

# CANTAR: RESPLANDORES TARDÍOS DE LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE<sup>1</sup>

**Daniel Belinche**

danielbelinche@fba.unlp.edu.ar

**Verónica Benassi**

mariaverobenassi@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## RESUMEN

El canto, que durante la modernidad centroeuropea encuadró su estética y sus técnicas al amparo de los cánones universales que determinan la belleza, irrumpe en la escena contemporánea en una multiplicidad de voces que tienen origen en la conformación de la nueva música popular urbana, heredera de tradiciones migratorias rurales y extranjeras. Esta diversidad se despliega, también, en el empleo de la voz y en su enseñanza a partir de enfoques desconocidos por la academia, que todavía no han terminado de configurarse ni de establecer un cuerpo coherente de contenidos o de metodologías pertinentes.

En el presente artículo se realiza un breve recorrido con relación a estos asuntos y se reflexiona acerca de posibles posicionamientos pedagógicos que inciden, en la actualidad, en la enseñanza del canto incorporando técnicas, procedimientos y recursos interpretativos que se asumen desde la singularidad de la música popular y sus zonas de proximidad.

## PALABRAS CLAVE

Canto, música popular urbana

---

<sup>1</sup> El presente artículo se desprende de una ponencia presentada por los autores en las 7mas Jornadas de Investigación de Disciplinas Artísticas y Projectuales JIDAP, 5 y 6 de Junio de 2014, Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, Argentina.



«¿Cuál era la naturaleza del canto de las sirenas? ¿En qué consistía su defecto? ¿Por qué dicho defecto tornaba aquel tan poderoso? Algunos siempre respondieron: era un canto inhumano; un ruido natural sin duda (¿acaso hay otros?), pero al margen de la naturaleza, muy bajo y que despertaba en éste, ese extremo placer de sucumbir que el hombre no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Ahora bien, dicen otros, más extraño era el encantamiento: éste se limitaba a reproducir el canto habitual de los hombres, y dado que las sirenas, que no eran sino animales extremadamente bellos a causa del reflejo de la belleza femenina, podían cantar como cantan los hombres, tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano.»

Maurice Blanchot (2005)

La voz nos permite hablar. Y cantar. Es capaz de convertirse en susurro o en alarido. Callamos con la voz. No es posible concebir el pensamiento sin la resonancia tangible de la palabra. Lo primero es el llanto. Se llora con la voz. Y ese gemido es la prueba irrefutable que parteros y obstetras exigen en cada alumbramiento. Escuchamos a nuestros niños en soliloquios y en *laleos* que se sitúan entre el canto y el monólogo. Reímos a carcajadas que se contagian a partir de su sonoridad. La emisión integra parte de las experiencias más íntimas e intrínsecas de la vida, como un rasgo esencial en las relaciones sociales, en el arte y en la comunicación, desde los lindes de la historia.

Es la laringe la que forja la voz humana cuando el aire de los pulmones circula por ella. Albergar a las cuerdas vocales, que se arriman para producirla. Al pasar el aire, las cuerdas vibran y se genera el sonido. Es muy débil. Necesita ser amplificado para resonar. Reverbera en la boca, en la faringe, en la nariz y en los huesos del pecho y de la cabeza. Las posiciones que adoptan lengua, mandíbula, dientes, labios, costillas, paladar, diafragma y, en general, la actitud del cuerpo, intervienen y modifican la emisión. Si alguna acción exagera la emisión, aunque gane en potencia y en volumen, puede sonar artificial. Esto ocurre, por ejemplo, al recargar la redondez de las vocales y la estrechez de las consonantes.

Hablar y cantar demandan técnicas diferenciadas que han macerado durante milenios.

Ignoramos qué fue primero, pero es aceptable suponer que el deslizamiento antropológico del habla hacia el canto es laberíntico y todavía persisten prácticas que no cuadran en ninguna de las dos categorías. La música de los pueblos originarios fueguinos, los Yamana y los Halakulupcuya, es bitónica (probablemente una de las formas más primitivas). Los *yoiks* noruegos, los cantos redoblados de los Baleares o el canto susurrado de Burundi son unos pocos ejemplos de ese arduo y sinuoso trayecto. Cantos rituales, de trabajo, de adivinación y salmódicos (las salmodias tibetanas, por ejemplo) se reúnen en su carácter mitológico. Allí, el sonido existe por sí mismo, incluso a veces por fuera de sus caracteres antropomórficos. La transición entre el habla, la declamación y el canto sobrevive apenas como un rastro difuso.

En la Grecia clásica, la música –lo propio o lo relativo a las *musas*– era predominantemente vocal. Las obras líricas se componían para ser cantadas. El canto cristiano medieval, cuyos antecedentes eran *a cappella*. En la capilla. Se realizaba al unísono y sin acompañamiento alguno. En el renacimiento europeo, los instrumentos imitaban a las voces humanas en registro y en timbre. A partir de la modernidad fue al revés. Los cantantes vibraban como los violoncelos. La voz lírica idealizada, modélica, universal y limpia, apreciada durante siglos por la modernidad, es en el presente una extravagancia. Y lo que antes vulneraba la previsibilidad y resultaba

extemporáneo forma parte de un espectro de circulación sonora tan habitual como poco estudiada. Esta flaqueza es extensible, también, a otros registros sonoros: aquellos que carecen de altura puntual y que provienen de golpes, de entrecosques, de palmas, de arrastres y de mezclas; aquellos que provienen de culturas periféricas, de idiomas considerados exóticos por los países centrales o de sonidos del pasado silenciados tanto acústica como culturalmente. Como señala Michel Chion: «Aunque se halle implícito en nuestra más cotidiana y más íntima experiencia humana y en las artes audiovisuales, sonoras y musicales, antiguas y contemporáneas, el sonido es un tema nuevo» (1998: 18). Lo mismo puede afirmarse sobre la voz. En la música popular no se canta con apoyo, ni ahuecando el velo del paladar como un bostezo. Se canta de pecho, incluso, endureciendo y levantando la garganta en el límite del desgarrar. Y esa voz rota puede ser condición de su existencia.

