

Cantautores chilenos, registros sonoros y existencias vocales

Ponencia grabada disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=5BZhOi9IFkM>



Laura Jordán González. Chile (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso). Doctora en musicología, investiga músicas populares y sonidos en el cine. Su proyecto actual se titula: "Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile" (FONDECYT 11190558). Integra los comités editoriales de Revista Musical Chilena, IASPM Journal y Trans. Preside la Sociedad Chilena de Musicología (2020-2022).

✉ laura.jordan@pucv.cl

Resumen

En esta ponencia se propone un análisis de la producción vocal de tres cantautores chilenos actuales: Javier Barría, Manuel García y Chinoy. El análisis se concentra por un lado en los resultados sonoros grabados (haciendo un énfasis en elementos tecnológicos y performativos) y, por otro, en las decisiones y discursos en torno a ellas que los propios músicos han elaborado. Para esto se remite a fuentes orales, hemerográficas y sonoras. Con este análisis se busca responder a la interrogante acerca de la relación entre sonidos y representaciones sociales asociadas a la voz, tomando en cuenta el poderoso vínculo que la voz guarda entre quien la imite y su idea de sí mismo, así como entre la voz individual y la pertenencia a colectividades.

Palabras clave: voz, cantautor, grabación, registro, vocalidad

Resumo

Este trabalho propõe uma análise da produção vocal de três cantautores chilenos atuais: Javier Barría, Manuel García e Chinoy. A análise se concentra, por um lado, nos resultados sonoros gravados (com ênfase nos elementos tecnológicos e performativos) e, por outro, nas decisões e discursos que os próprios músicos elaboraram ao seu redor. Para este fim, nos referimos a fontes orais, jornalísticas e sonoras. O objetivo desta análise é responder à pergunta sobre a relação entre sons e representações sociais associadas à voz, levando em conta a poderosa ligação que a voz tem entre a pessoa que a imita e sua idéia de si mesma, assim como entre a voz individual e a de pertencer a coletividades.

Palavras-chave: voz, cantautor, gravação, registro, vocalidade

Introducción

Manuel García piensa en su voz como un clarinete roto.¹ Chinoy cree que la voz es un compendio de lo que uno ha oído.² Javier Barría balbucea sus letras en un inglés que no existe.³ Estos tres cantautores chilenos saben que en la voz se conciben parte de sus modos de ser en la escena musical. Allí se juegan las imágenes que cada uno proyecta hacia audiencias más o menos numerosas: Manuel con un registro vocal que recuerda al joven Silvio Rodríguez, Chinoy con un sonido extraño que asimila a la voz de un gato rabioso, Javier con la impronta de las tecnologías de grabación con las que susurra y se loopea. En un espacio de conjunción entre las experiencias de vida, la música de otros y la manipulación de distintos aparatos para registrar los propios sonidos: allí se encuentra la voz.

Este texto analiza algunos usos que la grabación sonora tiene para la producción de voces en estos cantautores, indagando en la relación entre sonidos y representaciones sociales asociadas a la voz, tomando en cuenta el poderoso vínculo que ésta guarda entre quien la imite y su idea de sí mismo, así como entre la voz individual y la pertenencia a colectividades.

La grabación como registro para crear

Javier Barría dice que ya no siente extrañeza al oír su voz, que ha aprendido a familiarizarse con ella desde que se registraba con una casetera en la adolescencia. Trabajar el canto pasaba por escucharse también desde fuera. Tanto como medio de entrenamiento, la grabación ha servido como herramienta mnemotécnica en los procesos compositivos. Esto se expresa desde la utilización de la casetera para registrar avances de nuevas canciones, hasta el reconocimiento de un uso *creativo interactivo*, cuando las cintas permiten oír la propia voz, la melodía incipiente y, en el

¹ Manuel García. 10 de julio de 2020. Videoconferencia, Santiago-Viña del Mar. Entrevista. Laura Jordán.

² Mauricio Castillo (Chinoy). 31 de julio de 2020. Videoconferencia, San Antonio-Viña del Mar. Entrevista. Laura Jordán.

³ Javier Barría. 2 de julio de 2020. Videoconferencia, Santiago-Viña del Mar. Entrevista. Laura Jordán.

caso de Manuel, la relación de su voz con la guitarra. Cuando grababa sus primeras canciones exploraba corriendo el cejillo de la guitarra, subiendo un poco y otro poco más para acomodar la melodía a su voz, hasta darse cuenta de que la guitarra sonaba “como charango” y decidir que, para hacer hablar a su instrumento, tenía que desacomodar a la voz y bajarla a riesgo de perder intensidad. En estas decisiones se juega la voz de la cantautoría, la búsqueda de un ajuste entre el sonido que emana de su cuerpo y lo que realmente quiere “decir” con sus canciones. Y allí, grabación en casete y su escucha reflexiva facilita el desarrollo de ese camino. Nos encontramos aquí con una grabación que funciona como registro, como huella, produciendo un material residual que se pone posteriormente al servicio de un ejercicio en tiempo real.

