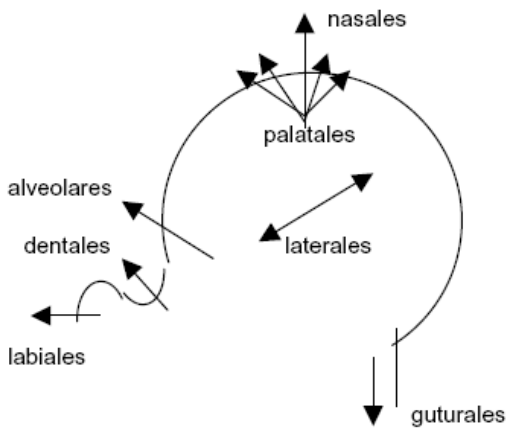


DE LA VOZ A LA CANCIÓN

Guillermo Michel



Flow, my tears, fall from your springs! Ex-iled for ev-er, let me mourn;

edita GEIFC

DE LA VOZ A LA CANCIÓN
Guillermo Michel

Edita GEIFC
giCC grupo investigación
Circuitos Corporales
Barcelona, 2015

Índice

Introducción

I. La música como objeto para el pensamiento occidental

La música como origen de la cultura occidental

Apolo y Dionisios

El vacío

II. La voz como objeto para la modernidad

El objeto *a* voz

La voz cantada

La canción como producto

III. La voz y los ‘Los Circuitos Corporales’

El cuerpo y el movimiento

La voz y la fonación

El sonido y el ritmo

IV. Aplicación: tres viñetas

Alumna MR

Alumna AE

Alumna CV

Conclusión

Bibliografía

Introducción

Este trabajo, fruto del encuentro entre mi formación y actividad musical y el método de los Circuitos Corporales, pretende recorrer el camino de la voz como objeto del sujeto para llegar a la expresión artística, la canción. Para ello plantea las siguientes cuestiones: ¿Qué es la voz para el pensamiento occidental? ¿Qué es la voz como objeto del sujeto? ¿Qué es la voz como expresión artística? A lo largo de las cuatro partes que dan forma al trabajo y a través de los textos de la bibliografía, tengo por objeto mostrar este recorrido de lo universal a lo singular.

Mi experiencia con la música, y en especial con la canción, empezó en la niñez, con la escucha de cantautores y bandas de rock, pero fue en la adolescencia cuando realmente comencé mi actividad musical, aprendiendo a tocar la guitarra y a cantar de manera autodidacta, “de oído”, elaborando mis propias canciones y tocando en una banda. El compromiso con mis composiciones llegó a ser tal que abandoné la facultad de Bellas Artes al final del primer curso e ingresé en el Taller de Músics de Barcelona, donde estudié canto, guitarra, completé el plan de estudios y me titulé como compositor/arreglador de música moderna. De esa manera encontré el modo de anudar el canto, el acompañamiento instrumental y la escritura musical, los elementos de la canción.

A causa de las dificultades relacionadas con la voz y su emisión en el aprendizaje del canto, y gracias al ofrecimiento de Alberto Caballero, en el 2004 entré en el gfCC, grupo de formación en los Circuitos Corporales, más adelante giCC (grupo de investigación), lo cuál me llevó después a poder

ingresar en el ESEM-TM, donde completé el Título Superior de Música en canto, y a perfeccionar la técnica instrumental con los maestros MiguelAngel Cherubito y Néstor Eidler.

El método de los Circuitos Corporales, elaborado por el analista Alberto Caballero, trabaja el cuerpo mediante dos operadores, la imagen y la palabra. A partir de los sistemas anatómicos, la representación del organismo, el método pone en circuito los objetos de esa representación (imágenes, sonidos), para pasar a la palabra. De esa manera ir vaciando el cuerpo de un goce que lo afecta, lo bloquea, para llegar a una resignificación que le permita al sujeto hacer con su cuerpo.

Alberto Caballero es coordinador de GEIFC (Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos) en el que uno de los grupos, el giCC (grupo de investigación de los CC), ha sido el marco en el cual se ha desarrollado el método y del que ha resultado *El Documento 01*¹, de lectura imprescindible para la práctica de los CC, y dos documentos teóricos, *Introducción a los sistemas anatómicos*² y *El cuerpo de la geometría a la topología*³.

Entre el 2008 y el 2010, se creó un nuevo documento titulado *Anexo: La Veu*, un dossier de ejercicios anexo al *Documento 01*, para trabajar la voz específicamente mediante los CC. Este dossier fue elaborado a partir de notas de clase tomadas por Alberto Caballero en los años '80, en su época de formación en el instituto Aberastury. Dichas notas fueron transcritas a formato digital por los miembros Rosó Secall, Gemma Balanyà y Guillermo Michel. Gracias a la práctica de

¹ CABALLERO, ALBERTO. Ed. GEIFC. Barcelona 2006

² RODAS, LUÍS. Ed. GEIFC. Barcelona 2006

³ BERMEJO, CARLOS. Ed. GEIFC. Barcelona 2009

los ejercicios por parte grupo, pudimos corregir y ordenar el documento.

Cuando en el 2011 se empezaron a elaborar los trabajos e investigaciones por parte de cada uno de los miembros del grupo, yo tomé como objeto del mío la voz para cantar, y más particularmente, la voz para la *canción*. El dossier nombrado anteriormente, ampliado y reescrito, fue no solamente una gran aportación y una parte importante del total de este trabajo, sino también en cierta manera el detonante.

El conjunto de este trabajo se divide en cuatro partes principales, cada una formada por tres capítulos.

La primera de las partes es un marco histórico/teórico en el que se define qué ha sido la música y en especial la voz para el pensamiento occidental. He tomado principalmente a Sócrates, Frederich Nietzsche y Peter Sloterdijk como autores de referencia para definir los conceptos.

La segunda parte es teórica. Define qué es la voz como objeto para la modernidad y como objeto para la expresión artística para llegar a la canción. Para tal propósito he tomado principalmente a Freud, Lacan y el texto de Carlos Bermejo citado anteriormente.

La tercera parte es práctica. Contiene los ejercicios de los CC para trabajar la voz. Los tres capítulos que lo constituyen trazan una línea de lo más primario – la médula – a lo más avanzado – el ritmo y el silabeo – pasando por la fonación. Para su escritura he tomado el antiguo dossier *La Veu*, ampliado y corregido, y el manual de logopedia de P. Pialoux.

Finalmente, la cuarta y última parte es una muestra de la aplicación del método de los CC y la voz con alumnos de canto mediante tres viñetas a modo de ejemplos. Cada una de

ellas incluye apuntes de las sesiones de supervisión realizadas con el giCC.

Este trabajo en definitiva pretende ser una herramienta útil para definir y trabajar la voz a modo de introducción al canto y un aporte para aquellos cantantes y alumnos de canto que deseen construirse una voz propia y singular.

I.

La música como objeto para el pensamiento

1.1 La música como origen de la cultura occidental

El pueblo griego conoció los horrores de la naturaleza y creó el arte para cubrirlos, lo que Goethe definió como “*una cruz oculta bajo rosas*”. La necesidad de poner límite al horror creó a los dioses, que incluso estos estaban sometidos a ella. Por eso Nietzsche señala que el arte es ése espejo transfigurador con el que poder mirar a la Medusa, la “voluntad” helénica de dar imagen a lo terrible que culminó en la *tragedia*.⁴

Originariamente la tragedia fue un gran canto coral, porque la música propiamente griega era por completo música vocal. La melodía y la palabra estaban enlazadas, de manera que el poeta era el que necesariamente ponía música al poema. Nietzsche señala que el oído griego podía escuchar “*la unidad íntimísima de palabra y música*”. Según Schiller el coro trágico era “*un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética*”. Nietzsche, en *El origen de la tragedia* cita esta frase y añade “*Éste coro es el consuelo del heleno [...] A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida*”.

Esta pequeña introducción nos sirve como pretexto para lanzar las siguientes premisas:

Primero, el arte y la música como inicio de la cultura occidental, utilizados como muro o dique simbólico frente al horror de lo real e irrepresentable de la naturaleza. Sloterdijk apuesta por una escucha previa a la construcción del pensamiento, por una cultura cuya existencia es a partir del

⁴ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. (1872) Ed. Alianza 2010

oído. “*el pensamiento bloquea la audición [...] la ambición ensordece*”. Frente al “*pienso, luego existo*” de Descartes, Sloterdijk defiende “*escucho algo en mí, luego existo*”. “*El pensador cree que es indudable, en cuanto y tanto piensa. Pero no se da cuenta – o, si se da cuenta, no le da ningún valor – que su llegar a sí depende de su escucharse a sí. No tiene presente que sólo por eso puede él estar seguro de sí mismo y su pensamiento, porque un escucharse precede a su pensarse*”⁵. Por eso señala que las “*ausencias socráticas siguen marcando, como signos de interrogación, el comienzo de la filosofía europea*” y “*el instante de construir se separa del escuchar, comienza la específica ciencia actual como programa de acción de una ciencia sin oído*”⁶.

Segundo, en el origen de la música está la voz, la cual más tarde se instrumentalizó. “*Las composiciones antiguas que se nos han conservado recuerdan totalmente, en su nítida articulación rítmica, nuestras canciones populares: pero fue de la canción popular de donde brotaron todo el arte poético y toda la música antiguos*”⁷. En la canción, el ritmo, el tono y el timbre son elementos comunes entre poesía y música. Si caemos en la cuenta, estos elementos no son semánticos o sintácticos. No tienen que ver con el sentido ni el contenido del lenguaje. Más adelante, en lo que Nietzsche denomina como “agonía” del drama musical griego, la música se fue perdiendo en pro de la palabra. El diálogo, que puso más énfasis en el contenido, caracterizó la *comedia*. En este hecho podemos constatar una separación entre la palabra y la música.

⁵ Sloterdijk, Peter. *El entañamiento del mundo* (cap.VII). Ed. Pre-textos 2001.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. (1872) Ed. Alianza 2010

Tercero, si palabra y música tienen la voz en común, ésta tiene una parte que se puede significar y otra que no. Este punto es fundamental para la música occidental. Como señala Nietzsche “*la lírica jamás tiene como meta el dar forma a unas imágenes. Lo común entre épica y lírica es tan solo la palabra*”. Poizat⁸ dice “*la representación no cubre todo lo real imposible de representar*”. Eso imposible de representar se puede denominar como *goce*, fundamental y representativo en la música. Dice “*ese goce, júbilo, se tensa entre la relación entre verbo y voz, entre significante y significado, las dos tendencias éticas: angelización y diabolización*”⁹. Para Nietzsche es el centro de su investigación, Apolo y Dionisio como la doble fuente del arte griego, la medida y la embriaguez.

⁸ Poizat, Michel. *Diabulus in musica. De la ferocidad del objeto voz*. Revista Colofón, 18. Ed. FIBCF 2000.

⁹ *Íbid.*

1.2 Apolo y Dionisio como doble fuente de la música y el arte

Estas dos divinidades representan antítesis estilísticas entre sí, en una eterna lucha en la que florece la obra de arte, al principio la tragedia ática.

Apolo es el dios escultor, de la belleza, el sol. Se corresponde con la medida, la limitación, la moderación. En términos artísticos es lo que se puede representar.

Dionisio es el dios del vino, inspira la embriaguez y el éxtasis. En términos artísticos es lo irrepresentable.

La música es desde el principio un arte que contiene en sí la lucha entre estas dos divinidades. *“El Uno apolíneo trata de que el otro dionisiaco nunca entre en liza como tal, sino siempre como la alteridad dialéctica o simétrica de lo Uno. Un principio apolíneo gobierna el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco”*¹⁰.

Este conflicto es característico de nuestra cultura. *“La segunda máscara nietzscheana, la máscara helenística, - la primera es la construcción del mito - nos dice concretamente que este “yo” arrastra consigo un conflicto – y que este conflicto tiene lugar entre dos divinidades que actúan entre si como si fueran el impulso y el freno, como la pasión y el control, como el desenfreno y la medida, como el movimiento y la contemplación, como el impulso y la visión, como la música y la imagen, como la voluntad y la representación”*¹¹.

Entre esa primera máscara , lo Uno, y la segunda, lo otro, va a haber siempre una falta, un borde, el “tres”. Esto plantea un atravesamiento artístico muy importante. El artista

¹⁰Sloterdijk, Peter. *El pensador en escena*. Cap.II Ed. Pre-textos 1986

¹¹ Íbid.

va a colocarse entre lo Uno y lo Otro, atravesando la representación y volviendo a ella permanentemente para crear la obra de arte.

*“Después de que la pre-censura dórica y la resistencia apolínea hayan realizado su trabajo y levantado oportunos mecanismos de defensa simbólicos, la fascinación del autor puede retornar a su lado dionisiaco convertido ahora enteramente en música, en enteramente baile, enteramente participación mística y bello sufrimiento – en suma, toda forma superior de enajenación definida con el imponente término tradicional de tragedia”*¹².

Sloterdijk, afirma que la audición es previa a la individuación *“la audición fetal anticipa el mundo como una totalidad de ruido y sonido que siempre está inminente”*¹³. Tras la individuación escuchamos. *“tras la formación del Yo volvemos a escuchar: el oído quiere deshacer el mundo como totalidad de ruido, añora regresar a la eufonía arcaica”*¹⁴. Por tanto, lo que Nietzsche define como Apolo y Dionisio, Sloterdijk lo explica de la siguiente manera: *“Así que música sería, en todo momento, la conjugación de los dos anhelos que se originan como gestos dialécticamente referidos entre sí. El uno conduce desde la nada positiva, desde lo que carece de mundo [...] hacia la manifestación [...]; el otro lo hace desde la plenitud, la disonancia [...] de vuelta hacia lo que carece de mundo”*¹⁵; y afirma *“El humano ser-en-el-mundo se representa*

¹² Íbid.

¹³ Sloterdijk, Peter. *El entañamiento del mundo*. Cap. VII Ed. Pre-textos 2001

¹⁴ Íbid.

¹⁵ Íbid.

[...] como un ser yendo y viniendo. [...] Nosotros estamos condenados a la música, como la nostalgia y la libertad”¹⁶.

Poizat denuncia lo iluso del hecho que la sociología de la música y la musicología busquen significar todo, una autocomplacencia que “*oculta mal la incapacidad de plantear las verdaderas preguntas sobre las apuestas profundas de los materiales que ella trabaja, comenzando por su total gratuidad, incluso su inutilidad*”¹⁷. De ese modo recalca el aspecto no utilitario de la música, lo dionisiaco, y cita a Lacan, “*el goce es aquello que no sirve para nada*”¹⁸.

Sloterdijk, sobre el *cogito sonoro*, el origen del pensamiento mediante la audición, afirma que este no es un fundamento – porque al contrario del pensamiento no soporta nada – ni algo inconcuso porque no puede ser fijado. “*Lo más cierto es, en verdad, lo más inservible*”¹⁹.