En el presente, todos esos pliegues conviven e, incluso, se entremezclan para componer un registro inabarcable. La clasificación histórica de bajo, tenor, contralto y soprano fue desdibujada como la ortodoxia genérica de los sexos. ¿En qué estandarización se ubicarían Adriana Varela, Luis Alberto Spinetta, Juan Quintero, Lady Gaga, Simone Bittencourt de Oliveira, Laurie Anderson? Los usos de la voz humana en el mundo contemporáneo demarcan un campo de experiencias usuales y diversificadas. Ese campo hospeda voces de hombres y de mujeres, y mezclas de ambos a través de procesamientos maquínicos, cuyos dispositivos dan por resultado algo similar a una emisión andrógina.

## LA VOZ PRIMITIVA

Los primeros estudios lingüísticos distinguían sonidos de fonemas. Los fonemas no

son estrictamente sonidos, sino abstracciones formales de estos. La palabra suele ser el vehículo del pensamiento. Pero, al menos en el arte y en su poética, la voz se resiste a convertirse en un mero vehículo del concepto. Si en la niñez temprana la emisión carece de palabras y es pura gestualidad y, en algún sentido, tanto la emisión como la escucha del niño son más objetivas, se puede inferir que algo semejante a la música se configuró en un momento sincrónico respecto de la aparición del lenguaje primitivo. El cambio de altura en los mensajes, junto con la repetición y, probablemente, con la elevación del volumen para comunicarse a mayor distancia, pudieron haber producido una recurrencia asociable a lo que desde hace dos o tres milenios llamamos «canto». En definitiva, fue el contraste dentro de la reiteración (sonidos más largos, más agudos o más intensos que otros) en esas articulaciones primarias lo que dio lugar a un largo proceso de acumulación simbólica que luego Occidente denominó «música».

Michel Foucault, en su transitadísimo texto *Las palabras y las cosas* (2007), afirma que en la época clásica al lenguaje le corresponde la tarea de representar el pensamiento. En su distinción, el aullido del hombre primitivo no adquiere estatus de palabra mientras sea apenas una expresión lateral de su sufrimiento. Al respecto, Foucault explica:

Lo que erige a la palabra como tal y lo que la sostiene por encima de los gritos y de los ruidos es la proposición oculta en ella. El salvaje de Aveyron<sup>2</sup> no llegó a hablar porque para él las palabras siguieron siendo marcas sonoras de las cosas y de las impresiones que producían en su espíritu; no recibieron el valor de la proposición. Podía pronunciar muy bien la palabra “leche” ante el tazón que le era ofrecido, pero esto no era sino la expresión confusa de ese líquido alimenticio, del recipiente que lo contenía y

<sup>2</sup> Víctor de Aveyron fue el nombre asignado por su tutor oficial a un adolescente salvaje hallado en la región francesa de Aveyron a fines del siglo XVIII. Su caso fue estudiado y documentado como un caso excepcional.

del deseo del que era objeto. La palabra nunca se convirtió en signo representativo de la cosa pues nunca quiso decir que la leche estaba caliente, lista o era esperada (Foucault, 2007: 97).

Sin embargo, el lenguaje poético, en general, y la música, en particular, posibilitan algo más que el reflejo de las cosas. Al menos su emergencia no se restringe únicamente a ello: expresa sus relaciones. Estas se sitúan a medio camino entre las marcas sonoras comentadas por Foucault y la representación del pensamiento. Música y lenguaje no actúan como excluyentes instrumentos de comunicación. Ambos portan su propia fisonomía.

En su ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Jaques Rancière (2009) da cuenta del tránsito intrincado que va de esa propiedad representativa que le atribuye Foucault a la palabra en el lenguaje clásico (en un capítulo cuyo subtítulo es sugestivo: *Hablar*) a una poética antirepresentativa, a la continua disolución de la representación en favor de la expresión a partir del romanticismo. El libro de Rancière no es menos simbólico. Lleva por título *La palabra muda*. En esta línea, podemos afirmar que el apartado de Foucault no hubiera incluido otra de las propiedades destacadas de la voz humana: cantar. La mudez de lo poético alcanza su cénit en la música. Con relación a esto, Rancière sostiene:

[...] el supremo intento de borrar todo trazo de voz en el arte de la antirrepresentación tiene un nombre: se llama música. La música es el arte que habla sin hablar, que se identifica con su mutismo. La ausencia de ideas representativas, que se da en la música como un lenguaje estructuralmente purificado de la representación, sustituye la representación por la vibración. La música es muda (Rancière, 2009: 153).

Pero ¿qué ocurre si música y palabra se encuentran? Cuando las voces humanas intervienen en la música, mayoritariamente, les atañe

la palabra. Y allí, en la intersección entre las emisiones primarias y la organización conceptual cuajada en vocablo sobreimpreso a una altura puntual –que llamamos «notas»–, se libra una batalla en la que lo que se juega es la poética. Para Aristóteles la poética se definía por la imitación ficcional, se daba en un espacio y en un tiempo, con un género y con un tema determinado, con un grado de artificio que denunciaba esa mimesis. A partir de la autonomía de la materialidad del siglo XIX, esta tradición es suplida por una poética expresiva que proyecta la distancia con lo que dicen las cosas a través de un movimiento que licua las figuras evocadas y que vuelve la percepción más lánguida.