Distintas son las grabaciones que, en términos de Alessandro Arbo (2014), corresponden a grabaciones específicas de *performance de obras*. En ellas se puede reconocer la existencia de un evento particular que ha logrado trascender el momento original y que porta la signature de un artista, trayendo a cuevas las decisiones estéticas que la vuelven única.

Los desafíos de la performance grabada

Una práctica habitual entre los músicos populares de estas escenas, es la preparación de maquetas que sirven para marcar lo que será posteriormente grabado en estudio. El estatus de estos registros es evidentemente distinto del resultado sonoro que se difundirá, aunque funcionan como referencias no solo formales sino que interpretativas. Para la realización de su álbum *Abrazo de Hermanos*, en coautoría con Pedro Aznar en 2019, Manuel García se trasladó a Buenos Aires para grabar. Bajo la dirección de Aznar, el álbum se fraguó entre calculadas sesiones y algunas acciones imprevistas, como la decisión repentina de dejar como pista definitiva la primera toma de la melodía cantada por Manuel en una canción, la que a manera de ensayo para una supuesta maqueta llevaba añadido el chasquido de los dedos para acompañar la entonación. Y así quedó.

En el caso de la canción “La loba del camino” la búsqueda fue más larga.

Con cansancio encima y tras varios intentos insatisfactorios recién se conformó Aznar después de numerosas tomas. Manuel recuerda “no podía encontrar yo el encanto de una maqueta que le había mandado a Pedro, que le encantaba. Pedro tuvo que hacer un trabajo conmigo, hasta que encontramos dónde tenía que yo colocar la voz, dónde tenía que sentir el personaje, desde qué volumen tenía que hablar”. Probablemente para entonces Manuel ya no se sintiera capaz de deliberar acerca de la calidad de lo grabado: la repetición parece volver inaudibles los matices sonoros que son cruciales para la inclusión o descarte del registro.

Javier Barría aborda el problema de la repetición en el proceso del *comping*, que consiste en seleccionar lo mejor de distintas tomas. Aunque habitualmente se realizan entre 1 y 7 tomas, siendo por lo general las mejores la tercera y la cuarta, cuando un cantante conoce bien su canción, cuando la ha cantado mucho y sabe lo que quiere hacer, puede que la primera toma sea excelente. Si la repetición acumulada previamente se valora por el aprendizaje y destreza que conlleva, la repetición excesiva dentro del estudio parece degradar el producto grabado. ¿A qué nivel se identifica esta degradación? En la precisión rítmica, la justeza de la afinación y, sobre todo, la expresividad. Este aspecto es crucial, puesto que, según Javier, la *naturalidad* aparente de la voz es un valorpreciado que atraviesa distintos géneros musicales.

En cuanto a la espontaneidad, Chinoy aborda la ejecución simultánea de guitarra y canto, rasgo característico de la cantautoría. Chinoy considera que su guitarra se comporta a veces como un dragón que arrebatara el protagonismo: al ponerle atención a lo que la mano hace, casi automáticamente pierde la concentración de lo que está cantando y, en consecuencia, arruina la naturalidad de lo que suena. Las complejas dinámicas de concentración, atención, escucha y espontaneidad que atraviesan la grabación de voces se evocan cuando Manuel García describe la pérdida de sentido que resulta de una emisión demasiado concentrada en la afinación de determinadas vocales (de las sílabas con /i/ particularmente), pues la preocupación por dar en la nota precisa es difícil de sincronizar con la expresión de afectos propios de la canción.

