

CANTO
SENTIPENSANTE



FABIOLA GARCÍA

¿Cómo citar el libro, en formato APA 7a edición?

García, F. (2019). *Canto Sentipensante: enseñanza, aprendizaje y apreciación del canto*. Editorial Amazon Independently Published. Iván Torres Castillo (Editor). ISBN-10 : 1706485549



CANTO SENTIPENSANTE

Enseñanza, aprendizaje y
apreciación del canto

FABIOLA GARCÍA RANGEL

Ilustración en portada
Pensamiento, 4x30, óleo sobre tela, 2017
Original de Karla Juárez

© Fabiola García Rangel, 2017

INDAUTOR: 03-2017-0807132402000-01

ISBN: en tramitación

Edición, impresión y encuadernación: Fabiola García Rangel

Impreso en Qro., México

Printed in Qro., México

No se permite la reproducción total o parcial de este libro y sus ediciones correspondientes, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Ley Federal de Derecho de Autor). Diríjase a Fabiola García Rangel si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Contactar a través del sitio en www.cantosentipensante.com

Segunda edición impresa, 2022

¿Por qué escribí este libro?

COMO maestra de canto, he observado con atención los aspectos subjetivos que posibilitan u obstaculizan el canto. Encontré que es necesario sentipensar el canto y —en este libro— expongo los motivos y estrategias mediante la narración de una historia docente que puede ayudar a otros a sentipensar su canto.



¿Por qué deberías leer este libro?

EN este libro encontrarás elementos para la reflexión sobre las características subjetivas del canto y los impactos que las limitaciones del profesor tienen en el proceso de aprendizaje de los cantantes.

Escrito para profesores, estudiantes y los públicos del canto.



Contenido

¿Por qué escribí este libro?.....	7
¿Por qué deberías leer este libro?	8
CAPÍTULO I	
Si no creyera en la locura	12
CAPÍTULO II	
Si no creyera en mi sonido.....	18
CAPÍTULO III	
Si no creyera en lo que creo	32
Cuidados de la voz.....	33
Formación integral	39
Un buen aprendizaje	41
CAPÍTULO IV	
Si no creyera en quien me escucha	48
Principio de neutralidad.....	53
Los vicios vocales.....	57
Autorretrato cantado	61
Elementos del entrenamiento vocal	66

Descalzar los pies.....	69
Creatividad y experimentación vocal	70
Respirar como bebés	73
Jugar como niños.....	76
Diálogo vocal con fonomimia.....	77
Diálogo a dos voces	78
Experimentación tonal vocal.....	79
Expresarse como adolescentes	80
Corporalizar el canto.....	85
Musicalizar el gesto	87
CAPÍTULO V	
Si no creyera en algo puro	90
El concepto de belleza	95
Los públicos	98
CAPÍTULO VI	
Si no creyera en lo que lucha	100
Construcción de la colectividad	101
Canto colectivo.....	105
Construcción de motivos colectivos.....	107
Acerca del autor.....	113

Enlaces.....	II4
Fuentes de consulta	II5



CAPÍTULO I

Si no creyera en la locura

O sea, que soy un sentipensante, yo soy alguien que intenta atar la emoción y la razón, volver a unir la razón y el corazón. Y entonces no me considero un analista ni alguien que reflexiona o que analiza, yo cuento; cuento historias a veces muy chiquitas, historias de la vida cotidiana, donde siento que de algún modo late el pulso del universo. Pero esas historias son críticas, pero también celebrantes.
(Galeano, 2011)

ES importante iniciar mencionando que este libro no pretende ser un método o una guía, sino que busca propiciar la reflexión sobre las prácticas del profesor de canto. No obstante, la información se fundamenta en la observación y la evidencia empírica resultante de algunas pruebas, no pretendo más que relatar a manera de ensayo una historia que vale la pena contar, donde se analizan también aspectos subjetivos porque de ellos deriva el enfoque sentipensante, el cual puede ser enriquecedor para profesores, estudiantes y públicos del canto.

El libro inició con una investigación registrada en el año 2011 en la Universidad Autónoma de Querétaro —titulada *Personalidades sonoras y experimentación vocal*— en un intento por sistematizar la enseñanza del canto, de analizar la conformación de la identidad sonora

de los cantantes y de incorporar la creatividad en el proceso educativo de los cantantes en las escuelas de música formal en México.

Pero una vez iniciada la aventura de pensar en el canto, de observar los procesos de los estudiantes y de comunicar —mediante la divulgación de los avances de investigación— sobre por qué la gente canta, por qué cantamos de formas tan distintas y de cómo podemos conformar una identidad propia en nuestra voz; surgió la idea de escribir este libro.

Comenzó a interesarme mucho el proceso subjetivo —que lleva a las personas aficionadas, actores, bailarines y estudiantes a cantar fluidamente en el escenario frente al público— debido a que en el informe de investigación quedó fuera una importante vivencia personal que deseaba documentar sobre las enseñanzas que cada uno de mis estudiantes me dejó.

Trabajé paralelamente con cantantes profesionales y dirigí mi observación hacia el proceso de conformación de la personalidad sonora y del concepto artístico único y personal de cada uno de ellos; encontrando que el quehacer profesional de los cantantes está más que relacionado con el gusto por cantar —innato en cualquier ser humano—, de hecho, es la raíz y parte importante de la materia prima del canto.

Encontrará usted un marco teórico que fundamenta —en gran parte— mis argumentos, no obstante, entre líneas se presentan también propuestas que surgen de mi experiencia personal y de mi gusto por cantar y acercar a otros al disfrute de su propia voz.

Mostraré una serie de ejercicios con la intención de ejemplificar las propuestas que realizo en este libro, pero si usted está buscando un cuadernillo de ejercicios de utilidad programática para sus clases, recomiendo algunos métodos en el apartado de fuentes.

¡Tan importante es sentir el canto! No podemos abordar la disciplina de la voz cantada como si fuese atletismo. Incluso los atletas de alto rendimiento no pueden perder tiempo y energía de su cuerpo en repetir mecánicamente sus movimientos, deben acompañar su entrenamiento de una alta concentración, que se traduce en la conciencia corporal.

Pero el canto es además algo curiosamente psicológico, filosófico y mental tanto como es corporal. A lo largo de su entrenamiento, el atleta gana masa muscular y altera en cierta forma la apariencia de su cuerpo.

No obstante —en el canto—, las cuerdas no se engrosan, no crecen, no adelgazan y lo mismo sucede con los resonadores (craneales y supraglóticas) que no se modifican. Incluso en casos de alteraciones notables en las cuerdas vocales debe consultarse a un foniatra para atender posibles complicaciones, ya que una voz sana es una voz natural.

Debemos añadir que el instrumento del canto es inaccesible para el profesor y sólo mediante el proceso del registro corporal consciente del estudiante podrán hacerse los avances. Así que sentir el canto posibilita su aprendizaje. De modo tal que, un maestro del canto, se diferencia de un aprendiz sólo por el grado de concentración para controlar su cuerpo.

Es entonces que entre cuentos, relatos, datos y propuestas es que se fragua este libro dedicado al que canta, al que escucha y al que acompaña procesos de aprendizaje del canto.



SENTIPENSAR EL CANTO

A Nohemí, Lupe, Lenin, Ana y Ernesto

*Cantar sin sentir es como vivir sin ser consciente,
Sin saber lo que se hace y sin que ello nos afecte.*

Cantar para escapar de algo, es vano.

Cantar para sentir profundamente, es invariablemente posible.

No hay forma más intensa de vivir algo que cantándolo.

Al sentir con intensidad inevitablemente comenzamos a pensar.

Sentipensar posibilita el pleno entendimiento de lo subjetivo.

CAPÍTULO II

Si no creyera en mi sonido

LA primera vez que escuché a Paola fue mientras trabajaba en mi oficina, una linda voz que venía de la cafetería y creí estar oyendo la grabación de una cantante desconocida en vivo —de hecho, llamó mi atención su interpretación— pero continué sentada intentando descubrir de quién se trataba. Fue, cuando la música se detuvo —y comenzó nuevamente en el mismo compás—, que noté que esa voz provenía del pasillo, así que salí para ver de quién se trataba. Había imaginado a una mujer soberbia, alta, de complexión robusta y lo que vi fue a Paola; pequeña, menuda y sonriente —lo cual también llamó mi atención.

Es curioso que, como cantante profesional, hasta entonces yo sólo hubiera trabajado como profesora de pedagogía, de educación musical y de gestión de proyectos. No había enseñado canto porque no coincidía con los programas educativos, ni con las técnicas que conocía, ni con los repertorios que se abordaban.

Fue una gran sorpresa —tiempo después— que Paola tocara a la puerta de mi oficina para hablar conmigo acerca de su decisión de abandonar el canto.

—Tú no puedes dejar de cantar— dije.

—¡Es que lo hago muy mal! No sirvo para esto— contestó.

—¿Por qué piensas así?

—Me lo ha dicho mi maestra de canto.

—Yo seré tu maestra de canto. Soy cantante y soy educador, pero estaremos en esto juntas porque será nuevo para mí también.

Así que gracias a Paola inicié este maravilloso camino de enseñar canto, y para mí es importante mencionarla porque juntas experimentamos estrategias que nos funcionaron y otras que desechamos, porque no tenían ningún impacto en el proceso de aprendizaje. Trabajar con Paola fue el inicio de un proceso que me permitió descubrir cosas interesantes que no pueden explicarse de forma cuantitativa; porque estarían tan alejadas de la realidad que parecerían una especie de caricatura bidimensional, porque el proceso del canto está mucho más arraigado en los aspectos subjetivos (la psique) que en la objetividad de la mecánica corporal. Tal vez usted se pregunte como me atrevo a decir esto, por favor lea el libro y permítame explicar mi postura respecto al canto y —por tanto— del profesor de canto.

Me preguntaba —sobre Paola— ¿cómo es que alguien con ese talento había llegado a tal conclusión? El papel del profesor es tan relevante que logra ayudar y acompañar, pero también puede entorpecer los procesos del estudiante; en algunas ocasiones no sólo el trabajo del maestro, sino las técnicas que se aplican en las escuelas de música, propician o no el aprendizaje; principalmente hablamos del riesgo de perder la plenitud de la musicalidad. Algunas técnicas matan la musicalidad, ya lo había observado Émile Jaques-Dalcroze y eso lo llevó a crear su método de Euritmia. Él observó que los estudiantes adultos del Conservatorio de Ginebra habían perdido su musicalidad en la mecanización de su formación en la técnica. De modo que el profesor debe ser un guía en el proceso, pero también debe asumir su compromiso en el cuidado de su delicada labor de corregir, sin confundir al estudiante y sin deteriorar incluso su autoconcepto. El maestro sólo puede mostrar verdades, visualizando mejoras, ayudando

al otro a ver su futuro canto —aquél que en realidad será más sano, más viable, más bello.

Curiosamente no logro recordar el primer día que canté, aunque la evidencia fotográfica me muestra que en preescolar cantaba como solista con micrófono en mano ante una audiencia, sonriendo. Recuerdo cantar todo el tiempo: a solas, con mis amigas, frente a conocidos e incluso frente a extraños si me lo permitían. Aunque jamás he sentido pánico escénico, sí he tenido situaciones públicas por las que imagino el agobio que llegan a sentir algunos estudiantes al cantar en un escenario; así que el gusto por cantar siempre me ha acompañado y ningún profesor, técnica o repertorio me lo ha quitado permanentemente.

No obstante, cuando estudié la Licenciatura en Educación Musical —escogí el canto como instrumento con la intención de mejorar mi voz— enfrenté mi primer obstáculo, ya que debía clasificar mi voz en un registro determinado y mis profesores coincidieron en decidir que yo era *soprano*. Comencé a agotarme después de cantar y dejó de gustarme mi sonido, me desconocí, porque sentía que no era yo. No dejé de sentirme de esa manera, hasta que la maestra Mónica Preux me escuchó en una de sus clases magistrales y corrigió mi estudio al clasificar mi registro como *mezzosoprano* con nuevo repertorio, con lo cual mi voz desplegó el vuelo hacia la construcción de mi identidad orgánica vocal. Fue entonces que encontré coherencia en mi interpretación de todos los géneros musicales y —lo más importante— retomé con más fuerza mi disfrute del canto.

La elección del canto como profesión se encuentra más vinculada al gusto por cantar que a una pretensión

económica o de otra índole profesional; el cantante, canta todo el tiempo y lo disfruta. En contraste, en gran cantidad de escuelas de música, algunos estudiantes pierden el gusto por cantar —lo cual es mucho más grave de lo que parece, es decir, existe una confusión entre el compromiso necesario en el quehacer profesional y la obligación de mecanizarlo todo para lograr la pureza técnica—, así que dejan de cantar cuando conducen, mientras toman un baño y en demás situaciones en las que cotidianamente disfrutaban su voz; consideran que sólo deben cantar aquello que su profesor aprueba porque así está descrito en el programa de estudios y algunos llegan al extremo de desarrollar pánico escénico.

Son varias cantantes profesionales quienes me han confesado cómo pasaron en algún punto de su formación por situaciones de malas enseñanzas o técnicas inadecuadas, pero también bajo pésimos profesores. En una charla con la cantante ecuatoriana Mariela Condo, comentó que su primer profesor de música le dijo que cantaba muy mal, que no servía para el canto; del mismo modo, la cantante Paulina Parga —como miembro de mi primer grupo de canto— comentó una situación similar con su primera maestra; por fortuna, ambas hicieron caso omiso de dichos profesores y continuaron cantando.

