

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE ARTES

ESPECIALIZACIÓN EN LENGUAJES ARTÍSTICOS

DE LA VOZ INTERIOR A LA VOZ EXTERIOR:
Acerca de la autopercepción en el aprendizaje del canto

Autora: Profesora Maisa Bohé

Director: Doctor Luis Menacho

La Plata - Villa Parque Sicardi

Julio 2024

A título personal

Cuenta la historia de mi nombre que mi mamá quiso llamarme Aisa, pero mi abuela que fué muy creyente y supersticiosa, había tenido una mala experiencia con ese nombre y se negó rotundamente a que me nombraran así, convencida de que eso me arrojaría a una vida de dudosa suerte. Entonces mi papá, que fué un melómano, en ese momento fan de la cantante brasilera Maysa Matarazzo, propuso designarme con ese semblante y en esa decisión, sin querer queriendo, me signó un destino de cantante.

De niña mi voz siempre fué un lugar cómodo, con frescura expresaba todo tipo de emociones. Recuerdo que cuando aprendí a leer iba en el auto de mis padres leyendo y cantando en voz alta todos los carteles que me cruzaba en la ciudad. De hecho solía cantarlo todo, como una especie de delirio de comedia musical andante, sospecho que por eso me mandaron a estudiar música, con cierto deseo de que sublime esa verbosidad cantada en otro lado. Ya de adulta me he ganado el apodo de “radio” porque tengo momentos (por suerte suelen ser breves) en los que relaciono cualquier palabra con una canción.

A lo largo de toda mi escolarización era común que me fueran asignados roles solistas como cantante y me pusieran al frente de actos escolares y coros. No tenía mayores dificultades musicales evidentes ni con la afinación, ni con la rítmica. La verdad es que *me encantaba cantar*, tanto que me entregaba a los hechizos del canto perdiendo en parte mi conciencia en ese viaje embriagador del fonar.

Al realizar mi muda vocal durante la secundaria, mi voz se fué configurando en una estridente voz de soprano ligera que se desenfrenaba en cada carcajada. Junto con las espasmódicas risotadas empezaron a llegar las censuras, por primera vez la voz de los otros resonaba en mi interior como una “desautorización” o al menos así lo sentía yo. Fuí atesorando comentarios respecto de mi estridencia, de mi risa, de mi canto y en la búsqueda por “gustar” empecé a imitar las voces por las que otros sentían admiración. Voces oscuras como la de Martirio, Concha Buika, Tracy Chapman, Chavela Vargas, Mercedes Sosa o Adriana Varela, cuyos espectros se distanciaban abismalmente del mio.

La construcción vocal toma como modelo las voces de los otros: los referentes del propio entorno familiar y lo que hace a una contemporaneidad cultural. Esa primera voz, que tiene que ver con esa construcción empírica, se desarrolla a partir de la escucha

y la imitación. Pero aunque la “voz propia” sea esa síntesis de todas las voces que hemos escuchado y que de alguna manera han tocado nuestro interior, en términos de autopercepción la voz nos presenta un problema: *nadie puede escuchar su propia voz*.

En ese torpe proceso, condicionado por la autopercepción, fui desarrollando una especie de personaje vocal. Casi de la misma manera en la que un actor desarrolla toda una corporalidad ajena a la propia para encarnar un papel y se obsesiona a tal punto de extraviarse en él. Al momento de cantar mi voz se revestía con disfraces y emulaba las voces de su admiración. Por supuesto este personaje comenzó a condicionar las capacidades técnicas de mi voz trayendo consigo problemas de afinación y de ubicación temporo espacial. El personaje vocal se devoró a mi propia voz en una forma de *alienación*.

Mi primera profesora de canto fue Marta Cocozella, alguien a quien siempre le estaré agradecida. Fue ella quien supo desentrañar lenta y cuidadosamente ese ovillo de máscaras y disfraces en el que se había convertido mi voz hasta reencontrarme. Todavía recuerdo la clase en la que cantando glissandos llegué a un si sobreagudo y entonces ella paró de tocar y me dijo : “saluda a la soprano que hay en vos” . Quitar las máscaras nos llevó entre tres y cuatro años de incesante búsqueda de una escucha interior y exterior que estaba totalmente coaccionada por mi autopercepción. La clave que pone de manifiesto mi historia es que la voz como instrumento es un semblante del sujeto. Podríamos decir que *más que tener una voz, se es una voz*.

Desde mi egreso como profesora de canto, me dedico a la formación de cantantes y profesores de canto en las Escuelas Superiores de Arte de Florencio Varela y Berisso en la provincia de Buenos Aires. Junto con mis colegas, hemos notado que esta historia, lejos de ser aislada puede verse reflejada en con diversas variaciones en las trayectorias de muchas de las personas a las que acompañamos en su camino de formación.

La escucha de la propia voz es sustancial en el proceso de aprender y de enseñar a cantar. En esta escucha no solo se pone en juego la señal acústica del sonido vocal, que se percibe internamente por los huesos y externamente por el aire a través del oído, si no todo aquello que se proyecta y refracta creando una imagen vocal propia y este proceso se desarrolla de manera integrada a través de una dialéctica entre la voz de los otros, la voz interior y la voz exterior.

En este trabajo me interesa abarcar como influye la autopercepción y la audiopercepción en la luthería¹ del instrumento vocal y relevar cuatro experiencias de enseñanza en las que se abordó esta problemática.

¹ Aludo con esta palabra al concepto de construcción que implica la voz como instrumento, siendo que el cuerpo instrumental de una voz no es algo que está dado, sino lo que se erige con el entrenamiento.

PARTE I :

De la voz que somos

La historia de la voz comienza y se funda con la historia misma del sujeto, la cual a su vez ha sido modelada por la voz de los otros. Tal como lo define Ana María Gómez “nos hablamos y somos hablados en la voz de los otros” (1999) . La voz y el sujeto son inseparables y aunque la voz como instrumento musical constituya un cuerpo material plausible de ser diferenciado singularmente, este rasgo constitutivo de la voz como instrumento del sujeto, hace muy difícil la posibilidad de establecer una distancia entre la fonación, el acto de cantar y la escucha, lo que el sujeto percibe en el acto de escuchar, ya que ambos suceden al mismo tiempo y en una “única persona” cuyo soma está capturado por la fonación.

La voz que *dice*, entiéndase la voz audible externa ya sea cantada o hablada, siempre se verá interpelada por la voz interior y viceversa. En la voz, en el acto del habla, el universo de lo interno y de lo externo confluyen y en tanto instrumento musical, ninguna voz puede separarse de ese sí mismo que ha creado y proyecta en su decir.

Al no haber separación entre ambas voces (interior y exterior) y entre el acto de cantar y el acto de escuchar, la construcción de sentido que desarrolla el sujeto sobre su propia voz audible está condicionada por su universo simbólico, por su creación e interpretación continua de significantes, el sujeto no puede escuchar lo que suena en el sentido de lo verdadero Real en sentido lacaniano², sólo puede reconstruir, de manera diferida, una interpretación de aquello que ha sonado. Incluso en una grabación esa voz, se encuentra mediada por el soporte tecnológico de la cadena de audio y la escucha estará igualmente mediada por la autopercepción del sujeto, la voz interior siempre estará condicionando la autopercepción e influirá en la audición.

La historia del sujeto, presente en el instrumento en tanto biografía sonora, será en este caso de una temporalidad actualizada. El pasado retorna de manera inconsciente

² Luis Menacho en su artículo “A través del Nudo. Material, gesto y notación en la creación musical” define a lo Real (R) “como lo que escapa a todo lenguaje y es en tanto tal, aquel campo que se resiste a toda simbolización, es la radical sustracción. Es el lugar de la vida y su impenetrabilidad última, la vida como el enigma de “ese conjunto de fuerzas que resisten a la muerte” en la célebre definición de Bichat; la vida en el registro de lo Real es aquello con lo que nos encontramos a cada paso, siempre en el mismo lugar, en el asombro de lo que pulula por el mundo y en el misterio de la vida que es nuestro propio cuerpo. Ese núcleo al mismo tiempo inaccesible e imposible de comprender y abarcar, lo Real es aquello que no posee concepto que lo nombre. En suma, lo Real no se puede decir”

en la voz del sujeto como una experiencia nueva. En su libro “La voz y la interpretación” Juan David Nasio (1980) redefine el concepto de inconsciente a partir de lo dicho y lo no dicho describiendo como la voz interior opera a través de la voz exterior en la cadena de significantes del sujeto. Así nos explica como en la interpretación y en la performance de la voz externa se pone en juego la memoria como acontecimiento y no como acumulación, una memoria que se articula desde y por el inconsciente en el acto del decir. En palabras del autor:

Esta evidencia intuitiva, inocente del tiempo se apoya en la concepción de un pasado considerado como aquello que fué, de un futuro que será y de un presente, este instante casi inaprehensible del hoy. De esta temporalidad cronológica en la que la repetición redobla una experiencia pasada ... El inconsciente no es ni la infancia, ni su memoria, diría entonces que el inconsciente es memoria en acto, una memoria como acontecimiento y no una memoria como acumulación. (pág.31)

En la misma dirección Gómez (1999) señala:

La voz es el reto producido por el atravesamiento fundacional que constituye a un sujeto del inconsciente y que a la vez es la marca de la castración. ... osea que la voz más allá de su puesta en forma, de su articulación en palabras, nos acontece, nos precede y nos trasciende (pág. 56)

En el canto, ésta memoria en acción atravesada por el inconsciente, desarrolla una cadena significativa que interpela la vocalidad y condiciona la escucha.

La escucha constituye el principal medio de conocimiento de la música y es constitutiva en el desarrollo técnico expresivo de todo instrumento musical. En la voz esta escucha diferida, se verá distorsionada por la autopercepción: *nadie puede escuchar su propia voz* y ese imposible que es la *marca de la castración* representa en términos prácticos un gran desafío, cómo establecer una distancia entre el cuerpo de la voz, es decir la voz externa y la voz del intérprete, la que atraviesa la escucha, es decir la voz interior, siendo que ambas constituyen una mismidad.

