



Reflexiones sobre World music:

El grupo cordobés De Boca en Boca, expresión musical de una utopía

Myriam Kitroser

World Music es un término usado en la industria cultural para clasificar y comercializar toda la música que no es posible catalogar como popular o clásica y que no pertenece a las principales corrientes del pop internacional. Es una categoría amplia y conflictiva que reúne música de las regiones geográficas más disímiles desdibujando sus rasgos distintivos al englobarlas bajo un solo aspecto: sus raíces indígenas o tradicionales.

Una extensa e indefinida gama de expresiones musicales queda contenida dentro de esta categoría: música tradicional indígena, o de raíz folclórica, música que incluye o está basada en músicas étnicas, combinaciones de músicos y músicas occidentales con grupos y músicas étnicas y su consecuente mezcla de estilos.

Muchas de estas formas de música popular "periférica"¹, han sido captadas por la industria cultural y convertidas en fenómenos masivos de producción por famosos artistas del pop internacional. Ellos han creado sus propias empresas discográficas y han renovado sus carreras artísticas mediante la hibridación de sus estilos con músicos y músicas de diferentes regiones del mundo². Un caso paradigmático es el álbum *Graceland* que Paul Simon grabó en 1986 con Ladysmith Black Mambazo.

Veit Erlmann afirma que tradición local y autenticidad son los principales productos que está vendiendo la industria del entretenimiento global a través de la World music; y agrega: "Las músicas del mundo crean su experiencia de autenticidad a través de medios simbólicos cuya diferenciación depende vitalmente de una construcción en la cual se borren las diferencias originales (...). En este escenario las fuerzas y procesos de producción cultural se dispersan y se rompen sus referencias a cualquier tiempo y lugar (...) Así, desde esta lectura, world music aparece como el paisaje sonoro de un universo que bajo toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales."³

¹ Mitchell Tony. World Music and Popular Music Industry. An Australian View. *Ethnomusicology*, Fall 1993. Vol 37, N°3, pag. 309

² Ochoa, Ana María. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Revista Transcultural* 6 2002

³ Erlmann, V. 1996. «The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on *world music* in the 1990s». En *Public Culture*, 8(3): 467 -489. Citado en Ochoa Ana María, Op. Cit.



Mezclas, apropiaciones y mutuas influencias facilitadas y promovidas por el alto desarrollo de las comunicaciones y la tecnología, borran las diferencias de espacios, lugares y tiempos; el consumidor envuelto en nostalgias, mira al Otro como uno solo, puro, natural, verdadero; es el outsider que atribuye a estas músicas su alteridad exótica, lejana y arcaica. Noble antigüedad, profunda autenticidad, sutil sensualidad⁴ son cualidades atribuidas a la música étnica en programas de festivales, tapas de CD o comentarios de prensa.

Desde esta perspectiva, la producción y el consumo de World music se concibe en un espacio/tiempo donde los sentimientos y las emociones son iguales para todos los hombres que habitamos este mundo y permiten pensar que la música es un lenguaje universal que actúa como puente unificador entre barreras culturales.

Sin embargo, Blacking sostiene que a pesar de que las emociones humanas son similares a lo ancho del mundo y los códigos musicales pueden expresar y evocar sentimientos, la música no es un lenguaje universal. Los códigos musicales no han derivado ni de un lenguaje emocional único, ni de un determinado estadio de evolución: los códigos son socialmente aceptados pues han sido inventados y desarrollados mediante la interacción de individuos en un contexto de diferentes sistemas sociales y culturales⁵.

Si la música no es un lenguaje universal y sólo adquiere significados en relación a códigos sociales establecidos por los grupos culturales nos preguntamos cómo funciona la World Music, si se sostiene sobre un discurso totalmente opuesto?

En la voz World Music del primer volumen de la Enciclopedia de Música Popular, se plantean dos teorías contrapuestas sobre su existencia y significado. En la primera, sostenida por aquellos que defienden la existencia del imperialismo cultural como forma de dominación indirecta de los países centrales anglosajones, se argumenta que la cultura, como territorio de producción, distribución y consumo, atraviesa toda la lógica de las relaciones económicas y sociales y que la industria cultural incluye una interpelación ideológica productora de subjetividades sociales aptas para la dominación⁶. El uso de lenguajes musicales tradicionales y sus mezclas se consideran una apropiación con fines culturales y económicos, cuyos beneficios favorecen fundamentalmente a aquellos que tienen acceso

⁴ Pelinski, Ramón. Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. En *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal 2000. pag.156

⁵ Blacking, John. Making artistic popular music: the goal of true Fol. pag. 10 – *Popular Music 1 Folk or Popular? Distinctions Influences, Continuities*. Ed. Richard Middleton y David Horn. Cambridge University Press, 1981

⁶ Grûner Eduardo *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires, Paidós 2002



y participan del mercado de la industria cultural. De acuerdo a esta perspectiva, la World Music funciona como una categoría excluyente del mercado pop internacional para músicos del “tercer mundo” a los que se califica de exóticos, raros, y por lo tanto irrelevantes, o con otros términos asociados a colonialismo y subdesarrollo.