En la época pre-socrática, la metafísica de los pitagóricos ya buscaba acotar y medir la música con el número, determinar el tono. “*Todo el edificio del cielo es armonía y número*”²⁰. Esta es la primera versión de lo que sería la “armonía de las esferas”. “*Si se reconoce en la armonía musical...una estructura matemática como núcleo esencial, hemos de decir que el sentido y orden de la naturaleza*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Poizat, Michel. *Diabulus in musica. De la ferocidad del objeto voz*. Revista Colofón, 18. Ed. FIBCF 2000.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Sloterdijk, Peter. *El entañamiento del mundo*. Cap. VII Ed. Pre-textos 2001

²⁰ Hirschberger, Johannes. *Historia de la filosofía I*. Ed. Herder 1997

circundante tiene su base en el núcleo matemático de las leyes de la naturaleza”²¹.

Pero lo dionisiaco siempre forma parte de la música; además de los efectos educativos que define Aristóteles en el libro VIII de *La Política*, también está el entusiasmo, sobre lo que Lacan afirma “*La catarsis es allí el apaciguamiento obtenido a partir de cierta música, de la cual Aristóteles no espera cierto efecto ético ni tampoco cierto efecto práctico, sino el efecto de entusiasmo. Es pues la música más inquietante, la que nos conmovía hasta las tripas, la que nos ponía fuera de sí, esa que la sabiduría griega trataba de saber si había de prohibir o no*”²².

El arte tiende a “lo ideal”, a la imagen (visual o sonora) ideal pero no lo consigue totalmente, entonces es cuando surge “la verdad”. Esa “verdad”, el goce, también *entusiasmo* o *júbilo*, era el horror para los griegos o el pecado para el cristianismo y ha hecho que la música haya estado relacionada con potencias oscuras. En el mito griego, por ejemplo, encontramos el canto de las sirenas.

En el cristianismo, los padres de la Iglesia debatían la legitimidad del canto y la música en la elaboración del culto. Hubo dos líneas, una pro judaica que ya la integraba, y otra contraria a la judaica, y por consecuencia a la música. San Jerónimo, por ejemplo predicó un canto silencioso, interior. “*Debemos cantar a Dios no con la voz sino con el corazón*”²³. San Ambrosio reivindicó el lirismo, comparando el canto con

²¹ Íbid. cita de Wernern Heisenberg

²² Lacan, J. *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Ed. Paidós 1997

²³ Poizat, Michel. *Diabolus in musica. De la ferocidad del objeto voz*. Revista Colofón, 18. Ed. FIBCF 2000.

fenómenos naturales –el ruido de las olas –, más allá de lo propiamente humano. “*Es grande el canto – o encanto – al que nadie se resiste*”²⁴. San Agustín, moderado, se debate entre una línea y la otra. “*Dichoso el pueblo que conoce el júbilo. Corramos entonces hacia el júbilo pero no nos entreguemos a él sin comprenderlo [...] Aquél que está en el júbilo no pronuncia palabra [...] El hombre entregado a la alegría, a partir de las palabras que ya no pueden decirse ni comprenderse, pasa a una clase de vida donde la felicidad brota sin palabras. Se ve bien que él quiere darle una voz a la alegría, pero la plenitud de esta le impide desarrollarse en palabras*”²⁵

Ya que esta batalla entre la representación y lo irrepresentable, y el conflicto que conlleva, es propia de nuestra cultura, seguimos topándonos con ella. En la formación musical, la tendencia académica a “lo ideal” puede potenciar una imagen desmesuradamente narcisista. Lo narcisista aparentemente tranquiliza – en desmesura puede mortificar – porque parece cubrir la angustia que todo músico está destinado a atravesar para poder producir su obra de arte. En el otro extremo, el instalarse en el goce provoca una elaboración simbólica muy pobre. Es el estar entre lo Uno y lo otro lo que va a permitir sublimar la angustia en obra de arte.

²⁴ *Íbid.*

²⁵ San Agustín. *Las Confesiones*.

1.3 El vacío

El músico va a trabajar con la representación (Apolo) y lo imposible de representar (Dionisio). Va a utilizar la representación para dejar emerger lo imposible. *“lo imposible también puede aflorar a la superficie – siempre y cuando se someta al entrecomillado apolíneo, esto es, a la constricción a la articulación, a la simbolización, a la corpoerización, a la representación”*²⁶. Será un “desengañado”, que ya no va a pretender lo que solo se puede tener mediante una representación. *“Yo no seré más que un yo representado simbólicamente, una creación artística apolínea, que tenemos delante nuestro como un velo para no perecer a causa de la plena verdad”*²⁷. *“No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud”*²⁸

Si la creación artística va a manifestarse a partir del silencio entre lo Uno y lo otro, tiene que ver con el vacío, con vaciarse de las imágenes que el otro ha impuesto al artista, silenciarlas, para poder ir más allá de ellas. *“Si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”*²⁹. Schiller, acorde con la teoría del *cogito sonoro* de Sloterdijk, relata sobre el proceso artístico *“El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se*

²⁶ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*.

²⁷ *Íbid*

²⁸ Nietzsche, Friedrich. Escritos preparatorios de *El Nacimiento de la tragedia*.

²⁹ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*.

*forma hasta más tarde. Precede de un estado de ánimo musical, y a éste le sigue después mi idea poética*³⁰.

Al leer esta cita de Platón fuera de contexto: “*El poeta no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente y ningún entendimiento habita en él*”, podríamos creer que constata un logro artístico, cuando en realidad es un menosprecio hacia lo que él tiene por un artista “irracional”, con lo cuál, no apto para su Estado ideal. Para Nietzsche “*La finalidad más íntima de una cultura orientada hacia la apariencia y la mesura solo puede ser, en efecto, el encubrimiento de la verdad*”³¹.

El camino del arte no es hacia una supuesta felicidad sino hacia la verosimilitud “*a través del rechazo gradual de las ideas que han sido objeto de desengaño y de la reducción a cenizas de las imágenes de búsqueda de la felicidad*”³². Es el construir para vaciar permanentemente. “*Sólo la crisis mostrará si el buscador se va a arrojar a un simple espejismo, a fin de no perecer a causa de su encarnación o si conservará la opción de apartarse del espejo a fin de hacerse cargo de su vida como un hallazgo libre de imágenes*”³³: El vacío.

Así pues, como señalaba Schiller, el músico estará silenciosamente en el vacío a la escucha de ese fallo entre Apolo y Dionisio. “*El mundo podría pues, dirigirse a su ocaso, sin que surgiera duda alguna de que la simple percepción de sí llama al artista en el momento de su esfuerzo creador: Ése soy yo!; ¡Esto me ocurrió a mí!; para conseguir*

³⁰ Escrito por Schiller en una carta a Goethe.

³¹ Escritos preparatorios de *El Nacimiento de la tragedia*. Nietzsche, Friedrich.

³² Sloterdijk, Peter. *El pensador en escena*. Cap.III Ed. Pre-textos 1986

³³ *Íbid.*

ese efecto, se me necesitaba como médium; aunque como obra de arte no valga mucho, todo lo que habla aquí, habla a través de mí; aunque sea efímero, mi carácter efímero se suprime en lo que , a través de mi participación en un acontecer artístico, llega a ser real”³⁴.

Si la obra de arte ha de estar en el ir y venir de lo Uno a lo otro necesitará un intermediario que lo permita, que pueda vaciar de significación lo representable haciendo emerger el goce. Para el cantante ése intermediario será la voz, común en la palabra y la música.

³⁴ *Íbid.*

II.

La voz como objeto (para la modernidad)

2.1 El objeto “a” voz

El objeto

Para Freud el objeto, *objekt*, es algo que se produce para satisfacer una necesidad creada por la pulsión, que es un estímulo que va del organismo al aparato psíquico. “*El objeto de la pulsión es la cosa en la cual o por medio de la cual puede la pulsión alcanzar su satisfacción [...] no se halla enlazado a él originariamente, sino subordinado a él a consecuencia de su adecuación al logro de la satisfacción*”³⁵.

En sus textos Freud enumera y trabaja dos objetos según si la fuente de la pulsión es oral o anal, el *objeto oral* y el *objeto anal*. Dependiendo del objeto que el sujeto escoja hablará, comerá, hará manualidades...etc. y podrá ser dentista, cocinero o artesano, por ejemplo. Este objeto de la pulsión tiene un destino.

A la lista de objetos enumerados por Freud, Lacan incluye dos más: el *objeto mirada* y el *objeto voz*.

En definitiva, podemos definir el objeto como un mediador entre el aparato psíquico y el organismo del sujeto para poder expresar algo interno que le es imposible de soportar. Es un instrumento que pone al sujeto en movimiento para intentar suplir una falta que lo angustia. De ese modo le da una oportunidad de sublimarla. El objeto es externo al sujeto porque lo busca fuera de su cuerpo pero a su vez está localizado en un lugar de este, en un borde, como los párpados, los labios... Se localiza en un borde entre el adentro y el afuera.

³⁵ Freud, Sigmund. *Las pulsiones y sus destinos* (1915)

<http://www.letrahora.com/ftp/Freud/Los%20instintos%20y%20sus%20destinos.pdf>

El objeto voz

La voz como objeto viene de lo que en psicoanálisis se denomina el Otro, el lenguaje, existe antes que el sujeto y marca al individuo de manera primigenia. El impacto de la voz de la madre deja unas marcas reales al bebé, que después mediante un proceso complejo, gracias al aparato psíquico, este va a poder imaginarizar y representar en parte.

Como señala Jacques-Alain Miller “*la mirada como objeto a se inscribe en el deseo del sujeto, no es órgano ni función biológica*”³⁶. Así como entre el órgano ojo y la mirada hay una esquizia, también la hay entre el oído y la voz. La voz como objeto *a* no pertenece al registro sonoro, es una dimensión del aparato psíquico (imagen sonora). Por lo tanto la voz como objeto *a* está entre el hablar y el sonido que la encarna.

Si en el origen el sujeto es objeto *a* del Otro para que este le transmita el lenguaje, debe separarse, cortar, con el Otro para pasar a ser sujeto y hacer con ese objeto. Este proceso es largo y complejo, e implica la renuncia al goce del Otro para poder llegar al deseo. Las marcas reales que se han convertido en huellas o imágenes acústicas gracias al registro imaginario del aparato psíquico, han de simbolizarse en significantes – hacerse palabra – mediante el registro simbólico, teniendo la *letra* como soporte. La *letra* es el intermediario para que una huella se pueda fonetizar y convertirse en significante. Del anudamiento entre los tres registros – real, imaginario, simbólico – se puede extraer la voz como objeto *a*: Entre el significante, la imagen y la letra.

³⁶ Miller, Jacques Alain *Jacques Lacan y la voz Freudiana*, 21. Ed. Paidós 1997

La voz al hacerse externa se hace sonora. Junto con el significante se precipita lo matérico de la voz, como resto de esa operación. Gracias al objeto que el sujeto ha escogido, algo de lo real que estaba atrapado en el cuerpo puede drenarse. La marca del Otro es un goce mortífero, porque daña al cuerpo, lo lesiona. Al ser el objeto externo, el sujeto goza de algo fuera de su cuerpo liberándolo, en parte, del goce del Otro. Ha pasado a un goce otro. De la voz del Otro, a la voz para otros.

Si bien hay un corte por parte del sujeto en la elección del objeto, en este caso el objeto *a* voz, ahora habrá un segundo corte: Cantar. Cantar será una particularidad del objeto voz.

2.2 La voz cantada

La voz no es una función biológica es un invento de lo humano y no posee un sistema orgánico propio. Se inserta en el aparato respiratorio y toma, a través de la faringe, la vía digestiva.

Al igual que en la voz hablada, el canto utiliza los sonidos que conforman el lenguaje, los fonemas – vocales y consonantes – y sus combinaciones. En la práctica de su articulación y depuración existen similitudes con la fonética. Otro punto de encuentro es el trabajo con la acentuación y la puntuación, los sonidos breves o largos, las pausas y la respiración.

Las vocales, cuyo sonido es laríngeo³⁷, son las portadoras del sonido. Son imprescindibles para la producción de la voz, por eso se trabajan desde el principio y en sus múltiples sonoridades: abiertas, cerradas, cortas, largas, y de acuerdo con el idioma en que se estudian. “*Sin las vocales abiertas (cortas) y cerradas (largas) como portadoras del sonido es totalmente imposible producir un sonido cantando*”³⁸.

Las consonantes³⁹ sirven de trampolín y conexión para la vocal, para lanzar el sonido. Son imprescindibles para la configuración del significante, le da consistencia matérica, pero al mismo tiempo pueden ser un estorbo por entorpecer o obstruir la salida del flujo de aire. Se clasifican según su sonido – sordas y sonoras – y por su punto de articulación – posición

³⁷ Ver capítulo 3.2. *La voz y la fonación*

³⁸ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1985) Ed. Turner Música 1990

³⁹ Ver capítulo 3.2. *La voz y la fonación*

de los labios y de lengua respecto a estos y el paladar – . *“Es bien sabido que las consonantes son por un lado ayudas importantes para la configuración de los sonidos, pero por otro constituyen un estorbo para la creación de cantinelas. Sin embargo, esa dificultad deberá ser superada por la elasticidad en la función de la lengua y los labios, ya que las consonantes son por su carácter la columna vertebral de la lengua y contribuyen tanto a su acentuación y articulación como a su embellecimiento”*⁴⁰.

El trabajo técnico ha de llevar a una buena articulación entre vocales y consonantes, dando como resultado la correcta “colocación” de la voz. La sílaba contiene la vocal – fuera del cuerpo – y la consonante – en el cuerpo – , lo que suena y lo que no suena, el dentro y el afuera. Se precipita en el borde de la boca, los labios. *“Libertad y sentirse cómodo en todas las zonas de creación de sonidos, colocación hacia delante de la formación de fonemas, idea clara acerca de las vocales y una respiración adaptada a ellas, fuerza y agilidad de las consonantes, unión sin quiebra de las posiciones por medio de sonidos intermedios – todas estas etapas del aprendizaje del canto tienen tanta importancia para el cantante como para el recitador”*⁴¹.

Siendo el canto lo común entre la lengua y la música, va a tratar los significantes como sonidos musicales, lo que comporta una nueva relación entre estos más allá de la puramente gramatical, sintáctica o léxica, aunque el lenguaje musical también contenga leyes de ese tipo. *“Debemos desechar la idea de “cantar-hablar”. Claro está que al cantar*

⁴⁰ Ferrer Serra, Joan. *Teoría y práctica del canto* (2001) Ed. Herder 2003

⁴¹ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1985) Ed. Turner Música 1990

pronunciamos palabras, pero ellas deben ser sonidos cantados, estructurados por la articulación de las consonantes”⁴².

