la que me ha llevado a convencerme de que estas músicas conservan -de muchas maneras- elementos esenciales de las tradiciones a las que pertenecen y de las que se han nutrido, siendo estas las originarias y también las foráneas que devienen propias en procesos de adaptación, antropofagias y otros mecanismos que declaran su carácter fronterizo.

Ya nuestro gran intelectual César Rengifo, ejemplo de artista integral, advertía esta característica de nuestras expresiones, cuando sobre el valor y sentido de un arte nacional apunta “...*que sí*

*existen géneros y expresiones nutridas de íntima sustancia venezolana (...) donde ya cobran exacta integración los más nobles valores de nuestra tierra y de nuestro hombre.*" (Rengifo, 1948, p. 33).

A su vez, Alejo Carpentier (López, 2009) ve la situación del músico nuestroamericano (y de los creadores en general) como paradójica, precisamente por estas características que le otorgan el estar en la *frontera*, y esto lo refiere a los músicos inscritos en la tradición europea, aquellos que intentan crear "obras de arte" o "arte universal" en todo el sentido moderno europeo. Ahora, en el caso de estas músicas a las que me refiero aquí, intuyo un/a creador/a más bien espontáneo, que crea sin necesariamente escribir su obra en papel, sino directamente dentro de la oralidad, que responde a una cierta funcionalidad en casos específicos, como en los cantos de trabajo, pero también otras funciones más urbanas de la contemporaneidad y que, con estos elementos, posee el mismo valor que las reconocidas "obras de arte", según el canon europeo, en tanto producción cultural, ya que *"constituyen la expresión de sujetos en un contexto, un espacio, y un momento histórico particular"* (López, 2009, p. 51) Repertorio. Propongo al/a la cantante en formación el trabajo de un repertorio popular venezolano, en primera instancia, y posteriormente nuestroamericano, ambos de raíz tradicional. Esta práctica no excluye el poder trabajar otros repertorios de interés del/la cantante, pero sí les da prioridad dentro de la organización de los objetivos de la cátedra en el semestre.

En la UNEARTE los estudios de canto se desarrollan durante ocho semestres, de los cuales, para los dos primeros, sugiero exclusivamente repertorio venezolano y a partir del tercero se incluye el repertorio nuestroamericano. Para la selección del mismo se revisa el material que tenemos disponible (que no es tan extenso como el de canto lírico, por ejemplo, por lo que también trabajamos en la Cátedra la transcripción y/o adaptación del repertorio escrito, entendiendo que es una herramienta beneficiosa para la comprensión

y el estudio de la música en general) sirviéndonos de todo el repertorio editado, incluido el de música coral, que se encuentra en la biblioteca y de fuentes sonoras variadas (particulares, de la fonoteca, de soportes electrónicos, páginas de internet, etc.)

Una vez escogido el repertorio, cada estudiante se encarga bien de la elaboración, en el caso de no existir material previo escrito, o bien de la adaptación, cuando este existe, de una hoja guía, la cual es una partitura que comprende la melodía con la letra y el cifrado armónico para el acompañamiento. Esta combina la escritura de la tradición europea (melodía) con otras populares, como el jazz (acompañamiento). Este material se recopila y se incluye en el archivo disponible para los semestres sucesivos, contribuyendo a mejorar y aumentar nuestra biblioteca de música escrita -impresa y/o en soportes digitales- que ha ido conformando el cancionero de nuestra *Cátedra de Canto Liberador Otilio Galíndez*.

Es en este punto donde se desarrolla principalmente el trabajo central de la Cátedra, ya que se vinculan todos los procesos anteriores y se pone en práctica la acción liberadora de la música. El material a estudiar durante el semestre se trabaja colectivamente, desde la escogencia del repertorio, la elaboración de la hoja guía, hasta el trabajo musical y vocal del mismo. Las y los cantantes en formación, junto con el equipo docente que conformamos los dos profesores de repertorio, el estudiante que colabora en el ensamble y la profesora de canto, nos dedicamos a desentrañar los finos hilos de la trama musical y lo que subyace en las canciones populares que escogemos para el semestre, yendo desde el trabajo minucioso sobre el/la compositora y su contexto histórico y cultural, y sobre los géneros musicales abordados, hasta la construcción de la propuesta interpretativa de la canción, según la propia sensibilidad y mirada del/la cantante en formación y según ciertos elementos y aspectos musicales propios de las tradiciones interpretativas en las que se circunscriben.