Durante la performance vocal, la escucha estará condicionada por la memoria en acto del sujeto, la cual se desarrolla en la voz interior y atravesará la voz exterior y su posible interpretación audioperceptiva. Finalmente la construcción de un cuerpo vocal, se fundará en ese vacío, en esa imposibilidad de escuchar. Se verá atravesada por la atemporalidad rasgada del inconsciente, una atemporalidad en pedazos, sin definiciones de formas que deviene en el acto sonoro tanto en el cuerpo de la voz como en su percepción.

Para aprender a cantar será necesario expandir los límites de la interpretación de la propia voz, será preciso establecer nuevas perspectivas de escucha. Esta tarea de aprendizaje es imposible de realizar sin implicar al otro, aquel al que le otorgamos la potestad de una escucha externa, de representarnos en esa exterioridad imposible a la que nos somete la voz .

Veamos los casos de tres películas que resultan ilustrativos de esta problemática. La primera de ellas una película biográfica que cuenta la relación entre el Rey George VI de Inglaterra quien padeciera una tartamudez emocional desde su infancia y su terapeuta. Cabe destacar que su guionista, David Seldin, padeció la misma problemática en su infancia. La segunda es una comedia romántica de Woody Allen de la que nos interesa destacar la historia de un cantante amateur, fanático de la ópera italiana que alcanza su máximo esplendor cantando en la ducha y la tercera es una película biográfica de Stephen Frears basada en la vida de la cantante norteamericana Jenkins Florence Foster.

“The king 's speech” o el problema de gobernar la voz.³

The King 's Speech es un film que transcurre durante la etapa previa a la segunda guerra mundial en Londres. Colin Firth encarna al Duque Jorge de York, hermano de Eduardo VIII, ambos hijos del Rey George V, Jorge de York o el Príncipe Albert Frederick Arthur George, a quien a partir de ahora llamaremos Bertie como lo hará su terapeuta Logue. Bertie padecía tartamudez desde su infancia.

Desde el inicio de la película se muestra que su tartamudez entorpece sus funciones públicas como figura de la corona. Esta situación empeora llegando a su extrema tensión cuando su hermano, decide abdicar a su título como sucesor de Jorge V para casarse con Wallis Simpson. Dicha relación no era aprobada por los protocolos reales, ya que el mayor soberano es a su vez el mayor representante de la Iglesia y Wallis era una mujer doblemente divorciada, situación inadmisibles para ese entonces. A raíz de ese acontecimiento Bertie se convierte en heredero al trono y como es de esperar un Rey no puede ejercer su soberanía si no puede gobernar su voz.

Tras haber visitado diversos profesionales, que le ofrecen métodos tortuosos y sin resultado como llenarse la boca de bolas de acero e intentar hablar o fumar

³ Dirección Tom Hooper , 2010, Reino Unido. Nombre en español “ El discurso del Rey” .

cigarrillos para “relajar la garganta”, ya decepcionado y con la inminente presión que implica la abdicación de su hermano, su esposa lo incita a probar con un último profesional del cual se conoce que tiene “métodos no ortodoxos y controversiales” como lo describe la misma esposa de Bertie en sus primeros diálogos con Logue .

Logue es un australiano que quiere ser actor, pero se ganó una cierta fama en el círculo de fonaudiólogos de Londres por resolver problemáticas similares a las de Bertie y así se gana la vida mientras sigue yendo a audiciones con la esperanza de interpretar algún día algún clásico. Este particular sujeto, encarnado en la película por Joffrey Rush, establece una íntima relación con Bertie a quien acompañará hasta su primer y tal vez más importante discurso público como Rey, aquel que tuvo que dar por radiodifusión para anunciar el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En el primer encuentro con Bertie, Logue demuestra que su tartamudez es puramente emocional. Sus primeras preguntas apuntan a saber cuál es el primer recuerdo que tiene Bertie de su tartamudez, buscando de alguna manera que Bertie reconozca que no nació así, si no que por el contrario, en algún momento se inscribe la causa de su aflicción.

Logue le pregunta si cuando piensa o cuando se habla a sí mismo tartamudea. Ante las respuesta negativa de Bertie, quien incluso encuentra ridícula su pregunta, deja en evidencia, aun a pesar de Bertie para quien su tartamudez es “suya” y lo define desde siempre, que la condición de su tartamudez es totalmente externa y emocional.

Para demostrarle que no hay razón anatómica o biológica a priori para que su oratoria sea fluida y expresiva, Logue incita a Bertie a participar de un experimento. Le apuesta que puede hacerlo leer en voz alta de manera fluida, ahí y en ese mismo momento, y que si gana la apuesta tendrá que permitirle hacerle más preguntas personales y si pierde no tendrá que responder más preguntas. Con algunas resistencias Bertie accede.

Logue prepara la última tecnología de Estados Unidos, el Silverstone, una máquina con la que se puede grabar y luego en la misma máquina escuchar la grabación. Le pide a Bertie que se acerque y que se ponga unos auriculares que están conectados a un tocadiscos que tiene al lado de la Silverstone, le da los auriculares y comienza a escucharse a un volumen ensordecedor un fragmento de la obertura de Las bodas de Fígaro.

Logue le pide a Bertie que lea al mismo tiempo que escucha la obertura. Incluso sube el volumen consiguiendo que Bertie no logre escucharse a sí mismo de ninguna manera. Bertie, en esa condición de distracción auditiva y a pesar de su resistencia, lee el famoso fragmento de Hamlet “ser o no ser” de manera fluida y expresiva, el cual queda inmortalizado en un disco de pasta por la Silverstone.

Acaba revoleando los auriculares y yéndose sin querer escuchar los resultados demostrando no querer saber más nada de los incómodos, poco ortodoxos y controversiales métodos de Logue. Pero antes de irse, Logue le regala el disco, y solo ese gesto basta para encender la curiosidad que posibilita el retorno del futuro Rey a ese departamento viejo de paredes gastadas y ascensor pequeño, a escuchar de sí mismo todo lo que interfiere su discurso cuando intenta hablar públicamente en voz alta.

La escena dura aproximadamente diez minutos durante los cuales la tensión emocional y relacional se entrelazan todo el tiempo. Aquí se pone de relieve el carácter amboceptor de la voz: Bertie no puede escucharse a sí mismo. Gómez recupera de Lacan la definición de que la voz en tanto una de las formas del objeto A, causa del deseo humano, es un objeto amboceptor: hablamos y emitimos comprometiendo a otros” (1999). Para ella lo imprescindible es destacar que hablamos, nos hablamos y somos hablados . Nos hablamos y por la vía autoretorica, somos tanto emisores como receptores. En este sentido, la voz no pertenece ni a uno ni a otro.

Este aspecto amboceptor de la voz se acentúa a la vez en el hecho de que involucra dos fuentes somáticas, el aparato auditivo y el aparato fonador. La construcción de sentido que desarrolle el sujeto sobre su propia voz estará determinada por su universo simbólico. En el caso de Bertie, cuando el sentido del oído es sometido por la música y por ende la voz interior de alguna manera acallada, el sistema fonador actúa con perfecto resultado.

Pero claro está que para superar su problema tendrá que resolver el conflicto que nace en su voz interior cuando intenta utilizar su voz externa. Acallar o distraerla es solo una solución momentánea, una intervención que permite a Bertie, mejor diría que obliga a Bertie a saberse de una manera diferente a la que se sabía. Este enfoque le despierta una posibilidad de mejoría.

“The rome with love”⁴ o la parábola de cantar en la vida como en la ducha⁵

En el film “The Rome with love” se relatan cuatro historias que comparten un mismo escenario, Roma. En una de ellas Woody Allen interpreta a Jerry, un productor musical retirado cuya hija se enamora de un italiano que es hijo del dueño de una funeraria. Su consuegro -Giancarlo- interpretado por Fabio Armiliato, quien es cantante en la vida real, es un amante de la ópera que nunca había estudiado música pero tenía una gran pasión por el canto.

La relación entre los novios avanza, y deciden presentar a sus familias, para lo cual Jerry y su mujer viajan a Roma. En el almuerzo familiar de presentación, Jerry escucha a su consuegro cantando en la ducha, y descubre que es un excelente cantante de Ópera. Tras largas discusiones con su consuegro y su familia, quienes se negaban a exponerlo al público, Jerry logra convencerlo de participar en una audición. La audición resulta mal, de hecho la gestualidad y fluidez que el cantante demuestra en la ducha durante esa escena es notoriamente antagónica, se muestra con obvios rasgos de incomodidad, estereotipada y forzada.

Al regresar a la casa Jerry es expuesto por los familiares a todo tipo de reproches. Entre ellos los que le hace su pareja, quien le dice explícitamente: -“es tu imaginación, te imaginas su voz mejor de lo es como una excusa para no estar jubilado”- Mientras transcurre este diálogo, comienza a escucharse de fondo la voz del consuegro cantando en la ducha y Jerry insiste y reafirma: -”lo escuchan!... tiene una voz increíble!” y su yerno le responde -“sí, pero de nada le sirve en la ducha”-. A partir de ahí Jerry comienza a reflexionar, definiendo la idea de que todos cantamos bien en la ducha: -“incluso yo”- dice - “Tengo una voz terrible normalmente pero mientras me enjabono bajo el agua caliente, canto como Eartha Kitt”⁶-.

Tras convencer nuevamente a Giancarlo de iniciar una carrera como cantante profesional, hace construir una ducha móvil desde la cual su consuegro realiza su performance en vivo y logra tener, sobre el escenario, los mismos resultados que en su casa resultando ser todo un éxito. ¿Porque la ducha nos hace creer que cantamos bien? ¿Qué implica la ducha en esta película?

⁴ Dirección de Woody Allen, Estados Unidos, 2012. Nombre en español: “A roma con amor”.

⁵ Alude al mito popular de que en la ducha todos cantamos bien. Lo que claramente se pone en juego en ese canto es la dimensión de una escucha que se potencia por las cualidades acústicas del baño. La funcionalidad vocal se retroalimenta de esa escucha liberando tensiones psíquicas o anatómicas que permiten una ampliación en las posibilidades vocales.

⁶ Eartha Mae Kitt (1927-2008) actriz, cantante de jazz y estrella de cabaret estadounidense.