Los críticos de la tesis anterior, prefieren hablar de “globalización”. Argumentan que el mundo está intensamente conectado mediante el incremento del flujo internacional de personas, ideas e información, de tal manera que la idea de nación ha perdido sustancia⁷, y que los intercambios de lenguajes más que una acción de apropiación tienen la intención de realizar una revitalización estilística.

Ramón Pelinski afirma que el postmodernismo desencadena el poder de lo local, regional, idiosincrático para homogeneizarlo globalmente bajo la forma de World Music⁸. Simon Frith afirma que no existe un país en el mundo que no se encuentre afectado por la estética pop universal creada por los medios masivos de comunicación⁹.

Entonces, la World music, ¿es el producto de la hegemonía de una cultura o el resultado de intensos intercambios, mezclas y apropiaciones de lenguajes?

Si bien difícilmente puedan subsistir culturas puras sin ninguna influencia de la globalización, es evidente que las oportunidades de acceso al mercado internacional, a la publicidad, a la distribución, a los medios de comunicación y financiamiento de proyectos siguen en manos de una centralización de poderes económicos, realidad que apoya la existencia de un imperialismo cultural.

En este contexto desarrolla su actividad el conjunto cordobés De Boca en Boca dedicado a la ejecución de músicas tradicionales de distintas etnias del mundo. En sus doce años de trabajo, presentación de espectáculos, y grabación de tres CD, sus posibilidades de acceso al mercado internacional han sido limitadas. Centrándonos en su producción artística, podemos considerarla un claro reflejo de la hibridación generalizada en el mundo actual¹⁰. Es una producción honesta, de mucha frescura y vitalidad, pero la falta de una definición clara en las intenciones de las artistas, sumado a la poca información que brindan sobre las culturas representadas, permiten que el consumidor, los críticos y comentaristas les adjudiquen múltiples significaciones y avalen la invención de un mundo sin fronteras, donde se celebran como universales las relaciones humanas de nuestra sociedad y los valores de nuestra cultura.

⁷ Continuum Enciclopedia of Popular Music of The World. Vol. I, pag. 197

⁸ Pelinski, Ramón. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal. 2000. pag.287

⁹ *World Music, Politics and Social Change*, Frith Simon, ed. citado en Mitchell Tony. Op.cit. pag. 311

¹⁰ Pelinski Ramón. Op. cit. pag. 154.



Sobre la producción artística del conjunto De Boca en Boca

De Boca en Boca es un cuarteto vocal femenino integrado por cantantes de formación académica, dos de ellas integrantes del Coro Polifónico de la Provincia y una estudiante de Composición en la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 1995, año en que comenzaron a trabajar juntas, han realizado varios espectáculos, han participado en giras nacionales e internacionales actuando junto a artistas internacionales como Cecilia Todd y Ruben Blades. Han grabado tres CD bajo los títulos Música de Mundos, De Boca en Boca y Después del mar. Los dos primeros registros reúnen temas de distintas regiones del mundo, mientras que el tercero está dedicado a colectividades de inmigrantes residentes en Argentina.

En los tres volúmenes encontramos reunidas músicas de distintas regiones del África, de Mongolia, de distintos países europeos, de Europa Oriental, de las islas de Oceanía, de Estados Unidos y de países de América Latina.

Las fuentes utilizadas por el grupo han sido muy diversas: grabaciones de campo, grabaciones de artistas locales que tomaron repertorio de su tradición cultural y ejecutan sus propias versiones (canciones de Cecilia Todd o el coro de música búlgara), música de autor basada sobre textos tradicionales (Canzone Della Zingara); versiones previamente elaboradas por algún artista del pop internacional sobre música de una determinada etnia (versión de Peter Gabriel de una canción de boda marroquí), etc. Sobre esta música, el conjunto realiza sus propias adaptaciones o versiones y "las interpreta con sus propios recursos vocales, instrumentales y corporales"¹¹.