Parte de la apropiación de esta música y su tradición está muy ligada a la oralidad de la misma y, por lo tanto, se construyen desde la escucha, con intuición y sensibilidad, de los referentes de la Cátedra. El nombre de la misma, Otilio Galíndez, habla de la referencia directa a un compositor de arraigo en nuestra música popular venezolana, pero también nustramericana. Necesariamente aquellos y aquellas compositoras e intérpretes contemporáneas a este autor y toda esa corriente estética que hemos identificado como músicas populares de raíz tradicional constituyen nuestros referentes naturales, junto con aquellos de la música de tradición netamente oral, que ubicamos como antecedente de la primera. Son algunas de ellas Cecilia Todd, Lilia Vera, Mercedes Sosa, María Rodríguez, Gualberto Ibarreto, Simón Díaz, Luis Laguna, Eduardo Serrano, Conny Méndez, Hernán Marín, Armando Molero, Francisco Pacheco, Ignacio “indio” Figueredo, César Prato, y agrupaciones como Serenata Guayanesa y Un solo Pueblo, entre muchos otros.

Por otro lado, existen otras músicas que preferimos llamar *pseudo-populares*, de las que no hablaremos aquí por falta de espacio y porque no son tema central de este trabajo, ni de nuestra Cátedra, ni consideramos que se encuentren al servicio de la liberación del canto. Sin embargo, se hace necesario nombrarlas de manera general, ya que ellas intervienen en los procesos de colonización/descolonización que tienen permanente presencia en nuestras realidades y, por lo tanto, también en nuestro canto. Se trata, más allá del uso de la cultura (y de la música) como arma de sometimiento desde el siglo XVI al XIX, de elaboraciones neocoloniales de los siglos XX y XXI, donde la música (y la cultura en general) adquiere una condición de mercancía, por la acción de un sistema nacido de esa modernidad eurocentrista, el capitalismo, que se apropia de los bienes culturales de pueblos explotados para transformarlos y comercializarlos, colonizando así el gusto

y penetrando ideológicamente a escala planetaria (Acosta, 2006).

Luis Britto García (2007) las llama *interferencias culturales* o identifica mecanismos de interferencia cultural en esta cultura de consumo (léase música de consumo igualmente), pero señala un grado más elevado de esta interferencia al producto cultural denominado tramposamente *cultura de masas*, y la trampa está en pretender que lo creado por “la masa” carece de valor estético. Sobre esto apunta que la música tradicional es un ejemplo de creación del pueblo o “las masas” y esta tiene un alto valor estético. Denuncia Luis Britto que el verdadero creador de la llamada cultura “de masas” es el aparato ideológico, no las masas, quienes son en realidad sus receptoras. En todo caso, nos da luces sobre las características de estas elaboraciones *ideológicas*:

La escasa innovación formal, el empleo de estereotipos o fórmulas patentadas, la desmesurada preocupación por el efecto, el conformismo ideológico, la homogeneidad de contenido y la promoción de la pasividad consumista (...) son las mismas características que un sistema imprime a sus mercancías para someterlas a la prueba paradigmática del mercado (Britto García, 2007).

Esta inclusión del concepto de interferencias culturales servirá también para dar respuesta a la pregunta que me hice sobre el canto liberador contrapuesto a la posibilidad de un canto opresor. Ya que no concibo un canto liberador al servicio de ningún mercado, o de cualquier aparato ideológico creado para manipular en función de *estilos de consumo* o cualquier otra elaboración para imponer un modelo perverso como el descrito, entiendo que este tipo de canto, o de producción simbólica -sea musical u otra- estaría en el terreno de la estructura que se rige por valores mercantiles, dominando al creador y manipulando la conducta de la población, lo que le da un carácter netamente opresor.