Al conducir un auto de velocidades, primeramente, debemos recordar conscientemente cada procedimiento y ejecutarlo mecánicamente para interiorizar ese proceder y posteriormente al liberarnos de dicho proceso mecánico es entonces que podemos realmente disfrutar el viaje. De igual modo —cuando hablo del canto sentipensante—, me refiero al canto generado en el trabajo

consciente que nos permite posteriormente desprendernos del acto mecánico, para dejar que el alma se manifieste a través de la voz conectada con nuestro pasado, nuestras emociones, nuestros conocimientos y nuestra plenitud.

Pero no sólo el estudiante debe aspirar al canto sentipensante, sino antes el maestro ha de continuar su búsqueda por conectar equilibradamente (mente-cuerpo-espíritu) su ser manifestado en su canto; desde la humildad, desde querer compartir con los demás; desde asumirse como un eterno buscador que nada sabe y todo observa con renovado asombro.

.....

La prestigiosa maestra que no enseñaba

A Paola, Nadia, Brenda y Saraí

En aquella ocasión, Nadia tomó de prisa su abrigo, sus partituras y su bufanda, al salir corriendo camino a su audición. Había llovido y la ciudad estaba llena de charcos que le arruinarían los zapatos nuevos que había comprado para impresionar a la gran maestra, así que mejor tomó un taxi.

Un evento tan importante justificaba gastar tal cantidad de dinero para cruzar la ciudad de norte a sur.

—¿Va retrasada verdad? —preguntó el taxista.

—No, no. Tenemos tiempo suficiente —contestó rápidamente Nadia.

Particularmente a ella le molestaba mucho cuando las conversaciones con extraños se volvían largas, le resultaba incómodo. Así que fingió concentrarse en las partituras que llevaba en mano.

—Se ve usted preocupada.

—¡Oh, no! Es sólo que mi reunión es importante, así que estudiaré un poco mientras llegamos. El camino es largo.

—¿De qué es su reunión?

—Tengo una importante audición con la prestigiosa maestra Monique Bele, de ello depende que me acepte como alumna de canto.

Luego de escuchar sobre los ocho hijos del taxista, su recién diagnosticada hipertensión y las noticias de la radio, llegaron por fin al teatro. Nadia entró al recinto y se sentó para esperar su turno, estaba cantando su compañera Liz. Al escuchar con atención, Nadia observaba cómo la maestra mantenía una expresión ruda, con el entrecejo fruncido y la mirada fija en la compañera que cantaba.

—Tu turno —dijo el asistente de la gran maestra.

Nadia subió al escenario y al tropezar con el banco del piano, sus partituras cayeron al piso, lo cual aceleró su respiración y la desconcentró por completo.

Pero al escuchar las primeras notas en el piano, recuperó su confianza y comenzó a cantar. Intentó no mirar a la maestra, pero no pudo evitar ver de reojo su entrecejo fruncido y su profunda mirada sobre ella. Siguió cantando. La maestra se puso de pie y dijo:

—Alto.

—¿Quiere que repita algún compás?

—No, ya no quiero escucharte, ya tuve suficiente. ¡El que sigue!

Nadia bajó del escenario y preguntó al asistente:

—¿Qué pasó?

—Te aceptó —contestó él —ya eres su alumna. Acostúmbrate a su forma de ser, ella es muy fría y muchas veces grosera, pero recuerda que ha cantado con las mejores orquestas, es la

mejor cantante. Ahora retírate y regresa mañana a las 10:00 hrs.

Mientras Nadia salía del teatro, el asistente se acercó a la gran maestra para decirle:

—Esa niña pensó que no la habías aceptado.

—Yo sólo acepto a quienes cantan, los demás no me sirven. No puedo perder mi tiempo con quien no sabe cantar.

—¡Por eso eres una gran maestra de canto!

—Mi prestigio se fundamenta en encontrar las mejores voces, las que ya están hechas. Eso me ha convertido en la mejor maestra de canto
¿Acaso es digno enseñar a quien no sabe?

.....

Mi experiencia docente en el canto inició justamente con los rechazados, los incomprendidos, los injustamente etiquetados y fue precisamente por esto que aprendí. Me vi emplazada ante el requerimiento de herramientas didácticas efectivas y el evidente potencial vocal de dichos estudiantes. Había cosas que podía hacer como cantante y que daba por sentadas, pero bajo la reflexión caí en cuenta de que no se debían a una buena enseñanza de mis profesores de canto, sino a una forma natural de colocar la voz para lograr un determinado sonido.

Al no ser capaz de explicar a alguien más la forma en que debía proceder —ya que yo misma no comprendía muy bien lo que hacía (en aspectos muy específicos) y simplemente era buena en la ejecución (de dichas especificidades)— tuve que reaprender, porque para la enseñanza *saber hacer* no es suficiente, hay que comprender de forma precisa lo que se hace.

Así que, sólo sería capaz de enseñar únicamente aquello que aprendiera conscientemente y para ello debía entonces reflexionar, buscar y sistematizar, a fin de adaptar la clase a las características personales (tensiones, vicios vocales, pánicos escénicos, corporalidades y personalidades sonoras) de cada estudiante. Trataremos esto en los capítulos siguientes.

Pero antes de continuar con las recomendaciones didácticas, es importante mencionar que las bases que fundamentan mis propuestas son diversas de modo que hablamos de un modelo y no de un método:

¿Qué diferencias existen entre un modelo y un método? Un enfoque metodológico remite, por lo general, a una creación individual

donde actividades y materiales se presentan cuidadosamente secuenciados, con el objeto de ofrecer a educadores y alumnos un panorama ordenado y completo de cierta problemática específica [...] A diferencia del método, el modelo, remite a una producción colectiva. Por lo general integra un conjunto de materiales, actividades y conductas, que no suponen necesariamente una secuenciación dada y se desarrollan en un contexto específico (lúdico, antropológico, etc.). Un modelo pedagógico cualquiera es susceptible de ser combinado con otros. (Hemsey, 2011)

Bajo el mencionado contexto señalaré que el presente libro se propone como un modelo, al que prefiero llamar simplemente un ensayo sobre sentipensar el canto. Debido a que la realidad es mucho mayor que la capacidad de acción de cualquier método existente en la enseñanza musical, es necesario que los profesores adecúen y apliquen las herramientas conforme a los requerimientos de aprendizaje de cada estudiante.

.....



Imagen 1. Musicalización de Christian Sánchez Reséndiz, sobre el poema *Los amorosos* de Jaime Sabines. David Núñez, Nadia Fuentes, Paola Corrales y Fabiola García (de izquierda a derecha).



CAPÍTULO III

Si no creyera en lo que creo

... un testafarro del traidor de los aplausos,
... un testafarro del traidor de los aplausos,
un servidor de pasado en copa nueva.
Un eternizador de dioses del ocaso.
Júbilo hervido con trapo y lentejuela
¿Qué cosa fuera, corazón, que cosa fuera?
¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?

(RODRÍGUEZ, 1982)

Cuidados de la voz

En una ocasión otra profesora de canto prohibió a sus alumnos asistir a mis clases con el argumento de que mi técnica podría disminuir su capacidad vocal, e incluso le preocupaba que pudieran producirse lesiones o patologías de la voz; lo cual me ofreció dos descubrimientos: primero, es una maestra que se preocupa por el bienestar de sus alumnos y en ese sentido va por el camino correcto; segundo, habla sin conocer y eso puede conducirle a errores lamentables. Entonces, la recomendación es que antes de juzgar cualquier técnica o disciplina artística primero hay que conocerla.

La voz es un instrumento delicado y súper fuerte a la vez. En la antigua Roma, fue considerado un instrumento de aliento por Claudius Galenus (padre de la foniatría) y como instrumento de cuerda hasta 1741

por Antoine Ferrin (quien acuñó el concepto de cuerdas vocales), actualmente sabemos que es un instrumento tan complejo; tiene como materia prima el aire, su afinación se genera en el movimiento de las cuerdas y de todo el aparato laríngeo, pero hasta este punto la voz es más parecida a un zumbido que al canto de los ángeles. Así que, sin los amplificadores del tracto supraglótico (boca-nariz) y los resonadores indirectos —no pasa el aire directamente— del cráneo y el pecho, la voz simplemente sería una caricatura minúscula de lo que realmente percibimos al escuchar a un cantante. Me refiero a un instrumento súper potente porque las cuerdas vocales, contando aún con milímetros de longitud y espesor, logran —con micromovimientos— las afinaciones correctas que solamente podemos ejecutar (al ser interno) con nuestra concentración.

En este punto, es importante resaltar que tener información sobre el mecanismo fisiológico de la voz no es en sí lo que nos hace cantar mejor, ya que todos los foniatras y otorrinolaringólogos tendrían acaparados los mejores auditorios y festivales. El conocimiento del proceso orgánico de la voz es importante para no lesionarnos, lo que mejora nuestro canto se encuentra en la conciencia corporal, para ello algunos estudiantes requieren más información que otros, así que el profesor debe estar preparado para ofrecerla, pero esto no determina la calidad de la voz. “No todo mundo llegará a ser cantante, pero todos estamos dotados con el mismo instrumento” (García y Gavilán, 2010).

Gran parte de las lesiones que padecen los cantantes tienen su origen en la Disfonía por Tensión Muscular (DTM) la cual puede producirse por el sometimiento a gran presión del aire en una mala postura de la laringe

—muy elevada—; es decir, por cantar a gran volumen con una técnica violenta. La otra parte de patologías vocales puede producirse por mal uso de la voz o exceso en el uso de la voz; concretamente, por abusar de recursos como el silbido por exceso de elevación de la laringe (*whistle tone*), la voz aérea (*breathing voice*) o fonación de voz rasgada (*raspy voice* y *roar*), entre otros efectos de fonación; además de someter al mecanismo fonador a un trabajo sin el debido calentamiento y obvio descanso.

De manera que una buena técnica simplemente buscará la máxima eficacia con el mínimo esfuerzo y el debido descanso, eso se logra mediante el encuentro de la voz natural y los cuidados básicos de:

1. *Horas de sueño suficientes.* Las cuerdas vocales requieren —al igual que el resto del cuerpo— de un período de sueño para repararse del daño provocado por el uso cotidiano.
2. *La hidratación.* Es importante mantener la humedad natural de las cuerdas vocales que permitirá evitar un desgaste mayor. Cuando hablamos o cantamos por periodos prolongados es necesario tomar pequeños sorbos de agua para mantener hidratadas las cuerdas.
3. *No gritar.* Es fundamental evitar el uso incorrecto de la voz, de modo que llamo *grito* al sonido mal colocado y no a aquél de alta intensidad, ya que la voz proyectada en sí misma no es perjudicial cuando se produce mediante una buena colocación, como en el teatro. Podemos ver que los cantantes se preocupan por un buen uso de

la voz cantada, pero no atienden al uso de su voz hablada, lo que conlleva a gritar cuando requieren elevar la voz hablada.

Es interesante que sean varios cantantes líricos quienes se han lesionado —y no hablo de aquellos desconocidos estudiantes—, reconocidos profesores de canto y cantantes internacionales como Plácido Domingo han tenido que pasar por períodos de reposo forzado para recuperar la salud de su voz. El mismo Manuel García que creara la idea de observar con un espejo las cuerdas vocales y con ello aportara a la medicina, tuvo que retirarse por problemas vocales a la edad de 20 años y dedicarse a la docencia en el Conservatorio de París en 1835. Es curioso que quienes se lesionen decidan tomar bajo su responsabilidad a las nuevas voces.

Por otro lado, en la música comercial (donde se destinan millones para encontrar a los mejores maestros) también suceden lesiones y un burdo ejemplo fue presentado por National Geographic en el documental *La asombrosa máquina humana*, donde develó en 2007 las operaciones de cauterización de cuerdas a las que año tras año debe someterse el cantante Steven Tyler. Por ello he dicho a mis alumnos más impacientes: “a menos que cuentes con los millones de dólares de Steven Tyler, debes cuidar tu voz. No podemos ir a la tienda a comprar un nuevo par de cuerdas como lo hace un guitarrista. No escatimes en guardar descanso, hidratación y buen uso de tu voz”.

Admiro el trabajo vocal de Bobby McFerrin, principalmente por la naturalidad con que respira, relaja su cuerpo y mantiene la laringe en la posición correcta; mientras hace destrezas melódicas y juegos armónicos en

su improvisación musical, mantiene la naturalidad de su voz mientras ejecuta diversos colores y —es tan sana su técnica— con 69 años de edad a la fecha, su voz luce cristalina como la de un joven.

Si bien, la técnica Eutonía —propuesta por la alemana Gerda Alexander—, la técnica escocesa (Kristin Linklater) y aquella reconocida técnica del australiano Matthias Alexander —entre otras— han propuesto desde hace tiempo la integración del cuerpo como un todo —donde la voz se produce en el cuerpo y por tanto es un proceso orgánico global—; nos referimos, sin embargo, a técnicas nacidas desde los procesos propios de la actuación —no del canto— y de la biomecánica mediante laboratorio y taller con actores, directores y teóricos de dichas disciplinas.