En principio podemos rescatar al menos dos datos. El primero es que la ducha modifica la escucha que el cantante tiene de su propia voz, esa escucha novedosa, diferenciada, que es producto de las cualidades psicoacústicas de refracción sonora que se producen generalmente en un baño por los materiales de revestimiento cerámico y la aislación, modifican tanto lo que se escucha como el producto sonoro de la fonación. Este sistema amboceptor que es la voz se retroalimenta: cuando cambia el *soma* auditivo cambia el *soma* fonatorio.

En segundo lugar, la ducha es ese lugar en que opera la sustracción imaginaria de la mirada de los otros, en la ducha estamos solos, es el lugar en el que nadie nos mirá, y allí nos animamos prácticamente a todo y por sobre todo a cantar. Cuando Giancarlo canta en el escenario dentro de la ducha recupera esa intimidad.

Pensémoslo de esta manera, para este cantante de “ducha” respecto de su voz cantada, la voz de los otros es el eco reverberante de sus baños y los comentarios familiares más cercanos que desde la convivencia han sido espectadores pasivos del espectáculo. Cuando el cantante se expone al público del teatro, aparece una nueva otredad, un nuevo lenguaje, por sobre todo una nueva mirada, el público, los críticos, los músicos, el director. La mirada del público y del entorno profesional, despierta en su voz interior la mirada del otro⁷ en una construcción fantasmagórica de significantes que obstruyen su fonación y desestabilizan su identidad vocal.

Volver a la ducha para Giancarlo es de alguna manera una forma de suturar y velar esta mirada del otro, restablece una perspectiva de escucha y lo retorna a la intimidad que representa su propio baño, sin miradas externas. Si le sacan la ducha volvería a estar “al desnudo” en el escenario.

“Florence Foster Jenkins” la mejor, peor de todas.

Maryl Streap interpreta a Florence Foster Jenkins⁸ en la película biográfica homónima que relata la vida de la cantante neoyorquina cuyo pico de fama sucede

⁷ El otro es un concepto fundamental de la teoría lacaniana. Se refiere a la dimensión simbólica y social, a la estructura del lenguaje que influye en la formación de la identidad del individuo. El otro es tanto una figura de autoridad como un espacio de significados compartidos, normas y expectativas que impactan en la constitución del sujeto. Es constitutivo en la formación de la identidad del sujeto, ya que a través del lenguaje y de sus interacciones con las figuras de autoridad y la cultura circundante, el sujeto internaliza patrones de comportamiento, valores y significados que influyen en su manera de verse a sí mismo y de relacionarse con los demás

⁸Dirigida por Stephen Frears, Estados Unidos, 2016.

alrededor de 1940 . Inicialmente conocemos a Florence en su etapa adulta, como una mujer madura que ha heredado una gran fortuna.

La buena posición económica de Florence y su pasión por la música se combinan en sus dos actividades principales. Por un lado un local llamado “The Verdi Club” donde se ofrecían conciertos a un círculo snob y pequeño de personas acaudaladas, no necesariamente cercanas a los circuitos de crítica en la época, sino que más bien disfrutaban de la reproducción de ciertos estereotipos y de formar parte de ese círculo selecto, donde Jenkins podía con su carisma fascinar y ser “la reina de la noche” y por otro lado invertir incesantemente en los mejores preparadores vocales y pianistas acompañantes para llevar adelante su carrera como cantante.

El éxito de Florence no se basó en sus habilidades vocales ni interpretativas, por el contrario, la cantante llamaba la atención y atraía al público por la curiosidad que provocaban las críticas negativas de su performance ya que no llegaba a entenderse si era un acto cómico o satírico por lo excéntrico de sus interpretaciones. Sus trajes, que ella misma diseñaba, y su sonoridad desafinada, tímbricamente graciosa hacían dudar a la audiencia de cuáles eran las intenciones de Florence, si es que ella estaba realmente dando un concierto profesional, claramente no advertía el ridículo que representaba.

Sin embargo durante la película podemos ver que la cantante está lejos de esa perfección técnica que exige el canto lírico, pero está rodeada de personas que la alientan y alimentan una imagen positiva de sí misma. Su maestro siempre le dice que canta bien, que está cada vez mejor, que está cantando mejor que nunca. Su marido, Clair Bayfield, interpretado por Hugh Grant, quien es también su representante la endulza con caprichos y frases rimbombantes sobre la belleza de su voz y de sus interpretaciones. Incluso llegan a contratar a un pianista Cosme McMoon, interpretado por Simon Herlberg, cuya prometedora carrera estaba comenzando, quien cuando se encuentra con la realidad y finalmente conoce y escucha a Jenkins, primero quiere ser honesto con ella y luego entiende que si quiere seguir trabajando tiene que formar parte de ese ilusorio relato del entorno.

Recordemos ahora el concepto de Lacan que recupera Gómez (1999) “hablamos, nos hablamos y somos hablados” (pág.41) “Somos hablados y dichos por voces antes de advenir a esta forma de mundo, y seremos hablados y dichos mucho después de que ya no estemos en él” (pág. 19) El caso de Florence nos permite comprender cómo ese

relato que construye su entorno enraíza en su mundo simbólico creando una imagen funcional de su propia voz.

En la autopercepción de Florence la voz de los otros retorna de manera inconsciente y esta experiencia de retorno, condiciona toda interpretación de escucha actual poniendo en juego la memoria como acontecimiento y no como acumulación. Jenkins canta convencida de que es una excelente cantante porque la gente que ella respeta y ama se ha pasado toda la vida afirmando ésta idea: su marido, sus maestros, su pianista y hasta las personas del club que asisten a sus shows la animan y la aclaman. En una importantísima escena, Jenkins se visualiza cantando de manera sublime, dejándonos en claro que ella se escucha a sí misma como un ángel.

La situación no pasa a mayores hasta que decide brindar una gala a beneficio de soldados que volvían de la guerra y para eso alquila el Carnegie Hall⁹, la más importante sala de conciertos de New York, atrayendo la atención y todas las miradas ajenas a su círculo íntimo y donde finalmente Jenkins se enfrenta por primera vez no solo al público común sino también a la mirada de la crítica musical.

Allí en el concierto Jenkins interpreta el aria de la reina de la noche de la Ópera La Flauta mágica y el público reacciona de diversas maneras, entre risotadas y abucheos, sin entender muy bien si se trata de una parodia o no. Las alertas de Jenkins se despiertan luego de los comentarios de algunos concurrentes que la felicitan por su gracia y valoran su ridículo tomando al espectáculo como un show cómico, razón por la cual al día siguiente Florence corre a buscar las críticas de los diarios y enfrentarse con esta nueva realidad.

Florence es el ejemplo perfecto para mostrar cómo la propia identidad es construida a partir de la mirada de los otros. El relato recibido por Florence, esa voz ajena a través de la cual somos hablados, condicionó su audiopercepción y su autopercepción reafirmando que nadie puede escuchar su propia voz.¹⁰

⁹ Anteriormente, Florence había grabado un disco que había sido reproducido en las principales emisoras de la ciudad, ella misma había escuchado ese disco sin escucharse.

¹⁰ Su devoción por la música la convirtió en un icono que logró vender más discos que muchos otros de sus contemporáneos. Parafraseando al personaje que magistralmente interpreta Meryl Streep podremos decir muchas cosas de Florence, pero no podremos decir que no cantó.

PARTE II

De la voz como instrumento

Usamos nuestra voz en múltiples contextos y con diversos fines. No obstante, aunque todos podamos fonar, incluso cantar, no necesariamente todos somos cantantes. Un uso profesional de la voz implica una luthería, la construcción de un cuerpo vocal. Aquí hablamos de la voz audible, tímbrica, mensurable, la voz del canto o del decir, de la voz externa.

Por otro lado, existe esa otra voz, la que se yergue en los laberintos del pensamiento. En ella cohabitan las voces de los otros o como ya hemos dicho las voces a través de las cuales somos hablados. Nasio (1999) la describe como:

Parcelas de la voz del otro, una voz fragmentaria, hecha de sollozos y risas, gritos y susurros que se han grabado en el inconsciente a lo largo de toda la vida de un ser, es una voz inmaterial, incorpórea que para hacerse oír, deberá recubrirse de la voz sonora. Aquí hablamos de la voz interior. (pág. 19)

Debemos entonces concebir dos voces, una voz externa, audible y mensurable y una voz interna, embrionaria, construida por una multiplicidad de acontecimientos que han operado como impactos psíquicos. Al respecto Nasio (1999) agrega:

La voz audible no es más que la envoltura sensible de una voz psíquica que en sí, está reducida al silencio, pero que se anima dentro cada vez que el sujeto oye su eco sonoro fuera” (pág. 19)

La voz interna o la voz psíquica como la define Nasio es inseparable de la voz externa o voz cantada. Ambas se entretajan en la constitución de la voz como instrumento que se gesta en la complejidad psíquica de una persona y trasciende los límites del sujeto constituyéndose en un cuerpo en sí mismo. Gómez destaca como imprescindible la operatoria de la voz dentro de ese contorno que desdibuja el adentro y el afuera del sujeto. La voz como objeto *amboceptor* no pertenece a uno ni a otro y a la vez es de uno y de otro. Al respecto Gómez (1999) agrega:

Quizás la nota más interesante de esos modos de la acción pulsional puesta en símbolo por el verbo sea el hablarse. Hablar-se. La fuerza mayor está en el “se” que define lo reflejo, el retorno de sí mismo, de la acción. A través del hablar-se, el ser se hace voz” (pág. 42)

Este aspecto amboceptor que rescata Gómez de Lacan es fundamental para comprender cómo al hablar-nos, nos reflejamos. El discurso interior proyectado en esa voz externa se tiñe en su auto-referencia, en el acto interpretativo que implica el

proceso de audición de la voz externa, la voz interior emerge por su vía auto retórica, entonces no escucho lo que suena si no lo que puedo escuchar.

En la audición el sujeto crea una cadena significativa y en ella se hace presente la voz de los otros. Siendo el aparato fonador y el aparato auditivo dos fuentes intangibles y somáticas divergentes, la impalpabilidad distintiva de la música como material se ensancha en la intangibilidad del instrumento vocal que está determinado por la imposibilidad de escuchar-se. Este rasgo distintivo constituye una hiancia determinante en la construcción del instrumento vocal, la voz interior emerge en la escucha como la *marca de la castración*, el no poder escuchar nuestra propia voz de la misma manera en que los demás nos escuchan, revela la distancia entre nuestra voz y la representación simbólica que de ella tenemos.