La aparición del melisma en la liturgia cristiana –el tratamiento de una sola sílaba con varios sonidos sucesivos– traza en la historia occidental una línea que, una vez sorteada, le abre la puerta a la música instrumental pura en su más alto grado de abstracción. Con el motete vocal imitativo, en el que resultaba improbable *identificar lo dicho* con la sonata (lo que sonaba) barroca tocada con violas da gambas, claves, violines rústicos y flautas traveseras, hubo un pequeño paso. Sin embargo, ese paso acompañó, en paralelo, la construcción de todo el edificio de la ciencia. La música moderna tendrá su lado oscuro, como el lado oscuro de la razón denunciado por los teóricos de Frankfurt. Será la igualación de todas las voces en una sola voz, modélica e impoluta que, tal como en el sistema de comprobación, requería eliminar las contradicciones. El asunto del arte era la belleza y las voces humanas encarnarían esta premisa de manera exquisita.

## EL CANTO BELLO

Los primeros tratados del arte sobre el *Bel Canto* (canto bello) datan del año 1700. En ellos, se detalla la condición de la voz del profesional

del canto operístico italiano de esa época. Manuel del Pópulo García afirmaba, a mediados del siglo XVIII, que el sonido *filatto* en una voz ágil y voluminosa (que, por cierto, era una de las cualidades más buscadas) era la última laca, el barniz, la conclusión constructiva del instrumento vocal. La técnica del canto bello –que definió un estilo que intentó perdurar en el tiempo– consistía en la búsqueda de la belleza: el equilibrio, la simetría, la armonía, la proporcionalidad. Las cualidades que debía poseer un sonido eran, necesariamente, volumen, brillantez, agilidad y extensión. Es habitual atribuir el surgimiento de la escuela del canto bello a la necesidad de desarrollo de la intensidad de la emisión, ligada a las dimensiones del teatro burgués (que debía vender entradas) y al consiguiente aumento del tamaño de las orquestas. Si bien esta era una realidad de época, el canto bello no se desarrolló en la búsqueda de intensidad, sino de volumen.

No hay que confundir la intensidad con el volumen, aunque se encuentren frecuentemente juntas, ya que el acrecimiento de intensidad no trae siempre consigo el aumento de volumen y un sonido puede ser débil y voluminoso al mismo tiempo [...] el volumen de un sonido, cualquiera sea su grado de intensidad, depende siempre de una gran capacidad de la faringe y de la posición baja de la laringe, vale decir, las condiciones del timbre oscuro (Del Pópulo García, 2007: 84).<sup>3</sup>

El volumen se sostiene en un movimiento abdominal –la distensión muscular– que hacía que el canto, que es un artificio, sonara desanudado. En esta pesquisa surgió, casi sin proponérselo, la nueva estrella de la ópera: el tenor.

La arquitectura del volumen partía del *timbre oscuro*. La voz podía ascender y, en ese

desplazamiento, ganar intensidad, altura y profundidad. Para ello había que bajar la laringe hasta producir una distensión muscular suficiente para ganar en volumen. Cuando un profesional belcantista termina la cimentación de su voz, es cuando esta no tiene más profundidad para conquistar. Por lo general, son voces sonoras y rústicas. Alinear esa profundidad, soltarla y, en la etapa final, conferirle agilidad constituye el último tramo de formación en la voz cantada. Pero el humanismo europeo buscó la deseada belleza en aguas más turbias.

Mi querido niño [...] os diré con términos más insinuantes que debéis haceros pulir mediante una ligera operación, que os asegurará por mucho tiempo la delicadeza de vuestro cutis y la belleza de vuestra voz para toda la vida [...] (de Saint-Evremond, 1685).

Como la Iglesia Católica no aceptaba que las mujeres cantaran en los coros, durante el siglo XVI se recurrió a hombres castrados. Estos alcanzaban tesituras, incluso de soprano, merced al cercenamiento de sus testículos en la pubertad. La voz de los *castrati*, en lo que constituye algo más que una metáfora, era considerada un don divino, la voz de Dios que sacrificaba su sexualidad en pos de la excelencia. Los *castrati* habitaron las cortes entre los siglos XVI y XVIII con gran popularidad, fundamentalmente, en las óperas, algunas de las cuales se componían especialmente para ellos. Como resultado de la castración, el rango vocal de prepúber es conservado y la voz se despliega en la madurez de un modo extravagante. El cuerpo del *castrato* aumenta en la capacidad pulmonar y en la fuerza de los músculos, pero su voz queda atrapada en el registro agudo. No suena completamente humana. Adquiere una tensión y una virginalidad diferente a la de una mujer adulta, pero es

<sup>3</sup> El autor se refiere a timbre oscuro con relación a la cobertura, que es un mecanismo protector de la laringe. Consiste en elevar el velo del paladar y en descender la laringe generando, así, una distensión general de toda la musculatura. El efecto es una voz más voluminosa.

tímbicamente lejana a la emisión de los sobreagudos de un hombre no castrado. Como señala Guilles Deleuze, es una voz desterritorializada. Una voz de niño.

Las tres voces características [tenor, contralto y soprano] y la voz del niño: eso es común a los dos polos occidentales. En la música italiana está el castrato [...] y en la música inglesa, que extrañamente no tenía castrato, estaba el contratenor. Son como dos soluciones diferentes para un mismo problema. ¿Qué voz es desterritorializada con el contra-tenor inglés? [...]. La voz del contratenor es llamada, frecuentemente, "voz de cabeza". Es un bello caso de desterritorialización de la voz, pues la territorialidad de la voz es el sexo-voz de hombre, voz de mujer (Deleuze, 2005: 323).

La mayor o la menor conciencia de esa sexualidad (la diferencia entre el *castrato* y el contratenor) reside en un hecho carnal, de sustracción. Una sale del vientre y la otra de la cabeza.