Al respecto los cantantes en su formación han segmentado el entrenamiento —por un lado, en el aspecto corporal y por otro en lo vocal— como si hubiese una división no sólo conceptual sino orgánica. De hecho, las técnicas del canto buscan fundamentalmente la correcta sonoridad y, quienes sólo se interesan por los espectáculos, se ven en la necesidad de formarse en aspectos escénicos mediante la integración de métodos de actuación, propuestos y experimentados desde esa disciplina y no por cantantes investigadores que se han asumido como entes escénicos. Prueba de ello es el mapa curricular de las más prestigiosas instituciones formadoras de cantantes, donde podemos observar en sitios separados la formación escénica y la técnica del canto.

A pesar de las concordancias con los métodos mencionados, dirigí mi trabajo exclusivamente a la voz cantada —desde los géneros musicales populares— para

facilitar el trabajo docente en el canto. Implementé algunos ejercicios de eutonía y sostengo que es muy recomendable que el profesor se capacite en dicha disciplina. El desarrollo de habilidades y avances en la interpretación por medio de la implementación de las propuestas metodológicas arriba mencionadas —en sí mismas— conllevan un impacto evidente en cantantes; sin embargo, la búsqueda demostró que tanto cantantes como actores consideran que la voz cantada requiere de un trabajo determinado que vale la pena abordar de forma específica, por lo que realicé algunas adaptaciones.

.....

Formación integral

Según el psicólogo alemán Erich Fromm (1959), el individuo se compone de tres esferas que deben integrarse de manera equilibrada: la psico-afectiva, la sensorio-motriz y la cognitiva. Al respecto podemos decir que el teórico de la educación musical Edgar Willems (1996), concuerda con Fromm al mencionar que el ser humano es cuerpo, afectividad y razonamiento; ya que relaciona dichas esferas con tres aspectos musicales: el ritmo (sensorio-motor), la melodía (psico-afectividad) y la armonía (razonamiento).

Los diversos modelos educativos musicales — en su mayoría— proponen un desarrollo integral de las tres esferas que componen al individuo, integrando la afectividad y la conciencia corporal en el estudio de la música. Pero, cuando se trata del aprendizaje del instrumento y del canto como instrumento, los métodos han sido poco abordados por los educadores musicales —a excepción del piano— y han quedado en manos de instrumentistas o compositores reconocidos que, a manera de consejos, presentan una especie de ejercicios seriados para el desarrollo de la motricidad. En dichos métodos no se contemplan los aspectos cognitivos, ni interpretativos (afectivos). Precisamente, la creatividad tampoco es contemplada en gran cantidad de métodos de instrumento, resultando un proceso orientado a la mecanización del cuerpo.

Por otro lado, resulta lógico que tanto la creatividad como la afectividad no sean trabajadas en los métodos de enseñanza instrumental, debido a que los más utilizados en las escuelas tradicionales de música surgieron

en el siglo XIX y principios del siglo XX. De hecho, hasta principios y mediados del siglo pasado —con la aparición de la escuela nueva— surgió la idea de que la música puede ser transmitida y ejecutada por cualquier persona si se encuentra la metodología correcta. Lo cual se encuentra en discusión —aún en pleno siglo XXI— en las escuelas tradicionales de música, donde la formación se centra en factores como el talento y la inspiración que sólo permiten a un pequeño grupo el acercamiento a la música.

Lo anterior ha externalizado la responsabilidad pedagógica y didáctica de las escuelas de música, de los profesores y de los métodos de enseñanza instrumental. No es el caso de la Educación Musical que —como disciplina teórica— ha desarrollado métodos de enfoque constructivista para la iniciación musical, en los cuales se incorporan y trabajan de forma equitativa las tres esferas de desarrollo del individuo; por lo que es preciso señalar que, en términos metodológicos, la Educación Musical tiene una gran ventaja respecto a la Formación Profesional de Músicos en términos generales.

.....

Un buen aprendizaje

El psicólogo educativo Ignacio Pozo (1998) en su libro “Aprendices y maestros” explica que si bien, es imposible categorizar a la educación en un concepto cerrado —debido a su dinámica y complejidad—, es factible identificar los rasgos principales de una buena formación que puedan guiar las estrategias docentes para un aprendizaje significativo.

El primer rasgo del buen aprendizaje —descrito por Pozo— es la transferencia del conocimiento. Ya que una característica de la enseñanza escolarizada es que corresponde a una detallada planeación, podemos decir que en la educación tradicional se pretende controlar las variables para prever la respuesta práctica del alumno. A pesar de ello, mediante proyectos de aplicación didáctica en los cuales exista un objetivo claro —aún sin determinar las respuestas conductuales del alumno—, puede darse también la transferencia —la cual es un proceso de solución de problemas, toma de decisiones acordes con el verdadero aprendizaje y capacidad de respuesta del estudiante.

La transferencia es uno de los rasgos centrales del buen aprendizaje y, por tanto, uno de sus problemas más habituales. Sin capacidad de transferir lo aprendido a nuevos contextos, lo aprendido es muy poco eficaz. La función adaptativa del aprendizaje reside en la posibilidad de enfrentarse a situaciones nuevas, asimilándolas a lo ya conocido (Pozo, 1998. p80).

Son pocas las ocasiones en que la aplicación de los aprendizajes se dará bajo las mismas condiciones del aula —en que fueron aprendidas—, de modo que el estudiante debe resolver las nuevas variables en nuevos contextos.

En la formación de cantantes, es común el hecho de que el estudiante practique adecuadamente los conocimientos frente a su profesor y el pianista acompañante, pero una vez que se llevan esos aprendizajes al escenario, el alumno puede incluso enfrentar dificultades para ejecutar aquella pieza que una y otra vez había ya superado en el trabajo de montaje. Al respecto, detallaremos —en el capítulo de las recomendaciones didácticas— el tipo de trabajo propuesto como *canto colectivo* para facilitar la transferencia de los aprendizajes a nuevas situaciones.

Otro rasgo abordado por el mencionado autor, es el significado de la información. Cabe referir que los contenidos del aprendizaje deben coincidir con las prácticas deseadas, además de que la forma en que se aprende determina muchas veces el significado de la información. “El aprendizaje es siempre producto de la práctica [...] debe basarse en un equilibrio entre lo que hay que aprender, la forma en que se aprende y las actividades prácticas diseñadas para promover ese aprendizaje” (Pozo, 1998. p84).

En el caso del aprendizaje del canto, es común observar en los métodos algunos contenidos que nunca —por su estructura— logran aplicarse concretamente en el repertorio o en la práctica profesional del canto. No obstante, pueden incluso ser abordados a profundidad, de manera que el estudiante no logra dar significado a la información y, debido a esto, lo olvida en poco tiempo.

Aquí se proponen contenidos significativos para la formación integral en la voz cantada mediante ejercicios prácticos y transferibles —principalmente a través del análisis de la información—, que permite al estudiante construir significado (tren de pensamiento) desde sus propias necesidades de aprendizaje.

Por último, Pozo expone que el aprendizaje debe ser duradero para hablar de un buen aprendizaje. Siendo que —para las teorías del constructivismo— el aprendizaje se concibe como una reestructuración de conductas y conocimientos, resulta esencial que la información adquirida sea duradera. “una idea común a todas las teorías del aprendizaje humano, sean asociativas o constructivas, es que aprender implica cambiar los conocimientos y las conductas anteriores” (p76).

En la formación musical es relativamente común observar que algunos aprendizajes sean olvidados. La estructura de algunos métodos de canto, por ejemplo, propone separar la teoría de la práctica en capítulos distintos. El hecho es que para muchos estudiantes el aprendizaje no es duradero, de tal forma que, gran parte de la información técnica o teórica recibida, no es aplicada pertinentemente. Para que ello suceda, se proponen ejercicios teórico-prácticos como aspectos integrales en la voz cantada que vuelven significativa la información y posibilitan sentipensar el canto.

Pero antes de iniciar con las propuestas didácticas para el canto sentipensante, es prudente hablar un poco de mi formación profesional. Es oportuno poner en contexto las propuestas de utilización de varios métodos de diversas disciplinas. Como verá usted, se hará mención

a técnicas de actuación, de expresión corporal, de pedagogía, de bel canto, de canto popular e incluso de antropología; todo ello de forma general y, por consiguiente, el lector podría confundir con una situación de desconocimiento, cuando el motivo en realidad es que deseo enfocarme en las aplicaciones que he realizado concretamente para la enseñanza del canto. Así que, si es de su interés profundizar —en alguna técnica, disciplina o teoría—, la sugerencia es dirigirse a la fuente primaria.

Mis estudios en actuación iniciaron en el Centro de Educación Artística “Ignacio Mariano de las Casas” del Instituto Nacional de Bellas Artes —donde opté por la especialidad en teatro y cursé tres años de Método Stanislavsky, técnica Grotowski, expresión corporal y danza contemporánea—; paralelamente cursé la carrera en Educación Artística por la cual estudié pedagogía, psicología evolutiva, psicología del aprendizaje, didáctica.

Después cursé la Licenciatura en Educación Musical, donde estudié los fundamentos de los métodos: Orff, Willems, Dalcroze, Kodaly, Tort, Hemsy de Gainza, Schäfer y Susuki; al igual que pedagogía, psicología educativa y psicología del desarrollo.

Realicé una especialidad en Gestión Cultural y Políticas Culturales donde tuve acercamiento a los estudios culturales de la antropología, como es el caso de la formación de públicos, las industrias culturales, el *marketing* cultural y el consumo cultural.

Cursé la Maestría en Administración Pública —donde tuve un acercamiento directo con las teorías administrativas, la política pública y estudios de los más importantes juristas— como también diplomados en:

comedia musical, eutonía, musicoterapia, creatividad, interdisciplina. Tuve la oportunidad de participar en talleres con personalidades del teatro como Ludwik Margules, Rogelio Luévano y Luis Martín Solís; he pertenecido a compañías de teatro; trabajé durante tres años como maestra de teatro infantil y con adolescentes; he dado clases de música en los niveles de preescolar, primaria, secundaria, bachillerato y licenciatura; he trabajado como docente de posgrado en estudios culturales y políticas públicas; mi experiencia escénica-musical como cantante de jazz, bossa nova, fusión, músicas del mundo, música tradicional mexicana es de más de veinte años.

Por lo anterior, tanto en mi análisis del canto como en mis propuestas de trabajo se encuentran mixturas de elementos generales de otras disciplinas y de varias técnicas del canto.

.....



Imagen 2. Asistentes al taller de *Canto y creatividad* impartido por Fabiola García en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2010-2011.



Imagen 3. Taller de canto para actores de la compañía Teatro Contacto, del Mtro. Ruy Nieves Villaseñor, 2018.



CAPÍTULO IV

Si no creyera en quien me escucha

“Sócrates ¿te das cuenta del argumento que empiezas a entretejer: que no le es posible a nadie buscar ni lo que sabe ni lo que no sabe? Pues ni podría buscar lo que sabe —puesto que ya lo sabe, y no hay necesidad alguna entonces de búsqueda—, ni tampoco lo que no sabe —puesto que, en tal caso, ni sabe lo que ha de buscar”

PLATÓN.

IGNACIO Pozo en 1998, describió al internet como el agente democratizador en la creación de contenidos que habría de modificar las formas de aprendizaje y las estructuras sociales en su conjunto. Vimos la aparición de cursos y divulgación del conocimiento por parte de universidades, lo que derivó en la creación de empresas como Udemy, Udacity y edX, quienes se han especializado en la oferta de cursos por internet; de modo que las ofertas educativas se han tenido que adaptar a la utilización de nuevas herramientas didácticas y estrategias pedagógicas.

Juan Freire (2011) describió cómo Internet ha modificado las prácticas humanas —como el comercio y la convivencia— excepto en la educación formal, que se

ha mantenido distante de las comunidades de aprendizaje; expresando en su crítica cómo las universidades seguían siendo análogas en un mundo digital.

Sin embargo, además de la educación formal, existen plataformas como YouTube, Pinterest y diversos *blogs* donde el conocimiento no sólo se difunde y se consume, sino además se crea. Postulados como el *Hamparte*, de Antonio García Villarán en 2018 —originado precisamente en la plataforma de YouTube—, ha creado un gran revuelo entre las comunidades académicas de las organizaciones formales de la educación.

Otra gran aportación surgida de la plataforma YouTube, es la del *youtuber* Aldo Bartra (2019) en su libro *Guía del internauta*, nos alerta sobre las propuestas más absurdamente anticientíficas que han obtenido un peligroso éxito mediante el uso de internet. La Editorial Martínez Roca, en la sinopsis del libro expresa:

“... nos muestra los peligros de la red y el modo en que ésta puede influir en nuestras vidas si no aprendemos a ser capitanes decididos a enfrentar tempestades y rumbos desconocidos y, al mismo tiempo, seamos capaces de evitar dejarnos seducir por los cantos de sirenas y otros monstruos.

Para que los desterremos o enterremos definitivamente, es primordial el uso de dos instrumentos fundamentales: la ciencia y el pensamiento crítico. Estos forman parte de una brújula que nos ayudará a luchar contra el sesgo

de confirmación que todos podemos llegar a tener y que nos lleva a confundir nuestras opiniones con hechos.”