“El cantante tiene que recorrer un camino más largo hacia el espíritu de la lengua que el recitador, quién interpreta principalmente ciñéndose al sentido, mientras que el cantante está de momento mucho más arraigado en el sonido y son los estímulos acústicos los que proporcionan los primeros impulsos experienciales. Parece lógico admitir que debe aspirarse a una unión entre la producción de los sonidos y la interpretación lingüística , pero esto es lo que constituye la problemática de la composición vocal desde hace siglos”⁴³.

Al tomar la palabra como sonido/nota musical, al timbre y al volumen se le incorpora una altura tonal concreta – una nota musical (do, re, mi, etc.). Eso representa una complejidad técnica muy elevada que no se encuentra en la voz hablada o declamada. *“La pureza de la vocal se establece de forma distinta en las diferentes alturas del sonido, ya que las partes de la cavidad faríngea y bucal que la conforman no deben ejercer una influencia entorpecedora. [...] Cuanto más agudo sea el tono, cuanto mayor sea por tanto la intensidad de contracción de las cuerdas vocales, tanto menos deberá retenerse el aire, con objeto de no sobrecargar, a ser posible, la laringe”⁴⁴.*

A leer esta cita nos podemos hacer una idea de la cantidad de elementos que hay en juego en la producción de la voz en el canto. El control de los órganos que intervienen en la fonación, de la estructura ósea y de la musculatura, es mucho

⁴² Íbid

⁴³ Íbid

⁴⁴ Íbid.

más complejo de llevar a cabo ya que la altura tonal cambia la forma y/o posición de estos.

A la dificultad de la correcta articulación de las sílabas se le suma el movimiento de los órganos que la producen. No sólo eso sino que, además, estas sílabas no están aisladas, se encadenan, y van a diferir en altura tonal entre ellas, con lo cual hay que adquirir unos automatismos neuro-musculares muy complejos para poderlas articular correctamente.

La práctica del canto exige una respiración que utiliza entre dos y tres veces más cantidad de aire que en la respiración pasiva con su respectivo gasto energético. La respiración pasa a ser un acto voluntario. Durante la inspiración, el volumen de los pulmones aumenta en todas sus direcciones gracias a la acción simultánea de varios grupos musculares relacionados con el diafragma. La espiración también se vuelve voluntaria, ya que hay que controlar el flujo de aire. El canto exige una intensidad sonora regular relacionada con la presión subglótica, la presión del aire pulmonar bajo las cuerdas vocales. El cantante debe coordinar los músculos que intervienen en la inspiración y espiración para conservar una presión subglótica regular durante la fase espiratoria. *“La base de toda educación vocal estriba en el control de la respiración, no para almacenar grandes cantidades de aire sino para saber controlar la espiración de tal modo que el flujo de aire y la presión subglótica sean constantes. Es lo que los cantantes denominan “respiración sostenida”*⁴⁵

⁴⁵ Scotto Di Carlo, Nicole. *La voz en el canto* Mundo Científico núm. 118 Volumen

La respiración y gestión del aire es imprescindible para poder sostener una nota, cantar una frase musical sin cortarla, mantener un timbre e intensidad uniformes, etc...

“El arte del canto es aprender a usar el cuerpo como un sistema ecológico de tensiones y distensiones en perfecta armonía”⁴⁶.

“En el canto es determinante el balance de fuerzas, la entrega, la acción, lo pasivo en lo activo”⁴⁷.

Toda esta técnica, esta disciplina, es para poner el cuerpo a disposición de la música, externa a él, para que este no sea un obstáculo a la voz que canta el significante convertido en sonido musical.

Estas son las principales características técnicas de la voz en el canto en contraposición la “voz hablada”. El primer corte ha sido escoger la voz como objeto y el segundo escogerla para cantar. El tercer corte es “la canción”, como “producto” de este objeto particular.

⁴⁶ Ferrer Serra, Joan. *Teoría y práctica del canto* (2001) Ed. Herder 2003

⁴⁷ Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1985) Ed.

Turner Música 1990

2.3 La canción como producto

La canción es una pieza musical que consta de una melodía y un texto. El texto es generalmente de tipo poético (poema o prosa poética). La melodía es un encadenamiento de notas que crea una forma.

La música en la *canción* es fundamentalmente la melodía cantada, pudiendo ser acompañada por uno o más instrumentos; lo que tiene su origen en las primeras décadas del siglo XV, en las que los músicos volvieron a la homofonía, la monodia acompañada.

En la canción la música puede escribirse para adaptarse a un texto ya existente, como puede escribirse un texto adecuándolo a una melodía, o pueden crearse ambos conjuntamente.

A parte de la melodía cantada, la canción se suele acompañar por uno o más instrumentos. La cantidad y tipo de instrumentos que acompañen en la canción variará dependiendo del *arreglo musical*.

El *arreglo musical* es una versión de la canción que hace un compositor o arreglista para un contexto concreto (qué instrumentos van a interpretarlo, dónde...).

Los elementos insignia de la canción, la melodía y la letra se conservan en los diferentes arreglos, aunque en ocasiones se pueden ver modificados en cierto grado siempre que conserven su entidad.

Los elementos de la canción són la letra y la música.

La letra

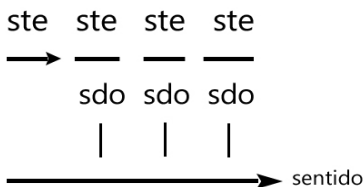
La *letra* es el soporte matérico, la herramienta que permite la escritura y la fonetización del significante.

En el origen, de los sonidos que el bebé recibe de la madre algunos dejan marcas reales en él. Tiene constancia de esas marcas sonoras gracias al registro imaginario de su aparato psíquico, que las imaginaria convirtiéndolas en imágenes denominadas “huellas”.

Estas huellas van a poder simbolizarse, o no, en significantes. Pero para poder simbolizarse se necesitará un intermediario que es la *letra*.

La *letra* será el soporte matérico, la sustancia de la voz para su fonetización y la tinta para la escritura del significante. La letra de la canción está formada por significantes. El significante tiene una cara imaginaria (la imagen del concepto que representa), una cara simbólica (su escritura o fonetización) y una parte real (la *letra*). En castellano se puede confundir la *letra* (materialidad) con la letra de la canción. En inglés, por ejemplo no hay esta confusión ya que la *letra* se denomina *letter* y a la letra de la canción *words* o *lyrics*.

El significante se articula con otro en la serie significante. De esta sucesión se origina el significado y, mediante la serie, se crea un sentido.



La particularidad del texto en la canción es que es poético, con lo cuál nos da la oportunidad de tomar el significante por su lado *letra*, como materia prima, haciendo posible el retorno a esas marcas primigenias para mostrarlas afuera mediante la *letra* en el papel.

De esta manera la función poético/musical actúa sobre el texto sin tener en cuenta el contenido, resaltando la estructura – cómo está construido – y tratando los significantes como elementos sonoros/musicales.

La música

La música se representa por medio del *signo musical*. Así como el lenguaje se representa con el significante, la escritura musical lo hace mediante la nota.

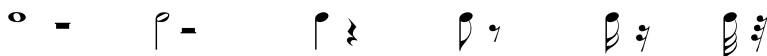
La diferencia entre el significante y el signo es que este último tiene una entidad propia y no origina ningún significado.

La nota musical básicamente representa una altura tonal y duración determinadas en una línea de tiempo, cuya unidad se denomina *tiempo* o *pulsación*. Se colocan en un *pentagrama*, la línea de tiempo formada por cinco líneas paralelas. Dependiendo de la altura donde se coloque en el pentagrama tendrá una altura tonal u otra – do, re, mi, fa, etc...



notas en el pentagrama

Dependiendo de su *figura* tendrán una duración u otra – un tiempo, medio tiempo, etc...



figuras y sus silencios

En realidad, la escritura musical es mucho más compleja y consta de muchos más elementos, como la tonalidad y su armadura, indicador de compás, los signos de expresión, normas de escritura, y un largo etcétera.

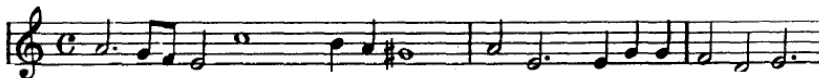
La nota también tiene una cara real, *letra*, en su escritura y producción sonora, lo que hace posible el atravesamiento del significante tomado como *letra*, dotándolo de una altura y duración determinadas.

Si bien la canción consta de:

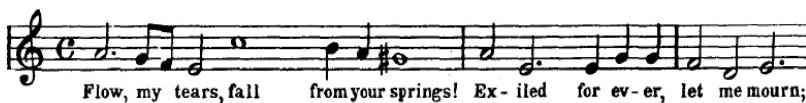
la letra/poema (simbólico)

**Flow, my tears,
fall from your springs!
Exiled forever,
let me mourn;**

la música (imaginario)



La canción escrita requiere de su realización en el sonido para no ser una mera representación. Para poder realizarse necesitará un soporte real que ponga los elementos en circuito, la voz. La voz será el tercer elemento que anudará la letra y la música extrayendo la canción como producto



La realización es lo que se denomina *interpretación*.

La interpretación

La interpretación es la realización sonora de la pieza escrita, es el nudo formado por la idea musical, su representación escrita y su materialidad sonora.

La interpretación se puede ceñir más o menos a la escritura aunque, como su nombre indica, no deja de ser una lectura de un intérprete en concreto, con lo cuál este aporta sus singularidades. No me refiero a su intención de transmitir el contenido del texto mediante el concepto de interpretación ideal que tiene, sino a lo que no se puede representar. Lo que le hace singular al intérprete es cómo lo ha marcado el Otro, cómo ha imaginado esas marcas reales, cómo las ha hecho significantes, cómo ha encadenado esos significantes para construir su realidad y qué ritmo propio le ha resultado de esa operación, cómo es su cuerpo y la anatomía que lo soporta. En la interpretación eso se va a traducir en fraseo, entonación, timbre... En definitiva, lo que hace que reconozcamos a un intérprete en concreto cuando lo escuchamos.

Podemos constatar tres estilos o tendencias interpretativas vocales:

- La interpretación *al significante*
- La interpretación *a la letra*
- La interpretación *al objeto voz*.

Estas tendencias pueden ser comunes en algunos estilos o géneros musicales pero en un mismo estilo puede haber intérpretes de tendencias diferentes.

En el primer caso, *al significante*, el intérprete da primacía al contenido de la letra de la canción. La voz está en mayor grado al servicio del texto, a transmitir el mensaje, como en las canciones populares con letra de carácter narrativo o en la canción protesta o de mensaje político. Podemos tomar como ejemplo de intérprete a Rodríguez.

La interpretación *a la letra* da primacía al atravesamiento del significante por la escritura musical, la musicalidad de las sílabas del texto tomadas como notas musicales. Podemos encontrar ejemplos de esta tendencia desde el *lied* romántico de Schubert al jazz vocal o la canción popular americana del siglo XX. Como intérpretes actuales podemos tomar a Rufus Wainwright o Antony Hegarty.

En el caso de la interpretación *al objeto voz* se da justamente primacía al ejercicio vocal. No es tanto la letra o la elaboración musical de la pieza sino el gran despliegue, la potencia o el virtuosismo vocal. Podemos apreciar esta tendencia en la música lírica o el gospel, por ejemplo, donde la canción es normalmente una invocación a Dios y se pretende el éxtasis, la catarsis. Podemos escucharlo en intérpretes como Sister Rosetta Tharpe.

Así como la canción requiere su interpretación para realizarse, la interpretación será una nueva lectura cada vez, no habrá una interpretación definitiva.

III.

La voz y los Circuitos Corporales

Corregido y editado por Guillermo Michel

Primera transcripción de Gemma Balanyà, Rosó Secall y Guillermo Michel

todos los derechos de
los textos y dibujos
GEIFC
Barcelona 2015

Introducción

La voz y los Circuitos Corporales es una a extensión del *Documento 01: De los sistemas Anatómicos a los Circuitos Corporales*, imprescindible como un trabajo general sobre “el cuerpo”, o como introducción al trabajo sobre “la voz”.

Históricamente el texto proviene de unas notas de clase de Alberto Caballero tomadas a mano, desde 1984-1994. Dichas notas fueron recopiladas, ordenadas y transcritas por Gemma Balanyà, Rosó Secall y por Guillermo Michel. Finalmente la reescritura musical y el control riguroso de los mecanismos, así como el encuadre general de los contenidos ha sido realizado por Guillermo Michel.

La voz no tiene un aparato orgánico propio, como en el caso del aparato respiratorio para la respiración o del aparato digestivo para la digestión, forma parte de estos y otros sistemas anatómicos. Tiene la particularidad de ser un objeto externo, sacar la voz, implica un extracuerpo. De eso trata esta tercera parte.

Al ser la voz un objeto y, como tál, a extraer, primero tendremos que asegurar su correcta instalación y de allí su extracción.

Es por eso que usamos como trabajos previos por un lado *Los sistemas anatómicos*, texto de Lluís Roda, y por otro *De los Sistemas Anatómicos a los Circuitos Corporales*, texto de Alberto Caballero, que forman parte de estos Documentos.

El texto consta de tres capítulos que trazan un recorrido de lo más primario – la médula – a lo más avanzado – el ritmo

y el silabeo, pasando por la fonación. Cada uno de estos capítulos contiene una definición de los conceptos que se van a trabajar y una serie de ejercicios prácticos.

En definitiva, este documento es una herramienta para la extracción del objeto voz, como trabajo previo al canto o cualquier otra actividad que la implique.

3.1 El cuerpo y el movimiento

La médula

La médula espinal es el cordón nervioso encargado de llevar los impulsos nerviosos del encéfalo al resto del cuerpo mediante dos funciones básicas: la *aferente* –llevar las sensaciones del tronco, cuello y extremidades al cerebro- y la *eferente* –en la que el cerebro ordena a los órganos realizar una determinada acción.

Se localiza en el canal espinal, a lo largo del interior de la columna vertebral, desde el *foramen mágnum*, base del cráneo, hasta la segunda vértebra lumbar. Desde allí se prolonga por el filamento terminal hasta el cóccix, donde se agrupan un gran número de ramas nerviosas, denominadas *cola de caballo*.

Está conectada con la periferia mediante 33 pares de *nervios espinales*, que son los encargados de realizar las dos funciones básicas, aferente y eferente. Cada uno de estos nervios posee un *ganglio espinal*, un engrosamiento que originan la raíz misma del nervio, y originan un nervio periférico cuyas ramificaciones alcanzan las distintas estructuras del cuerpo.

Desde los Circuitos Corporales recorreremos la médula como eje principal para la colocación previa a la voz y trabajar el asentamiento.

Los plexos

A lo largo de la médula tienen lugar unos centros o redes nerviosas denominadas *plexos*, que controlan unas funciones específicas. Trabajaremos cinco plexos principales, cuatro de ellos pertenecientes a los nervios de la médula (plexos cervical, braquial, lumbar y sacro/coccígeo) y uno que se sitúa entre estos perteneciente al sistema simpático, el cual se conecta con los nervios espinales, (plexo solar).