Si consideramos que la escucha es una herramienta fundamental en el aprendizaje de un instrumento, podemos sospechar la relevancia que tiene esta afirmación. Ahora bien, intentemos determinar cómo este rasgo se vuelve distintivo en el trabajo sobre la pedagogía y didáctica del canto y porque se diferencia en este punto del aprendizaje de otros instrumentos.

Podemos plantear dos diferencias fundamentales que singularizan la percepción auditiva de la voz en relación a la de otros instrumentos. La primera es que la voz es un instrumento intrínseco al cuerpo, mientras que otros instrumentos constituyen un cuerpo separado del sujeto, la voz es parte del cuerpo del sujeto. La segunda es que la voz se escucha desde adentro a través de los huesos y desde afuera a través del oído, hay un doble estímulo auditivo, la vibración desde adentro del cuerpo y la resonancia desde afuera.

Los instrumentos musicales son objetos cuya materialidad es ajena al sujeto, es visible y tangible. Se establece con ella una relación determinada por esa exterioridad, un instrumento musical es entonces algo que se puede tener y el sujeto funda una relación con ese objeto, mientras que la voz, en tanto vehículo del lenguaje, constituye al sujeto por lo tanto más que tener una voz, *se es una voz*.

El aprendizaje de un instrumento, la adquisición de una técnica que de ánima al objeto estará determinado por esta exterioridad, me refiero aquí a la construcción del sonido propio del sujeto en la adquisición técnica del instrumento. En este aspecto el canto no se diferencia de otros instrumentos, en todos los casos se construye un sonido

y esta construcción le da identidad, vivacidad al instrumento. Un mismo piano sonará diferente tocado por dos personas diferentes, el sonido del instrumento depende del sujeto que lo toca, ningún instrumento suena por sí mismo. Pero en la voz, la adquisición de una técnica, la construcción de un cuerpo vocal, de un sonido estará determinada por su interioridad, en la voz el instrumento y el sujeto constituyen una mismidad.

Pongamos un ejemplo, un piano es un objeto material, tangible, táctil, corpóreo y visible. En un piano, la distancia entre tonos y semitonos es al mismo tiempo visible y audible. Puedo percibirlos con la vista, con el tacto y con el oído al mismo tiempo y crear una relación de tiempo y distancia ligada a una gestualidad corporal y a un resultado sonoro, puedo nombrar y pensar en estas distancias y en cada uno de estos materiales al mismo tiempo que los estoy tocando, viendo y escuchando.

Esta exterioridad no existe en la voz, por consiguiente no hay manera de realizar una asociación por observación directa entre sus resultados sonoros y su mecánica. Se constituye desde una intangibilidad que no nos permite de modo alguno ni ver, ni tocar ni tener ningún correlato directo de los movimientos que se realizan en el aparato fonador para encontrar la tensión justa que determina una nota o la fluctuación de la dinámica en un sonido.

Este carácter intrínseco, es otra de las características que condicionan la posibilidad de una escucha directa del instrumento, el hecho de que la voz sea un instrumento que es parte del cuerpo del sujeto, deshace toda posibilidad de distancia perceptiva. El soma de la audición queda totalmente captado por el soma de la fonación y aún fuera del fervor que implica la interpretación, aún en la escucha de un registro o de una grabación, la voz interior sólo nos permitirá escuchar a través de su interpretación.

A este problema agregamos que la voz como vehículo del lenguaje imposibilita la pluralidad de pensamientos y no hay otra forma de articulación rítmica de la vibración vocal que no sea a través del lenguaje vocal. Así como también es imposible escapar a la producción de sentido, dicho y no dicho que tiene el sujeto a través del lenguaje. La voz entonces, no es un instrumento que podamos tener, que más que tener una voz se “es una voz”.

PARTE III

Del cuerpo de la voz y la luthería vocal

Para conocer uno, se precisan dos: aproximaciones a la pedagogía y didáctica del trabajo vocal.

Pudimos ver en los casos presentados con las películas al menos dos situaciones que fueron fundamentales en el desarrollo vocal de los personajes: en principio que en los tres casos fue necesaria la intervención de un otro, lo que nos demuestra la importancia del encuentro dialógico con un “intérprete externo” en la pedagogía vocal. Esta escucha externa, sólo posible para un otro, permite advertir y articular una infinidad de posibilidades de fonación que se escapan de la autopercepción del sujeto vocal.

En segundo lugar queda manifiesto que para habilitar nuevas funciones en la vocalidad hubo que crear “escenarios” (en el caso de Giancarlo fué un baño) o “ficciones” (en el caso de Bertie fué un ensordecimiento, una distracción) que permitiera cambiar la perspectiva sonora desde donde la voz es autopercebida, producida o escuchada para habilitar otros usos, para que otras formas de la fonación emerjan.

En la teoría de la escritura del cuento Ricardo Piglia (2000) nos dice que siempre hay “dos cuentos” uno que se cuenta y otro que se omite. Esta omisión, hace que la primera historia capte la atención del sujeto, mientras que la segunda historia opera en su imaginario y le lleva a la comprensión de una nueva realidad, creando un doble sistema de significación.

Apliquemos esta teoría para comprender cómo en la enseñanza del canto los ejercicios, las metáforas y las intervenciones del profesor, crean una ficción -un escenario- que articula un doble sistema de significación permitiendo expandir la perspectiva auditiva del cantante y así sus posibilidades fonatorias.

En el caso de Bertie, el escenario son “Las bodas de Fígaro” y el fonógrafo, mientras que está sumido en la ficción ensordecedora de la ópera a todo volumen, frente a una novedosa máquina, en un departamento desconocido con una persona extraña que acaba de conocer, la Silverstone registra como su voz lee fluida y expresivamente, algo que para Bertie era imposible que pudiera suceder. Al finalizar la grabación Bertie se enoja, abandona el ejercicio, frustrado y enojado: no se “sabe” leyendo fluido aún, por

el contrario se cree protagonista de un ridículo, considera al fonógrafo y los auriculares como el relato principal. No le encuentra sentido.

Pero cuando llega a su casa y se atreve a escuchar la grabación que Logue muy atinadamente le regala antes de que se vaya descubre su lectura fluida y emerge un nuevo significante. Esta es la nueva realidad que Bertie ha podido crear, es el cuento por debajo del relato. Es lo que da sentido a la experiencia del fonógrafo y convence a Bertie de que otras posibilidades funcionales de su voz son realizables.

En el caso de Giancarlo, la ducha es el escenario. Allí se recrea la ficción de su intimidad que nubla, omite la mirada de los otros. Inmerso en su propio “cuento” aquel que ha imaginado desde el baño de su casa tantas veces, en ese espacio interior, la performance de Giancarlo es esplendorosa. Claro que la película no avanza en su resolución, porque no es el objeto de la película resolver los problemas vocales de Giancarlo, como si lo es en *The King 's Speech*, pero juguemos a ser los preparadores vocales de Giancarlo.

El problema de Giancarlo es que está pegado al primer cuento, es decir precisa recrear la ficción de la ducha de manera material para cantar bien en público. Con el tiempo, deberíamos trabajar en la producción de sentido de lo que la ducha simboliza para él, para que a través de esta comprensión, Giancarlo pueda comprender porque la mirada del otro lo condiciona.

Podríamos crear su “ducha interior” es decir construir un mundo simbólico que le permita desprenderse de ese escenario material, desarrollar su capacidad de estar “dentro de la ducha” de manera sublimada o bien “salir de la ducha” y que esa mirada del otro no interfiera en su producción vocal. Aquí entrar a la ducha es el cuento que le permite a Giancarlo recuperar su estabilidad vocal, comprender lo que la ducha simboliza en él y cómo opera, sería la producción de sentido que le permitirá crear una nueva posición subjetiva desde donde cantar .

Ahora volvamos al caso de Bertie e imaginemos qué hubiera pasado si Logue le hubiese explicado el cuento a Bertie antes de que este haga el ejercicio, es decir si le hubiera contado la moraleja antes de leerlo. Probablemente él no se hubiera sometido a realizarlo o el resultado no hubiera sido el mismo, ya que su identificación previa no se hubiese modificado. Bertie está totalmente apegado con la idea de que leer fluidamente es imposible para él. Si Logue le hubiese dicho que le iba hacer escuchar un concierto a

todo volumen para que el lea sin prestar atención a su voz y así demostrarle que podía leer fluido, Bertie hubiera hecho un esfuerzo inconsciente de dirigir su atención a su voz y no al concierto, de hacerle trampa al artificio.

De la misma forma que en el arte se crea una realidad con la intención de que podamos ver otra, en la enseñanza del canto el ejercicio funciona como una ficción operatoria. La ficción entonces, de un ejercicio vocal, debe ser tan atrapante y sincera como la de un cuento, no debe dar pistas, no debe explicarse a sí misma, solo debe involucrarnos intensamente para permitirnos crear un nuevo sentido .

Lo que está más allá de lo mostrado -lo que no se dice o permanece en silencio- aquello que debemos inferir, posibilita el conflicto dialéctico interior, cuya fuerza estimulada intelectualmente, deviene en sentido. Encontrar este significante, es un acto de compromiso personal, corporal, intelectual y emocional que solo puede producirse a través de una síntesis entre el mundo externo y el mundo interno en cuya realización, emerge una nueva realidad .

De esta forma la intervención de Logue muestra a Bertie que aquello que él cree imposible es absolutamente desarticulable, pero esta posibilidad sería imposible sin ese diálogo entre lo externo y lo interno que se establece entre ellos. Tanto en el plano de la mecánica de la voz, como en el plano perceptual de la producción vocal, el diálogo articula un mecanismo necesario y fundante para crear la cadena de significantes necesaria que construye el cuerpo vocal.

De la misma manera podríamos decir que la cabina de baño creada para que Giancarlo cante en el escenario como en su casa podría haber sido simplemente una metáfora, una consigna discursiva: “cantalo como en la ducha” . Lo importante aquí no es realmente el objeto, si no lo que este simboliza para Giancarlo y como esta simbolización opera modificando su fonación.