Ideas como que la tierra es plana, que la NASA es falsa y que existen conspiraciones en la aplicación de vacunas, son sólo algunos de los mencionados cantos de sirenas. El gran impacto que han tenido ha sido devastador para los divulgadores científicos, quienes deben lidiar primero con desmentir dichos postulados para después poder difundir las ciencias. Así mismo, las recetas o fórmulas abundan en internet, ya sea para bajar de peso, para enamorar, para ser saludables; del mismo modo que las recetas educativas, no podían faltar.

En ese sentido este libro no pretende ser una fórmula precisa —lo hemos dicho antes—, sino un ensayo para conocer y utilizar etiquetas (conceptos) para la búsqueda de mayor información que permita posteriormente una formación verdaderamente autodidacta. Recordando que el educador es siempre un curador de contenidos.

Por lo anterior es indispensable la labor de monitoreo o andamiaje que el profesor debe propiciar en el trabajo del alumno mediante la cuidadosa observación y adaptación de contenidos. Al respecto, el libro propone una mixtura de elementos de métodos de otros autores, así como la creación de condiciones generales para la enseñanza del canto, sin seriar de forma acumulativa los contenidos presentados, ya que el diagnóstico del alumno deberá ser el referente de abordaje de contenidos por parte del profesor.

El origen y fin último es promover la musicalidad y no sólo el dominio técnico de las herramientas del trabajo vocal. Por ello, resulta sustancial que el alumno tenga un rol activo en su propio autoconocimiento corporal, afectivo y expresivo, para lograr la conformación de una identidad sonora propia. En ese sentido, podemos encontrar herramientas para el autoconocimiento corporal en la actuación, la eutonía, la musicoterapia, e incluso en el contacto con otros cantantes, otros profesores de canto y profesionales como actores, bailarines o terapeutas. Una experiencia significativa fue la integración de temazcales¹ como estrategia de aprendizaje. No limite usted la posibilidad de alternar el desarrollo técnico con experiencias enriquecedoras que posibiliten el sentipensar —ya que en ello radica la musicalidad.

.....

1 El temazcal es un ritual de sanación utilizado por las culturas mesoamericanas y norte-americanas, mediante la utilización de vapor, hierbas medicinales y oscuridad que reconecta al individuo con la experiencia del feto en el vientre materno y la conexión del ser humano con la naturaleza (vientre de Pachamama).

Principio de neutralidad

Debido a que las influencias socioculturales condicionan al individuo a moverse, expresarse y pensar de determinada forma —cómo caminamos, cómo nos movemos, que color le damos a nuestra voz—, no es lo mismo si somos ciudadanos o si vivimos en el campo; si somos mujeres provenientes de alguna comunidad machista o liberal, si somos del norte o del sur, si pertenecemos a un determinado grupo socioeconómico, por mencionar algunos casos. Tal fenómeno ha sido abordado por Kristin Linklater en su llamada *Segunda Premisa*, mediante la cual describe cómo el individuo ha ido distorsionando su voz en respuesta a su entorno.

En ese sentido, el trabajo actoral se ha enfocado en lograr cierta neutralidad mediante la cual, el actor pueda encontrar su naturalidad como *volviendo a nacer*, sin espacios ni tiempos que le condicionen vocal o corporalmente, de forma que pueda así interpretar un sin fin de personajes diversos, siendo capaz de transformarse en lo que desee proponer por más distante que esto sea de su contexto sociocultural.

Los llamados vicios corporales han sido objeto del estudio constante en actuación —debido a que el reencuentro de la naturalidad es fundamental—. ¿Cómo poder construir un personaje encorvado si se tiene una postura recta y rígida de la columna? El actor debe encontrar su posición natural para poder construir al personaje encorvado, teniendo siempre como punto de partida la

neutralidad y no su propia postura socioculturalmente adquirida. “Quiero oírte a ti y no a tu voz” (Linklater, Krinstin, 2006).

En el caso de los vicios vocales, los trabajos realizados en las técnicas de actuación proponen —entre otras estrategias— el Encuentro Tonal (Grotowsky), la Eutonía (Guerda A.), la Reeducción Psicofísica (M. Alexander) y La Voz Natural (Kristin Linklater), mediante los cuales puede lograrse un trabajo de resonancia y fonación natural en el individuo.

Si bien, la mencionada *neutralidad* se plantea como una utopía —por que objetivamente ni actores ni cantantes lograrán jamás ser totalmente neutros— y a su vez una paradoja —si se lograra esa neutralidad representaría la pérdida de la manifestación identitaria artística—, puede representar el horizonte que guíe los avances disciplinarios.

Tanto el bailarín como el actor construyen —a partir de la neutralidad que han trabajado— sus personajes en un proceso que involucra el hecho evidentemente creativo, es decir, de elaboración de un nuevo y personalísimo ordenamiento de los elementos técnicos y estéticos disponibles. En cambio, el músico sólo interpreta la idea artística que el compositor o director tienen en mente, construyendo desde la misma personalidad sonora que le ha venido identificando siempre.

Efectivamente —bajo estos criterios—, el músico que no compone es sólo un intérprete —pésimo o excelente— de los diseños de otros y, aunque evidentemente, al hablar de arte se imprima forzosamente el carácter

individual, debemos aceptar que éste se encuentra más acotado en la música que en la danza o en el teatro —en este contexto—; ello tiene como fundamento el hecho de que el músico no trabaja su neutralidad y por tanto construye desde sus propias limitaciones de posturas corporales, acentos, vicios, identidades socioculturales y rasgos de carácter personales que son utilizados en la vida cotidiana pero además son llevados también al escenario.

Por lo tanto, la creatividad de los cantantes se ha limitado a la elección personal del repertorio, a los retos técnicos que deciden enfrentar, a qué tanto deseo y capacidad tienen de mostrar de sí mismos frente a los demás, al grado de autoconocimiento, el nivel de autocontrol y diversidad de elementos técnicos.

Por lo anterior, resulta importante incorporar de forma transdisciplinaria las investigaciones realizadas en las artes escénicas, las cuales han logrado efectivamente facilitar el reencuentro con la naturaleza sonora del individuo.

Lograr la naturaleza sonora no es más que reconectar con las capacidades innatas del individuo para la emisión de la voz. En una ocasión, una estudiante preguntó *¿cómo es posible que los niños griten durante horas, muy agudo y jamás se lastimen? y ¿por qué no se cansan?*

La respuesta es que en verdad no están gritando, sino que realizan un trabajo diafragmático intenso, digno de cualquier cantante consagrado. Por tanto, debiéramos analizar el proceso orgánico del acto de gritar, así como del uso general de la voz.

Pamela Jiménez (2010) en su libro *El proceso orgánico de la voz*, presenta un interesante estudio interdisciplinario que conjuga el estudio de los principios anatómicos del cuerpo con un análisis del uso correcto de la voz hablada en profesionales de la actuación. Tal fuente es recomendable como referente para explicar el trabajo orgánico del cuerpo en la emisión de la voz.

.....

Los vicios vocales

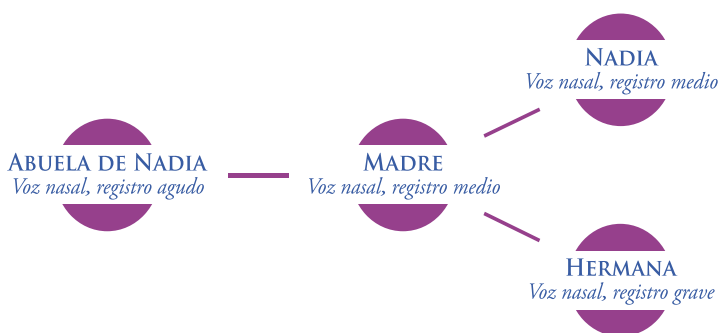
Una de las aportaciones de la actuación que debemos considerar es el análisis de los vicios vocales de los estudiantes. Observé —dentro del proceso de enseñanza del canto— que la herencia sonora que cada persona manifiesta en su cantar, es producto de aquellas influencias sociales, culturales (acentos regionales) y principalmente familiares. Esto no es nuevo en las teorías de la actuación, pero en canto debemos hacerlo consciente o no lograremos trabajarlo y por tanto liberarnos de ello para descubrir nuestro propio canto.

La mayoría de los cantantes presentan vicios vocales que resultan complicados de trabajar si se abordan exclusivamente desde la teoría vocal o desde la práctica estandarizada. Cada estudiante ha construido su forma de cantar a lo largo de toda su vida (hablando, gritando, susurrando) y, por ello, el maestro de canto requiere apoyarse de otras herramientas para un trabajo efectivo en términos vocales.

En este sentido pedí a mis estudiantes realizaran un árbol genealógico de voces en su familia. Desde sus abuelos maternos y por otro lado un árbol para la familia paterna hasta llegar a sus hermanos y a sí mismos.

Mostraré a continuación el ejemplo de Nadia

Fuentes:



En este caso, Nadia había tenido un vicio vocal de resonancia nasal, el cual resultaba difícil trabajar debido a que subyacía en un plano inconsciente. Así que, una vez que realizamos este ejercicio y añadimos las influencias vocales de sus cantantes favoritos descubrimos que todos coincidían en el mismo patrón de sonoridad nasal. Debido a que el ejercicio favoreció la observación consciente, Nadia tuvo mayor facilidad para evitar dicho vicio vocal.

Si la voz humana tiene una infinita capacidad de producir sonidos de colores tan diversos ¿cómo es que elegimos sonar de determinada manera?, ¿cómo se conforma la identidad sonora de los cantantes?, ¿realmente lo decidimos o simplemente se conforma de manera implícita? De modo que las exigencias del *bel canto* son correctas para tal estilo, pero no necesariamente para otras formas de emisión vocal. Existen muchas maneras de cantar por tantas culturas han creado una cosmogonía, y el *bel canto* es sólo una de ellas.

Todas son hermosas, el canto polifónico, el canto gutural, el canto popular mexicano, el canto afroamericano, el canto aborigen y un sin número de opciones dentro de la basta diversidad cultural. La técnica correcta —en términos absolutos— no existe y los vicios vocales son relativos, todo es directamente proporcional al efecto sonoro que queremos lograr. En la deleznable búsqueda de un determinado registro vocal, se realizaron castraciones durante siglos, para conservar una *belleza* determinada.

Alessandro Moreschi, quien nació en 1858 en el *Lazio* italiano, fue castrado cerca de 1865 y comenzó su trayectoria musical hacia 1870. En la época, el coro de la Capilla Sixtina aún conservaba una buena proporción de *castrati* —y también un exigente sistema de admisión—, pero aun así Moreschi consiguió figurar ahí (Pijamasurf, 2016).

Es interesante cómo el pensamiento dicotómico —si no es bello (bajo nuestro concepto de belleza) entonces es horrible— se ha apoderado de nuestra forma de ver el mundo, aunque realmente “somos ciegos a nuestra ceguera” (Najmanovich, 2006). Podemos verlo en la historia del canto, donde la visión radical de la construcción de lo bello puede ser cuestionable desde la postura moderna de los derechos humanos o desde los derechos de los niños.

Más adelante hablaremos del concepto de belleza musical y específicamente de cómo las expectativas de

los profesores determinan los resultados de sonido de los estudiantes, de modo que la posibilidad para desarrollar un sonido propio por parte del alumno es directamente proporcional a la expectativa del profesor; lo cual puede ser grave en términos creativos y simplemente artísticos si no permanecemos atentos.

.....

Autorretrato cantado

Una herramienta didáctica que sugiero al profesor de canto, es la realización de un autorretrato cantado por parte del estudiante. Es importante mencionar que — en mi ejercicio profesional como cantante— he trabajado los géneros de la música popular, dentro el género clasificado como músicas del mundo, desde el bossa nova, la samba, el son cubano, el tango, la música folclórica mexicana y la música vocal de Bobby McFerrin. Así que, para mi trabajo docente, abordé dichos géneros musicales y al hacerlo fui documentando la necesidad de crear programas educativos de música popular; hasta haber elaborado por encargo de la Dirección de la Facultad de Bellas Artes, el diseño curricular de la Licenciatura en Música Popular Contemporánea, vigente desde 2016.

Volviendo al tema del autorretrato como sugerencia didáctica, debemos responder entonces las interrogantes de ¿por qué cantamos de determinada manera? y ¿cómo construye el cantante su identidad sonora?, de modo que vayamos construyendo un repertorio sumamente significativo que nos permita identificar fácilmente los elementos extramusicales que forman parte de nuestra musicalidad.

El ejercicio del autorretrato es principalmente un autoanálisis de las influencias vocales que el cantante ha tenido durante la conformación de su propia identidad artística; para ello presento un ejemplo, mediante el guion del autorretrato cantado que realicé en compañía de Mar Marcos Carretero —de nacionalidad española— quien colaboró conmigo en el ejercicio de analizar nuestras in-

fluencias vocales —culturalmente distintas— mediante un concierto binacional que pudiera ilustrar de mejor manera lo anteriormente mencionado:

I. Inicios.

Mar Marcos— Una de mis primeras influencias tiene que ver con la música Folk del norte de España, donde estuve viviendo por más de 10 años. La característica principal de esta música son giros melódicos medievales y fusiones celtas. El primer grupo del cual formé parte, fue un grupo de música folk llamado Tierra de Campos. La canción que elegí para marcar esta primera etapa es *Feria de Scarborough*, canción inglesa de autor desconocido que popularizó el dúo de Simon y Garfunkel y que años más tarde con una versión en español cobra nuevos bríos con los españoles Sergio y Estívaliz.