El *plexo cervical* se ubica entre la base occipital y la vértebra C4. Controla la inervación muscular y cutánea del cuello, parte superior de los hombros y del tórax, y parte de la piel y los músculos de la cabeza. Se ramifica el nervio frénico (entre C3 y C5) motor del diafragma.

El *plexo braquial* se ubica entre las vértebras C5 y T1. Es responsable de la inervación muscular y cutánea de las extremidades superiores.

El *plexo solar*, ubicado a la altura del esternón, inerva las vísceras abdominales (estómago, hígado, vesícula biliar, bazo, riñón, intestino delgado y colon).

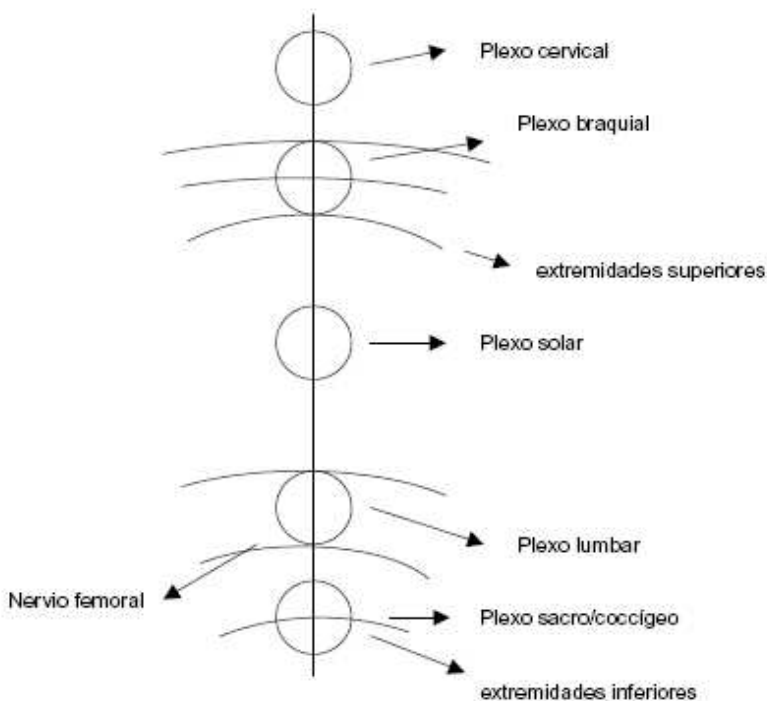
El *plexo lumbar* se ubica entre las vértebras L1 y L5. Inerva la piel y músculos de la pared abdominal, las nalgas, genitales externos y regiones antero externas de los muslos.

El *plexo sacro/coccígeo* se ubica entre las vértebras S1 y S5. Inerva las extremidades inferiores, región glútea y perineal, músculo coccígeo, elevador del ano y articulación sacrococcígea.

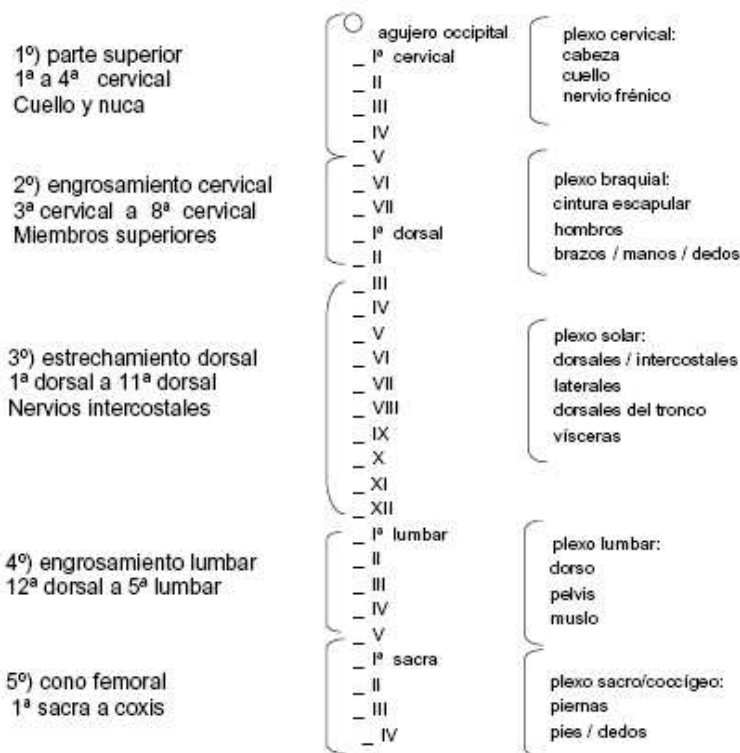
Desde los Circuitos Corporales nos detendremos en cada uno de los plexos para trabajar la expansión. De esta manera poder tomar conciencia de las estructuras que inervan cada uno de ellos, mejorar su conexión y favorecer su estado (su ensanche, sensibilidad...).

Ejercicios

- Recorremos la médula desde la base occipital hacia el cóccix como eje vertical (pág. 158 del *Documento 01*)



- Conectamos la médula con los plexos. Nos detenemos en cada uno de ellos y trabajamos la expansión de la zona que inerva.



Los sentidos

Son el mecanismo fisiológico de la percepción, que proporcionan la información al cerebro sobre el entorno o estados internos del organismo. Los cinco sentidos principales son la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto.

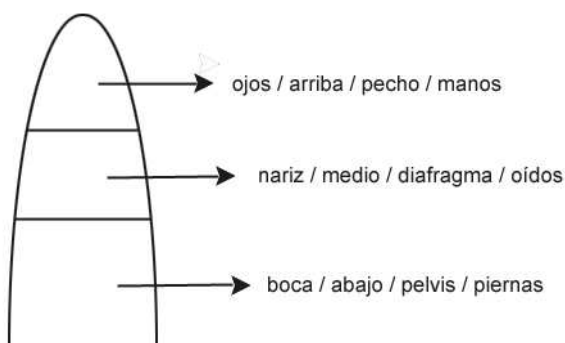
Tomaremos tres de ellos a) vista, b) olfato y c) gusto, como síntesis para trabajar la expansión hacia las extremidades (tacto) y los oídos (oído).

Desde a) vista y c) gusto, trabajaremos la expansión hacia las extremidades (manos y pies) y su implicación con el tacto. Desde b) olfato, trabajaremos la expansión al diafragma y al oído.

- Visual / imagen
- respiración / olor
- deglución / hablar

implicaciones

conectado con el tacto
conectado con el oído
conectado con el tacto



Los centros

En cada uno de estos tres círculos (a,b,c) encontramos sus tres centros de expansión.

En a) está el entrecejo, el esternón y el pubis como centros.

En b) está el eje de las fosas nasales, el diafragma y el eje genital. También la expansión de los oídos en relación a la expansión pélvica.

En c) está el borde de la boca, la boca del estómago y el borde del ano

Trabajaremos estos centros en relación a las conexiones enumeradas anteriormente.

Ejercicios

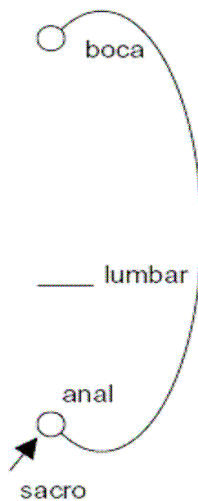
- Trabajamos cada círculo a), b) y c) por separado.
- Nos colocamos en el primer centro (p.e. entrecejo) y lo conectamos con los otros dos (p.e. esternón y pubis). De nuevo trabajamos el eje vertical (entre los tres centros) y a expansión (de cada uno).

(gráficos en la siguiente página)

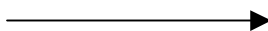
a) visual / imagen



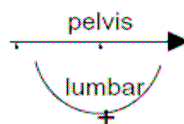
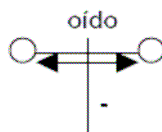
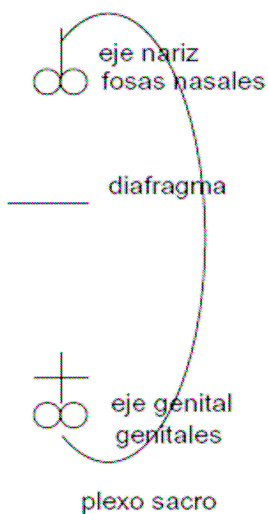
c) deglución / habla

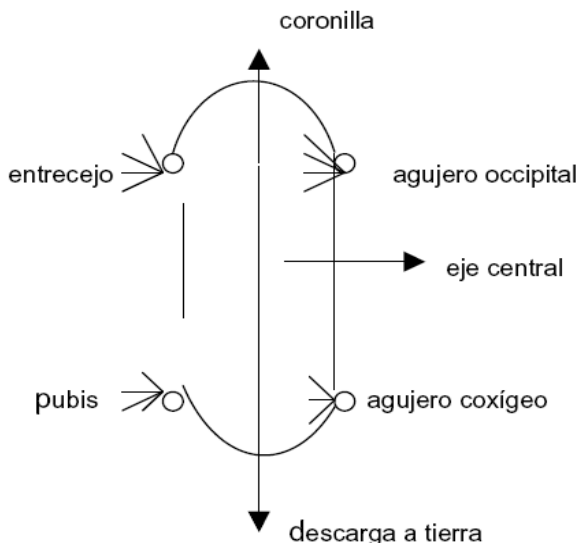


b) respiración / olor



oír

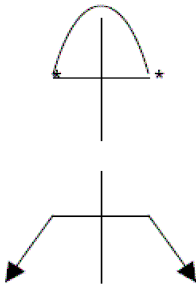




Recorremos los centros de nuevo y después relacionamos con los gráficos a, b y c de la siguiente página:

- a) Desde la base occipital y conectamos con el pecho y los brazos hacia las manos.
- b) Entre el entrecejo (fosas nasales) y base occipital ensanchamos en dirección a los oídos. Relacionamos con la expansión del diafragma.
- c) Entre el entrecejo y base occipital ensanchamos las mandíbulas. Relacionamos con la pelvis, ensanchamos las caderas y conectamos con las piernas hacia los pies.

a)

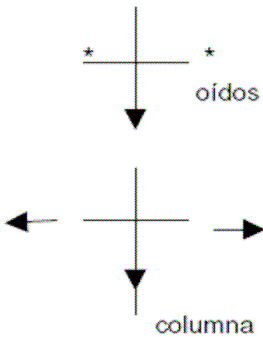


En relación occipital a las imágenes

Lo visual en relación al pecho

En relación a los brazos

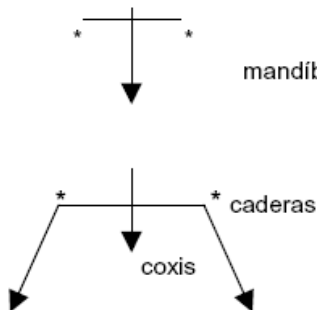
b)



La respiración / oídos en relación al diafragma

Expansión lateral del diafragma

c)



La deglución y el habla

mandíbulas

En dirección a la pelvis y las piernas

3.2 La voz y la fonación

La voz

La voz no es una función biológica, es un invento de lo humano y no posee un sistema orgánico propio. Se inserta en el aparato respiratorio y toma, a través de la faringe, la vía digestiva.

Junto con la mirada, la voz es uno de los objetos *a* que Lacan suma a los dos enumerados por Freud, el objeto oral y el objeto anal. Es un mediador entre el aparato psíquico y el organismo que permite al sujeto expresar, hacer externo, algo interno imposible de representar.

La voz es externa, viene de lo que en psicoanálisis se denomina el Otro (el lenguaje), existe antes que el sujeto y marca al individuo de manera primigenia. El impacto de la voz de la madre deja marcas reales en el cuerpo del bebé, que después mediante un proceso complejo, gracias al aparato psíquico, este va a poder imaginarizar y representar en parte.

Las marcas reales que se han convertido en huellas o imágenes acústicas gracias al registro imaginario del aparato psíquico, han de simbolizarse en significantes – hacerse palabra – mediante el registro simbólico, teniendo la letra como soporte. La letra es un intermediario para que una huella se pueda fonetizar y convertirse en significante. Del anudamiento de estos tres registros – real, imaginario, simbólico – se puede extraer la voz como objeto *a*: entre el *ste*, la imagen y la letra.

La marca del Otro es un goce mortífero porque daña al cuerpo, lo lesiona. La voz al hacerse externa se hace sonora. Junto con el ste se precipita algo de lo matérico de la voz. Algo del goce que estaba atrapado en el cuerpo puede drenarse, liberando en parte al sujeto del goce del Otro. Ha pasado a un goce otro. De la voz del Otro, a la voz para otros.

La fonación

Es la producción de sonido mediante la voz. Los órganos asociados a la fonación son: Pulmones, tráquea, laringe, faringe, cavidades nasales y oral.

La fisiología del aparato fonador se divide en tres partes:

1. El aparato respiratorio actúa como fuente de energía suministrando y movilizándolo el aire.
2. En la laringe el cierre glótico, que protege al árbol respiratorio de la introducción de alimento durante la deglución, permite la fonación. La interrupción periódica del flujo de aire, gracias a la vibración de los repliegues vocales, produce el sonido laríngeo.
3. Las cavidades de resonancia (cara) y los articuladores determinan el timbre de la voz y engendran las modulaciones para los sonidos de la palabra. Estos articuladores actúan como:
 - Resonadores: Las cavidades (faríngea, oral y nasal) amplifican el sonido emitido por los repliegues vocales

a modo de caja de resonancia. Contienen paredes inmóviles (paredes nasales, paladar óseo y maxilar superior) y estructuras móviles (paredes de la faringe, velo del paladar, maxilar inferior y labios).

- **Productores de sonido:** Actúan como fuente sonora creando sonidos propios independientes al sonido faríngeo (como la /f/) que se denominan sordos, o en combinación con él (como la /v/), que se denominan sonoros.

La fonética

Está la fonética acústica, que define los sonidos del habla en términos acústicos, y la fonética articulatoria, que describe y clasifica los sonidos por la manera que son producidos por parte de los órganos del habla.

Tomaremos esta segunda rama de la fonética para trabajar la relación de los fonemas y el cuerpo.

La laringe es el primer obstáculo que se puede oponer al paso del aire, la presencia o ausencia de sonido laríngeo produce los fonemas sonoros (todas las vocales y ciertas consonantes) y los fonemas sordos (ciertas consonantes).

El velo del paladar es el encargado de abrir y cerrar la entrada en las fosas nasales. Si al producir el fonema asciende, tapando las fosas nasales, la articulación será oral. Si por el contrario desciende, abriendo las fosas y dejando que el aire

salga parcialmente o totalmente por la nariz, la articulación será nasal.

La lengua puede producir una articulación dental (contra los dientes o la parte próxima de las encías), alveolar (contra los alveolos), palatal (prepalatal, mediopalatal o postpalatal dependiendo de la posición en el paladar, velar (contra el velo del paladar) o uvular (contra la campanilla).