En la voz, el acto del habla, el universo de lo externo y de lo interno confluyen y como instrumento musical ninguna voz puede separarse de ese sí mismo que ha creado y proyecta en su decir.

El cuerpo en la enseñanza del canto

Utilizaremos como ejemplo un ejercicio de perspectiva funcional¹¹ para analizar y definir el cuerpo de la voz. Estos ejercicios tienen una consigna anclada en una serie de acciones por ejemplo:

“inspirar caminando por el espacio y comenzar a cantar elevando progresivamente los brazos. Cantamos un glissando de 5ta descendente con la vocal /u/”

El objetivo en sí del ejercicio no está en la virtuosidad lograda en la coordinación del movimiento, la respiración y el sonido. Si bien lograr esta coordinación será de relevancia para el que el resultado del ejercicio sea favorable, en términos vocales este no es el objetivo en sí. Más bien lo que estamos buscando es que en el proceso de su realización se realice un descubrimiento. Cómo este movimiento estimula y modifica el accionar del sistema fonatorio y en qué aspecto cambia los resultados sonoros de la voz. Este proceso implica despertar una perspectiva de escucha no representada hasta el momento por el sujeto vocal.

Normalmente, el sujeto que está experimentando esta nueva forma de fonación no va a expresar las sensaciones a partir de un discurso anatómico o fisiológico del tipo “siento que mi laringe desciende y mi diafragma se activa”. Es probable que el relato de su registro perceptivo sea representado de manera metafórica y emocional. Podríamos generalizar estas expresiones en frases como “me gusta, no me gusta; me desconozco, me reconozco; me es placentero ó me es incómodo, me recuerda algo...”.

El profesor, en tanto otro en este proceso de diálogo y escucha, tendrá que mover esta perspectiva condicionada por la percepción individual del sujeto para abrir interrogantes que permitan poner en relieve o espejar aspectos invisibilizados por el propio sujeto. En su rol de “intérprete” señala, interviene, subraya y busca así habilitar nuevas perspectivas de escucha.

El ejercicio vocal, en tanto ficción operatoria, constituye una serie organizada de eventos asibles con el cuerpo, ordenado en el tiempo y el espacio. Insistimos en que el

¹¹ Se refiere al método funcional también conocido como método Rabine. Eugene Rabine fue director de coro y pedagogo vocal, desarrolló un minucioso método de entrenamiento vocal a partir del exhaustivo estudio de la anatomía funcional de los sistemas intervinientes en el aparato vocal y la psicoacústica. En Argentina tuvo sus exponentes propios como Renata Parrousell, profesores y profesoras integrantes del Centro Trabajo Vocal en Ciudad Autónoma de Buenos Aires desde 1999.

ejercicio no se vale por sí mismo de manera literal. Intenta despertar un potencial vocal a través de una estimulación indirecta.

Al contrario de la idea tradicional de enseñanza que llena huecos con contenidos, la enseñanza del canto podría pensarse como una pedagogía de vaciamiento del sujeto: corre identificaciones, abre huecos, desarma estructuras, propone nuevas escuchas invitando a la persona a encontrar otras dimensiones de su propia vocalidad. De este vacío, de esta hiancia, de la incertidumbre que despierta la impalpabilidad del instrumento, emerge con potencia un camino que enciende un movimiento que implica transformación.¹²

Es a partir de estas intervenciones, de estas operaciones que la voz puede objetivarse. Este es el trabajo de luthería del instrumento, el espacio donde puede construirse el cuerpo vocal como instrumento. Esta forma maleable es lo que se puede “tener” de la voz. Roland Barthes (1981) realiza una oposición de carácter teórico entre los conceptos de feno-texto y geno-texto en un intento por diferenciar aquello que es factible de ser construido en la voz como instrumento y aquello que en un orden ontológico corresponde a la esencia de una voz. Define al fenó-canto como

Todos los fenómenos, todos los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación: en resumen todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales (gustos confesados, modas, discursos críticos) lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época, la subjetividad, la expresividad, la personalidad de un artista (pág.265)

Esto es entonces lo que podemos construir de una voz, lo que la constituye como instrumento musical o expresivo, lo moldeable, lo que se inscribe en la personalidad del cantante, lo que es individual. Pero por encima de lo inteligible, de lo expresivo, emerge un cuerpo inmaterial que arrastra directamente lo simbólico. Esto es lo que Barthes define como geno-canto, en palabras del autor:

El espacio en el que germinan las significaciones, desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego de significantes ajeno a

¹² François Cheng, en su libro Vacío y plenitud, partiendo del análisis de la pintura china, define el vacío no como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye por excelencia el lugar donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de acceso totalizador al universo por parte del hombre” (François Cheng, 2004)

la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en la que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes (pág.265)

Ese fondo que trabaja desde el interior de la lengua en su propia materialidad creando una voluptuosidad, toca la profundidad de lo intraducible, donde la melodía y el texto se vuelven un solo tono. Aquí estamos frente al cuerpo mismo de la voz, “ese espacio intersticial donde el sonido vocal es materia prima para una lengua ficcional ” (Menacho, 2023) o dicho de otro modo, de la voz hecha cuerpo, materia.

Esa dimensión del lenguaje no se deja clasificar en ninguna de las categorías de nuestro pensamiento, tal es, el Real del lenguaje, en tanto huella, es el lenguaje que atrapa al sujeto y lo funda como parlêtre, como un [serhablante], y que es la singular criatura que habla... lo que Lacan llamó lalangue [lalengua], esa dimensión Real del lenguaje (Menacho, 2023)

El “grano” de la voz, será esa materialidad que habla desde su lengua materna, desde ese fondo obtuso o como precisa Barthes (1982) “lo que en su caso acompaña al canto es el alma” .

La metáfora en la enseñanza del canto

Localizando el punto de partida en imágenes, la metáfora es el procedimiento mediante el cual se hace posible la construcción de sentido en la enseñanza del canto. Este es el recurso fundamental a través del cual lo impalpable de la voz encuentra anclaje idiomático.

La metáfora como herramienta pedagógica didáctica, no se vale en sí misma como un recurso idiomático, meramente ilustrativo, por el contrario de la misma manera que una obra artística puede articular una ficción operatoria que ensancha el sentido semántico de la obra, en el contexto del canto, permite crear representaciones que establecen vínculos entre imágenes sonoras e imágenes visuales estimulando mecánicamente el sistema fonatorio de manera singular. De esta manera, la metáfora está funcionando como la definiría Daniel Belinche (2010)

No en su significación literaria o lingüística, sino como recurso muy general de las figuras retóricas, como la reunión de imágenes establece relaciones inéditas que ensanchan su carácter semántico (pag.20)

Con la misma función de figura retórica opera la metonimia, la cual consiste en designar una cosa con el nombre de otra estableciendo una relación de sustitución o reemplazo de una parte por el todo. La metonimia permite reutilizar el lenguaje hablado

navegando diferentes universos simbólicos. Por ejemplo, en el canto utilizamos el concepto de “caudal vocal”.

Las funciones principales de la voz cantada (afinación, timbre, duración, intensidad) están sujetas a mecanismos neuronales muy sutiles: cuál es el gesto respiratorio exacto que acompaña el enlace de una frase, desde el comienzo y hacia final, cómo o cuánto tensar el músculo laríngeo para encontrar cada nota, qué impulso energético habilita un aumento o un descenso de intensidad sonora. Todos estas no son dimensiones que puedan cuantificarse o estimularse por ninguna acción directa. Requieren de la creación de representaciones, de cadenas de significantes que puedan establecerse a través del retorno, de la repetición y del hábito en un uso diferenciado del cuerpo y la escucha de la voz.

Si entendemos a la imagen como un sello mental, una impresión interna que puede representar tanto sonido como luz, podemos entender cómo la metáfora y la metonimia en tanto figuras retóricas, pueden habilitar el desarrollo de nuevas imágenes sonoras, ampliando el mundo sonoro interno estableciendo nuevos universos simbólicos que posibilitan la construcción de las funciones vocales específicas del canto.

La metáfora y la metonimia entonces, crean imágenes que operan como puentes entre lo intangible del sonido y lo impalpable de los mecanismos vocales; entre la articulación de la acción en el ejercicio y los nuevos campos sensoperceptivos que se despliegan en el entrenamiento vocal.

Todo este trabajo se refleja en la materialidad de una voz que se revela actualizada gracias a los nuevos universos de significación que se abren en la repetición novedosa. “El canto en tanto vehículo de lo sonoro y del lenguaje, constituye en sí mismo una configuración retórica que atraviesa la semántica y devela lo real, el misterio del cuerpo que habla” (Pellicori, 2007)

PARTE IV

Relevamiento de experiencias

Se analizarán cuatro experiencias que se desarrollaron en el contexto de las formación profesional de las carreras de grado de la Escuela de Arte de Florencio Varela y de la Escuela de Arte de Berisso.

El primer caso, al que llamaremos Una es un estudiante avanzada, pronta a graduarse que presenta problemas serios de estabilidad en la afinación y no tiene registro consciente de su inestabilidad. El segundo, al que llamaremos Segunda, es el caso de una estudiante de tercer año de la formación básica de la carrera a quien el miedo escénico le provoca bloqueos en la fonación. El tercer caso es una experiencia grupal que se desarrolla en octubre del 2022 en la Semana de las Artes en la Escuela de Arte de Florencio Varela y el cuarto caso es una actividad especial desarrollada con estudiantes de la formación básica de la carrera de canto popular en la misma institución. En ambas ocasiones se trabajaron técnicas de entrenamiento de la música clásica hindustani para observar la influencia de la voz interior en la voz exterior y los posibles aportes de estas prácticas en el entrenamiento vocal.

Caso 1 : Estudiante Una.

Una comenzó a cursar bajo mi tutoría el 23 de agosto del 2022 habiendo cursado y finalizado los trayectos de 1ro y 2do año de profesorado superior en pandemia, después de desaprobado conflictivamente el examen final correspondiente al segundo nivel.

La profesora que venía acompañando su proceso, me entrega un informe que resume la historia previa de Una en la institución y el conflicto disciplinar que se venía desarrollando y se evidencia durante el examen final a raíz de su desaprobación.