Fabiola García— Mi primera influencia vocal es aquella que aún determina gran parte de mi ejecución del canto. La cocina de mi abuela Carmen, el olor a leña, aroma de tortillas recién cocidas en comal y su radio con canciones de cantantes mexicanas del género ranchero —mujeres con voz grave, voz abierta, frontal, ruda podría decirse—. Es inevitable la asociación de la personalidad de mi abuela con esas voces; honestas, nada pretenciosas, voces que cantan al amor, pero con la fuerza y la dulzura de un mezquite que no es lindo, pero da sombra a la vez. Interpretaré uno de los temas que mejor pueden representar el ambiente de la cocina de mi abuela: *Hay unos ojos*, de autor desconocido.

2. Evolución.

Mar Marcos— Ana Belén, cantante y actriz española, representó una influencia trascendental. Técnicamente buscaba superar los retos que oía en sus canciones, pero además en la España de los 80, había un grupo de artistas como Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Serrat, Víctor Manuel y por supuesto Ana Belén, que representaban una forma de pensar y vivir, con la cual yo comulgaba profundamente. Ella sin saberlo era mi tutora, mi guía, mi ejemplo. Para este momento elegí la canción *Lía*, de Nacho Cano.

Fabiola García— La influencia de las cantantes brasileñas ha sido determinante para mí, que en contraste con las voces del género ranchero me mostraron como con la intimidad de la voz aérea y de pecho, la voz suave de Elis Regina puede contar historias tan fuertes como las de apertura vocal y de vibrato. El bossa nova y el micrófono me permitieron cantar al oído de la multitud. Elis Regina, tal como su nombre lo indica, es la reina que domina la técnica, y su influencia de ritmo, sonoridad e interpretación aún forma parte de mi propia identidad sonora. Interpretaré una de las canciones más representativas del género Bossa Nova titulada *Corcovado* de Tom Jobim.

3. Cambio.

Mar Marcos— Ya en México, empecé a escuchar mucha música; me llamaron la atención los tríos, con su juego de voces y gran sensibilidad, me sentía atrapada por los boleros con esa gran melancolía

que me murmuraba. Por ahí del año '93 se celebró en Querétaro el primer festival de bolero y decidí participar intentando realizar un pequeño homenaje a este género. Elegí el bolero universal de Consuelo Velázquez *Bésame mucho*.

Fabiola García— La influencia de Mercedes Sosa, con su poderosa voz abierta de resonancia de pecho, invitando a toda Latinoamérica a una revolución cultural por la hermandad, los derechos y la diversidad, cambió nuevamente mi forma de entender el canto. Debía ser un canto que convocara, además de conmover, no tan íntimo (como el bossa). Volví entonces a mi herencia del canto mexicano, pero ahora con la necesidad de expresar letras con carácter más social e intercultural. Elegí *Canción con todos* original de Armando Tejada y César Isella, una de las piezas más emblemáticas de la época y personalidad de Mercedes Sosa.

4. Canto consciente.

Mar Marcos— Desde muy joven me he considerado una apasionada del jazz, he sido admiradora de muchas cantantes que representaban técnicamente grandes retos vocales y de interpretación, como Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, entre tantas otras. Para cerrar mi viaje en la búsqueda de mi identidad vocal, elegí *Nocturno de Harlem* de E. Hagen y D. Rogers, una de las canciones con más versiones de este género con interpretación en español.

Fabiola García— Una influencia que terminó por cuestionarme la forma en que me asumía como

ente escénico, fue el trabajo de Bobby McFerrin; quien a través de su excepcional versatilidad sonora demostró al mundo académico que la voz es un instrumento musical de infinitas posibilidades. Ello me llevó a la necesidad de expresar ideas, sentimientos y conceptos sin la necesidad de palabras, es decir, me recordó la musicalidad del canto. Elegí el *2º movimiento de Invierno* de Vivaldi, porque en su poema expresa dos ideas contrastantes: la fría nieve y el calor de la fogata en el refugio representado por el hogar. Interpretaré pues la parte del violín solista.

La identidad sonora de los cantantes está profundamente vinculada con el concepto que Violeta Hemsy (2017) propusiera como *mundo sonoro interno*, el cual se conforma con las representaciones mentales de los elementos musicales que construimos conforme a nuestro contexto. Pero la musicalidad no solamente es la expresión del mundo sonoro interno —el cual puede ser reducido o muy amplio—, sino de nuestra capacidad de operar con los elementos musicales adquiridos.

De tal forma que podemos tener un mundo sonoro interno relativamente modesto, pero haber desarrollado una gran capacidad de operar y viceversa; podemos tener mucha música por dentro y no contar con la capacidad de expresarla por causa de una nula o pobre ejercitación para operar con música (Hemsy, 2017). Es importante que el profesor considere la operatividad como la única forma de conocer el mundo sonoro interno del estudiante, de modo que más adelante el cantante pueda realmente explorar su musicalidad libremente.

.....

Elementos del entrenamiento vocal

Es substancial resaltar que parte de la formación vocal es el entrenamiento. No obstante, resulta prudente señalar que un error común en los profesores de canto es no llevar a cabo el entrenamiento conforme al correcto procedimiento del entrenamiento corporal. No olvidemos que el cuerpo es orgánico y por tanto requiere de un trato prudente para no ocasionar lesiones.

El procedimiento correcto para un buen entrenamiento es: relajar, calentar, trabajar resistencia y posteriormente a todo ello, trabajar fuerza. Si comenzamos a forzar la voz sin calentamiento pueden ocasionarse lesiones graves.

- I. La relajación puede trabajarse con ejercicios de Yoga o Eutonía (de 10 a 15 minutos).
- II. El calentamiento no es la vocalización, sino la preparación del aparato fonador para el trabajo a realizar. Podemos ejercitar la lengua, emitir aliento empañando un espejo o producir vibración con boca cerrada (de 3 a 5 minutos).
- III. La resistencia está relacionada con la respiración, de modo que los ejercicios de respiración sostenida y de emisión muy lenta del aire pueden ser útiles; sin embargo, en este libro proponemos integrar la voz cantada debido a que la emisión del aire es distinta en la voz cantada que en la exhalación sin sonido. Para ello:

1. El profesor puede tocar una secuencia de acordes ascendiendo cromáticamente.
2. Mientras el estudiante emite una vocal y la sostiene durante el tiempo que le sea posible entonando la nota fundamental del acorde.
3. Cuando el alumno requiera inhalar nuevamente el profesor cambiará el acorde y así sucesivamente.

El trabajo de fuerza puede entonces abordarse con mucho cuidado, una vez que el estudiante se ha relajado, realizado calentamiento y ejercicios de resistencia. Los ejercicios de trabajo llamado diafragmático (que realmente es dorsal) para una emisión del aire con potencia se trabajan a esta altura.

Es importante que el profesor observe si el alumno es afinado o en qué momentos pueda estar emitiendo un sonido *calante*, para ubicar entonces la raíz del problema en la emisión del canto. En la mayoría de los casos, la desafinación está más relacionada con un problema de resistencia que con el entrenamiento auditivo. Distinguir entre ambas es labor del maestro, así como atender el problema.

La experimentación para el trabajo creativo debe trabajarse en cada clase de alguna manera. Ya sea al vocalizar, con los ejercicios a dueto con el profesor o en el trabajo colectivo como proponemos en este libro. Simplemente no puede faltar en el trabajo cotidiano. Debe formar parte de nuestro quehacer de forma natural.

De igual manera, la creatividad del profesor será practicada diariamente, así como su dominio de las escalas; esto propiciará el ambiente de confianza donde el alumno experimentará con su propia voz. Recuerde que el maestro es un acompañante del proceso, no un observador.

.....

Descalzar los pies

Una práctica sugerida es trabajar descalzos, tanto el alumno como el maestro, ya que este último debe integrarse en cada actividad como lo hace un profesor de yoga —no puede simplemente dar instrucciones y permanecer sentado detrás del piano—; corresponde poner ejemplos, y nos referimos a un proceso orgánico completo donde el cuerpo trabaja de pies a cabeza. De igual manera se sugiere trabajar con ropa cómoda, permitiendo así realizar el procedimiento de entrenamiento completo sin dificultades. De forma que se recomienda en este libro descalzar los pies sólo para el entrenamiento, ya que en el escenario hay requerimientos distintos dependiendo el tipo de música que se ejecuta.

Descalzarnos permite la conexión con la tierra, nos vuelve sensibles al frío, al calor y nos recuerda lo vulnerables y fuertes que somos; mejora la postura para mayor proyección de la voz y permite que la energía fluya.

Si esto le parece extraño en una clase, permítame mencionar que así trabajo siempre en el escenario, pero no sólo yo, cantantes como Eliane Elias, Sade, Marta Gómez, María João y el propio Bobby McFerrin lo hacen.

.....

Creatividad y experimentación vocal

Las artes, por excelencia han sido históricamente consideradas como la máxima expresión creativa. Paradójicamente —en los procesos de formación musical—, la creatividad no tiene lugar en los métodos tradicionales de enseñanza instrumental y del canto. Mientras en las artes visuales los estudiantes experimentan con los materiales antes de crear o interpretar en un lienzo, en cuestiones musicales, primero se interpreta a los grandes exponentes y posteriormente puede experimentarse con el sonido.

En la primera mitad del siglo pasado, las propuestas constructivistas tomaron gran auge, de modo que influenciaron de forma evidente los nuevos métodos de enseñanza musical, es entonces que nace la Educación Musical como disciplina que propone el aprendizaje de la música de forma constructiva, más similar al aprendizaje natural de la lengua materna. Es entonces que la creatividad se integra en los métodos precursores y activos como Dalcroze, Kodaly, Orff, Willems, y posteriormente en los métodos creativos como el de Murray Schäfer y los latinoamericanos como Hemsy De Gainza y César Tort.

De acuerdo con la teoría endoceptual, la creatividad se encuentra relacionada con la experimentación, de modo que el error forma parte indispensable del proceso creativo que potencializa el aprendizaje.

En ese sentido, el docente se convierte en un experto en identificación de errores y —por tanto— un proceso sin errores no es aprendizaje. Si el alumno nunca se equivoca, el docente se vuelve un simple instructor y no

un formador. Pero ello implica el autoconocimiento del propio educador, así que el profesor debe ser un diestro analista de sus propios procesos.



Imagen 4. Asistentes al taller de Canto y creatividad impartido por Fabiola García en el Festival de Educación Musical (2015), que organiza la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).



Imagen 5. Paola, Nadia y Brenda en concierto, 2017.



Imagen 6. Fagara (Fabiola García Rangel) en concierto, noviembre 2017.

Respirar como bebés

A lo largo de la vida, el control del cuerpo nos permite el desarrollo de aspectos psicológicos que posibilitan la maduración como individuos. No obstante, dicho control sobre el cuerpo (control de esfínteres, del impulso sexual) también nos permite corporalizar permanentemente el estrés cotidiano en forma de tensiones innecesarias.

Los niños poco a poco aprenden a controlar su cuerpo para adaptarse al ambiente escolar, donde todos comen en un mismo horario, duermen en un mismo horario y en terribles ocasiones también son impuestos horarios para orinar; es decir, se trata de actividades que en la educación estandarizada tradicional deben realizarse en un tiempo destinado para ello. Lo anterior va impactando poco a poco en una especie de desconexión con el cuerpo que, por un lado, nos envía el impulso nervioso que ordena comer, y por otro debe esperarse al horario de almuerzo escolar.

De tal modo que todos los niños deben educar a sus cuerpos para tener hambre a ciertas horas, dormir a ciertas horas, orinar en ciertos momentos. Ello resulta útil en cierta medida para los padres de familia y las instituciones escolares, pese a que sabemos que no todos los adultos tenemos sueño en los mismos horarios, no comemos todos a la misma hora y orinamos en el momento en que sea necesario.

Es crucial mencionar lo anterior, porque resulta escandalosamente común que los adultos no respiren correctamente sin siquiera saberlo; pero ¿por qué es esto posible?, ¿por qué no lo notan? Sí, es difícil darse cuenta de la calidad de la respiración si hemos sido educados para controlar el cuerpo, a tal grado, que debimos desconectarnos en cierto punto; en otros términos, hemos ignorado al cuerpo primero conscientemente y luego sin darnos cuenta. Al respecto, el cuerpo informa que no hay una respiración correcta mediante tensiones innecesarias —que a su vez estresan más al individuo.

Parte de la materia prima del canto, es el aire. En verdad, si hubiera que clasificar al canto —es complejo— como instrumento, lo más acertado sería insertarlo en la familia de alientos porque, pese a que la afinación se produce en el movimiento de las cuerdas (tensión y distensión), éstas podrían semejar más a las perforaciones de la flauta —porque la afinación se relaciona más con el oído interno que con las cuerdas en sí.

De manera que la respiración es fundamental para cantar correctamente y, en relación a lo anterior, el método del *Tao de la voz* (Chun-Tao, 1993) propone una serie de ejercicios de respiración relacionados con la relajación. Al respecto, el trabajo recomendado en este libro es el de integrar ejercicios de Yoga y Eutonía para concientizar el proceso de la respiración, relajar el cuerpo, eliminar tensiones innecesarias y trabajar respiración profunda (suelo pélvico).