Los labios colocados en una posición neutra produce un sonido no labial. Si se redondean se llama labial, si se utilizan los dos labios bilabial y si se apoya el labio inferior contra los incisivos superiores labiodental.

El grado de apertura determina si un sonido es oclusivo, cuando la apertura es nula, o fricativo, cuando hay una turbulencia o fricción en el aire aspirado. Esto solamente se da en las consonantes, ya que en el caso de las vocales el paso del aire es libre.

Las vocales

La fuente sonora siempre es glótica y el tracto vocal forma un tubo hasta los labios. Su emisión necesita dos movimientos simultáneos: uno lingual y otro labial. Se clasifican en:

- Anteriores: Elevación mediodorsal de la lengua en región mediopalatal y la no acción de los labios. /i/ y /e/.

- Medias: Pueden ser abiertas o cerradas según la elevación de la lengua, que modifica el grado de apertura. /a/.
- Posteriores: Elevación posdorsal hacia el velo del paladar. Puede ser labial o no. /o/ y /u/.

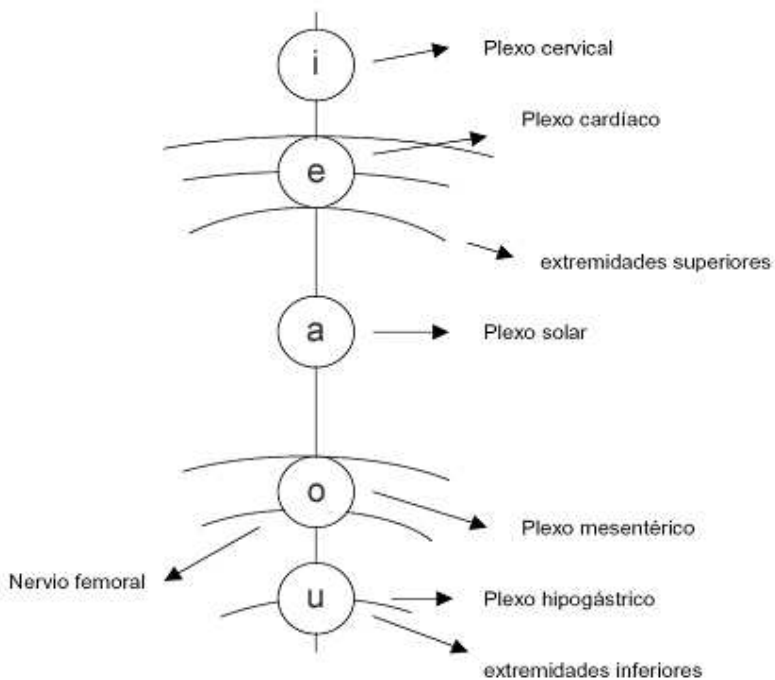
El tono o altura tonal fundamental de las vocales es más agudo cuanto más anterior es su articulación y viceversa.

Ejercicios

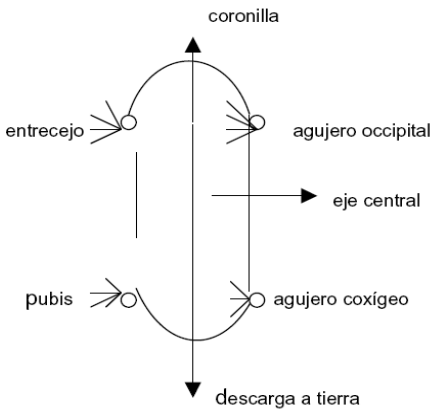
- Las vocales y los plexos
- Colocación principal en el eje vertical de la médula.
- Conectamos la médula con los plexos. Nos detenemos en cada uno de ellos y producimos la vocal pertinente.

De abajo a arriba, de grave a agudo:

Plexo hipogástrico	u
Plexo mesentérico	o
Plexo Solar	a
Plexo cardíaco	e
Plexo cervical	i



- Las vocales y las concavidades
- Colocación principal en el circuito digestivo, del borde de la boca al borde del ano (pág 131 del *Documento 01*).
- Recorremos el círculo deteniéndonos para colocar las vocales en las diferentes alturas de las concavidades.



Paladar

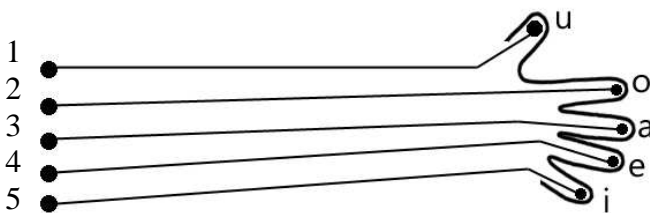
- i** zona alveolar/dental
- e** zona alveolar/media
- a** zona media del paladar
- o** zona velar
- u** zona uvular

Conectamos con la concavidad pélvica

- u** cóccix
- o** ano
- a** periné
- e** genitales
- i** pubis

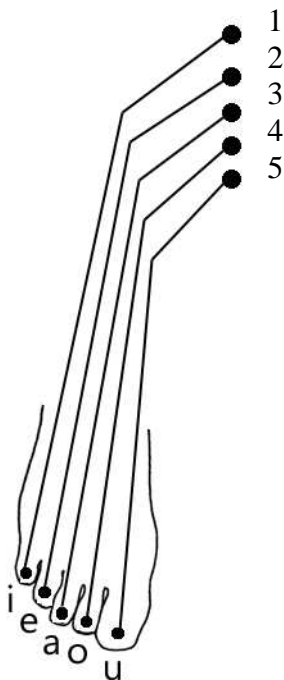
- Las vocales en la yema de los dedos
- Colocación previa en el eje de la columna, circuito óseo (pág 77 del Documento 01)
- Colocar las vocales en las vértebras dorsales (de 1ª a 5ª) y conectar con los 5 dedos de las manos.

1ª dorsal	pulgar	u
2ª dorsal	índice	o
3ª dorsal	medio	a
4ª dorsal	anular	e
5ª dorsal	meñique	i



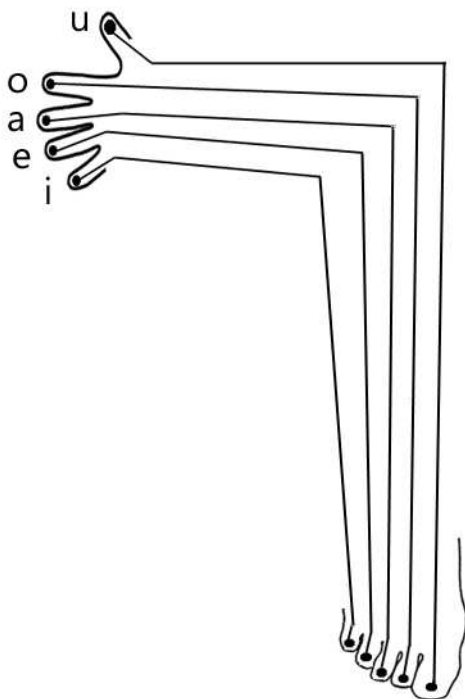
- Colocar las vocales en las vértebras lumbares (1ª a 5ª) y conectar con los 5 dedos de los pies.

5ª lumbar	1r dedo (gordo)	u
4ª lumbar	2º dedo	o
3ª lumbar	3r dedo	a
2ª lumbar	4º dedo	e
1ª lumbar	5º dedo (pequeño)	i



- Conectamos lateralmente los dedos de las manos y de los pies (dcho/dcho y izqdo/izqdo).

el pulgar	con el dedo gordo	u	(más interior)
el índice	con el 2º dedo	o	
el medio	con el 3r dedo	a	
el anular	con el 4º dedo	e	
el meñique	con el 5º dedo	i	(más exterior)



Las consonantes

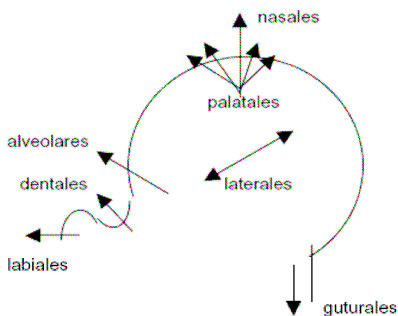
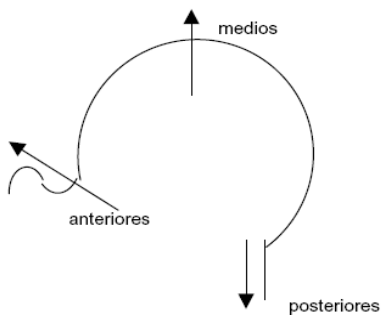
Las consonantes son o contienen ruidos ya que, a diferencia de las vocales, sus ondas son aperiódicas. Pueden ser sordas, al producirse por los articuladores independientemente de la laringe, o sonoras si se asocian a un sonido laríngeo. Se clasifican de la siguiente manera:

- Oclusivas: Se producen por la oclusión instantánea, ya sea por los labios (p), lengua con la región prepalatal (t) o el parte posterior del paladar (k).
 1. Bilabial (un labio contra otro), puede ser sorda /p/ o sonora /b/.
 2. Apicodental y apicoalveolar (punta de la lengua contra dientes o alveolos), puede ser sorda /t/ o sonora /d/.
 3. Dorsopalatal y dorsovelar (lengua en contacto con la bóveda palatina. Se desplaza según la vocal junto con la que va articulada), puede ser sorda /k/ o sonora /g/.
- Fricativas: Son producidas por el paso del aire dentro del canal constituido por los dientes, labios y parte de la lengua.
 1. Labiodental (labio inferior contra incisivos superiores), es sorda. /f/.
 2. Apicodental (punta de la lengua contra dientes), es sorda /s/.
 3. Apicoalveolar vibrante (punta de la lengua contra alveolos), es sorda /r/ y /rr/.

4. Predorsoalveolar (dorso de la lengua contra alveolos), es sorda /ch/.
5. Interdental (punta de la lengua entre dientes sup. e inf.), es sorda /z/.
6. Laterales (punta de la lengua en contacto con incisivos superiores o alveolos y el aire se escapa por ambos lados), es sonora /l/ y /ll/.
7. Semivocales (tienen muy poco ruido y gran apertura):
 - Dorsopalatal /j/ como “rayo”.
 - Dorsopalatal labializada /u/ como “raudo”.
 - Posdorsoposvelar labializada /w/ como “huerto”.

- Nasales: Son oclusivas en las que el velo del paladar está descendido y permite que la corriente de aire salga también por las fosas nasales. Todas son sonoras. En castellano:

1. Bilabial: /b/ y /m/
2. Apicoalveolar: /d/ y /n/
3. Dorsopalatal: /g/ y /ñ/



	CENTRO	ARTICULACIÓN	CONSONANTE
POSTERIORES MEDIAS	centro cráneo	bilabial	/p/ /b/ /m/
	centro cuello	labiodental	/f/
		linguodental	/t/ /d/
		linguointerdentales	/θ/ (c / z)
	centro del pecho	linguoalveolares	/s/ /n/ /l/ /r/ /rr/
	plexo solar	linguopalatales	/ch/ /J/ (y) /ɲ/ (ñ) /ʎ/ (ll)
	concauidad pelvica	linguovelares	/k/ /g/ /x/

Cuanto más posterior es la consonante, más bajo es su centro de resonancia.

La sílaba

La sílaba es una unidad fonética en la que el sujeto puede dividir la cadena hablada. Aunque es difícil de definir, podemos decir que está formada por un núcleo vocálico, que es el fonéma más abierto de la sílaba, alrededor del cuál encontramos una o más consonantes.

/en – te – rar /

En castellano no, pero en otras lenguas podemos encontrar sílabas formadas únicamente por consonantes.

Por otro lado, también podemos encontrar sílabas formadas por una sola vocal.

/o – í – do/

A pesar de las diferencias entre definiciones de “sílaba”, todas ellas tienen en común que hay una tensión o explosión al inicio y una distensión o implosión al final de estas.

En la producción de la sílaba, cabe resaltar que la combinación de una misma consonante con diferente vocal modifica en parte la posición de su punto de articulación. Por ejemplo, podemos constatar que la consonante /t/ se articula en /ti/ más anteriormente que en /tu/. Estas modificaciones se denominan:

- Palatizar (pasar de anterior o posterior a media)
- Velarizar (pasar de anterior o media a posterior)
- Labializar (con la /u/ y /o/)

Labiovelarizar (pasar de /u/ no labial a /o/ labial o pasar de /a/ a /o/ labial)

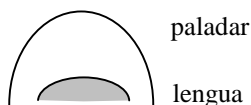
Ejercicios

Trabajamos la sílaba cambiando una misma consonante con las diferentes vocales (/tu/ /to/ /ta/ /te/ /ti/) y cambiando de posición la vocal y la consonante (/ta/ /at/) para ejercitar:

- La articulación.
- La resonancia y expansión en los diferentes centros.

POSTERIORES

LINGUOVELARES → concavidad pélvica



/x/ ge gi sorda / fricativa
 je ji ja jo ju

ABAJO abertura de los pies a tierra

talones, pies
coxis
talones, manos
raíz de la lengua
atlanto-occipital

hasta que la respiración se mantenga
escuchamos lo largo de su permanencia

/j/ /a/ largo

conciencia de permanecer

aj largo

/g/ ga go gu

sonora / oclusiva
(se corta y se suelta elsonido)

Articular y adelantar a

→ lengua, mandíbula ↙	ga →	corto
→ muñeca, talón, mano ↙	ag →	corto
→ cóccix, pelvis, pie ↙		
→ tobillos, talón, pie ↙		

/k/ ki
ca co cu
que qui

sorda / oclusiva (muy corta)

Golpear suelo

↓ lengua, mandíbula
↓ manos
↓ pelvis
↓ pies

MEDIAS

LINGUOPALATALES → plexo solar



La lengua acaricia el paladar

/y/ /j/	yegua	ie	sonora / fricativa (continua con límite)
	hielo		
	yate	ia	
	yugo	iu	
	hoyo	io	
	hoyuelo	iu	

Se desplaza →

bóveda de la boca	→	a los labios
bóveda de la mano	→	a los dedos
bóveda del pie	→	a los dedos

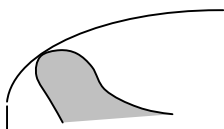
/λ/ /llu/ /llo/ /lla/ /lle/ /lli/ sonora / lateral ←→

lluvia → plexo solar → codos
 llora → rodillas
 llave → 2ª articulación de los dedos
 llena

/tʃ/ /chu/ /cho/ /cha/ /che/ /chi/ sorda / africada
 (doble tiempo)

Tres anillas laterales	núcleo cuello		---	
	muñecas	---		---
	plexo solar		---	
	tobillos	---		---

LINGUOALVEOLARES → Centro del pecho



Lengua a los alveolos dentales

/s/ /su/ /so/ /sa/ /se/ /si/

sorda / fricativa
(se desliza)

centro del pecho → a los brazos
cada parte de la mano → a los dedos
cada parte del pie → a los dedos

/l/ /lu/ /lo/ /la/ /le/ /li/

sonora / lateral ↔
(con límite)

→ axilas,
→ dejarse mover a los lados
→ lengua expansión lateral
→ centro del pecho
→ manos a los dedos

/n/ /nu/ /no/ /na/ /ne/ /ni/

sonora / nasal
(resonancia en la nariz)

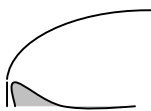
→ crecer hacia arriba
→ los brazos hacia arriba
→ los dedos hacia arriba

/r̄/ /ru/ /ro/ /ra/ /re/ /ri/ vibrante / oclusiva
(muy corta)

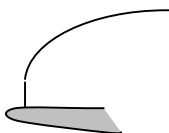
- caminar hacia delante – hacia atrás
- pasos cortos en uno y otro sentido.