Para acercarnos más a su producción musical, hemos comparado una canción tradicional estrófica muy popular de Portugal titulada Milho verde, con la versión realizada por De Boca en Boca. La grabación que nos fue facilitada por el conjunto y que tomaron como original para la realización de su arreglo, está cantada por voces masculinas, acompañadas solamente por un pandero con sonajas. Las variaciones musicales realizadas en esta versión están en relación a la forma del texto: estrofas de tres versos donde riman el tercero y el sexto, el noveno y el decimosegundo, etc. (ver cuadro A). Cada dos estrofas y sólo en el último verso donde se da la rima, se van agregando voces. El último verso de las primeras dos estrofas están cantadas al unísono, en el último verso de las dos siguientes se agrega una segunda voz a intervalo de tercera, las siguientes dos estrofas repiten el esquema sumando una tercera voz a intervalo de quinta en los últimos versos y finalmente las dos últimas estrofas,

¹¹ Triviño, Luis. *Música de Mundos*. CD Córdoba, 1997



continuando con el mismo esquema de unísonos, terminan el último verso a cuatro voces completando el acorde con la octava.

En el cuadro A podemos ver desde el punto de vista formal, la versión original y el arreglo del grupo cordobés. En ambas está presente el mismo criterio de emplear un mismo elemento durante dos estrofas y de hacer más complejo el arreglo hacia el final. En el caso del grupo De Boca en Boca, no sólo parte de una versión más compleja desde el comienzo, sino que también agrega un elemento más en cada estrofa de número par llegando a complicar el arreglo considerablemente. Los nuevos materiales a utilizar se presentan antes de cada estrofa, a manera de corto interludio, donde, en la versión original, sólo se escucha la percusión. En la tercera estrofa el conjunto usa una textura de melodía con acompañamiento que mantiene en la cuarta pero además la densifica agregando una segunda voz por debajo de la melodía. Esta voz, que desciende con cromatismos y saltos haciendo que el verso termine en un acorde en segunda inversión, le imprime un colorido diferente y enriquece la armonía original. Con este criterio el arreglo va usando las voces de manera cada vez más compleja y con gran variedad de recursos texturales.

Manteniendo la misma duración total, el conjunto cordobés propone un arreglo lleno de información. Sobre una melodía con acompañamiento elaboran distintas variaciones usando voces con onomatopeyas que imitan un instrumento de cuerda pulsada, agregan distintos ostinatos realizados con pequeños trozos del texto de la canción, intercalan nuevas voces y superponen elementos que densifican la textura cada vez más.

En cuanto a la interpretación de ambos grupos, tema sin duda más subjetivo, vamos a comprometer algunas opiniones. Ante todo debemos aclarar que no contamos con ninguna información sobre la versión que se ha tomado como original, sólo tenemos la grabación. Escuchando esta última, no tiene las características de una grabación de campo, nos inclinamos a pensar que está hecha en estudio, incluso con un poco de cámara; también nos parece que las voces agregadas están grabadas por el mismo cantante. La voz del intérprete, su línea de canto privilegia los motivos o ideas relativamente cortas, con acentuaciones rítmicas frecuentes, finales de frase levemente cortos y acentuados; la voz masculina tiene un vibrato bastante rápido, no constante y no muy parejo. Podríamos arriesgar que se trata de una voz sin estudios sistemáticos de canto.

En la versión del conjunto cordobés, aún con la evidente intención de respetar el carácter original de la canción, se escuchan voces más parejas desde el punto de vista tímbrico, con vibrato usado a voluntad en mayor o menor grado, con una emisión cuidada, una línea de canto que favorece



el fraseo ligado y una direccionalidad más prolongada. Se puede reconocer en las artistas una formación en el canto clásico.

Luego de haber escuchado atentamente ambas interpretaciones, creemos que la versión que funciona como original esta grabada por un cantante popular de oficio, que mantiene el carácter de una canción popular tradicional aún con un cierto grado de estilización. La canción en este caso mantiene su carácter en forma estable en toda su duración, incluso nos da la sensación de que la canción podría seguir con nuevas estrofas de manera indefinida. No es así en el arreglo del conjunto que muestra más de una faceta. Podemos hablar de un comienzo que consiste en una presentación del tema a dos voces sin ningún acompañamiento, un desarrollo en el cual se van agregando cada vez más elementos y que a su vez tiene momentos contrastantes, por ejemplo, en la quinta y sexta estrofas desaparece la percusión y el acompañamiento se desarrolla con vocalizaciones de notas tenidas con una atmósfera nostálgica. Una nueva entrada de percusión y una textura aún más densa que las anteriores se podría considerar el momento culminante del arreglo. Termina con un final o coda sobre las palabras milho verde con notas tenidas en un denso acorde que se va apagando.