Para percibir mejor la columna de aire no hay mejor postura que cantar recostado en el piso firme, en posición anatómica cero² —con un libro en la cabeza para sostener la columna recta—, y no flexionar las cervicales con la cabeza hacia atrás. Puede vocalizarse en el piso, o para el caso de pasajes específicos que representen dificultad para el estudiante, recomendando hacerlo de la mencionada anteriormente.

.....

2 Posición Anatómica Cero en el piso: cuerpo recostado con mirada al frente, los brazos a lo largo de los costados y las palmas de las manos abiertas dirigidas hacia arriba. Los miembros inferiores se sitúan rectos con los talones ligeramente rotados hacia fuera.

Jugar como niños

La improvisación musical es una herramienta muy útil para conectar el mundo sonoro interno con la capacidad de operar música, pero sólo cumple dicha función si es abordada como espacio de experimentación vocal y no como un acto formal de composición colectiva —como en el jazz—, de tal forma que en este libro le llamaremos experimentación vocal —para dar énfasis al carácter lúdico de la exploración de resonancias, elementos de fonación, melodías y armonías.

Durante el proceso de experimentación es común que se origine un ambiente de incertidumbre que el estudiante pueda interpretar como inseguro, por este motivo es crucial que el profesor contenga un posible temor al riesgo por parte del alumno y propicie que éste pueda probar sus capacidades, para ello debe prestarse a la imaginación del estudiante, primero poniendo el ejemplo al mostrar su propia creatividad y posteriormente al participar en la inversión de roles.

La sugerencia —en este libro— es iniciar bajo el dictado del profesor utilizando la fonomimia propuesta por Zoltán Kodaly (1993), para posteriormente dejarla de lado cuando el sistema haya sido comprendido por el estudiante. Es importante que constantemente el profesor sea la materia del dictado del estudiante también.

.....

Dictado vocal con fonomimia

1. El alumno canta el dictado fonomímico del profesor, mientras el maestro a su vez canta otra línea melódica para hacer contrapunto entre ambas voces.
2. Se invierten los roles y el estudiante dicta con fonomimia al profesor para crear el ejercicio juntos.

Se aconseja aplicar la experimentación en la vocalización del estudiante. Recuerde usted que primero el profesor pone el ejemplo y crea los giros melódicos para generar confianza en el estudiante y —posteriormente— sea el mismo quien experimente. Para ello:

- a) El profesor ejecuta un acorde en el instrumento armónico y el estudiante propone un giro melódico de dos compases.
- b) El profesor ejecuta un acorde medio tono ascendente —al anterior— para que el estudiante ejecute el mismo giro melódico subiendo medio tono.
- c) El profesor continúa subiendo cromáticamente por acordes para que el estudiante cante el mismo giro melódico hasta donde su registro vocal lo permita.
- d) Se vuelve al acorde inicial para crear un nuevo giro melódico y repetir el ejercicio.

Dictado a dos voces

Una vez que el estudiante domina el canto a dos voces con el profesor a manera de contrapunto, se propone dar un sentido armónico al ejercicio con un dictado a dos voces armónicas:

1. El profesor marca un pulso moderado —es importante que éste se sostenga durante todo el ejercicio.
2. El profesor canta un giro melódico de dos compases y lo repite (tres veces en total).
3. El alumno debe mantenerse atento a lo que escucha —pues debe mantenerse el pulso durante todo el ejercicio— y el profesor sólo debe repetir dos veces más el giro melódico.
4. El estudiante ejecuta una segunda voz armónica bien entonada durante la tercera —y última— repetición del profesor.
5. El profesor cambia de giro melódico y repite el ejercicio.

.....

Experimentación tonal vocal

El maestro toca una cadencia armónica que repite durante unos minutos. Mientras tanto el estudiante canta libremente improvisando sobre dicha cadencia armónica. El profesor puede pedir al estudiante que experimente con los diversos resonadores para jugar con varios colores de voz. Se repite el ejercicio, pero ahora en tono menor.

Más adelante —en el apartado correspondiente— veremos la experimentación vocal colectiva y sus grandes beneficios didácticos en el canto.

.....

Expresarse como adolescentes

*“El tiempo pasa y nos vamos poniendo viejos.
Yo el amor no lo reflejo como ayer.
En cada conversación, cada beso, cada abrazo...
Se impone siempre un pedazo de razón”*

(MILANÉS, 1980)

Es importante que el maestro de canto genere un ambiente de confianza en la clase para facilitar al estudiante la conexión con su corporalidad y ello posibilite el registro de las sensaciones corporales necesarias para el aprendizaje del canto.

Conforme las personas adquieren responsabilidades y dejan atrás la adolescencia, las razones motivan el actuar. Pero durante la adolescencia las experiencias se viven intensamente de manera que el actuar se fundamenta más en el sentir que en la razón.

A pesar de que la prudencia y la templanza responden a una necesidad de maduración, es común que los estudiantes —cuando son adultos— den por sentado que cantar entonadamente sea suficiente para interpretar correctamente. De manera que —para conectar el mundo sonoro interno con la capacidad interpretativa y al tratarse de un arte escénico— el canto requiere de un estudio de resignificación de las palabras, es decir un análisis de texto.

Se requiere volver a escuchar o escuchar con otros oídos las palabras que acompañan una melodía para romper esa barrera y conectar con las emociones como en la adolescencia.

Con mayor profundidad Stanislavsky (2006), ya en 1936, propone crear el tren de pensamiento desde su teoría de la actuación y su propuesta conocida como El Método.

Tomando la naturaleza general de la propuesta del tren de pensamiento —y adaptando dicha herramienta— podemos trabajar para el canto el análisis del texto para dar nuevo significado organizado por el propio estudiante, que de manera participativa verbaliza el significado de la idea propuesta por el autor, mismas palabras que yacerán en el subtexto; mediando entre lo que el autor propuso con palabras específicas y el discurso propio del cantante. Para ello:

1. El maestro solicita al estudiante elegir una canción (de cualquier género musical) que le sea significativa en ese momento.
2. El estudiante debe memorizar perfectamente una estrofa o un coro —según sea significativa la letra para él mismo— y ha de presentar la letra impresa de la canción completa en dos copias.
3. El estudiante canta *a cappella* la canción completa de pie frente al profesor.

4. El estudiante toma asiento en posición de espalda recta, pies firmemente apoyados en el piso, brazos sobre las piernas, hombros y cuello relajados.
5. El profesor, con letra en mano, pide al alumno que lea —sin cantar— la letra de la canción completa.
6. El alumno narra la anécdota de la canción.
7. El estudiante, con letra en mano, debe leer la canción con otras palabras:

(Original) *Bésame, bésame mucho / Como si fuera esta noche la última vez*

(Alumno) *Une tus labios a los míos, una y otra vez / Imagina que mañana podríamos morir*

8. El profesor, con letra en mano, debe observar cuidadosamente que el estudiante no repita las palabras del autor.
9. Ambos guardan estricto silencio por unos minutos.
10. Ahora con ojos cerrados, el estudiante vuelve a interpretar sólo el coro o estrofa que realmente sea significativa para él por su letra, recordando como subtexto las propias palabras que el alumno construyó sobre la anécdota de la canción.
11. Vuelve a interpretar la estrofa o coro, está vez con ojos abiertos; sentado, vista al frente.

La propuesta es realizar este trabajo primeramente con canciones conocidas por el estudiante, pero además significativas en el momento de trabajarse y éstas pueden ser del repertorio popular.

Una vez familiarizado con el sistema de trabajo, pueden abordarse piezas del repertorio del cantista y finalmente piezas abstractas —para lo cual proponemos vocalizar música instrumental.



Imagen 7. Mar y Jessica cantan el Minueto en G menor, del libro Ana Magdalena, de J. S. Bach.

Un repertorio recomendado para la vocalización son las piezas del libro *Ana Magdalena* (Tomo I) de J. S. Bach, por su belleza melódica, la amplitud moderada en el rango melódico y la abstracción que encierra al tratarse de repertorio instrumental. Puede trabajarse de la siguiente manera:

1. Dos compañeros interpretarán de pie —vista al frente y con ayuda del piano— una pieza del libro de Ana Magdalena Bach.
2. A continuación, cantarán *a cappella* la misma pieza.
3. Ambos compañeros —con ayuda del profesor, si fuera necesario— construirán una anécdota para dar significado a la misma pieza.
4. Volverán a interpretar la pieza con un tren de pensamiento.
5. Interpretarán nuevamente la pieza modificando el tren de pensamiento en dos ocasiones para sumar tres diferentes anécdotas con un mismo repertorio.

.....

Corporalizar el canto

Una herramienta de experimentación vocal es la corporalización del canto, ya que permite visualizar el movimiento melódico y rítmico de forma lúdica. Para ello deberá trabajarse —como se ha sugerido en todos los ejercicios— con ropa cómoda y con pies descalzos.

1. El profesor crea una melodía.
2. El estudiante dirige su atención a lo que escucha y para ello cierra los ojos.
3. El estudiante comienza a mover su cuerpo —conforme la melodía y el ritmo lo guían.
4. El estudiante comienza a desplazarse por el espacio.
5. El profesor indica que la pieza está por concluir —interpretando en *diminuendo* (*fade out*) hasta guardar silencio.
6. El estudiante termina el ejercicio en completa inmovilidad conforme escucha que el profesor concluye la melodía que creó.
7. El ejercicio debe repetirse por lo menos una vez más.



Imagen 8. Corporalización del canto —en el Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas— *Corporalidades Escénicas* organizado por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2012), con la Mtra. Tere Ruíz (danza) y Fabiola García (voz).

.....

Musicalizar el gesto

Es preciso recordar —antes mencionado— que el profesor de canto debe comprometerse completamente en el proceso del estudiante, por lo que, en ocasiones, intercambiará los roles para que el estudiante tenga claro el proceso completo.

1. El estudiante crea una melodía.
4. El profesor dirige su atención a lo que escucha y para ello cierra los ojos.
5. El profesor comienza a mover su cuerpo —conforme la melodía y el ritmo lo guían.
6. El profesor comienza a desplazarse por el espacio.
7. El estudiante indica que la pieza está por concluir —interpretando en *diminuendo* (*fade out*) hasta guardar silencio.
8. El maestro termina el ejercicio en completa inmovilidad conforme escucha que el estudiante concluye su melodía.
9. El ejercicio debe repetirse por lo menos una vez más.

Resulta oportuno esclarecer el porqué de cerrar los ojos para dirigir el proceso de atención.

Con respecto a lo anterior Edgar Willems (1996), en su libro *El valor humano de la educación musical*, explica que cuando los estímulos visual y auditivo se conjuntan —por ejemplo, al ver una película— la atención se dirige en 80% a lo visual y sólo 20% a lo auditivo. De forma que si es nuestro propósito escuchar algo con atención debemos cerrar los ojos.

ESTOY ESCUCHANDO ESTAMBUL.

(Fragmento)

*“Estoy escuchando a Estambul, con los ojos cerrados,
primero sopla un viento apacible;
las hojas se mecen suavemente en los árboles;
lejos, muy lejos, los incansables campanilleos de los lecheros.
Estoy escuchando a Estambul, con los ojos cerrados”*

(U_{ELI} K_{ANIK}, 1940)



CAPÍTULO V

Si no creyera en algo puro



LA música —específicamente el canto— es también un arte escénico que no sólo tiene como herramienta el sonido, sino la expresión completa del cuerpo. Dentro del trabajo tradicional de la voz cantada, el resto del cuerpo ha sido integrado en el sentido de eliminación de vicios corporales y de relajación. Ello no significa que los cantantes no consideren fundamental el trabajo del aspecto corporal —además de sonoro-vocal—, no obstante, sigan sin incorporarse en un estudio integral de canto.

Por otro lado, en la actuación, la voz es trabajada, estudiada y aplicada con riguroso cuidado, con base en investigaciones experimentales donde el movimiento no sólo se manifiesta en extremidades sino además en las diminutas cuerdas vocales que se encuentran también asociadas a los impulsos cerebrales que integran la expresión. Sonido y movimiento forman parte del mismo cuerpo escénico, no como dos partes asociadas, sino como una manifestación global en el hecho comunicativo, tan sólo por principio de equilibrio.

En este libro propongo el trabajo equilibrado, necesario en el quehacer escénico de los cantantes. Dado que hemos aprendido mucho de las técnicas actorales —mismas que aún son utilizadas para fines, incluso, del mejoramiento técnico-vocal como lo es el Encuentro Tonal propuesto por Grotowski—, nos enfrentamos cons-

tantemente ante la evidencia de que la música ha venido quedando fuera de las artes escénicas —en gran medida— por su falta de investigación, desarrollo y aplicación de métodos integrales.

Siendo que en la disciplina de la actuación se han realizado investigaciones profundas sobre la eficiencia vocal, para los cantantes —cuanto más los profesores— que nos hemos adentrado en el conocimiento de las técnicas actorales, nos es inevitable encontrar algunas diferencias entre la actuación —como una expresión que busca como punto de partida la neutralidad del actor para la construcción libre de personajes— y por otro lado, el canto —como una expresión que busca la conformación de una identidad sonora fuera de toda neutralidad— donde los vicios vocales e incluso corporales en algunos casos conforman la personalidad que el público espera en todo momento por parte de los cantantes.