Volvamos a los *castrati*. No todos los niños lograban mantener esa pureza más allá de la castración realizada por los barberos. Para ello, sumergían al muchacho en una tina llena de leche caliente con especias y se lo narcotizaba para que solo se le extrajeran los testículos. En un alto porcentaje, el sacrificio era en vano. Además de mutilarse, había que estudiar música y, en consecuencia, la mayoría vivía en la pobreza y en la marginalidad. Probablemente, el *castrato* más famoso fue Carlos Broschi, nacido durante el siglo xvii, llamado «Farinelli». Actualmente, algunos tenores tienen la capacidad de emplear una técnica de falsete para alcanzar alturas similares a las de los sopranos. La castración voluntaria fue abolida en 1870. Sin embargo, hubo excepciones en algunas celebraciones litúrgicas. El último *castrato* fue Alessandro Moreschi. Aunque Moreschi era musicalmente limitado fue el único *castrato* que registró una grabación.

Por encima de amputaciones y de tragedias, el timbre oscuro trajo como consecuencia la ampliación de casi una octava de todas las tesituras. En especial la de tenor –hasta ese momento, una voz que era considerada menesterosa y relegada a roles bufos frente a las posibilidades de la soprano y, como hemos visto, del contra tenor castrado– porque, con cobertura, este registro podía seguir subiendo. De este modo, la voz ya no era etérea, un espejo del alma, aquella que se eleva a Dios en lo intangible –como sucedía en la Edad Media–, tampoco era lo posible a escala humana, el ámbito natural en el que se desplegaba cómodamente el renacimiento, sino lo corpóreo, la materialización del volumen en el espacio físico. Podía, entonces, existir positivamente y como mercancía: el valor agregado por el trabajo de un lutier en una voz que exige entre cinco y nueve años de vocalizaciones diarias (siempre y cuando no se diagnostiquen problemas previos que solucionar) para adquirir el espesor necesario.

## LA CRISIS

Rancière plantea que durante el siglo xix, el Romanticismo fue causa y testigo de la desaparición paulatina de la narrativa del pensamiento clásico. Al respecto, explica:

A la suspensión de un relato que opera como algo externo a las "cosas", a la vida misma. En el discurso científico, en el discurso académico y, a menudo en el discurso histórico, la palabra es ordenadora de hechos, cosas o episodios que ocurren caóticamente. Ese orden es arbitrario. En cambio, el desorden de la ficción poética es una manifestación de la incerteza que es constitutiva de la incontinencia que la lógica causal no puede subordinar (Rancière, 2009: 112).

La relación con la materialidad remota se inclina a favor de la palabra en su matriz simbólica. Esa *simbolicidad* se tensiona con

la narración literal dado que todo lo perceptible implica lo imperceptible. La idea no es ya el modelo del sistema de representación. Si la verdad estética es la presencia del sentido en el corazón de lo invisible, entonces, las voces purificadas por la ciencia comienzan a no calificar. Esas voces ideales son alteradas, por un lado, por la irracionalidad y por el paulatino avance del inconsciente; por otro, por la inesperada presencia de voces que provienen de la periferia, de la barbarie, de lo monstruoso. Voces atávicas más cercanas al grito que a la emisión depurada y que, al mismo tiempo, se revuelven en torno a su propia apariencia y se desvían del trazado conceptual. La voz *es*; no significa. Esto puede apreciarse en una baguala, en una *spiritual* e, incluso, en las obras prevanguardistas, como las óperas wagnerianas en las que la escala (en el sentido de la dimensión) genera una sensación de irrealidad. Cien voces, acompañadas por otros tantos instrumentistas, no suenan igual que una.

Tal vez esta revancha de la voz como silenciamiento del concepto y como manifestación del deseo se encarne, dramáticamente, en el *cante flamenco* del siglo XIX. Recordemos que el flamenco está basado en la pena. La pena andaluza. El cante hondo reúne dos tradiciones: la del romance español y la del canto mozárabe. En sus melismas, en las deformaciones del semitono, en el quebrantamiento de la voz, radica su valía. La voz flamenca, explica Félix Grande, no es culta para cantar arias, pero es cultísima para cantar flamenco. La música expresa los sentimientos en abstracto y en la pena andaluza esa ajenidad llega al extremo de transmitir el grito desgarrado, aun en la música más festiva. Por eso, no existe el cante hondo de protesta. La protesta se vuelve palpable en la presencia material de esa voz despedazada.

Desde el tránsito de la tonada al romance ha pasado algo: los gitanos y los andaluces pobres han puesto al romance antiguo de melodía generalmente amable o apacible y además

susceptible de ser cantada por cualquiera que tuviera una vez una garganta medianamente afinada, la han convertido en un canto terrible. Un canto cargado de emociones oscuras y siniestras, y técnicamente han hecho de los antiguos romances ya unos cantos para los que se requiere una mayor técnica musical o una mayor entrega a la hora de decir y de manifestar y de contagiar ese canto (Grande en Falcof, s/f).

Entonces, la oposición entre el arte por el arte y el arte con contenido social es ilusoria. La relación no es entre forma y contenido, sino entre forma y sentido. Si el sentido desborda la forma, no está adherido a la forma, deriva en comunicación sobre argumentada, como ocurre con algunas canciones de protesta, con las manifestaciones nazis y con las proclamas de determinados círculos elitistas autodenominados «de izquierda» y su permanente invocación a la lucha. Esa saturación es la que hace del sentido un significado, es decir, el sentido puede concebirse como una contingencia del significado; si lo anulamos nos quedamos frente a la arbitrariedad del signo, frente a la literalidad del enunciado, a la cristalización de las expresiones. Cuando la forma se desliga, completamente, del sentido produce un vacío que no es el vacío de la palabra muda (en cuanto lo no dicho deliberadamente). En lo que podríamos llamar la artificialidad de las formas –a la que es tan proclive cierta posvanguardia de trazos pseudo progresistas– estas devienen en formas muertas. En cambio, cuando el sentido está contenido por la forma quedamos envueltos, y al mismo tiempo perturbados, en la opacidad de su esfera, en eso que percibimos, pero que está velado, elidido –hay quien dice «adormecido, narcotizado».–