Según el informe Una comienza la carrera en el año 2017. Sus primeros dos años transcurren con una profesora que advierte que tiene problemas de afinación pero que encuentra una enorme resistencia emocional de Una para aceptar sus propuestas de trabajo. Esta resistencia emocional se observa en “un tono corporal irascible a la entrada de cada encuentro de clase”. La primera profesora la deriva ya que le resultaba difícil acompañar su proceso de aprendizaje y usualmente se siente intimidada por la actitud reticente de Una.

Así es como en el 2019, comienza a cursar con la profesora que realiza el informe. En el mismo, describe que el primer día de clase la estudiante rompe en llanto sin manifestar motivos específicos. Al abrir el diálogo, Una expresa un concepto de lo musical, el canto y lo artístico vinculado a la emoción y a la libertad como principio de identidad o sea un modelo expresivo de lo artístico donde lo técnico la desvincula de lo espontáneo y lo creativo.

La profesora acompañó el proceso de Una durante cuatro años, en relación al desarrollo de las clases expresó que “a la estudiante le costaba repetir las vocalizaciones que se le invitaban a hacer y casi nunca se llegaba a la fase final de integración conceptual de los logros, es decir a la explicitación desde la palabra. Anteponía argumentos varios durante la clase, relacionados a no entender lo que se tocaba en el piano, pidiendo repeticiones innecesarias, desafiando las indicaciones e incluso torciendo el contenido de la clase específica de canto, llevándola a sus necesidades de comprender por ej. como tocar el piano en una vocalización, diciendo que era algo que tenía que saber, o consideraciones conceptuales sobre el arte o lo artístico, ajenas al tema específico de la ejecución del momento”.

Sus estrategias para el entrenamiento de la afinación se basaron en un acompañamiento del proceso de escucha del estudiante sin marcar explícitamente la desafinación, para que no aparezcan sentimientos de incomodidad y por temor a una reacción inadecuada. Por el contrario en lugar de acentuar desde el discurso el problema intentó intervenir con herramientas desde la organización corporal y la percepción del piano para estimular cambios en su manera de fonar, tal como se describe la operatoria de los ejercicios en la parte III de este trabajo. El problema radica en que al no poder llegar a la conceptualización, nunca se generaban nuevas construcciones de sentido.

En el informe la profesora agrega que el tipo de desafinación que tiene la estudiante es funcional, tiene que ver con el aprendizaje técnico y la posibilidad de atención y auto escucha. Expresa que Una debería realizar un trabajo “desde dentro hacia afuera, de internalización, más que desde fuera hacia dentro, entre escucha interna (percepción sensorial) y externa (acústica y niveles de comunicación interpersonal)” En otro párrafo agrega, “estudiar canto implica un camino constante de transformación de los hábitos vocales, y consecuentemente mentales, en tanto somos las experiencias que hemos sido. El trabajo mío es acceder a ello, es un trabajo para que el alumno

comprenda, perciba lo que hace, para desde allí construir el instrumento. Si la autopercepción de sí misma y la escucha están cerradas, es imposible aprender”.

Durante el conflicto que se desencadena en el examen final, la estudiante responsabiliza a la profesora de no haberla guiado correctamente en su proceso, siendo que la profesora, en varias oportunidades había realizado evaluaciones parciales junto con ella para darle herramientas de entrenamiento y de resolución de los problemas vocales que luego reaparecen en la performance del examen, advirtiendo que podían ser motivos de desaprobación. Una se desentiende de las indicaciones de la profesora y la responsabiliza de los resultados de su evaluación.

Una sostiene un gesto desacreditador de toda autoridad, tanto de aquella que se desprende del cuerpo mismo de un objeto de conocimiento, que en este caso sería la tradición del canto popular y la de la técnica vocal, como de la autoridad pedagógica y de la legitimidad académica en sí. Según sus propias expresiones en las clases todos estos factores apuntan a reducir y estandarizar la expresión artística. Con este mecanismo Una se posiciona desde un lugar de desconfianza que le conduce a una personalidad impetuosa, rígida y en algunas oportunidades violenta.

Cabe destacar que luego del examen, en diciembre la estudiante no volvió a tomar clases e intentó por la vía de la presentación de notas a la dirección que se desestimara el resultado del examen. Tras una reunión entre las docentes a cargo de ese examen y los directivos de la escuela se acordó con la estudiante que inicie un proceso de cursada donde se retome el trabajo sobre el repertorio y se la prepare para presentarse nuevamente a rendir el examen final. Se me asigna como profesora a cargo de esta tarea y a finales de septiembre del 2022 comienza mi trabajo con ella.

Una inició este proceso sin ningún ánimo de aprender algo nuevo, expresó su deseo de rendir cuanto antes el examen y a la espera de que le digamos “que tiene que hacer para aprobar” convencida de que estaba siendo víctima de una injusticia. En varias oportunidades ella expresó que “se esperaba de ella más de lo que le habíamos dado” . Cabe aclarar que el único requisito de aprobación que se acordó para el examen era “afinación precisa” que para la instancia en la que está la estudiante es sin duda lo mínimo e indispensable. Una rindió este examen en diciembre de ese mismo año aprobando con la nota mínima, enojada y angustiada y volviendo sobre el conflicto con su profesora anterior.

La estudiante tiene una hermosa y expresiva voz que no presenta grandes condicionamientos a la hora de vocalizar, actividad que solo consigue realizar mecánicamente, pero al momento de interpretar se desestabiliza, hay de su parte una sobrestimación de la afectividad y la expresividad durante el canto y una subestimación de las cualidades expresivas técnicas de la voz, para ella, tal como la ha expresado en varias clases, lo más importante es “cantar con sentimiento” y estos sentimientos se desbocan y desordenan su performance dando cuenta de que no tiene ningún control sobre su voz interior.

Mi primer objetivo fué recuperar una relación amigable con el trabajo vocal donde pudiese disfrutar del proceso de autodescubrimiento que implica la construcción del instrumento vocal, en otras palabras que disfrute de tomar clases. Al mismo tiempo intente desarrollar una relación de confianza en este trabajo, para que pudiera entender que éste es un trabajo que requiere implicación, entrega y apertura de su parte. Una tiene que poder escucharse a sí misma pero también tiene que poder escucharme a mí, confiar en mis indicaciones, respetar mi mirada, si no, cualquier posibilidad de intervención queda obstruida.

Al igual que en el caso de Florence Jenkins Foster, Una se imagina y se escucha como una gran cantante. A diferencia de Florence que esa imagen estaba construida por el discurso de los otros, cuando desde afuera interpelamos las convicciones de Una forzándola a escucharse, antepone una serie de argumentos que justifican las diferencia apreciativa de su performance aludiendo a cuestiones de estilo, de originalidad, de personalidad rechazando todo tipo de indicaciones.

Iniciamos un trabajo sobre la escucha y su conciencia sensoperceptiva a través de la concentración de la voz interior en parámetros puntuales que iban cambiando según el objetivo vocal a trabajar., el registro de grabaciones y su posterior escucha y análisis, el registro de vídeos y su posterior análisis, meditaciones sonoras¹³ y lectura de textos que apuntaban a despertar su reflexión y auto observación.

El trabajo fue dando resultados positivos en relación a la conciencia de la escucha interna, pero no abrió canales hacia la escucha de los demás, si bien comenzó a escucharse con más precisión reconociendo sus inestabilidades vocales, no termina de aceptar las indicaciones de manera condescendiente, por el contrario, sostiene cierta

¹³ Ejercicios de entrenamiento vocal que se derivan del entrenamiento que usualmente se realiza en el aprendizaje de la música antigua hindustani.

actitud de rechazo y displicencia. Obstinadamente sigue siendo reticente a las recomendaciones y tomando sus propias decisiones estilísticas aunque estas no faciliten su performance¹⁴. Sin embargo su actitud en el estar dentro de la clase mejoraba con el tiempo, no obstante sigue manifestando que lo más importante radica en los sentimientos eligiendo tener una escucha parcial de la justeza técnica y desestimando todo valor en este aspecto.

Decidí entonces desarrollar un trabajo práctico con el film de Florence Jenkins Foster para ver qué tipo de identificación podía realizar con la historia de esta cantante, si podía observar las similitudes de su caso con el de la protagonista y si esto le servía para tomar conciencia de su estado actual. Lo que más llamó mi atención es que Una describe al profesor de Florence como un “estafador”, ya que nunca fué sincero con ella y no le permitió mejorar. Un estafador es quien engaña a otras personas al no dar lo que había prometido en un intercambio o acuerdo. En el caso Una, por un lado no se permite recibir nada, siempre cree que le estamos engañando para que haga lo que nosotros queremos y suele expresar que prefiere no “casarse con ninguna doctrina, disciplina o escuela en particular, que toma todo y no se enamora de nada” pero al mismo tiempo que desconfía por completo de cualquier autoridad, exige contención y entrega absoluta de sus profesores y de la institución.

Respecto del trabajo realizado con la película y su conclusión acerca de la estafa por parte del profesor, estuvimos analizando como es el proceso de enseñanza aprendizaje y lo importante que era el diálogo entre el profesor y el cantante en la pedagogía vocal. En mi devolución intenté explicarle a Una que todo diálogo tiene dos protagonistas y que el estudiante también tiene una responsabilidad respecto de la escucha, la confianza y la receptividad en el proceso, para poner de relieve que en su caso, cuando las devoluciones de su performance no complacen su expectativa no está dispuesta a recibir indicaciones y cuando esto deriva en una desaprobación, se siente “estafada” porque le “piden más de lo que le dan” cuando es ella la que rompe contrato pedagógico, siempre está desviando o torciendo lo que le indicamos en un ejercicio o en una clase, rara vez cumple con las propuestas o tareas asignadas y pareciera que en verdad nunca toma nada de lo que le damos y nunca da nada de lo esperamos.

¹⁴ Por ejemplo en la elección de las tonalidades y otras sugerencias estructurales que organizan el cuerpo vocal.

Por esta razón, al iniciar el ciclo del tercer año, trabajamos el contrato pedagógico juntas desde un inicio con el objetivo de afianzar su responsabilidad en el compromiso de su cumplimiento.