ANTERIORES

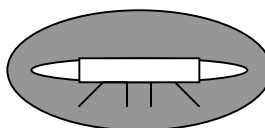
DENTALES → núcleo del cuello



linguointerdental



linguodental



labiodental

/z/ /zu/ /zo/ /za/ /ce/ /ci/ linguointerdental /sorda / fricativa

- giro del cuello, emerge la cabeza
- giro de las muñecas, emerge la mano
- giro del tobillo, emerge el pie

Escuchar hasta que desaparezca el sonido
Columna / lengua → como si naciera en el sacro

/t/ /tu/ /to/ /ta/ /te/ /ti/ linguodental / sorda / oclusiva



- articular cuello: delante, atrás
- expansión 3 anillas
- expansión muñecas y tobillos
- pómulos de la cara
- yema de los dedos

Revisar: músculos del cuello / base del
cuello / anillos/ torsión del cuello desde
el sacro

/d/ /du/ /do/ /da/ /de/ /di/ linguodental / sonora / oclusiva
(tiende a /t/, cierre rápido)

- anillos del cuello
- dientes
- dedos de los pies, manos

/ud/ /od/ /ad/ /ed/ /id/ fricativa (no muy larga)

- los oídos, expansión horizontal
de los dedos

/f/ /fu/ /fo/ /fa/ /fe/ /fi/ labiodental / sorda / fricativa

- plexo solar, boca, la f contiene el peso permanente
- los dedos de la mano se abren
- los dedos del pie se expanden

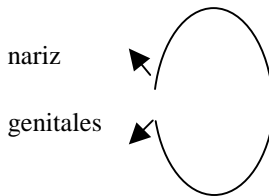
LABIALES

→ labios, cabeza



/m/ /mu/ /mo/ /ma/ /me/ /mi/ nasal / sonora / fricativa
(no se corta)

mo la ambiente → labios expansión nariz
me ta cam po expansión vertical de la nariz



/b/ /bu/ /bo/ /ba/ /be/ /bi/ sonora / oclusiva

- borde del ano
- borde de los labios → con pulgar
- borde de los dedos de los pies y manos acariciar

Entre dos vocales /eva/ /ovillo/ fricativa

→ acariciar yema de los dedos

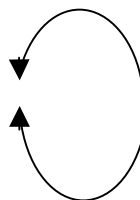
/p/ /pu/ /po/ /pa/ /pe/ /pi/ sonora / oclusiva

pu ño

po lo

ap titud (es igual)

→ yemas de los dedos de los pies
y las manos golpean el suelo



golpes cortos

3.3 El sonido y el ritmo

El sonido

Es un fenómeno que se crea mediante una fuente de energía y un elemento vibratorio. Se transmite en forma de ondas sonoras longitudinales. Estas se propagan por medio de materia sólida, líquida o gaseosa y el oído las recoge convirtiéndolas en señales que el cerebro puede percibir.

En relación a la voz, la fonética acústica se ocupa de los sonidos del habla, su producción, percepción y clasificación.

Las propiedades del sonido son:

- La altura o tono, que indica el grado de agudez o gravedad del sonido. Se determina por la frecuencia de vibración de las ondas medidas en ciclos por segundo. Cuanto mayor es la frecuencia más agudo es el sonido, y viceversa. En la voz, la altura se regula por la rigidez y la masa vibrante. Es proporcional a la tensión muscular e inversamente proporcional a la masa puesta en movimiento. Al subir el tono la laringe se hace más rígida y asciende. La altura habitual de la voz está determinada por la longitud de los repliegues vocales, que también determina el registro en el canto.
- La duración es el tiempo que se mantiene un sonido. La respiración, como fuente de energía, es la reguladora de la duración en la voz. La articulación de las consonantes también determina la duración. En las

consonantes oclusivas el tiempo siempre es corto, en las fricativas puede ser largo.

- La intensidad es la cantidad de energía acústica que contiene el sonido, el volumen. Está determinada por la potencia, que regula la amplitud de la onda. Cuanto más energía se mueve en la producción del sonido, este es más potente y la amplitud de la onda es mayor. En la voz se regula por el contacto (mayor o menor entre los repliegues vocales) y por el acoplamiento acústico de la cavidad laríngea con las cavidades por encima y debajo de la glotis. El sonido laríngeo en sí es débil, es considerablemente ampliado por las cavidades.
- El timbre es la propiedad sonora singular del elemento vibratorio productor del sonido, independientemente de las demás propiedades. Lo real matérico de ese elemento, al vibrar, crea unos armónicos singulares. En la voz depende de numerosos factores: De la presión subglótica, de la masa de los repliegues vocales, de su longitud, de su tensión y del estado de la mucosa laríngea.

Los ejercicios

Se dice que las vocales son los sonidos de la fonación y las consonantes los ruidos. Eso es porque se considera que la onda del sonido es periódica, con lo cuál genera una altura tonal determinada, y la onda del ruido es aperiódica, los movimientos vibratorios son irregulares y no tienen una altura tonal determinada.

Las consonantes sordas son completamente ruido, ya que no contienen el sonido laríngeo (periódico como en las vocales), mientras que las sonoras sí lo contienen.

Por otro lado, según sean oclusivas o fricativas su duración podrá ser mayor o menor.

- En el siguiente ejercicio trabajaremos los dos movimientos sordo /sonoro y la duración.

<u>De las sílabas:</u>	/p/	sorda		oclusivas
	/d/	sonora		

/f/	sorda		fricativas
/v/	sonora		

<u>De las manos:</u>	punta dedos/ dedos	sordo		oclusivas
	palma/ dedos	sonoro		

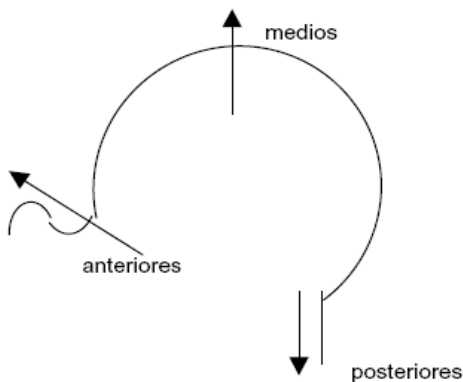
palma/palma - desplazamiento			fricativas
------------------------------	--	--	------------

<u>De los pies:</u>	talones/suelo	sordo		oclusivas
	planta/ suelo	sonoro		

planta/planta - desplazamiento			fricativas
--------------------------------	--	--	------------

- Hacemos el ejercicio otra vez, regulando la tensión muscular. Escuchamos el tono:
 - o Menor tensión muscular tono más grave
 - o Mayor tensión muscular tono más agudo

En fonética articulatoria, la articulación de los fonemas (vocales y consonantes) se clasifica en anterior, media o posterior según su posición en el paladar.



Cuanto más posterior es la articulación, mas grave es el tono.

- En el siguiente ejercicio trabajaremos el tono según el punto de articulación.

De las sílabas: /pu/ /pa/ /pi/

De las manos: talón medio dedos

De los pies: talón medio dedos

De los dedos: 1^a 2^a 3^a falanges

El ritmo

El ritmo es una organización de elementos en un espacio temporal. La enciclopedia Oxford lo define como “un movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes”.

La percepción de la sucesión temporal de los elementos para poder ordenarlos y formar una estructura depende en gran medida del oído.

El oído es el sentido que, junto con el aparato fonador y a través del sistema nervioso, procura la adquisición y el desarrollo del habla. Su desarrollo está relacionado con el motriz, ambos son acciones motoras que, a través de la escucha y la repetición, van organizándose rítmicamente.

En el desarrollo del habla se definen dos fases generales, una prelingüística y otra lingüística. En la primera, lo primero que aparecen son gritos, reacciones nerviosas a un estímulo. Después los balbuceos, gorjeos y laleos durante los primeros meses. En ese momento se ponen en marcha los órganos fonatorios escuchándose el bebé a sí mismo. Al final del primer año empieza la segunda fase en la que aparecen los fonemas, la sílaba constituida por una consonante y una vocal. Y a partir del 4 o 5 año el lenguaje oral ya está organizado.

El ritmo en la fonación es la música del habla. Los elementos rítmicos son sonoros y se corresponden con los términos utilizados en la música. Tenemos:

- El acento: Puede ser una variación de la altura tonal, de la intensidad o de la duración. Es un elemento de contraste que enfatiza un punto concreto o un límite en

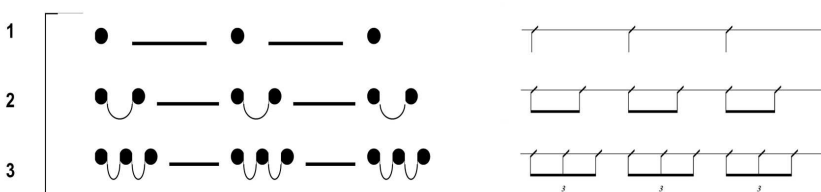
la cadena hablada, como los tiempos fuertes en la música.

- Los tonos, la variación en la altura del sonido entre los diferentes fonemas.
- La entonación: Es una curva melódica que, como en música, modula la sensación de tensión y reposo.

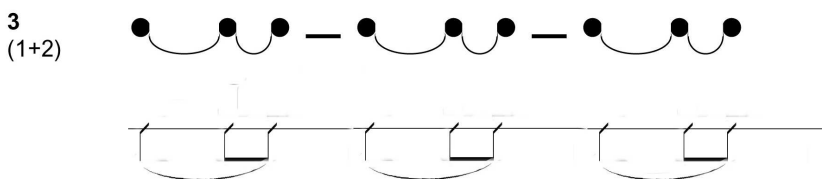
Ejercicios

Vamos a trabajar el ritmo como organización de las unidades rítmicas 1, 2 y 3, a través de su combinatoria y repetición.

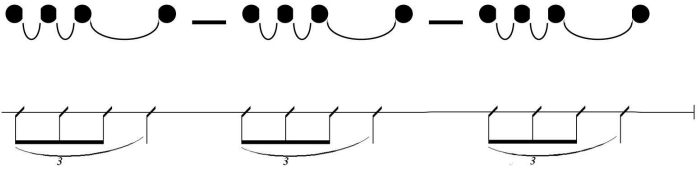
La unidad y el ritmo



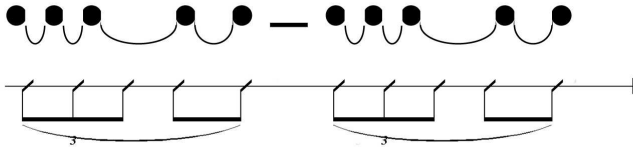
- La relación de 1,2 y 3 nos dará la siguiente sucesión de ejercicios:



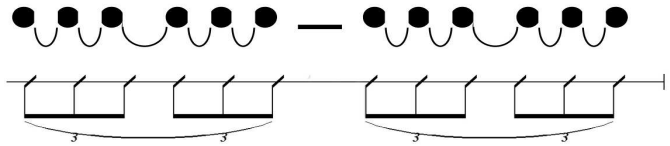
4
(3+1)



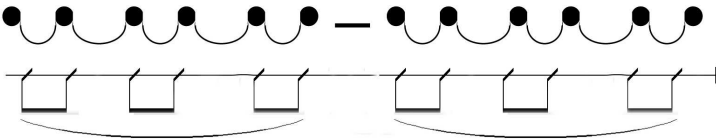
5
(3+2)



6
(3+3)

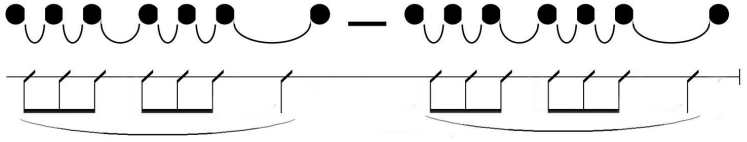


(2+2+2)

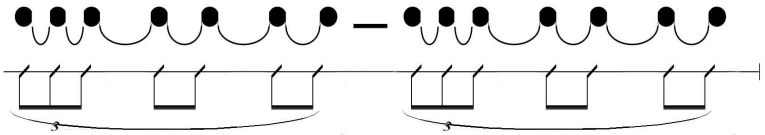


7

(3+3+1)

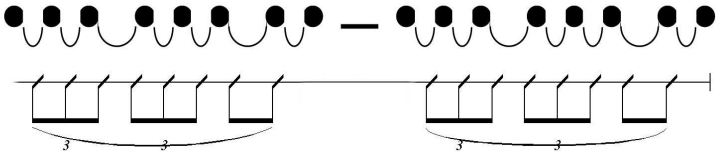


(3+2+2)

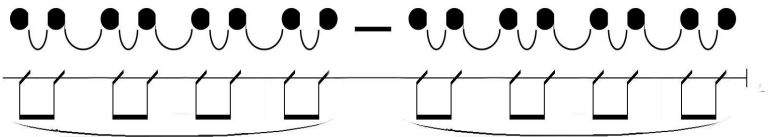


8

(3+3+2)

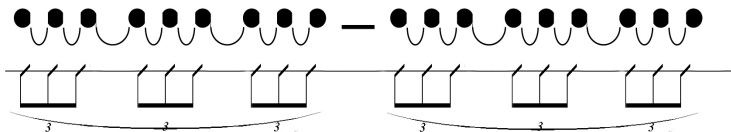


(2+2+2+2)



9

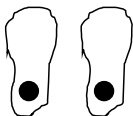
(3+3+3)



El ritmo y el tono

- Trabajamos el tono en combinación con el ritmo mediante el tipo de articulación: anterior / posterior.