Esta estructura general expresa una concepción del tiempo que no es habitual en las expresiones musicales folclóricas o tradicionales, pero sí en la música clásica europea, cuyas formas sostienen la metáfora de la obra de arte como un organismo vivo que nace, crece y muere. También nos parece interesante señalar que la necesidad de constantes variaciones en la música responde a un cambio fundamental en la función que está cumpliendo la canción. En este caso la posible función social participativa del original se ve reemplazada por su presentación en un concierto o espectáculo, o simplemente escucharla en un CD.

Haciendo una síntesis, estamos frente a la versión de una canción rural tradicional, de la cual se ha tomado como modelo una expresión urbana con algún grado de estilización, que a su vez, está reinterpretada por las artistas cordobesas y que nosotros, receptores urbanos, también cordobeses, argentinos, etc. escuchamos complacidos.

Para los partidarios de la globalización éste parece ser un buen modelo de mediación entre músicas regionales europeas y otras músicas, y constituiría una adecuada metáfora del pensamiento complementario, complejo y sintético, ejemplo de un nuevo paradigma donde los contrarios coexisten y se refuerzan¹².

¹² Pelinski Ramón Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. En *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal 2000. pag.153



Para la prensa nacional, estaríamos frente a: (la) exaltación del canto y (el) retorno a lo esencial... (a) experiencias primarias del ser humano... (a) cantos de (...) alegría o tristeza, emociones en estado puro¹³ o (frente a un) derroche de exquisita música e invitación a un viaje imaginario por diferentes lugares del planeta¹⁴

Para Marc Augé estamos frente a una música utópica, una música sin fronteras, desarraigada de su lugar de origen, desligada de su territorio cultural étnico, sin la posibilidad de distinguir, salvo en este caso que hemos tenido la voluntad expresa de hacerlo, entre el modelo y su imitación, entre música del tercer mundo y música del primer mundo¹⁵

Para nosotros esta música es posible por el desarrollo de la tecnología y las comunicaciones, es música utópica porque está desligada de su cultura étnica original y nos remite a un universo imaginario pues no estamos escuchando música portuguesa tradicional y no es un reflejo fiel de la cultura de ningún Otro, es un modelo de pensamiento complejo porque reúne características de distintas culturas, y es la prueba fehaciente de la existencia de un imperialismo cultural porque expresa la hegemonía de la cultura del primer mundo donde la industria cultural funciona como herramienta de alienación y dominación¹⁶.

¹³ Comentarios *El Diario*, Paraná, Entre Ríos, el 7 de Octubre de 2002

¹⁴ Nota: El verdadero encanto de la diversidad publicada, diario *La Voz del Interior*, Córdoba, el 8 de Septiembre de 2003

¹⁵ Pelinski Ramón Op. Cit. Pag. 242

¹⁶ Grüner Eduardo. Op. Cit.



Bibliografía

BLACKING, John. Making artistic popular music: the goal of true folk. Popular Music 1. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities, 9-14. Edited by Richard Middleton and David Horn. Cambridge: Cambridge University Press, 1981

Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol I. Media, Industry and Society. Edited by John Shepherd, David Horn,

GRÜNER, Eduardo El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de la trágico. Buenos Aires, Paidós, 2002

PELINSKI Ramón. Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Madrid. Akal. 2000

MITCHELL Tony. World Music and the Popular Music Industry. An Australian View. En Ethnomusicology, Fall 1993. Vol. 37 N° 3 pp309 - 338

MEINTJES Louise. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. En Ethnomusicology, Winter 1990. Vol 34 N° 1 pp. 37-73

OCHOA, Ana María. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. Revista Transcultural de Música 6 (2002) ISSN: 1697-0101

Diarios

BAZÁN Claudio. El verdadero encanto de la diversidad. La Voz del Interior, Córdoba 8/9/2003

MORALES Carlos El Diario, Paraná, Entre Ríos 7/10/2002

Discografía

MÚSICA DE MUNDOS

Programa de Apoyo a la Edición Musical en Córdoba
Municipalidad de Córdoba, 1997

DE BOCA EN BOCA

Aq 044 – ACQUA RECORDS
Buenos Aires, 2001

DESPUÉS DEL MAR

Aq 084 – ACQUA RECORDS
Buenos Aires, 2005

Grabaciones de algunas de las versiones originales facilitadas por Marcela Benedetti