Mi relación con Una se desempeñó de manera amigable siendo extremadamente cuidadosa con no provocar situaciones de conflicto y sin embargo poder ser sincera para guiarla en su proceso. Después de un año de trabajo comenzó a responder de manera levemente condescendiente a las propuestas que le hacía en clase y los trabajos que le pedía, pero nunca llegó a crear un feedback positivo o de transferencia clase a clase, en general es difícil saber si algo la interpela, le gusta, le sirve, o cómo se siente con las propuestas, siempre mantiene cierto rasgo de indiferencia o displicencia.

Sus últimas performances han sido levemente más ajustadas en términos vocales sobre todo si se siente a gusto con el repertorio elegido. Aún tiene desestabilización, claramente derivada de su inmanejable emocionalidad, pero hay algunos logros visibles respecto a la espacialidad melódica y el uso de la articulación. Hacia el final del año, comenzó a cumplir con la tarea y a respetar indicaciones para la preparación del examen final. Pudo abrir su auto escucha y ser un poco más consciente de la realidad de su proceso pero al mismo tiempo sigue atrapada en sí misma, queda tan capturada en el goce que el soma de fonar le produce que no puede escucharse ni a sí misma, ni a los demás.

En el examen, la performance vocal de Una demostró grandes cambios, siendo ordenada en la afinación y habiéndose comprometido con la realización creativa de las propuestas. Debo confesar que los resultados me llenaron de emoción. Sin embargo, en otras materias del mismo nivel, no alcanzó los objetivos vocales propuestos. Tuve oportunidad de escuchar grabaciones del examen final de la Práctica de Conjunto, donde también tiene que desempeñarse como cantante y realmente era como si no fuese la misma persona, lo que me permite reforzar que sus problemas vocales son pura y exclusivamente emocionales.

Una considera que no se pueden evaluar el estilo o la creatividad comparándose con intérpretes de la música popular que han sido reconocidos por su impacto social cultural más allá de sus cualidades técnicas. Desde este argumento sostiene que se la evalúa injustamente, porque desaprueba sus exámenes “por su manera de ser, por salirse de lo tradicional” y desestima la complejidad expresiva de la música popular

profundizando la cualidad normativa y la estandarización que según ella promueve la Educación Superior, convenciéndose de que por no poder encajar con el estándar, la academia la expulsa.

Una es el caso perfecto para entender que nadie puede escuchar su propia voz, ella no logra ser consciente de los problemas de su afinación, no los escucha. El problema es que siente y cree, es decir construye un decir de sí misma y de su canto absolutamente limpio, expresivo y afinado y esta convicción se proyecta en su escucha condicionandola. No hemos podido descifrar cuál es la cadena significativa que le lleva a construir esta autoimagen y su resistencia a la escucha del otro no nos ha permitido intervenir en ella para modificarla de manera estructural. Si bien, a diferencia de Florence, Una recibió de sus profesores una escucha sincera y contenedora acerca de su performance cantada, por más que se haya intentado establecer acuerdos para trabajar en la organización de su cuerpo vocal, ella insiste en que no hay ningún problema en su relación con el error, con los profesores y con su performance.

Desde mi perspectiva las actitudes de Una no son premeditadas, no es algo que pueda controlar. Ella se encuentra en estas situaciones de crisis que ha creado siendo víctima de sí misma, las razones que la llevan hasta ese lugar tienen un anclaje profundo en su constitución como sujeto, hacen síntoma en su performance vocal y en su proceso de aprendizaje pero radican en conflictos interiores que superan nuestro alcance. Podríamos analizar cómo opera la mirada del otro en la emocionalidad que desboca su fonación, sospecho que aquí pueda haber una clave para la comprensión de su caso pero en el fondo solo un psicoanalista tiene las herramientas para desentrañar ese ovillo que quizás con un proceso largo de terapia y sobre la base de un deseo de cambio y bienestar, podría llegar a resolver.

Caso 2: Estudiante Segunda.

Segunda comenzó a cursar sus clases del tercer año de la formación básica con la preocupación de no poder subirse a un escenario a cantar, el miedo escénico automáticamente le producía disfonía. En términos técnicos vocales esta situación psico-emocional mostraba los siguientes síntomas: rigidez en el tono muscular corporal, reducción de la movilidad torácica, abdomen, maxilar, lengua y articulación, estrechez en la tendencia inspiratoria, agitación y aceleración del pulso. Por consecuencia de este cuadro se perdía flexibilidad en el tracto vocal y en la articulación, perdiendo

armónicos, amplitud de registro, masa, potencia acústica y proyección. A nivel laríngeo se produce cierre y fijación, entorpeciendo tanto la respiración como el descenso disminuyendo las posibilidades de tensión y resolución del pasaje.

Al comienzo del trabajo recurrimos a las técnicas funcionales, Segunda además de cantar es bailarina de danzas tradicionales argentinas, actividad en la que se siente cómoda y a gusto. Como la relación con su cuerpo desde la danza era muy fluida y placentera, decidí que tal vez podíamos recurrir a la movilidad corporal para propiciar la flexibilidad que se perdía por causa de su miedo escénico. Si bien esto facilitaba algunos resultados parciales, había que ir de lleno hacia el problema y trabajar con su voz interior.

Comenzamos realizando un registro consciente comparado de sus pensamientos y sus emociones al cantar en diferentes ámbitos, los analizamos y observamos para identificar cómo era ese estado mental cuando ella se sentía en una situación amigable (podríamos aquí recordar lo que representa la ducha en la película *The rome with love*), y por el contrario que pensamientos interiores sostienen su sensación de vulnerabilidad y cómo estos estados emocionales y mentales impactan en su gestualidad y tono corporal.

A medida que se desarrollaba la confianza en el proceso, pude conocer las experiencias que atemorizaban a Segunda. A lo largo de su vida, había sido previamente desautorizada por profesores de música. Había estudiado canto anteriormente y acarrea traumas y conflictos de esas experiencias anteriores.

Comenzamos a trabajar en el entrenamiento de escalas y con meditaciones sonoras, a ojos cerrados, para aislar la mirada exterior, la mirada del otro y evitar la influencia negativa de estas experiencias pasadas. De alguna manera intentamos cambiar la perspectiva de la escucha, distraer la parte conflictiva de su voz interior para que se conectara con la parte amable de su voz interior. Como vimos en la película *The King 's Speech*, anulamos cierto sentido para cambiar la perspectiva de escucha y permitir la fluidez del aparato fonador.

Como el problema de Segunda se desarrollaba principalmente cuando estaba en exposición, cerrar los ojos fué de alguna manera como meterla dentro su propia “ducha” de lo que esta simboliza en tanto ese espacio de intimidad donde la mirada del otro no está. A partir de esta conexión interior, fortalecimos el vínculo comfortable con su voz,

concentrando su atención en las sensaciones placenteras que ella experimenta al cantar, en los recuerdos positivos que tiene en relación a su voz.

El proceso duró un año y su resultado final fué un concierto de fin de año dónde Segunda pudo cantar superando su miedo y hasta disfrutar de realizar la performance. Cabe destacar que fué una hermosa performance, Segunda tiene una voz soprano con una tímbrica de gran dulzura y mucha expresividad. Recuperar la comodidad de cantar en exposición le permitió desplegar con precisión sutilezas en torno a la dinámica y la tímbrica que mostraron su canto sincero, emotivo y refinado.

Caso 3 : Actividad grupal, Semana de las Artes, Octubre 2022

Taller: “Rāga la música de India desde una perspectiva pedagógica”

El taller duró tres horas, asistieron 58 estudiantes de diversas edades, en su mayoría de las carreras de música de diferentes niveles y algunos de las carreras de Artes Visuales. El objetivo principal del taller era determinar si el entrenamiento vocal de la música clásica hindustani conocida como Rāga podría facilitar la resolución de problemáticas musicales en la performance instrumental.

Durante la actividad se desarrollaron tres actividades: un ejercicio rítmico, utilizando las sílabas del Konnakol, un ejercicio de vocalización con escalas y un ejercicio de meditación sonora.

Al final realizamos una encuesta con las siguientes preguntas:

1. ¿Es tu primera experiencia con la música antigua de India?
2. ¿Desde tu punto de vista sentís que te permite resolver procedimientos musicales que no esperabas poder realizar?
3. ¿Podrías realizar una breve descripción de cómo te sentías física, mental y emocionalmente antes de comenzar la práctica cómo te sentiste al finalizarla?
4. ¿Cuáles de estas capacidades representan una mayor dificultad en tu desarrollo como músico: Marca todas las opciones con las que te sientas identificado/a: manejo del pulso y comprensión rítmica, afinanciación, audioperceptiva, concentracion, atencion, comunicacion y coordinacion grupal, manejo del estrés

y de las emociones en la performance en vivo, coordinación sensomotriz y flexibilidad corporal.

5. La práctica que realizamos hoy ¿podría ayudarte a resolver alguna de esas dificultades? ¿Cuáles y por qué? dejarnos tu opinión

Los resultados fueron los siguientes:

1. El 50 por ciento de los participantes participaba por primera vez de una actividad con la música antigua de India y el otro 50 por ciento ya había realizado actividades similares.
2. El 100 por ciento de los participantes declaró que consideraba que estas actividades le permitieron resolver procedimientos musicales de los que no se creían capaces.
3. Respecto del registro de las emociones antes de realizar la práctica las expresiones más frecuentes fueron: “cansada, agobiada, con la mente embotada, rígida, ansiosa, con mil cosas en la mente, con incertidumbre” y luego de realizar la práctica: “feliz, fresca, en silencio, relajada, pudiendo entender el ritmo, en paz, conectada/o, en calma, con herramientas, con bienestar”
4. Respecto de las capacidades que representan una dificultad en desarrollo musical las 4 que tuvieron mayor protagonismo fueron manejo del pulso y comprensión del ritmo (66 por ciento) , concentración (67 por ciento) , manejo del estrés y de las emociones (66,7 por ciento) afinación (50 por ciento) .
5. Respecto de la posibilidad de resolver estas problemáticas a través de esta práctica las respuestas fueron positivas poniendo el foco en diferentes variantes: si todas, si porque me permitió concentrarme sin esfuerzo, si porque aborda todo de manera integral.

Por último la encuesta tenía un espacio abierto para dejar opiniones y sugerencias y en la mayoría de los casos coincidieron que prácticas como estas constituían una necesidad, que sería bueno realizarlas con más periodicidad ya que ayudaban al desarrollo de cualquier área de la música.