Justo en el momento histórico de experimentación y creación de modelos teóricos de formación integral en actuación —desarrollados a principios del siglo XX—, en la música inician las industrias discográficas, lo cual puede representar un factor de influencia para que el músico de hoy en día se asumiera como un ente sonoro, aparentemente ajeno al hecho escénico equilibrado y completo.

¿Es enriquecedor o contraproducente el trabajo técnico diverso? ¿Cómo se conforma la identidad sonora del cantante? ¿Qué papel juega dicha identidad sonora en el trabajo escénico del cantante? Presenté y analicé éstas y otras preguntas en el Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas: Corporalidades Escénicas, organizado

por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana en 2012, así como en el 3er Coloquio de Escuelas Superiores de Arte, *El cuerpo y la percepción del artista en las artes escénicas*, realizado en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 2012.

No obstante, hay un momento en que las técnicas de la voz hablada ya no son suficientes y debe trabajarse desde las necesidades y condiciones específicas de la voz cantada.

Aunque exista ya mucha metodología para la voz cantada, paradójicamente ésta no parte de la neutralidad, ni tampoco se dirige al objetivo de la transformación constante del cantante. De hecho, cada técnica exige celosamente un estudio para el cual es incluso contraproducente la diversidad.

Volvemos entonces al valioso referente de la actuación, que nos muestra precisamente que el manejo de diversidad de técnicas posibilita un trabajo completo. Ello no significa que los cantantes debamos hacer exactamente lo que hacen los actores, pero no deja de ser un referente importante para orientar el desarrollo teórico de la música y —sobre todo— el trabajo de los cantantes.

Comprobé lo anterior al observar que los cantantes con quienes trabajé la referida neutralidad —con base en técnicas actorales—, tuvieron mayor facilidad para la transformación sonora y por tanto para la construcción de personalísimos ordenamientos de los elementos técnicos orientados al trabajo creativo de construcción de personajes. A pesar de ello, todos en igual medida enfrentaron dificultades para transferir las teorías actorales en

aplicaciones concretamente musicales, de modo que debí crear mis propios ejercicios surgidos desde la técnica vocal —pero con fundamento en las teorías de la actuación, de la eutonía y de la musicoterapia.

Tal información se confirma al haber emplazado en la misma actividad a cantantes y actores, quienes —fuera de los retos técnicos de afinación— tuvieron el mismo rendimiento en potencia, interpretación e incluso en el uso de resonadores necesarios para la interpretación de diversidad de géneros musicales.

Por lo que hemos podido comprobar, las técnicas de la voz hablada facilitan varios aspectos técnicos, pero no forzosamente implican una aplicación musical. En este aspecto, un objetivo del libro, es facilitar la transferencia de la información mediante aplicaciones musicales propuestas en los ejercicios, pero a su vez, mediante sugerencias al maestro para integrar el trabajo creativo de docentes y alumnos.



El concepto de belleza

*“Cambia lo superficial,
cambia también lo profundo.
Cambia el modo de pensar,
cambia todo en este mundo.”*

(NUMHAUSER, 1982)

Recordemos que el pensamiento moderno surge en una estética dicotómica, y de ahí, que sobreviva la rancia *dualidad* entre lo llamado clásico y lo popular (en música); o lo que llama con sarcasmo Lucina Jiménez (2006) *Cultura*, con “C” mayúscula para diferenciarla de la *cultura* menor con “c” minúscula y que —como bien menciona Lucina— sus diferencias cada día son menos válidas. Para empezar, ya no podemos expresarnos con el término cultura cuando hablamos únicamente de las artes; además, ya sólo se habla de culturas —en plural— pues no hay tal *Cultura*, sino diversidad cultural.

El debate se centra ahora en democracia cultural, en ¿cómo asegurar la conservación, producción, difusión, distribución y consumo para las diversas culturas? “Esta forma dualista, polarizada y excluyente, es más bien un monismo esquizofrénico, pues cada uno de los polos es pensado como absolutamente independiente del otro. Desde esta mirada se hace imposible pensar los vínculos, la afectación mutua, los intercambios” (Nahmanovich, 2005).

Bajo esta reflexión, la técnica instrumental debiera tener por objetivo facilitar el control del cuerpo, para operar —de la mejor manera— el mundo sonoro interno y para buscar un sonido determinado —no bello, porque la belleza es relativa y cada sonido puede ser pertinente en un determinado contexto musical (música contemporánea, música modal, música atonal o música microtonal).

¡Tocas como un buey!... [Esta frase]... fue pronunciada por el primer profesor que tuvo una alumna mía en Italia, actualmente titulada en Clarinete y Didáctica de la Música. Su primer impacto con las clases de instrumento consistió en esta frase, después de haber hecho su primer intento de demostrar lo que sabía hacer con el clarinete: a pesar de todo no se desanimó y logró seguir adelante, hasta lograr el objetivo de volverse profesional de este instrumento. (Jorquera, 2000)

Desde el primer acercamiento, y a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje, el estudiante mostrará sus fortalezas y debilidades en la ejecución de su instrumento o su canto. A mis clases han llegado cantantes con un hermoso timbre, pero con poca capacidad de proyección de la voz, aunque también he trabajado con voces súper potentes que presentan desafinaciones en algunas notas y, por ende, requieren de mayor entrenamiento auditivo. Así que, cada estudiante presenta cualidades específicas en su voz y, por tanto, una diversidad de aspectos que han de trabajarse.

El profesor debe dirigir su atención a las capacidades integrales de los estudiantes para —de forma didáctica— plantear al alumno los aspectos a desarrollar en clase, así como concientizar aquellas habilidades que el estudiante ha superado.

.....

Los públicos

Las expectativas de los públicos son también condicionantes de la expresión cantada, ya que todo público sabe que un buen actor es aquel que cuenta una verdadera capacidad de transformación de su corporalidad y su voz. Aunque, por otro lado, de los cantantes se espera un cambio mínimo.

Hemos escuchado a cantantes de ópera interpretando boleros o mariachi de forma caricaturesca, pues lo hacen sin transformación alguna en su emisión vocal: utilizando los mismos resonadores, formas de emisión del aire e incluso mismos vicios vocales —cuando los hay—. A esto le llamamos personalidad sonora, lo cual es evidentemente válido y reconocido, pero ¿y la diversidad?, ¿un buen cantante debe ser siempre el mismo en cualquier género?, ¿dónde radica entonces la identidad?; son preguntas que rara vez son tema de discusión entre intérpretes, pues principalmente los públicos no esperan lo mismo de un actor que de un cantante.

Pero tales reflexiones, van más allá de un análisis simplista, debido a que inciden en el trabajo creativo y en la construcción técnica de la expresión artística. Por lo que, los cantantes —sean en su mayoría intérpretes y no creadores (compositores)— deben construir, mediante la organización de elementos técnicos y expresivos, su propuesta personalísima.

Un claro ejemplo de ello es la voz del mencionado Bobby McFerrin, con la capacidad de transformarse eficientemente de acuerdo al género, manteniendo simul-

táneamente una identidad sonora única, personalísima y cuanto más interesante. Las demandas de los públicos hacia los cantantes siguen siendo —generalmente— orientadas a la interpretación de cualquier material musical desde una identidad sonora limitada. Pero esto está cambiando.

Existe un gran número de herramientas técnicas de fonación y resonancia que pueden dar diversidad al canto de un mismo intérprete, de acuerdo al género musical que interpreta. En caso contrario, los híbridos entre varios géneros musicales resultan igualmente válidos en la medida en que éstos se llevan a cabo de forma evidentemente intencionada, a manera de propuesta particular de grupos o solistas intérpretes.

Así que, podemos mencionar que tal vez las formas de interpretación de los cantantes se definen por los tipos de públicos que les interesa atraer.



CAPÍTULO VI

Si no creyera en lo que lucha

“Vengo de un lugar, de una región que está
embujada
[por lo indios que se niegan a alejarse de su raza.
Tengo un país atravesado en la garganta...”

(MARTA GÓMEZ, 2004)

Construcción de la colectividad

OBSERVE usted con atención a su alrededor. Una postura crítica es esencial en la práctica artística. Una postura ante los diversos sistemas sociales (económicos, políticos, éticos, entre otros) nos permite identificarnos y reconocer a los demás. Dentro del trabajo colectivo, proponemos en este libro, observar y dejarse tocar; principalmente, en los países latinoamericanos, el arte no puede mantenerse al margen completamente en todo su acto creativo. De alguna manera el arte es tocado por la sociedad que le rodea.

Partiendo de que la cultura es un conjunto de creencias, tradiciones, folklore, moral, arte, instituciones y conocimientos sistematizados expresados en las capacidades del hombre como ser social, que integran a las comu-

nidades y pueblos, distinguiéndolos entre sí (Monsiváis, 2003); no podemos eximir a la música y, específicamente al canto popular, como una de las expresiones que conforman las identidades de los grupos humanos. Al ser pues un elemento distintivo de las culturas, la canción popular representa una herramienta de intercambio simbólico entre los pueblos.

Pero además existen los aspectos psicoafectivos que los individuos y las sociedades representan mediante la canción popular, lo cual representa un ineludible marco en que el compositor sitúa a los intérpretes y al público.

Dentro de la dinámica intercultural actualmente se gestan híbridos artísticos —que conforman nuevos valores simbólicos— que reflejan las coincidencias humanas, en la música, a través de estilos emergentes como el electro-jazz, el bolero-funk y el huapango-reggae, entre otros.

Dichos valores simbólicos facilitan la adaptación de los pueblos ante los constantes embates del enajenamiento global al llamado control cultural (Bonfil, 1986) dentro de las identidades locales, mismas que enfrentan mayores dificultades para la resistencia y se han visto desplazadas a tomar la vía de la apropiación para no aislarse en un mundo cada vez más enajenante.

Teóricos de la educación musical como Edgar Willems y Violeta Gemy, han ubicado al canto en un lugar de gran importancia en el desarrollo humano, coincidiendo en que los individuos crean relaciones psicoafectivas con otros individuos desde antes del habla —incluso desde el vientre materno (el bebé y la madre)— a través tan sólo de los sonidos.

Un elemento indispensable en la propuesta del canto sentipensante es el taller colectivo de la corporalidad. El concepto de colectividad va más allá del trabajo de varios individuos que comparten un mismo espacio. Lo colectivo es una construcción de todos los participantes y —por tanto— el ambiente es participativo, responsable y autónomo. Mediante el trabajo colectivo los estudiantes identifican rasgos afectivos comunes y forjan lazos de mutua ayuda que posibilita la confianza. En un ambiente de confianza las personas tienden a experimentar de manera libre su voz.

Puede trabajarse entonces con algunos principios eutónicos de tono muscular, de observación de la postura y de la eliminación de tensiones innecesarias; del mismo modo se recomienda incluir ejercicios de la técnica Alexander para trabajar postura y conciencia corporal. Además, se sugieren secuencias de movimiento o pequeñas coreografías que permitan a los cantantes emitir la voz atendiendo una respiración relajada.

Cabe aclarar que —en este aspecto— la propuesta concretamente se centra en el trabajo de formación interdisciplinaria del profesor de canto —así como de su constante actualización— para poder incorporar algunos ejercicios de eutonía, de técnica Alexander, de expresión corporal, de trabajo escénico, de danza contemporánea y de terapias grupales.

No se trata de integrar una serie aleatoria de ejercicios extramusicales en el canto, sino del compromiso del profesor de canto, quien deberá formarse mínimamente en los principios de dichas disciplinas para crear sus propias adecuaciones a las características de sus grupos.

De acuerdo con lo dicho, este libro hace una invitación al maestro de canto a elaborar un autoanálisis de su formación y las posibles carencias que debe atender para facilitar el aprendizaje de sus alumnos, así como de su propio trabajo como ente escénico.

.....

Canto colectivo

Existen muchas ventajas del trabajo colectivo vocal, más allá de las obvias posibilidades del entrenamiento auditivo melódico y armónico de la práctica coral, nos referimos a un trabajo de experimentación vocal conjunto.

La riqueza didáctica del trabajo vocal de forma colectiva permite el clima de confianza, la empatía y la colaboración. Es importante integrar el movimiento corporal y el desplazamiento durante el entrenamiento colectivo, esto permitirá practicar el control de la emisión del aire, la escucha activa, la proyección de la voz y el dominio del espacio.

1. Todos en silencio. El profesor canta un patrón rítmico-melódico a uno de los compañeros.
2. El compañero en cuestión copia el patrón rítmico-melódico y lo repite indefinidamente.
3. El maestro canta otro patrón de ensamble a otro compañero.
4. El compañero se une al anterior compañero y ambos cantan sus patrones rítmico-melódicos.
5. El profesor va integrando uno a uno a todos los compañeros.
6. Una vez que todos se encuentran ensamblados en el canto colectivo, cantan dos o tres veces el ensamble total.

7. El maestro levanta los brazos para indicar atención y concluye el ejercicio cerrando el puño de las manos.
8. Se repite el ejercicio con un nuevo patrón rítmico-melódico.