Las decisiones creativas del estudio

Otro tipo de relación se establece con el acto de grabar cuando el proceso creativo se concibe desde el estudio. En 2014, Manuel García grabó su álbum *Retrato Iluminado* en el que contó con la producción de Ángel Parra Orrego, guitarrista eléctrico chileno, referente del jazz fusión y el rock nacional. Paralelamente a la concepción del álbum, el documental *Retrato 10 años*⁴ hizo un seguimiento del proceso, incluyendo la pre y postproducción, como instancias de exploración y elaboración de maquetas con los esqueletos de las versiones que luego serían producidas en los monumentales Estudios del Sur. *Retrato Iluminado* buscaba ser una música “sin espacio y sin tiempo en el fondo, sin estar suscrita a una época en particular, que ojalá fuera ‘no sabemos cuándo se grabó esto’, ni por las temáticas, ni por las voces, ni por cómo suenan”. En una singular secuencia, se relata, como una sorpresa para los protagonistas de la historia, la valiosa adquisición del micrófono con que Violeta Parra habría grabado sus *Últimas Composiciones* en 1966. No es simplemente el mismo modelo, con el que eventualmente se podría intentar reproducir un sonido similar, sino que se ha conseguido el objeto mismo que percibiría el aire emanado de la boca de Violeta, para convertir esa voz en las señales eléctricas que nos han permitido a varias generaciones posteriores reconocer su peculiar color y estampa. Para Manuel, se trata de una “joya totémica”. Ángel Parra, nieto de Violeta, se emociona hasta las lágrimas. Los músicos y técnicos en el estudio interrumpen el ajetreo de sus actividades para reflexionar, para asir el momento. Y se preparan para cantar y “dejar registro”, no tan solo de las canciones con arreglos de “folclor onírico”, sino también del afecto de ese momento, puesto que ya habían decidido que “estas músicas se grababan en vivo y en directo”.

Los ejemplos de las trayectorias de estos cantautores revelan que el acto de grabar responde a distintas operaciones y produce, por lo tanto, objetos con existencias disímiles: hemos visto que el registro espontáneo de ideas musicales cantadas, la elección de tomas en estudio, la producción material-afectiva de la grabación permiten poner en relieve tres modos

⁴ Manuel García: *Retrato 10 años*. 2015. Dir. Pablo Toro. DVD. (47 min.).

distintos de entender la grabación sonora, siguiendo los énfasis propuestos por Alessandro Arbo. Primero, la grabación como *registro* que *atestigua* de un evento musical. Los casetes sirven para ello a la vez que se vuelven un insumo creativo. Segundo, la grabación como *obra de performance*, como registro de una ejecución específica, de una versión seleccionada entre una multiplicidad de posibilidades. Aquí entra en juego la concurrencia de existencias musicales distintas: performance y grabación, donde la segunda está al servicio de la primera. Tercero, la grabación presenta la creación de un artefacto que se construye mediante un *fonomontaje* (Arbo 2014). En esta tercera noción, cobran particular importancia las técnicas y tecnologías de producción musical y la participación de diversas personas con sus saberes. Esto puntualiza la necesidad de observar la post-producción de la voz, cuando más manos, oídos y bocas opinantes participan de la confección vocal. Allí, la experimentación creativa en el estudio libera parcialmente al cantautor del deber de ser uno solo frente al micrófono, precisamente mediante la participación de otros actores en la creación.

Como bien ha observado Catherine Provenzano (2019), muchas de las ansiedades que provoca la utilización de softwares como Auto-Tune (y otros similares) se asocian a la idea de que la corrección de altura y de timbre en el estudio pone en tela de juicio la destreza de los vocalistas y, en última instancia, su validez como cantantes. Este prejuicio se fundaría en la invisibilización del trabajo creativo de técnicos y productores que, lejos de anular las prácticas musicales especializadas, pasan a distribuir el *trabajo creativo*. Lo cierto es que dichas ansiedades y una desconfianza hacia la manipulación de las voces se observa también en esta escena chilena, actualizando varias de las ideas clásicas acerca de la autenticidad de la voz y su relación intrínseca con un sujeto y su persona pública.

Javier Barría es uno de los que desprecia la “obsesión por la afinación perfecta” que ha conllevado la masificación del Auto-Tune, comprobando la desconfianza hacia el enmascaramiento de las carencias creativas a través de efectos de la producción. Chinoy reclama porque los sonidistas, tanto en vivo como en estudio, “le bajan los agudos” a su voz. Parecen no aceptar el color raro que produce, lo que asocia a cierta homogeneización

en la formación de los técnicos, que les impediría valorar el timbre peculiar de su voz de notoria nasalidad y altura. Manuel García también comparte una mirada crítica al manejo que productores asociados al mainstream hacen de su sonido vocal mediante la compresión. No se reconoce si la compresión es mucha; dice que la pronunciación de las /s/ cambia a /z/ y que entonces ya no parece él cantando. Otras veces los productores intencionan la interpretación con un énfasis más rítmico (durante la performance) cosa de calzar el fraseo con un sonido más percusivo. El cambio de mano es notorio y sus distintos proyectos demuestran una conciencia profunda de los aportes que se realizan desde los computadores, así como su importancia para inscribirse en uno u otro género musical.