Si bien esta actividad no tuvo como objetivo principal el trabajo con la voz interior, la música antigua hindustani posee un carácter devocional que centra el foco del entrenamiento en la concentración y el estado meditativo. Durante la jornada los participantes pusieron de relieve en varias oportunidades, que este estado de concentración les generaba una sensación de equilibrio emocional que facilitaba el desempeño de su performance vocal, lo que me llevó a considerar que esta perspectiva de entrenamiento vocal puede realizar un aporte significativo al tratamiento de los problemas auto perceptivos que se desarrollan en el aprendizaje del canto.

Caso 4: Actividad grupal

La gestión de las emociones en la performance en vivo.

Esta actividad se realizó con estudiantes del 2do y 3er años de la formación básica de canto en música popular¹⁵ de la Escuela de Arte de Florencio Varela. Consistió en que cada estudiante tuvo que interpretar una obra frente a un público constituido por estudiantes de otros niveles a modo de muestra interna y al finalizar realizar un registro de las emociones, pensamientos y reacciones corporales que habían surgido durante la performance.

Posteriormente realizamos unas actividades de concentración, autopercepción del cuerpo, ejercicios de respiración y meditación sonora. Durante todas las actividades pusimos el foco en la mirada. Fuimos trabajando la dirección de la mirada de manera consciente, la mirada interna, en relación a la observación de pensamientos, sensaciones y emociones, la mirada externa en relación a sentirse observado, la mirada proyectada de manera indefinida en el espacio visual y la mirada proyectada de manera definida, a puntos específicos del propio cuerpo o del espacio visual.

De esta manera, intentamos propiciar un estado de concentración que permitiese controlar las emociones y así no perder la fluidez del sistema fonatorio en una situación de exposición. Llevar la mirada de manera consciente a distintas

¹⁵ Las carreras superiores de Arte de las instituciones terciarias se organizan de la siguiente manera: los tres primeros años se denominan FOBA o formación básica, son específicamente técnicos y preparan al estudiante en las habilidades instrumentales y comprensión del lenguaje. En muchos casos los estudiantes ingresan a la FOBA no tienen experiencias previas de formación en instrumentos o en lenguaje musical. Al finalizar la FOBA comienza en ciclo superior o Profesorado pudiendo elegir entre las modalidades de Educación Musical o Profesorado en instrumento,

direcciones tenía el mismo objetivo que tuvo para Bertie tener en sus oídos sonando a todo volumen Las Bodas de Fígaro mientras leía en voz alta y era grabado por Logue: , distraer y tomar control de la voz interior. Luego de realizar las actividades los estudiantes volvían a hacer la performance.

En la segunda presentación hubo casos donde los resultados fueron superadores. Voy a destacar un caso que fué particularmente notorio de una de las estudiantes que suele tener problemas serios de afinación y articulación. Su primer performance tuvo desestabilidad en la afinación, su articulación estaba tensa y un poco cerrada y por consecuencia perdía proyección disminuyendo sus posibilidades tímbricas y la flexibilidad de la ecualización vocal.

En la segunda vez su voz se desarrolló de manera precisa con las alturas bien definidas y le permitió explorar su expresividad. Apareció fluidez en la articulación, su sonido se escuchaba perfectamente timbrado con un balance armonioso entre masa y tensión que le permitió realizar matices. Era evidente que la conexión interior que había logrado con la práctica le había permitido integrar su voz interior y su voz exterior. Descubrimos una cantante que “no conocíamos” dejando de manifiesto que sus dificultades técnicas , tras haber estado dos años trabajando en la construcción anatómico-funcional y somática de su instrumento con su profesora, en la actualidad son principalmente emocionales.

Realizamos una encuesta a todos los estudiantes al finalizar la actividades y los resultados que arrojó fueron los siguientes: El 85,7 por ciento consideró que la práctica le permitió relacionarse con su voz durante la performance en vivo de una manera diferente; el 57,1 por ciento resaltaron que la práctica les permitió manejar el estrés, las emociones y la respiración durante la performance y aumentar la concentración; el 41 por ciento destacó tener mayor fluidez y coordinación sensomotriz, en menor medida algunos expresaron tener mayor comunicación con el músico acompañante y haber mejorado el manejo del ritmo. Todos coincidieron en que sería positivo agregar esta perspectiva a nuestro entrenamiento para que estas habilidades puedan ir desarrollándose de manera integrada y estable.

Conclusiones

La voz, en tanto instrumento del sujeto, atraviesa, supera y antecede su propia materialidad. El cuerpo de la voz, su expresión sonora, es como la punta de un iceberg, debajo, en su profundidad, la voz de los otros murmura desde antes de su propia existencia e incluso después de ella. Esta masa latente, emerge, se escabulle, erupciona de manera inesperada atravesando lo dicho. Mucho más allá de los significados de la palabra, en esa tensión entre la punta y el fondo, se anuda ese gesto que en el sonar de la voz exterior deviene en cuerpo a la voz interior. “La voz, como vehículo del lenguaje, de la significación: está habitada por el sentido. Y sin embargo se juega allí algo más. Un sonido, una música. Es lo que permanece en el cuerpo que habla, lo que resiste a la significación. Una vibración de lo real que no llega a ser discurso, que no se puede inscribir ...Y este sonido, es un sonido modulado por la experiencia; es la música del paisaje interior”. (Pelicori-2007)

De la fuerte afirmación de que nadie puede escuchar su propia voz, me gustaría sintetizar tres problemas perceptuales que condicionan o influyen el aprendizaje del canto y por tanto considero relevantes pensarlos dentro de nuestras prácticas pedagógicas.

1. La autopercepción condiciona la audiopercepción..

La voz en tanto marca de la castración, es una de las vías por la cual se constituye el sujeto y éste se dice así mismo y se escucha así mismo.

2. La audiopercepción modifica la fonación.

Cuando el soma auditivo cambia, el soma fonatorio se modifica. Ningún trabajo sobre la materialidad de la voz puede desentenderse de esta conexión. Tener presente esta afirmación debe ayudarnos a entender que siempre estaremos circulando por dos vías de sentido, una que se desprende de la percepción fonatoria y otra que se establece a partir de la interpretación auditiva.

3. La fonación está implicada por el otro.

En la autopercepción del sujeto la voz de los otros retorna de manera inconsciente. Esta experiencia de retorno, se encarna en la autopercepción y condiciona toda interpretación de escucha actual. En esta interpretación se pone en juego la

memoria como acontecimiento y no como acumulación. Todo cantante trae consigo una biografía sonora que formará parte de su cuerpo vocal.

Como profesores de canto podemos tener diferentes posturas metodológicas frente a este hecho, hay quienes prefieren no intervenir en este proceso y dedicarse pura y exclusivamente a la construcción funcional, biomecánica o gimnástica de la voz. Ximena Villaró (2008) quien fuera mi profesora durante los últimos años de mi carrera de grado, se refería a esto diciendo que tenemos al menos dos maneras de posicionarnos en el trabajo vocal:

Desde la pedagogía del canto, desde lo que tiene que ver con comunicar algo al respecto, podemos ubicarnos por lo menos en dos situaciones:

1. “hola, tu voz tiene que ser así”
2. “Hola, ¿Quién eres?...Vamos a encontrar el sentido de tu voz. (Villaró,2008)

Pero las perspectivas pedagógicas más actuales de una u otra manera se acercan cada vez más a la dimensión psicomotriz del instrumento, porque lo emocional dibuja un relieve que se despliega de manera innegable en nuestras prácticas. En la voz, el acto del habla, el universo de lo externo y de lo interno confluyen y como instrumento musical ninguna voz puede separarse de ese sí mismo que ha creado y proyecta en su decir.

Maisa Bohé

9 de julio del 2024, Villa Parque Sicardi.

Citas Textuales:

1. Luis Menacho en su artículo “A través del Nudo. Material, gesto y notación en la creación musical” en RAM volumen 24 página 151.
2. Nasio J.D. (1980) *La voz y la interpretación*, edit. Ediciones Nueva Visión, página 31.
3. Gómez A.M. (1999) *La voz ese instrumento*, edit. Gedisa, página 56,
4. Gómez A.M. (1999) *La voz ese instrumento*, edit. Gedisa página 41, página 19.
5. Nasio en el prólogo de Gómez (1999) *La voz ese instrumento*, edit. Gedisa, página 12.
6. Gómez A.M. (1999) *La voz ese instrumento*, edit. Gedisa, página 42.
7. Barthes R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso*, edit. Paidós, página 265.
8. Barthes R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso*, edit. Paidós, página 265.
9. Belinche D. (2010) *Arte, poética y educación*, tesis doctoral, repositorio del Sedici, página 20.
10. Pelicori, Ingrid (2007) *Pensar la voz: una perspectiva actoral* en *Caligrafía de la voz*, página 35.
11. Ximena V. (2008) *Apuntes de cátedra del Profesorado de Canto Popular*, Materia Canto, Centro de Estudios Musicales, La Plata, pág. 1.

Referencias Bibliográficas.

- Barthes, Roland (1982) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- Belinche, Daniel (2000) *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.
- Cheng, François (2004) *Vacío y plenitud*. Siruela.
- Frears, Stephen (2016) *Florence Foster Jenkins*. Film.
- Gómez, Ana María (1999) *La voz, ese instrumento...* Gedisa.
- Hooper Tom (2011) *The King's speech*. Film
- Menacho, Luis (2023) *A través del nudo. Material, gesto y notación en la creación musical*. Revista Argentina de Musicología, volumen 24.
- Nasio, Juan David (1980) *La voz y la interpretación*. Nueva Edición.
- Pelicori, Ingrid (2007) *Pensar la voz: una perspectiva actoral* en *Caligrafía de la voz*, Leviatán
- Piglia, Ricardo (2000) *Tesis del cuento en Formas Breves*. Anagrama.
- Rabine Eugene (2002) *Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto. Textos y gráficos de las conferencias. Educación funcional de la voz*. Centro de Trabajo vocal. Caba.
- Villaró Ximena (2008) *apuntes de cátedra*, Centro de Estudios Musicales.
- Woody Allen (2012) *The Rome with love*. Film.