En contraste, vemos cómo el canto liberador y el proceso de formación para desentrañarlo se fundamenta en las músicas igualmente liberadoras, producidas desde cosmovisiones heredadas de distintas tradiciones que conforman el Ser, que no está exento de interferencias, pero que sin embargo es capaz de crear desde una interculturalidad que lo contiene, con una visión fronteriza de *inclusión*, en conexión con su contexto geográfico e histórico. Es decir, en conexión con su cultura.

He intentado aquí, en esta especie de recuento de experiencias y reflexiones derivadas de ellas, hacerme algunas preguntas esenciales que permitan darle coherencia a un problema que advertimos central del cantante en tanto actor y parte de la sociedad.

¿Para qué se libera el canto? Esta pregunta nos genera algunas incertidumbres, pero también algunas certezas, ya que desde esta visión de *canto liberador* pierde sentido el cantar para mostrar una habilidad o para satisfacer el ego.

El contacto con las raíces ancestrales de nuestras culturas, las originarias y las adquiridas de todas las maneras que apenas comenzamos a descifrar, nos permiten conectar con una fibra, una energía, que permanece más allá de nuestra conciencia y que al encontrar un entorno y un canal propicios logra “vibrar” en consonancia con el resto del universo. Es esa pequeña parte que contenemos en nuestro interior que nos conecta y nos hace parte del todo.

Es el canto liberador un canal para la transformación, para el autoconocimiento, para la integración de distintos procesos de comunicación, de expresión de la experiencia humana, y también del milagro de la vida.

En este proceso reflexivo, que parte sin duda de la acción, he encontrado como tema transversal la descolonización y con ella he descubierto la importancia de “pasar todo” por ese tamiz, ya

que el mismo interviene en nuestra conciencia en distintos niveles, no necesariamente evidentes y más bien encubiertos en lo que a menudo se llama “sentido común” o “lógica”. Sin saberlo hemos heredado patrones de pensamiento de un proceso colonial que opera a niveles de gran sutileza.

En este sentido, se hace imperativo tratar en la cotidianidad la colonialidad tanto interna como externa y, en nuestro caso específico, plantear la descolonización de la Universidad como práctica de construcción de una institución para el intercambio de saberes, productora y multiplicadora de conocimientos para la liberación, favoreciendo de esta manera la transdisciplinariedad, que busca cambiar la lógica impuesta por el pensamiento occidental de la modernidad del “esto o aquello” por una lógica inclusiva del “esto y aquello”, que reconoce al observador como parte integral de lo observado, es decir, que no es posible actuar o investigar desde la distancia, sino al contrario, basados en el acercamiento y con una idea de ampliación del campo de las ciencias occidentales modernas, dándole paso a las emociones, a los conocimientos ancestrales, a la corporalidad, o sea, a esos conocimientos que han sido considerados “míticos”, “orgánicos”, “supersticiosos”, ligados principalmente a poblaciones de la “periferia” del eurocentrismo (Asia, África y América Latina)

De esta manera, la construcción de las respuestas, que sabemos provisionarias, nos dibujan una senda que va develando dudas y también desmoronando certezas, siempre en el sentido de la obtención de conocimientos liberadores y sobre todo en el camino de la adquisición de conciencia. Esta conciencia nos da la serenidad de comprender que el conocimiento no puede abrazarse todo sino en colectivo y que este debe ir enfocado más en el bien de ese colectivo que en la acumulación individual. Como dice un chamán huichol:

*«Juntar los momentos en un solo corazón, un corazón de todos, nos hará sabios, un poquito más para enfrentar lo que venga. Sólo entre todos sabemos todo».*

## Fuentes

### Primarias

Ley Orgánica de Cultura (Decreto N° 1391/2014, 13 de noviembre). Gaceta oficial de la República Bolivariana de Venezuela, n° 6154 Extraordinario, 2014, 13 noviembre.