Ese movimiento, decíamos, resuelve, en parte, la discusión del arte por el arte contra el arte social, porque la forma, como resistencia del lenguaje simbólico a transformarse en un simple instrumento del pensamiento, convierte

a la poética en la disipación incesante de la representación y de la certeza. La forma, como representación espacial de un acto temporal, vuelve residual la apariencia del tema. Prevalecen, en cambio, nociones primarias: grande, pequeño, simple, complejo, idéntico, semejante, distinto, opuesto, entre muchas otras. Categorías emergentes de relaciones vitales de naturaleza simbólica. Estas integran las dimensiones antropológicas de la voz humana con sus vacíos. Lo simbólico demanda de lo ausente porque en ello mora la conducta subjetiva de lo no visto, de la huida a la fascinación por lo evidente. Un lenguaje expresivo o poético frente a un lenguaje comunicativo.

La poética opera, por lo menos, en dos planos. Operar con dos planos quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Entonces, en la poética, en la metáfora, hay nuevos sentidos y esos sentidos son subjetivos y sociales, es decir, producen un desvío, una incerteza que ensancha los canales perceptivos, dan lugar a una dialéctica poética, dialéctica entendida como la vida que cambia por principio de contradicción y no como método. En las operaciones formales hay un desvío, una fisura hacia la materialidad de lo sonoro. Veamos un ejemplo. Juan Gelman compuso este poema.

La encontraron un día en un gotán, se llamaba  
María, la pura, la más mía. Y por debajo de ala o  
de porción, con útero muy fino  
ella cavaba su mujer ante el aplauso ciudadano.  
Si habrá movido otoños con su voz, pasiones con  
su tez, pañuelos con su tos.  
La más mía era pura en ese entonces, sí.  
Le hicieron mal, como sucede, entre el rímel, los  
hombres, los años, el banlón y esta vida tan llena  
de ansiedad.  
Respetemos señores su muerte injusta y fría. Ya  
se la llevarán  
Ya se la comerán ahora los gusanos.  
Y pobre del amante cuando recuerde el tango  
O la última noche que pasó entre sus brazos

o algún botón de la camisa se le caiga  
Y no haya, de coser.  
(Gelman, 1961).

Gelman grabó esta poesía. Es un texto que, además de fatal, es corrosivo. Que invita a desplegar los recursos más usuales de la expresividad vocal. Cambios sugestivos de intensidad, pausas capaces de provocar inquietud, climas resaltados por alturas contrastantes entre lo agudo y lo grave. El autor –y en este caso también intérprete–, no obstante, se autoimpone una emisión casi trivial. No se consiente la menor intemperancia. Escoge una entonación casual que circunda, exclusivamente, dos alturas cuyas presencias alteran la acentuación natural de las articulaciones. Vuelve circular lo que es progresivo. El poema avanza, pero su entonación gira y gira. Sabemos que los acentos no son consecuencia imprescindible con mayor intensidad, sino con relieves capaces de ser alcanzados mediante los recursos más diversos. Un sonido más largo, más agudo, incluso, un silencio pueden alterar la homogeneidad de la secuencia. Esta aparente indiferencia ante un significado, que podría reforzarse con los recursos en este caso omitidos, le confiere al poema un sentido imprevisto. Cierta aplanamiento. Un texto dramático recitado de un modo casi escolar que lo torna menos denso y sutilmente metafórico. Hay aquí una doble materialidad en el empleo de los recursos vocales que resuena en la organización de los significantes, en las repeticiones y en las imágenes, *entre el rímel y el banlón* y que se le sobreimprime como una cantinela que aliviana, que toma distancia y que, paradójicamente, conmueve.

«La imagen poética resuena en la profundidad de la existencia. Es una aurora del habla» (Rancière, 2009: 91). Frente a las posturas que la caracterizaron como un residuo de la impresión, la imagen nos pone en el umbral del habla, la contiene, pero no puede ser contenida por ella, no es su versión degradada. El habla es una

consecuencia desmaterializada de la imagen y la poesía le proporciona parte de su corporeidad perdida. El canto trae al mundo restos de esa poética primigenia. Hace el mundo y le agrega, le añade a la configuración del mundo. A través de las imágenes poéticas sonoras el proceso perceptivo se convierte en reconocimiento del mundo y de nosotros mismos.

## EL MÉTODO Y LA BELLEZA

Los géneros musicales populares nacidos de las grandes corrientes migratorias de principios de siglo, como el tango, el flamenco y el jazz, introdujeron un nuevo ingrediente: el cuerpo. Este cuerpo reprimido por la cristiandad era el principal vehículo, por medio de la danza o simplemente del movimiento, que alumbraría un canto genuino.

La música, desde su inicio, cimentó su permanencia en la enseñanza discipular formal o informal. En la modernidad y en sus instituciones *los métodos* se convirtieron en *el método*; el método de cada maestro que diera cuenta de su eficacia. Los tratados de canto modernos, como el de Pier Francesco Tosi, Manuel Patricio García o Lilli Lehmann fueron propietarios de fórmulas para hacer cantantes.