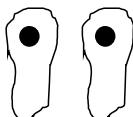
Trabajar sentados



pies / posterior (grave)



manos / posterior (grave)



pies / anterior (agudo)



manos / anterior (agudo)

El uno



→ palma o pie

El dos

Sonoras

manos / pies

- 2 manos
- 2 pies
- mano / pie

Sordas

mano – aire / pie – aire



→ mano / mano

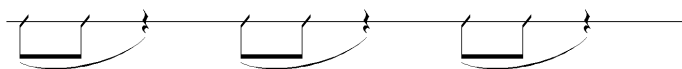
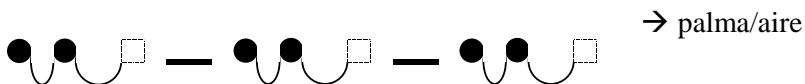
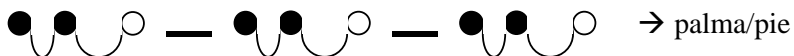
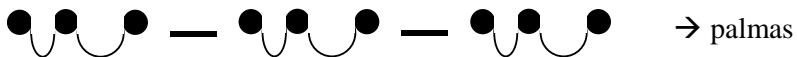


→ mano / pie



→ pie / aire
(aire es silencio)

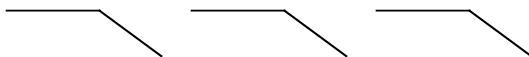
El tres



Entonación

1 sonora + 2 sordas

2 sonoras + 1 sorda



1 sorda + 2 sonora

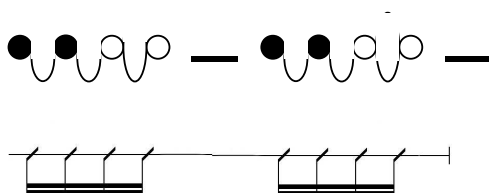
2 sordas + 1 sonora



El cuatro

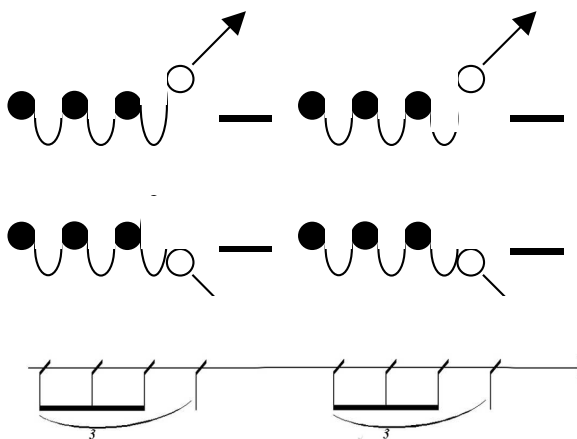
2+2

2 manos / 2 pies



3+1

3 manos / 1 pie



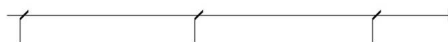
De nuevo, varios tonos del ritmo

El ritmo en el silabeo

El uno

La sílaba, las palabras monosílabas: mi, si, ti, ya, no...

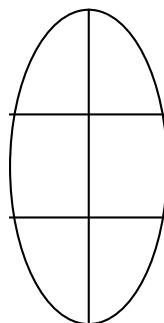
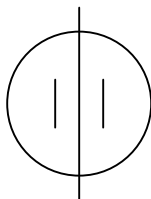
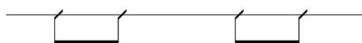
sa — sa — sa



El dos

Palabras bisilábicas (simetría). El dos es la metáfora

sa sa — sa sa



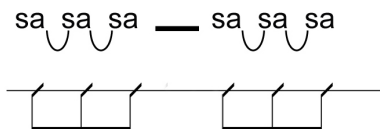
- dos brazos
- dos manos
- pares de dedos
- pies – manos
- derecho – izquierdo
- arriba – abajo
- dentro – fuera
- anterior – posterior

El tres

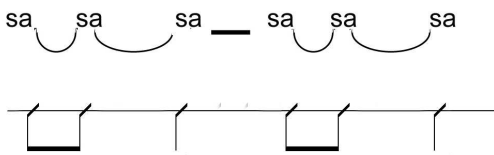
Palabras trisilábicas. El tres es el desplazamiento.

cabeza >	tronco >	extremidades
- bajo vientre	- pecho	- cara
- brazo	- antebrazo	- mano
- pierna	- pantorrilla	- pie
- 1ª falange	- 2ª falange	- 3ª falange
- axila	- codo	- muñeca
- cadera	- rodilla	- tobillo

$$1 + 1 + 1$$



$$2 + 1 = 2 + \text{la unidad}$$

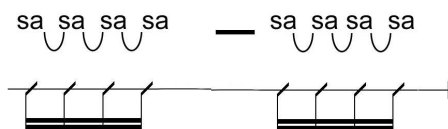


El cuatro

2 + 2

mano / mano → pie / pie

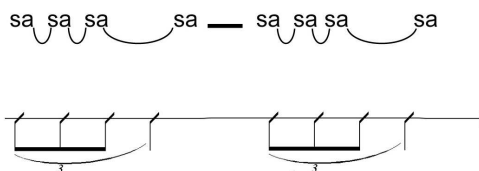
pie / mano → pie / mano



3 + 1

cabeza		unidad
torax		
pélvis		

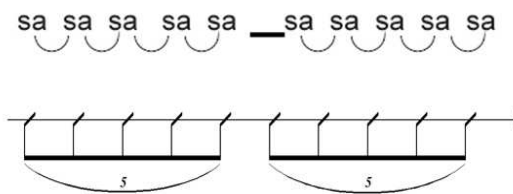
mano		unidad
antebrazo		
brazo		



El cinco

$$1 + 1 + 1 + 1 + 1$$

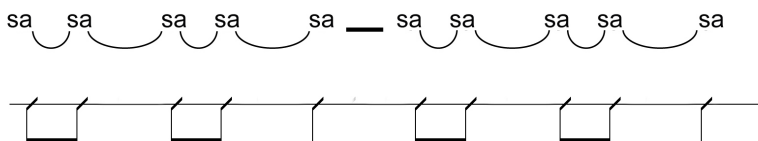
los cinco dedos



$$2 + 2 + 1$$

mano / mano → pie / pie → todo

pie / mano → pie / mano → todo



El seis

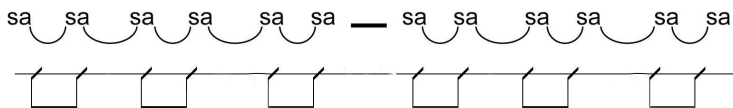
2 + 2 + 2

3 concavidades → | derecha
| izquierda

- cráneo

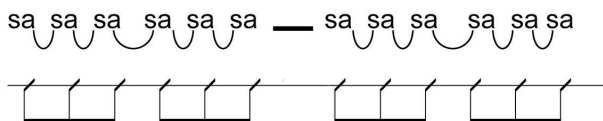
- tórax

- pelvis



3 + 3

articulación | mandíbula | mano | derecha
| hombro | antebrazo | izquierda
▼ cadera ▼ brazo



Coclusión

La voz es externa y viene del Otro, y al extraerla el Otro se va. Algo del goce que estaba atrapado en el cuerpo puede drenarse, la voz va más allá del borde, más allá del sujeto, a los otros.

Mediante las descripciones y explicaciones se reconocen las distintas zonas y órganos que intervienen en los ejercicios.

La colocación y la respiración son elementos previos imprescindibles para la posterior fonación.

Los ejercicios de fonación y silabeo han de servir para trabajar el vaciamiento del Otro en el cuerpo, drenar. Así poder asegurar la óptima instalación el objeto *a* voz.

Mediante la repetición de los ejercicios han de conducir al sujeto a dejarse llevar por la voz, cuanto más método hay más se puede dejar llevar.

Si el trabajo con los Circuitos Corporales y la voz no produce el silencio y el vacío, el cantar, u otra actividad que implique la voz, va a convertirse en algo mecánico, en una mera ejecución técnica. Del silencio y el vacío han de surgir las marcas singulares. Si no es así aparecerá la interpretación y habrá bloqueo.

Así como hay que cortar con el Otro para ir más allá de él, el método también es para perderlo, para ir más allá de él. Y lo mismo ha de pasar en el caso de la técnica para el canto.

IV.

Aplicación: tres viñetas

4.1 Alumna MR, de 15 años. Estudiante de canto y guitarra.

Es alumna del centro musical desde hace dos cursos y medio. El primer curso estudió lenguaje musical y guitarra. A petición de ella, desde el segundo curso hasta ahora combinamos la práctica de la guitarra con el canto. Su intención es cantar canciones de artistas que le gustan y acompañarse con la guitarra.

Al empezar con las clases de canto enseguida emergieron problemas relacionados con la falta de práctica y otras cuestiones relacionadas con el núcleo familiar.

MR relató que durante los cursos de lenguaje musical casi nunca cantaba – normalmente se hacen ejercicios de afinación, se cantan lecciones, etc... – por que le daba vergüenza.

Más adelante explicó que su madre, a pesar de apoyarla en estudiar guitarra – su ex-marido y padre de la alumna también toca la guitarra – no dejaba de intentar constantemente desanimarla a cantar, diciéndole de muy malas maneras que cantaba mal y que se callara, durante la práctica en casa.

Otro ejemplo representativo es que la alumna no dispone de un espacio en su casa para practicar. Dice que su habitación no tiene puerta, ya que en realidad no es una habitación en sí, si no una parte de la sala principal separada por un arco.

Por último, relacionado con las cuestiones anteriores, también ha habido un problema de rutinas y horarios. Hace unos meses la alumna venia cansada y le costaba mucho seguir la clase, a

causa de que la madre la cargaba con sus propias responsabilidades relacionadas con el orden, la alimentación, etc.

A pesar de estas dificultades MR no desiste. Por el momento ha conseguido poner un límite verbal a su madre, pudiendo así practicar en casa, y encontrar otros espacios fuera del domicilio cuando no es posible.

Trabajo con la voz

La alumna está al principio del aprendizaje, no tiene experiencia en el canto y muestra dificultades en varios puntos: La respiración, la colocación de la voz y la afinación. Después de la escucha de estas dificultades iniciamos un trabajo práctico en relación con las mismas mediante los CC y ejercicios de canto.

El trabajo con la respiración y la colocación era dificultoso. La alumna acumulaba mucha tensión y al colocarse le da mucha impresión, se angustiaba mucho. Ella dijo que tenía mucha rabia dentro y que solía descargar esa rabia a golpes en la pared, literalmente “me dejo los puños en la pared”. Desde hace un tiempo va al gimnasio varias veces a la semana, va a clase de boxeo – la hacen correr, saltar, dar puñetazos al saco, etc... – y descarga mucha tensión. Poco a poco va sosteniendo mejor la colocación previa a los ejercicios de voz.

Estos son un ejemplo de los ejercicios trabajados con la colocación:

1. El eje de la columna (trabajar en casa en el suelo)
2. El eje de la médula y su resonancia.
3. Del eje a los dedos de las manos y dedos de los pies.
4. Escucha del cuerpo, escucha de la sala y más allá de la sala.
5. Elasticidad y tono
6. La lengua y el paladar – movimiento.

Los ejercicios de respiración:

1. Nos colocamos en el eje del circuito respiratorio y escuchamos la respiración.
2. Inspirar – pausa – expirar – pausa. Por la nariz, despacio y sin ruido.
3. Dejar clavículas y esternón, no controlar la respiración. El diafragma es el fuelle, expansión vertical y lateral.
4. Movimiento.

En el trabajo con la emisión de la voz, la tensión muscular excesiva hacia que hubiera mucho aire. Con la afinación, pese a tener buen oído musical, al principio tenía dificultad a causa de la falta de costumbre en las diferentes alturas tonales y la posición de la faringe para ellas. Gracias a los ejercicios con la lengua y el paladar la emisión ha mejorado, tiene más sensibilidad en la musculatura del cuello y los repliegues vocales trabajan mejor. La faringe ha adquirido más movilidad y la afinación ha mejorado.

Algunos ejemplos de los ejercicios con la voz:

1. Colocación y emisión de la /n/ - resonancia – después *glissandos*
2. De la /n/ a las vocales – empezamos por la media /a/ - *glissandos*
3. Sentir la resonancia en las manos/pies – dejarse mover por la voz
4. Ejercicios de afinación y vocalización

El trabajo con las canciones es bueno. Tiene buen sentido del ritmo y facilidad para recordar las letras. Hemos ejercitado las sílabas, su articulación junto con el ritmo y la afinación.

Algunos ejemplos de los ejercicios con las canciones:

1. Cantar las sílabas rítmicamente en los pasajes difíciles.
2. Repasar la melodía nota a nota en los pasajes difíciles lentamente.
3. Cantar la canción.

Valoración hasta el momento

Pese a que sigue habiendo exceso de tensión, MR está progresando. El ejercicio físico le permite poder trabajar mejor con los CC y sostiene los ejercicios un poco más de tiempo, aunque siguen siendo breves.

La respiración ha mejorado aunque sigue siendo corta y a veces dificulta el fraseo al cantar.

La emisión de la voz y la afinación ha mejorado gracias a los ejercicios de respiración, los ejercicios con la lengua y el paladar, las vocalizaciones...

En las canciones se deja llevar más y se suelta, confía más. Aún así sigue habiendo mucha constricción y tensión en el cuello, articulaciones, etc.

4.2 Alumna AE, de 16 años. Estudiante de canto.

Es alumna del centro musical desde hace 6 meses. Estudia canto y piano como segundo instrumento para acompañarse.

Baila desde los 3 años. Empezó con el ballet clásico y desde hace un tiempo se pasó a la danza moderna. Actualmente estudia bachillerato en la especialidad de artes escénicas y lo compagina con estudios de “comedia y musical” en un centro reconocido de Barcelona.

Ha empezado las clases de canto porque tiene intención de estudiar “musical” en el Institut del Teatre.

A pesar de sus años de formación en danza y su elasticidad, tiene mucha rigidez muscular. Sus movimientos parten de una tensión inicial, se apoya mucho en una de las piernas (izq.), clava las articulaciones...

Hay mucha tensión en la mandíbula. Es algo que ella

Trabajo con la voz

La alumna está al principio de la formación vocal y trabajamos las bases de la colocación, respiración, emisión y afinación de la voz. Canta canciones que le gustan o que ha de preparar para la academia de musical.

El trabajo con la colocación es bueno. La alumna tiene mucha sensibilidad y conecta bien el eje principal con las manos, con los pies tiene más dificultad por el momento. Aunque le cuesta

bajar, se ha habituado a trabajar la colocación previa a los ejercicios.

Estos son un ejemplo de los ejercicios trabajados con la colocación:

1. El eje de la columna (trabajar en en el suelo, para dejar el peso en el suelo y reducir la curva lumbar)
2. El eje del borde de la boca al borde del ano (le da buenos resultados para la emisión de la voz, logra bajar más).
3. Del eje principal a los dedos de las manos y dedos de los pies.
4. La figura (recorrer el perfil y escuchar) – movimiento.
5. La cabeza y el rostro – frente, entrecejo, cejas, fosas nasales, pómulos, etc. (para destensar la mandíbula, abrir la boca y sacar la lengua).
6. La lengua y el paladar – movimiento.
7. Eje del paladar – costura del pantalón (para trabajar la expansión)

Con la respiración hay más dificultades, ya que la alumna acostumbra a apretar la pared abdominal y respira muy arriba, con mucho efecto en la caja torácica. La excesiva tensión en la musculatura circundante afecta a la emisión de la voz.