Es importante que, una vez comprendida la dinámica de trabajo, el profesor se una al colectivo e intercambie roles para que cada uno de los compañeros tenga la oportunidad de dirigir el ejercicio, de crear el motivo base y de dar indicaciones a su profesor sobre cuando cantar y cuando guardar silencio; lo cual propiciará el trabajo creativo de todos los integrantes, la práctica del profesor y el clima de confianza.

1. El maestro canta un giro melódico base, el cual se repetirá indefinidamente.
2. Todos se unen colectivamente a cantar la base al unísono en *pianissimo*.
3. El profesor invita a un estudiante, el cual improvisará sobre el canto colectivo.
4. El profesor invita a otro compañero a improvisar sobre el canto colectivo.
5. Cuando el compañero solista escuche a otro iniciar su solo debe reintegrarse al grupo nuevamente sin necesidad de más indicaciones.

.....

Construcción de motivos colectivos

De forma colectiva se tratan los temas de actualidad y se decide por consenso un tema a desarrollar, del cual todos investigan y analizan sentados en círculo. Es importante dedicar un tiempo de silencio (entre 2 y 3 minutos) para que posteriormente de forma autónoma alguien comience a emitir un giro melódico que se repetirá a manera de mantra.

Todos se integrarán al unísono para cantar juntos. Una vez que todos se hayan incorporado, un compañero dice un enunciado con entonación melódica —el texto hace referencia al tema que se decidió tratar en colectivo.

A continuación, todos guardan silencio para escuchar nuevamente el mismo enunciado del compañero; manteniendo el pulso, otro compañero dice su enunciado melódico y los demás guardan silencio. Posteriormente todos cantan ambos enunciados manteniendo el pulso.

Es muy importante en este ejercicio mantener el pulso para crear un ambiente musical y para dar sentido a los giros melódicos que cada compañero propone. Se van integrando los demás motivos bajo el diagrama de la siguiente página.

A raíz de la desaparición de 43 estudiantes de Ayotzinapa (Guerrero, México), el 26 de septiembre del 2014, el Colectivo Thuhu (canto, en Otomí) —dirigido y fundado por Fabiola García— creó un pase de lista con el nombre de cada uno de los 43 jóvenes, mediante un motivo melódico que se repite 43 veces al unísono a manera de invitación al público para unirse al canto.

Así sucedió en cada presentación, los asistentes fueron uniéndose con el colectivo para cantar al unísono el nombre de cada uno de los jóvenes normalistas.

- Jessica— *“Estoy junto a tí amor,*
- Fabiola— *aunque no me puedas ver.*
- Brenda— *¿Dónde está Saúl?*
- Nadia— *¿Dónde estará?*
- Paola— *Han borrado sus pasos.*
- Gregorio— *Yo lo quiero encontrar”.*

El 19 de septiembre de 2017 varias entidades federativas de México fueron sacudidas por un devastador terremoto. A pesar de las pérdidas humanas y materiales, el movimiento de cooperación y ayuda a las víctimas fue significativo para el Colectivo Thuhu, creando el siguiente motivo melódico colectivo:

- Adriana— *“Dormido estaba el pueblo,*

3 Luis Ángel, Adán, Jorge, Felipe, Benjamín, José Eduardo, Saúl, Israel, José Ángel, Leonel, Christian Tomás, Jorge Aníbal, Bernardo, Luis Ángel, Giovanni, Abel, Emiliano Alen, Marco Antonio, César Manuel, Dorian, Jorge Luis, Jhosivani, Miguel Ángel, Carlos Lorenzo, Israel, Magdaleno Rubén, Julio César, José Luis, Miguel Ángel, Alexander, José Ángel, Mauricio, Cutberto, Marcial, Carlos Iván, Everardo, Christian Alfonso, Jesús Jovany, Martín, Antonio, Jorge Antonio, Jonás, Abelardo.

- Araceli— *algo lo despertó;*
—Christian— *habrá sido la opresión*
—Guillermo— *que buscó la libertad.*
—Michelle— *No vuelvas a dormir,*
—Elizabeth— *tus hijos gritarán,*
—Fabiola— *del Bravo hasta Chichen-Itzá”.*

El reconocimiento y aceptación del cuerpo es un proceso de mediano plazo debido a la carga psicológica implícita, la cual puede —en algunos— modificar incluso: el registro correcto de la emisión de la voz, la generación de lesiones, el cansancio o el distanciamiento del proceso orgánico necesario para una buena interpretación.

Llamaremos Canto Sentipensante a la interpretación musical que implica al cantante compartir en un escenario un determinado estado emocional de forma orgánica, comprometida y consiente. Al respecto se ha encontrado mucha resistencia en la mayoría de los estudiantes en tomar el riesgo de no racionalizar todos sus movimientos corporales o los sonidos de su canto, en consecuencia, es necesario trabajar dicho aspecto que puede potencializar el trabajo de un principiante para coadyuvar en la conformación de su madurez escénica.



FIN



Imagen 9. De izqda. a dcha., fila superior: Pablo, Rosa, Marisa, Fabiola, Jessica, Saraí, Lizet, Elizabeth Pérez; en fila siguiente: Christian, Alfonso, Paola, Nadia, Brenda y Guillermo González.

A mis amigos Elizabeth y Guillermo con todo mi cariño, y a todos los estudiantes que en algún momento me permitieron aprender de mí misma y de mi quehacer profesional. Les agradezco sinceramente sus enseñanzas.

A mis grandes maestros, Iván e Inés.

Acerca del autor

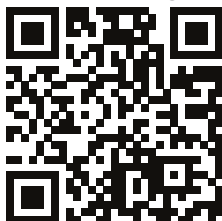


Fabiola García Rangel publica esta segunda edición impresa de manera independiente —principalmente— y de manera digital a través de la plataforma Amazon.com[®], con la finalidad de difundir su filosofía del canto y de la enseñanza del mismo; ha aplicado su modelo pedagógico —desde 2011— en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Actualmente su proyecto musical *Fagara* —interpretando músicas del mundo y temas originales como cantautora— se presenta en Festivales nacionales e internacionales. La música de *Fagara Music* está disponible en Spotify[®], iTunes[®] y Google Music[®]. Puedes consultar sus vídeos e información en sus canales y sitio oficiales.

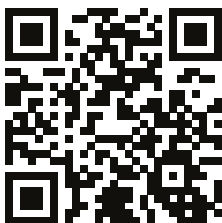
Enlaces

Canta con Fagara:



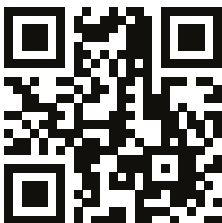
<https://www.fagarcia.com/canta-con-fagara/>

Fagara Music:



<https://www.fagarcia.com/fagara-music/>

Página oficial de Fabiola García:



<https://www.fagarcia.com>

Fuentes de consulta

- ALEXANDER, LA. F. MATTHÍAS. 2013. *LA TÉCNICA ALEXANDER*. PAIDÓS, EDICIÓN SALUD Y VIDA. ESPAÑA.
- BARTRA, ALDO. 2019. *GUÍA DEL INTERNAUTA*. EDITORIAL MARTÍNEZ ROCA.
- BONFIL, GUILLERMO. 1986. *TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL EN EL ESTUDIO DE PROCESOS ÉTNICOS*. DOCUMENTO BASE DEL SEMINARIO SOBRE GRUPO ÉTNICO, IDENTIDAD Y CULTURA. CIESAS, CONACYT.
- CHUN-TAO, STEPHEN. 2016. *EL TAO DE LA VOZ. LA VÍA DE EXPRESIÓN ORAL*. EDITORIAL GAIA.
- DE AZCÁRATE, PATRICIO. *ARGUMENTO DE APOLOGÍA DE SÓCRATES DE PLATÓN*. 1871. MADRID.
- D'ÉNES, TIBOR. *BIOGRAFÍA DE JAQUES-DALCROZE*. 1996. TRADUCCIÓN DE JUANA GARGIULO. ASOCIACIÓN JAQUES-DALCROZE ARGENTINA. BUENOS AIRES, ARGENTINA.
- FREIRE, JUAN. *ECOSISTEMAS DE APRENDIZAJE*. 2011. TEDx TALKS. MADRID, ESPAÑA.
- FREIRE, PAULO (2001): ENTREVISTA LA PEDAGOGÍA DEL OPRIMIDO TREINTA AÑOS DESPUÉS REALIZADA POR DAGMAR ZIBAS —SEPTIEMBRE 1993— EN EL LIBRO *PEDAGOGIA DOS SONHOS POSSÍVEIS*, SAN PABLO, FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP.
- FROMM, ERICH. *EL ARTE DE AMAR*. 1959. EDITORIAL PAIDÓS. MADRID, ESPAÑA.

- GALEANO, EDUARDO. 2011. *TESIS: ENTREVISTA A EDUARDO GALEANO*. PRODUCIDO POR CEDECOM PARA 2 CANAL SUR.
- GALLARDO, CARLOS. 1993. *EDUCACIÓN MUSICAL: MÉTODO KODALY*. EDITORIAL C. EDICIONES.
- GARCÍA, ISABEL Y GAVILÁN, JAVIER. *LA VOZ CANTADA*. 2010. ACTA OTORRINOLARINGOLÓGICA ESPAÑOLA. SERVICIO DE OTORRINOLARINGOLOGÍA, DEPARTAMENTO DE OTORRINOLARINGOLOGÍA, HOSPITAL UNIVERSITARIO LA PAZ, MADRID, ESPAÑA.
- GÓMEZ, MARTA. 2004. *CANCIÓN CONFESIÓN*. ÁLBUM CANTOS DE AGUA DULCE. DISCOGRÁFICA CHESKY RECORDS.
- GROTOWSKI, JERZY. 1981. *TEATRO LABORATORIO*. SIGLO XXI EDICIONES.
- HEMSY, VIOLETA. 2007. *CONVERSACIONES CON GERDA ALEXANDER*. EDITORIAL LUMEN.
- HEMSY, VIOLETA. 2017. *LA CONSTRUCCIÓN DE LA MUSICALIDAD*. SEMINARIO DEL INSTITUTO SUPERIOR DEL PROFESORADO DE MÚSICA "CARLOS GUASTAVINO". ROSARIO, ARGENTINA.
- HEMSY, VIOLETA. *LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XX*. 2013. CONFERENCIA FLADEM. FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. SANTIAGO DE CHILE.
- JIMÉNEZ DRAGUICEVIC, PAMELA. 2010. *EFICIENCIA VOCAL PARA LA ÓPTIMA EMISIÓN DEL SONIDO*. SERIE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO. QUERÉTARO, MÉXICO.
- JORQUERA, CECILIA. 2000. *¿EXISTE UNA DIDÁCTICA DEL INSTRUMENTO MUSICAL?* REVISTA ELECTRÓNICA LEEME. No. 9. UNIVERSIDAD DE LA RIOJA.
- MILANÉS, PABLO. 1980. *CANCIÓN AÑOS*. ÁLBUM AÑOS. HABANA, CUBA.

- NATIONAL GEOGRAPHIC. *LA ASOMBROSA MÁQUINA HUMANA*. 2007. DOCUMENTAL. ESTADOS UNIDOS.
- NUMHAUSER, JULIO. 1987. CANCIÓN *TODO CAMBIA*. ÁLBUM GRACIAS A LA VIDA. MERCEDES SOSA. DISQUERA POLYGRAM.
- NAHMANOVICH, DENISE. 2005. *DIALÉCTICA DE LA COMPLEJIDAD*. PUBLICADO ORIGINALMENTE EN ANDAMIOS: REVISTA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL, AÑO 1, NÚM. 2. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.
- OCAMPO GUZMÁN, ANTONIO. 2010. *LA LIBERTAD DE LA VOZ NATURAL. EL MÉTODO LINKLATER*. EDITORIAL LIBROS UNAM. MÉXICO D. F.
- PIJAMASURF, REVISTA. 2016. *ENTRE LO SUBLIME Y EL HORROR. ASÍ SONABA UN CASTRATO AUTÉNTICO*. PIJAMASURF.COM
- POZO, JUAN IGNACIO. 2008. *APRENDICES Y MAESTROS*. EDITORIAL ALIANZA.
- RODRÍGUEZ, SILVIO. CANCIÓN *LA MAZA*. 1982. ÁLBUM UNICORNIO. DISCOGRÁFICA EGREM. LA HABANA CUBA.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN. 2006. *UN ACTOR SE PREPARA*. EDITORIAL DIANA.
- VACAI, NICOLA. 2010. *VACAI, MÉTODO PRÁCTICO DE CANTO*. EDICIONES MUSIC NOTES.
- WILLEMS, EDGAR. 1996. *EL VALOR HUMANO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL*. EDITORIAL PAIDÓS.



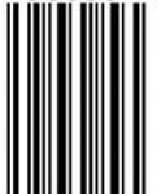


¡Todos podemos cantar! Aún con los avances pedagógicos de hoy en día, existen corrientes del canto que niegan el alcance de una buena enseñanza. Los límites didácticos, conceptuales y principalmente afectivos del profesor; limitan el aprendizaje del alumno. Sentipensar el canto es el principio que da cabida a todas las voces desde la diversidad sociocultural y a través de la particularidad de cada individuo. Con la enseñanza adecuada y el tiempo de trabajo necesario ¡todos podemos cantar!

ISBN 9781706485544



90000



9 781706 485544