Las instituciones argentinas oficiales que implementan *métodos* de enseñanza del canto pueden llegar a incluir comedia musical, jazz, tango y folklore, pero, mayoritariamente, se circunscriben al *Bel Canto*. Cada una de ellas opera con sus propias estrategias. Sin embargo, la tradición lírica las atraviesa a todas. Más allá de su opinable efectividad, la vocalización –que en la escuela italiana «virtuosa» está ligada al desarrollo y no a la colocación de la voz en ningún lugar– es el procedimiento del que nadie escapa. Pocos desafían a los viejos maestros de la academia que formaba cantantes, como Enrico

Caruso, Beniamino Gigli, Musio, María Callas o Renata Tebaldi. El *Bel Canto*, en su búsqueda de volumen, generó una técnica que, como describe Raúl Husson (1965), fue un primer mecanismo protector para la realización de grandes intensidades, la técnica de la alta impedancia proyectada sobre la laringe. Los compositores (Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini) sabían escribirle a cada tesitura para que cubriera o para que abriera con cada vocal en el lugar exacto de sus pasajes (de registro y de cobertura),<sup>4</sup> para determinar en qué lugar del registro estaban sus notas de bravura, las más efectivas. Los belcantistas inventaron, así, una forma de gritar sin gritar. Un grito aterciopelado, sin esfuerzo, que llenaba toda la sala. Por fin, la voz alcanzaba la intensidad de un instrumento, de una máquina.

Repasemos algunos lugares comunes de esta práctica: sentarse derecho sobre el coxis, hacer movimientos circulares con la pelvis para relajar y para alinear la columna y estirar la cabeza siempre inhalando por la nariz y exhalando por la boca. Cada exhalación suelta el cuerpo. Se trata de poner la mente en blanco y, luego, de emitir una *i* muy aguda, como si un hilo sostuviera la punta de la cabeza. La reseña sería interminable: el balanceo del torso, una pierna adelante y la otra detrás, mientras se realiza una escala descendente del sol3 al re3. Primera clase: *dibujo mi cuerpo*. Los ejercicios grupales: en rueda el grupo se bambolea en un mismo pulso marcado con las palmas; mientras, un solista propone y el coro responde con idéntica intención.

Podríamos seguir enumerando ejemplos que cada vez más se alejan de la idea moderna de la vocalización como construcción vocal. No obstante, los docentes hacen vocalizar a sus alumnos en algún momento de su clase. En estos prototipos se suceden y, a menudo, se superponen sesiones fonoaudiológicas con meditación

<sup>4</sup> *Cubrir* es aquello que García denomina «timbre oscuro». *Abrir* implica un sonido con la voz franca, sin cobertura, con una emisión elevada, sin armónicos graves.

y con yoga, cierto tipo de gimnasia aplicada al canto; prácticas tradicionales de *Bel Canto* y sesiones más asimilables a lo responsorial. La vieja técnica sigue dando frutos ante las obras clásicas. No sucede lo mismo con el resto.

### LOS MICRÓFONOS<sup>5</sup>

La primera grabación de la que se tiene noticias la realizó Édouard-Léon Scott de Martinville en París, en 1857. Es una voz de mujer que canta una melodía tradicional francesa del siglo XVIII –«Au clair de la lune» [Figura 1]– diecisiete años antes que la conocida versión de Thomas Edison de la frase «Mary had and Little lamb». Lo que Edison consiguió fue confeccionar un aparato que podía reproducir. El título original del artefacto era muy sugestivo: «fono-autograph». Aquel registro se plasmó en un cilindro de estaño. En cambio, la máquina de Scott apenas permitía grabar. El sistema estaba compuesto por un cuero con forma de barril conectado a unos filamentos –con propiedades semejantes a un cepillo– que imprimían las ondas sonoras en hojas de papel de fumar ennegrecido. Como tantas veces en la historia, el autofonógrafo de Scott quedó a la sombra de la popularidad de Edison, cuyo reproductor de sonido abrió las puertas a la incipiente industria cultural. El original de Scott fue rescatado, recientemente, por los investigadores del Berkeley National Laboratory mediante el escaneo del fonograma original que pudieron reconstruir con un refinado programa de computación dirigido por David Giovannoni, del colectivo First Sounds. El resultado, difuso, es perturbador.

El texto de la canción dice: «A la luz de la luna / Se ve muy poco / Buscaron el fuego, buscaron por ahí y no sé qué encontraron / Lo que sí sé es que cerraron la puerta».

El concepto de material, en el sentido



Figura 1. «Au clair de la lune» (1857)

acumulativo de la dialéctica social, aporta un enfoque inagotable. Cualquier compositor joven –y lo constatamos diariamente en la tarea docente– se plantea de una manera natural producir sus obras o interpretarlas sin los prejuicios con los cuales nos formamos las generaciones ya maduras. La amplificación, los micrófonos, los sintetizadores, los filtros, el uso de voces que portan en su mapa genético cataduras inaceptables en los siglos pasados, como el ruido, la respiración, el fraseo verbal, el grito, la exploración de los registros extremos, la ambigüedad (voces de mujeres graves, voces masculinas agudas, mutaciones entre ambas), son voces que no enuncian palabras, voces percutidas, descendientes del autofonógrafo de Scott.

El caso es que en los años sesenta irrumpió un nuevo tipo de canto urbano. Un canto de mujer que metaforizaba su despliegue social. La presencia de lo femenino es notoria en cantantes de rock y de folclore. Actualmente, la interdependencia y las mutaciones de género atraviesan todas las manifestaciones de la cultura. La utilización de la voz que suena en la cabeza del hombre que, desde la desaparición de los *castrati* era un recurso excepcional del canto masculino, se instaló con el lenguaje del rock. Una voz de pecho muy aguda y liviana, genéricamente indiferenciable, tal como ocurría con la ropa, el pelo, los colores y los estampados. Es parte de lo que Eric Hobsbawm (1994) denominó «revolución cultural».