Los ejercicios de respiración:

1. Nos colocamos en el eje del circuito respiratorio y escuchamos la respiración.

2. La figura respira (transpiración).
3. Inspirar – pausa – expirar – pausa. Por la nariz, despacio y sin ruido.
4. Dejar clavículas y esternón, no controlar la respiración. El diafragma es el fuelle, expansión vertical y lateral.
5. Movimiento.

La emisión era muy aspirada al principio (mucho aire y poco volumen). Gracias a los ejercicios ha mejorado. La afinación es buena, los desajustes están relacionados con la mala gestión del aire y la rigidez. A veces hay nasalización del sonido o constricción en las notas agudas a causa de la tensión en la mandíbula. Esta tensión también dificulta la articulación de las sílabas.

Algunos ejemplos de los ejercicios con la voz:

1. Colocación y emisión de la /n/ - resonancia – después *glissandos* (para trabajar la masa de los repliegues vocales y la inclinación laríngea).
2. De la /n/ a las vocales – empezamos por la media /a/ - *glissandos* (al abrir mantener la buena emisión de la voz).
3. Colocación de las vocales en el paladar – costura del pantalón (le está ayudando mucho a la emisión y resonancia).
4. Sentir la resonancia en las manos/pies – dejarse mover por la voz
5. Ejercicios de afinación y vocalización (fricativa + vocal / oclusiva + vocal).

El trabajo con las canciones es bueno. Tiene buen sentido del ritmo y facilidad para recordar las letras. Hemos ejercitado las sílabas, su articulación junto con el ritmo y la afinación.

Algunos ejemplos de los ejercicios con las canciones:

1. Repasar la melodía nota a nota en los pasajes difíciles lentamente.
2. Repetir los fragmentos difíciles trabajando la técnica.
3. Trabajar las dinámicas en las diferentes secciones.
4. Cantar la canción.

Valoración hasta el momento

Pese a que sigue habiendo exceso de tensión, MR está progresando. El ejercicio físico le permite poder trabajar mejor con los CC y sostiene los ejercicios un poco más de tiempo, aunque siguen siendo breves.

La respiración ha mejorado aunque sigue siendo corta y a veces dificulta el fraseo al cantar.

La emisión de la voz y la afinación ha mejorado gracias a los ejercicios de respiración, los ejercicios con la lengua y el paladar, las vocalizaciones...

En las canciones se deja llevar más y se suelta, confía más. Aún así sigue habiendo mucha constricción y tensión en el cuello, articulaciones, etc.

4.3 Alumna CV, de 45 años. Estudiante de canto.

Fue alumna particular durante 1 año. Ya hacia años que cantaba y había tomado clases particulares con otra profesora anteriormente. Comienza las clases con la intención de “saber sus límites con la voz” y trabajar para tener más seguridad y poder enfrentarse al hecho de salir al escenario como solista y dar un recital de canciones.

Desde hacia años participaba en la coral *El gospel viu*, en la que cantan canciones espirituales negras. Ella había hecho de solista en alguna de las piezas pero no se sentía cómoda en los tonos agudos que requerían algunas partes de las canciones. Quería saber si no llegaba bien a las notas agudas por una cuestión de técnica o porque su tesitura era más grave.

Empezamos a trabajar con la idea de confeccionar un repertorio de canciones para su recital e ir practicándolas una a una. Trajo canciones de diferentes estilos y le señalé que no era lo mismo por ejemplo cantar gospel que una canción de autor. El ejercicio de la voz es muy diferente, en el gospel la voz es al objeto y en la canción de autor es a la letra. Empezó a plantearse qué línea quería seguir, le dije que ya lo iría descubriendo.

Tenía muy buena colocación y emisión de la voz, rica en armónicos en los tonos medios. En el registro agudo la perdía intermitentemente y había desajustes en la afinación.

A nivel corporal era ligera y estaba muy suelta, aunque tenía una lordosis muy pronunciada en la zona lumbar y que se reflejaba en el puente de los pies, era muy pronunciado. Al

principio dijo que a veces se resentía de la zona lumbar, unos meses más tarde señaló que ya no le dolía nunca.

Se emocionaba mucho en las clases con los ejercicios y las canciones, trabajaba muy bien aunque era irregular en el estudio semanal.

Trabajo con la voz

La alumna ya cantaba bien, tenía buen sonido y buen fraseo musical. No sabía leer música escrita pero tenía muy buen oído y se lo aprendía todo de memoria.

El trabajo con la colocación era muy bueno. Trabajaba muy bien el eje principal pero tenía tendencia a quedarse en la cabeza. El circuito digestivo (del borde de la boca al borde del ano) le iba especialmente bien para bajar, los resultados en la resonancia de la voz eran notables.

Estos son un ejemplo de los ejercicios trabajados con la colocación:

1. El eje de la columna (mucho trabajo en el suelo, para reducir la curva lumbar y soltar la cabeza).
2. Conectar con los brazos y los pies (trabajar bien los pies para relajar el puente en dirección a los dedos gordos) – en casa baños con agua tibia y sal.

3. El eje del borde de la boca al borde del ano (le da buenos resultados para la emisión de la voz, logra bajar el tono y gana en armónicos en las notas agudas)
4. Ejes laterales de los dedos de las manos a los dedos de los pies.
5. La figura – escucha y movimiento (si surge).
6. La cabeza y la cara – abrir la boca y sacar la lengua
7. Eje del paladar – costura del pantalón

La respiración era buena pero nunca la había trabajado, con los ejercicios ganó en eficacia para las frases largas, algunas notas que requerían más aire, etc.

Algunos ejercicios de respiración:

1. El eje del circuito respiratorio y escuchamos la respiración.
2. La figura respira (transpiración)
3. Relajar la caja torácica de las clavículas al esternón, no controlar la respiración. Dejar expandir el diafragma (respiración profunda, economía del aire)
4. Silencio entre inspiración y expiración (lleno/vacío – escuchar el cuerpo)

La emisión era muy buena desde los tonos medios/agudos a los medios/graves. Esa era la tesitura en la que su voz resonaba más. En las notas agudas, sobretodo con las vocales /u/ y /i/, a veces la voz se descolocaba y perdía consistencia, había más aire. Gracias al circuito digestivo, al colocarse en el borde del ano, pudo corregir la colocación de la voz en tonos más agudos

y seguía sonando rica en ellos. Los tonos más graves adquirirían un poco más de brillo.

Algunos ejemplos de los ejercicios con la voz:

1. Trabajo de /ng/ con las diferentes vocales – después *glissandos* (homogeneidad del sonido en los diferentes registros).
2. Trabajo del movimiento de los labios y lengua en las sílabas.
3. Resonancia de las vocales en los dedos de las manos y de los pies (conectar lateralmente los dedos de manos y pies y resonancia en las yemas)
4. Dejarse mover por la resonancia de la voz.
5. Ejercicios de silabeo y afinación (mantener el tono del sonido y el tono muscular)

Buen trabajo con el repertorio de canciones, buscando las tonalidades más adecuadas, el tempo, las estructuras...

Algunos ejemplos de los ejercicios con las canciones:

1. Trabajo de la estructura y fraseo musical.
2. Repetir los fragmentos en los que hay conflictos mediante una propuesta técnica.
3. Trabajar las dinámicas en las diferentes secciones.
4. Cantar la canción.

Valoración general

La voz ganó en consistencia y sonido en los registros que anteriormente se descolocaba, la cualidad sonora era más homogénea y natural, sin constricciones ni esfuerzos.

A nivel corporal también se redujo mucho la curva lumbar y el entrecejo quedó plano. Tenía siempre una arruga de tensión que pasó a ser una línea rosada sin relieve.

Cuando empezó a sentirse preparada para cantar en público como solista me pidió que la acompañara con la guitarra. Le dije que no pero le pasé el contacto de un guitarrista. Al cabo de poco empezó con los recitales, primero actuaciones de 3 canciones. Ahora ya da recitales en algunas salas.

Al final del año dijo que tenía problemas económicos y que tendría que dejar las clases a su pesar. Le ofrecí bajar el precio de las clases pero al final no me dio una respuesta y ya no volvió. Aunque trabajó bien, considero que le falta más práctica para asegurar el aprendizaje.

Conclusión

En la Grecia ática, cuna de la cultura occidental, se creó la tragedia como forma de representación para poner límite al horror de la naturaleza a través del canto.

El arte tiende a lo ideal pero siempre falla en el intento. La representación nunca llega a cubrir todo lo irrepresentable, que está presente en la realización de la obra. De esa dicotomía que Nietzsche llama Apolo y Dionisio se desprende el canto como terceridad. El goce dionisiaco emerge en el canto a través de la representación, Apolo.

La realización en el canto es la interpretación, el anudamiento entre la música, la letra y la voz como soporte real que da la canción como producto.

La voz es el intermediario, el objeto, de ese fallo que mueve al sujeto en dirección al deseo que nunca logra. Está entre el significante, la imagen y la letra. Es una dimensión del aparato psíquico, la imagen de la voz del Otro, el Otro quedó afuera. Al hacerse externa se hace sonora, y algo del goce del Otro que estaba atrapado puede drenarse, liberando en cierta medida al sujeto. Lo que lo daña puede liberarse en parte y convertirse, mediante la representación, en canto.

Ya que el arte no logra el ideal y la singularidad del cantante consiste en cómo falla, éste no debe creerse la representación sino utilizarla. Extraer la materia prima de ese

goce sin quedar atrapado en él, regulándolo con la representación, para hacer con el deseo de cantar.

Ante la imposibilidad del ideal, dejar relucir lo real en forma de letra de la canción. El goce del Otro siempre es lo mismo y está en el mismo sitio, la letra siempre es diferente y está en otro lado, una nueva canción, una re-escritura, una nueva interpretación. Del Otro a lo otro.

El método de los Circuitos Corporales es la herramienta que vamos a usar, y nos va a usar, para trabajar el vacío, la re-instalación del objeto *a* voz, y su extracción. Utiliza los registros imaginario – imágenes del cuerpo, simbólico – significantes, y real – la letra.

Así como en la adquisición del lenguaje hay unos pasos ineludibles, la práctica con los Circuitos Corporales también debe seguir un orden.

Primero está la colocación, mediante el oído y la imagen del circuito a trabajar. El cuerpo responde a partir de la estructura del oído. Cantar no es una acción de dentro a afuera, es una respuesta a la escucha de lo que ya está afuera. No hay que intentar cantar bien, sino afinar el oído. La colocación nos lleva al asentamiento y la expansión del cuerpo.

Después, con la fonación se trabaja la colocación de la voz, la articulación de la vocal, consonante y la sílaba, su resonancia y expansión en el cuerpo, y fuera de éste. La escucha del ruido es fundamental para dejarlo desprender del cuerpo y poder re-instalar el objeto *a* voz de manera óptima.

Al utilizar la letra como herramienta de soporte en los ejercicios de fonetización y silabeo (sonido y ritmo), mediante la repetición el sujeto va desprendiéndose del exceso del goce imaginario, vaciándose de esas imágenes que lo bloquean y dejando emerger sus singularidades más allá de su propia idea. Llegar a la audición, al oído que define Sloterdijk, antes del pensamiento, desaprender para re-aprehender de las marcas singulares. Ir y venir de Apolo a Dionisio, atravesando el vacío permanentemente para construirse una voz propia, singular.

Bibliografía

Documentos para el capítulo I

- HIRSHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía I*. Ed. Herder
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Ed. Espasa
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.
<http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Nietzsche/nietzschetexto.pdf>
- PLATÓN. *La apología de Sócrates*. http://www.nueva-acropolis.es/filiales/libros/Platon-Apologia_de_Socrates.pdf
- POIZAT, Michel. *Diabulus in musica. De la ferocidad del objeto voz*. Revista Colofón, 18. Ed FIBCF
- SLOTERDIJK, Peter. *El entrañamiento del mundo*. Ed. Pre-textos
- SLOTERDIJK, Peter. *El pensador en escena*. Ed. Pre-textos

Documentos para el capítulo II

- BERMEJO, Carlos. *El cuerpo de la geometría a la topología*. Ed. GEIFC
- FERRER SERRA, Joan. *Teoría y práctica del canto*. Ed. Herder
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras: Historia e interpretación del canto*. Ed Turner

- FREUD, Sigmund. *Los instintos y sus destinos*. Ed. Alianza
<http://www.diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/freud.pdf>
- MILLER, Jacques Alain. *Jacques Lacan y la voz*. Freudiana, 21.
Ed. Paidós
- SCOTTO, Nicole. *La voz en el canto*. Mundo científico, 118.

Documentos para el capítulo III

- CABALLERO, Alberto. *Documento 01*. Ed. GEIFCO
- CABALLERO, Alberto. *Anexo: La veu*. Ed. GEIFCO
- TORRES, Begonya. *Bases anatòmiques de la veu*. de. Proa
Biblioteca universitària, 27.
- BUSTOS SÁNCHEZ, Inés. *Tratamiento de los problemas de la voz*. Ed. CEPE
- Capítulos: 1, 2, 3, 6, 7, del 11 al 14.
- HUCHE, François. *La voz I: Anatomía y fisiología de los órganos de la voz y el habla*. Ed. Masson
- P. PIALOUX, M. Valtat, G. Freyss, F. Legent: *Manual de logopedia* Ed. Toray Masson
- RIGUTTI, Adriana. *Atlas ilustrado de anatomía*. Ed. Susaeta

De la voz a la canción, fruto del encuentro entre la actividad musical del autor y el método de los Circuitos Corporales, pretende recorrer el camino de la voz como objeto del sujeto para llegar a la expresión artística, la canción. Para ello plantea las siguientes cuestiones: ¿Qué es la voz para el pensamiento occidental? ¿Qué es la voz como objeto del sujeto? ¿Qué es la voz como expresión artística?

A lo largo de las cuatro partes teórico-prácticas que le dan forma y a través de los textos de la bibliografía, el trabajo tiene por objeto definir y ejercitar la voz a modo de introducción al canto y mostrar este recorrido de lo universal a lo singular.

Guillermo Michel es músico/cantautor graduado superior en canto moderno por el ESEM-TM y composición y arreglos de la música moderna por el Taller de Músics de Barcelona. Paralelamente se forma en Circuitos Corporales desde el 2003 en GEIFC formando parte actualmente del grupo de investigación giCC, marco desde el que desarrolla su investigación sobre la voz y la canción. Ha trabajado como músico de sesión y arreglista para diversos proyectos musicales. En la docencia ha impartido clases en escuelas de música y a nivel privado, tarea que sigue compaginando actualmente con su proyecto musical de canción de autor.

edita

GEIFC

grupo de estudio e investigación
de los fenómenos contemporáneos