Los juicios y resquemores que se observan en los relatos de estos cantautores vinculan la valoración de una voz natural con la calidad de los cantantes, pasando por el supuesto de que la grabación es capaz de encapsular un momento de verdad y luego, eventualmente, volverlo accesible a un auditor.

Pero no es una novedad tampoco sostener que la imperfección funciona a menudo como signo de la autenticidad. Así, cuando Claudia Gorbman distingue dentro del cine los cantos que corresponden a números musicales de aquellos que ella cataloga como “canto no artístico” (*artless singing*), comenta el valor que se atribuye a las vocalizaciones desprolijas emanadas de los personajes. “En muchos casos es la imperfección de la voz – aireada, vacilante, trémula, desafinada (con notas falsas), en un registro incómodo, con pausas, con letras olvidadas o equivocadas – que equivale a amateurismo con autenticidad, lo que hace del canto una expresión natural y sincera del personaje” (2011:159, mi traducción). Estas vocalizaciones espontáneas, tan ricas en afecto como imperfectas en cuanto a destrezas musicales, muchas veces funcionan como referente también para pensar, evaluar y trabajar las voces profesionales fuera de la ficción.

En una de las adaptaciones cinematográficas de la biografía de Florence Foster Jenkins⁵ se retrata la vida de una mujer aficionada al canto

⁵ Madame Marguerite. 2015. Dir. Xavier Giannoli. Blue-Ray. Fidélité Films, Scope Pictures, Sirena Film (127 min.).

operístico, cuya condición burguesa y acceso a recursos familiares le habrían permitido insertarse en una pequeña escena cultural en la que su imperfecto canto encontraría tribuna. El drama de la historia se centra en la incapacidad de Florence de percatarse de su ineptitud como cantante, no solo por la farsa de los auditores con los que se encuentra, sino que porque su fantasía no le permite escucharse a sí misma. O al menos no le permite acceder a "esa voz" que los otros escuchan con desagrado y disimulado asombro. ¿De dónde el asombro? Pues de la inentendible sordera de la voz propia, o de la incapacidad de oír la voz de la persona (producida por ella) que aparece tan claramente ante el público. Hay, eso sí, un momento de revelación que restituye esa extraviada capacidad de escucha y que reconfigura en la protagonista un reconocimiento de sí misma. Al escucharse grabada por un gramófono, Florence se encuentra de frente con la cantante que frustra a la audiencia y el amargo de la propia decepción se presenta redentoriamente como un retorno a la cordura. Ahí ocurre un desenlace crucial, como si el espectador de la película pudiera asentir aliviado y confirmarle a Florence: "sí, esa desastrosa voz eres tú".

Más allá del tono moralizante de la historia, y del papel que juega en ella la idea de una supuesta unicidad entre voz y sujeto (tan cara a la razón ilustrada y tan desatenta a la multiplicidad de voces posibles), esta escena exhibe algunos de los supuestos que rodean a la grabación sonora desde sus inicios a fines del siglo XIX: la expectativa de verosimilitud asociada al mejoramiento tecnológico de la máquina y, muy de cerca, la concepción de la grabación como un *registro* del sonido en vivo, una traza que permitiría verificar su existencia y, virtualmente, acceder a los detalles de su acotado paso en el tiempo. Harto se ha discutido, desde distintos campos disciplinares, para contestar o al menos complejizar tal estatuto de la grabación.

En este texto me interesó indagar en algunas relaciones que ciertos cantautores chilenos establecen entre sus personalidades, sus sentidos de pertenencia, relatos biográficos y sonidos vocales. Por otra parte, abordé algunos desafíos de la producción y significación de la voz trabajada en estudio, observando principalmente la concurrencia de agencias adicionales: ya no es solamente el vocalista el que produce su voz, sino

que máquinas y técnicos intervienen con acciones fundamentales para el resultado performativo. La voz nunca fue producida solamente por un sujeto, pero el estudio de la grabación como espacio creativo permite poner en relieve este carácter colectivo de la voz.

Bibliografía

- Arbo, Alessandro. 2014. "Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique?", en Fagne y Lacombe (eds.) *Musique et enregistrement: 173-192*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Gorbman, Claudia. 2011. "Artless Singing". En *Music, Sound, and the Moving Image* 5 (2): 157-171.
- Provenzano, Catherine. 2018. "Auto-Tune, Labour, and the Pop-Music Voice", en Fink, Latour y Wallmark (eds.), *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music: 159-181*. New York: Oxford University Press.