Al mismo tiempo, tenía lugar su contrapartida masculinización vocal. Las cantantes de principio de siglo, las populares y las académicas

<sup>5</sup> Gran parte de este apartado fue extraído del capítulo I «Repeticiones», del libro *Arte, poética y educación* (2011), de Daniel Belinche.

aún más, puesto que mantienen hoy esa tradición, cantaban de cabeza o con registro bifásico. Pero la toma de roles laborales y sociales y la creciente independencia femenina –hasta ese momento inédita–, alteró los roles. En el tango la emisión mutó de la cabeza al pecho. Fue un fenómeno global en Occidente. Los libros de canto de mediados de siglo xx hablan de la aberrante (así lo llama Husson, en la bibliografía ya citada) forma nueva de cantar de las mujeres, que utilizan exclusivamente el registro de pecho. Pero lo que ocurrió, a pesar de Husson –que se refería, puntualmente, a Edith Piaff–, es que esa práctica se afianzó con la amplificación, puesto que no es nociva si una mujer no intenta cantar muy fuerte. Actualmente, podemos escuchar grabaciones de dúos mixtos de folklore o de música latina en las que mujeres y hombres recorren un mismo rango a alturas reales; distinguirlos es casi una tarea de expertos. Esta es solo una de tantas transformaciones del arte, de sus recursos, de sus intérpretes.

Aquellos éxitos del virtuosismo lírico se volvieron relativos. Sobreviven en determinados circuitos específicos de los grandes teatros aunque, a menudo, no pueden prescindir del micrófono. Los sonidos se propagan en pequeña, mediana y gran escala. En recitales al aire libre con cientos de miles de personas, en televisión, en las redes sociales o en ámbitos exclusivos y pequeños. ¿Se puede aprender a cantar como Ella Fitzgerald? ¿A frasear como Bola de Nieve o a discurrir sin pesadumbre en el estilo de Cecilia Todd? ¿Podremos aprender a mantener los agudos casi abstractos como Milton Nascimento, quien sin dudas utiliza la amplificación y todos los recursos electroacústicos, pero que conmueve sin perder carnadura? ¿Cuáles son las técnicas de Camarón, del Indio Solari, de John Lennon, de Alfredo Zitarrosa, de Jorge Fandermole, de Madonna, de Luna Monti, de Juan Quintero, de Juan Manuel Serrat, de Silvio Rodríguez, de Liliana Vitale, de Agustín Lara, de Caetano Veloso y del Canario Luna?

Siempre sorprende la especial atención de los músicos jóvenes a lo que se llama «hacer sonido». La prueba suele durar tanto como el concierto y no siempre las sutilezas acústicas son, necesariamente, acompañadas por sus pares estéticas. Las responsabilidades ante posibles tropiezos suelen atribuirse al ocasional sonidista. Los dispositivos no reemplazan a la música. Pero, con relativamente poco esfuerzo, permiten potencia y distancia.

Hemos mencionado apenas unos pocos casos para fundamentar el hecho de que en el presente ya no existe una voz canónica (salvo en ciertas clases de canto). Las voces son creadas por su concreto acontecer, cuyos atisbos emergen en cada caso. Estas mutaciones deberían ser investigadas hasta alcanzar una sistematicidad que facilite agrupamientos, marcos teóricos, programas, contenidos, bibliografía y condiciones de producción más complejos que los actuales. Al cargar ese vacío, los jóvenes maestros de música se topan con las voces de los niños y con sus mudanzas cuando dan clases. Son agudas, femeninas. La transformación de las voces masculinas durante la pubertad, que varían casi una octava en su extensión, produce un enorme desconcierto en docentes no preparados para afrontar esos cambios.

## LA VOZ DE LA MADRE

Las voces humanas poseen una versatilidad tímbrica que ningún otro instrumento ha conquistado. La articulación infinita entre consonantes y vocales, entre sonidos tónicos en condiciones de definir una altura puntual (las vocales y la *m*, la *n*, la *l*, la *b*) y las consonantes explosivas o sopladas, articulan cada vez diferentes materiales. La gradualidad con la que son capaces de generar efectos de ascenso o de descenso de la intensidad, de pasar del susurro al grito de manera súbita o paulatina, hace que la producción de música encuentre siempre en

la voz una referencia a la fluidez rítmica y a la adquisición de matices interpretativos. «Toque como si estuviera cantando», podría sintetizar uno de los mejores consejos de los viejos maestros a sus alumnos instrumentistas. La voz hablada, además, le agrega a estas virtudes la posibilidad de convertir las variaciones de altura en un recurso expresivo que se suma a la intensidad, al fraseo y al timbre.

Sin embargo, la oralidad, la lectura en voz alta y la poesía casi han desaparecido de la escuela. El recuerdo de los versos que había que aprender de memoria en voz alta y, en nuestro caso, ante la atenta escucha de un abuelo, es grato, a pesar de las advertencias pedagógicas. La voz es algo que uno construye a lo largo de su vida. Deseos y recuerdos están contenidos en esas voces, desde las primeras canciones de cuna, la voz materna, hasta aquellas que nos erotizan y nos convocan a la pasión.

En una encuesta que realizó la cátedra de Introducción a la Producción y el Análisis Musical con alumnos de primer año de la UNLP, el 33% elige como instrumento la voz. Muy pocos han estudiado canto, pero cantan. En la mayoría de los casos, esto señala que afinan. Es decir, pueden reproducir con rigurosidad las alturas puntuales de una melodía y combinarlas con duraciones predeterminadas.

Se trata de un lugar común. Cantar no es sinónimo de afinar. No existe tal voz natural. Si pensamos en el cuerpo, en las mutaciones, las amputaciones y los agregados que los cuerpos experimentan a lo largo de la vida, es posible aproximarse a lo que ocurre con la voz humana. La voz es una construcción cultural y, en el caso específico del canto, producto de mucho trabajo. Incluso los cantantes populares acumulan un gran bagaje técnico y, cuanto menos, cantan mucho, cantan desde pequeños, aprenden escuchando a los cantantes más viejos; imitan, practican.