CUADRO A: *Milho verde* Esquema sintético comparativo de las dos versiones

	Texto	Música	Modelo	De Boca en Boca
		Introducción	Pandero solo	-----
Milho verde, milho verde	a	A	Unísono v masculinas	2 v femeninas
ai milho verde milho verde	a	B	Unísono v masculinas	2 v femeninas
ai, milho verde mazaroca.	x	C	Unísono v masculinas	2 v femeninas
			pandero solo	entra pandero
A sombra do milho verde	b	A	Unísono v masculinas	2 v femeninas
Ai a sombra do milho verde	b	B	Unísono v masculinas	2 v femeninas
Ai namoreime dunha moza.	x	C	Unísono v masculinas	2 v femeninas
			pandero solo	Acompañamiento vocal imitando inst. cuerda punteada- rítmico + percusión
Milho verde, milho verde	a	A	Unísono v masculinas	Melodía c/ acompañamiento vocal
ai milho verde milho verde	a	B	Unísono v masculinas	Melodía c/ acompañamiento vocal
milho verde, miudiño	y	C	2 v masculinas en terceras	Melodía c/ acompañamiento vocal
			pandero solo	Acompañamiento vocal
A sombra do milho verde	b	A	Unísono v masculinas	Melodía a 2 v c/ acompañamiento vocal
ai a sombra do milho verde	b	B	Unísono v masculinas	Melodía a 2 v c/ acompañamiento vocal
namorei un rapaciño.	y	C	2 v masculinas en terceras	Melodía a 2 v c/ acompañamiento vocal
			pandero solo	Acompañamiento vocal imitando inst. cuerda punteada- rítmico sale percusión
Millo verde, millo verde	a	A	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
ai millo verde millo verde	a	B	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
millo verde, folha larga	w	C	3 v masculinas (3 ^a + 5 ^a)	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
			pandero solo	Acompañamiento vocal s/ percusión



A sombra do milho verde	b	A	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
ai a sombra do milho verde	b	B	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
ai namorei unha casada.	w	C	3 v masculinas (3 ^a + 5 ^a)	Melodía y acomp. vocal textura coral (ah) + ostinato melódico (uh) s/p
			pandero solo	Entra Percusión + superposición ostinatos ahora con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
Mondadeira do meu milho	c	A	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
ai mondadeira do meu milho	c	B	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
mondai o meu milho ben	z	C	4 v masculinas (3 ^a + 5 ^a + 8 ^a)	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
			pandero solo	Acompañamiento vocal c/percusión
Non olleis para o caminho	d	A	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
ai non olleis para o caminho	d	B	Unísono v masculinas	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
que a merenda xa alá ven.	z	C	4 v masculinas (3 ^a + 5 ^a + 8 ^a)	Melodía y acomp. vocal textura superposición de ostinatos con texto + acompañamiento imitación cuerda punteada
				Coda ostinatos con texto - van desapareciendo...



UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas
Secretaría de Investigación y Extensión
Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular



Currículum abreviado:

Myriam Kitroser obtuvo el título de arquitecta en la UNLP, en 1975. Actualmente es Jefa del Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, donde también es profesora titular plenaria de las cátedras Práctica Instrumental I, II y III en el Profesorado en Educación Musical. Forma parte del equipo de investigación que se ocupa de La Música en Córdoba en la Primera y Segunda Mitad del Siglo XX, bajo la dirección del doctor Héctor Rubio, proyecto acreditado por la Secy t de la FFyH de la UNC. Ha cursado el doctorado en artes de la misma facultad y está en la etapa de elaboración de su tesis. Como flautista dulce formó parte del Conjunto Juglerías (La Plata, 1973 - 1979) con quienes grabó un LP en el sello CBS, y del conjunto Musica Segreta, director Leonardo Waisman (Córdoba, 1983 -1998) con quienes realizó numerosas giras al exterior y grabó dos CD. Ha actuado como solista con la Orquesta Municipal de Cuerdas de Córdoba y con la Orquesta de Musica Segreta; ha formado parte de la Orquesta Barroca del Suquia, director Manfred Kraemer y de la Orquesta Barroca de Rosario, director Rodolfo Marchesini. Fundó, dirigió y forma parte del Conjunto de Flautas Dulces de Ricercare, con quienes realizó numerosas actuaciones y grabó el CD La Música de cámara en Córdoba con música del Siglo XX, y el CD editado por Córdoba A Tempo junto a otros artistas cordobeses.