### Secundarias

#### Hemerográficas

Maldonado-Torres, Nelson (2009). El pensamiento filosófico del “giro descolonizador” Bohórquez, Dussel, Mendieta (Eds.) El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” [1300-2000] (pp.683-697) México: Siglo XXI/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.

#### Bibliográficas

Acosta, Leonardo (1982). Música y descolonización. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

Brecher, Paul (2001). Secrets of Energy Work. Köln: TASCHEN GmbH. (Traducción castellana: Los secretos de la Energía corporal. Köln: Evergreen/TASCHEN GmbH, 2004)

Britto García, Luis (2007). El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas

Dussel, Enrique (2009). Introducción. La filosofía colonial en la modernidad temprana en Bohórquez, Dussel, Mendieta (Eds.) El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” [1300-2000] (p. 55) México: Siglo XXI/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.

Ferrer Serra, Joan (2003). Teoría y práctica del canto. España: Herder Editorial S.L.

- Fornet-Betancourt, Raúl (2009). La filosofía intercultural en Bohórquez, Dussel, Mendieta (Eds.) *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" [1300-2000]* (pp. 639-646) México: Siglo XXI/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Gavoty, Bernard (1976). Reynaldo Hahn. *Le musicien de la Belle Époque*. Paris: Buchet/Chastel.
- Kam Chuen, Lam (1999). *Chi Kung. El Camino de la Energía*. Barcelona, España: RBA Integral.
- López, Irene (2009). Una genealogía alternativa. Para pensar la expresión musical en A. Latina en Palermo, Z. (Comp.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 27-55). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Ochoa, Luis (2011). *Canciones de Otilio Galíndez. Arreglos de Luis Ochoa*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

### Digitales

- Castro-Gómez, Santiago (2007). Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y diálogo de saberes. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Comp.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (pp. 79-91) Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Recuperado en: <http://unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguel-castrogomez.pdf>
- De Sousa Santos, Boaventura, (2011). Epistemologías del Sur. Utopía y Praxis Latinoamericana, Año 16, núm. 54, Julio – Septiembre, 2011, 17-39. CESA – FCES – Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. Recuperado de: <http://boaventuradesousasantos.pt/media/>
- Freire, Paulo (1986). *Hacia una pedagogía de la pregunta. Conversaciones con Antonio Faúndez*. Recuperado de: <http://nuestraescuela.educacion.gov.ar/bancoderecursos/media/docs/apoyo/apoyo03.pdf>
- González, Fabiola José (2010). *Fabiola José: Discografía Paisaje sonoro*. Buenos Aires: DG Estudio. Recuperado de <http://fabiolajose.com>
- Krause, Tom (2010). *Tom Krause: Teaching and Singing Philosophy*. Heidelberg, Alemania.: 100SEE Communication GmbH. Recuperado de <http://tom-krause.com>

Llisterri, J. (1996). Los sonidos del habla. [Dibujo] En C. Martín Vide (Ed.), Elementos de lingüística (pp. 67-128). Barcelona: Octaedro. Recuperado de: [http://liceu.uab.cat/~joaquim/publicacions/Llisterri\\_96\\_Sonidos\\_Habla.pdf](http://liceu.uab.cat/~joaquim/publicacions/Llisterri_96_Sonidos_Habla.pdf)

Rengifo, César (1948). Valor y sentido de un arte nacional. En El arte y la cultura nacional. (Ensayos y artículos, 1948-1980). Caracas: Fundarte, 2015.

ULA CEIDIS (2015). Universidad de los Andes: Coordinación general de Estudios interactivos a distancia. Recuperado de: <http://ceidis.ula.ve>

Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad (pp.40-50) en Perspectivas y convergencias. Revista Signo y Pensamiento 46, vol XXIV, enero-junio 2005. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co>

### **Tesis de grado y otros trabajos no publicados**

Lárez, Violeta (2010). Armonía I. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes – UNEARTE.

### **De consulta**

Banús, Rafael (1985) dtv Atlas zur Musik – Band II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. (Traducción castellana: Atlas de Música, 2. Madrid: Alianza Editorial, 1999)

Real Academia Española (2016). Madrid. Recuperado de: <http://rae.es>