Sin embargo, en las clases de música, las voces de los jóvenes estudiantes suelen colocarse a la par de los instrumentos sin considerar la

enorme ventaja constitutiva de estos. Un saxo o un fagot de mediana calidad han pasado por etapas exigentes en un proceso que considera el material, el equilibrio, la protección, el ensamblado, la terminación y la afinación. La voz de un joven no fue tamizada del mismo modo. Cuando en una clase se proponen consignas del tipo *trabajo grupal* –en los que conviven voces e instrumentos–, estas diferencias, salvo en ocasiones muy excepcionales, son notorias y apenas disimuladas por el empleo de micrófonos, de cámaras y de filtros.

## A MODO DE CIERRE

Finalmente, la ausencia de una legitimación de distintos usos de la voz que no se ciñan a la tradición del idealismo clásico tiene, como hemos visto, sus efectos en las clases. En el marco del Proyecto «Materiales: voces rotas. Lo omitido en el campo teórico y en la enseñanza de la música del presente en América Latina» se pudo constatar que: 1) el recurso más utilizado por los ingresantes a las carreras de grado, tanto universitarias como terciarias de música, es la voz; 2) el porcentaje de estudiantes que llegan con alguna formación específica, técnica o interpretativa, es estadísticamente irrelevante; 3) aun en esa pequeñísima proporción, los estudios sobre el *canto* se circunscriben al aprendizaje de técnicas que provienen del canto lírico; 4) la mayoría de los estudiantes canta o emplea la voz como su principal alternativa en los trabajos de producción y de concertación; 5) no existe una sistematización de otros modos de enseñanza que abarquen el empleo de la voz en la música popular, urbana y no académica o vinculada a géneros identificables, como el tango o el jazz, lo que podríamos englobar como música latinoamericana, rural, etcétera; 6) las cuestiones expresivas –como el fraseo– y el uso de determinados volúmenes registran un abordaje intuitivo por parte de los estudiantes; 7) la for-

mación técnica que recoge el importante acervo del *Bel Canto*, el verismo y otras escuelas semejantes, se restringe a cierto tipo de ejercicios, como la emisión con apoyo, la cobertura, el conocimiento de la respiración diafragmática, la ampliación del registro, las vocalizaciones, cuyo marco estético es la producción operística o lírica de los siglos XVIII y XIX.

La situación descrita se tensiona con el extraordinario aumento de la matrícula, en especial, en la carrera de Música Popular de la FBA. Los profesores a cargo de las materias de primer año advierten las limitaciones de los alumnos para realizar trabajos colectivos, lecturas a primera vista de melodías relativamente sencillas y tareas de concertación coral, dado que un porcentaje muy elevado presenta problemas severos de afinación, en gran medida, atribuibles al desconocimiento de los

rudimentos básicos del canto. A estos jóvenes se les exige cantar, pero no se les brindan herramientas para hacerlo. En consecuencia, los docentes afrontan una dificultad no menor: en matrículas muy numerosas, la realización empírica de la música no puede prescindir del canto individual o colectivo. Sin embargo, en los programas de las materias no está contemplada la enseñanza de sus requerimientos elementales. Esto conduce a una encrucijada: evaluar contenidos que no se incluyen en la currícula, pero que son determinantes en los resultados más tangibles de la práctica musical. Es decir, evaluar lo que no se enseña. Es una causa probable de la deserción temprana y amerita un análisis profundo.

Los brevísimos apartados que se intercalan en este escrito dan cuenta de que cantar es una acción humana que se apropia de atmósferas

## ELIS REGINA

Teníamos ganas de escribir unas pocas líneas acerca de Elis Regina, quien vivió muy poco, como Carlos Gardel, María Callas, Freddie Mercury y Camarón. Murió como consecuencia de una combinación fatal de drogas y de alcohol. Diego Fischerman escribió sobre ella y su retrato no parece mejorable.

La voz de Elis Regina, una obra de arte, es inquietante. Su timbre, su transparencia, el color casi añorado es el de una soprano. La tesitura es la de una contralto. Elis Regina tenía una voz gravísima que, sin embargo, parecía aguda. Y, además, cantó las mejores canciones que se compusieron en Brasil en una época en la que allí se componían muchas de las mejores canciones del mundo. Es más: esas canciones se componían para ella (Fischerman, 2005: 294).

Solo agreguemos lo siguiente: esa voz que en la canción «Corcovado» se mueve apenas en el rango de una octava, casi siempre entre el mi y el re centrales, es una voz desnuda, sin oscilaciones, que pasa de octava con desgano, sobrando, como si mientras tanto estuviera en otra parte, lejana y distraída. Esa voz que en «Retrato em branco» toca el mi –pero una octava más abajo– y que cuando salta lo hace sin red, suave y sin cobertura, parece una voz resignada a sí misma, a su pesar; una voz de niña que se resiste al artilugio, que rechaza todo truco, que canta con poco, que podría haber deslumbrado con su afinación inigualable, con su teatralidad y con su espesura, y la da apenas, lo imprescindible, ocultando más de lo que muestra y que, con el paso del tiempo, se nos aparece cada vez más perturbadora y real.

de época y de tradiciones siempre mutables que deben ser estudiadas, incluso por la propia academia que las relegó a un rincón más ligado a la barbarie que al conocimiento. Sumergirse en estos asuntos requiere de una actitud heurística. Georges Didi-Huberman describe esta categoría como «una experiencia de pensamiento no precedida por su resultado» (2009: 37). El camino es incierto. Pero vale el intento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELINCHE, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- CHION, M. (1998). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- FOUCAULT, M. (2007). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RANCIÈRE, J. (2009). *La Palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- DEL PÓPULO GARCÍA, M. (2007). *Tratado completo del arte del canto*. Buenos Aires: Melos.
- HUSSON, R. (1965). *El canto*. Buenos Aires: Eudeba.
- HOBBSWAN, E. (1994). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- FISCHERMAN, D. (2005). *Escrito sobre música*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid: Abada.