

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

MUSICOTERAPIA

TESINA

LA VOZ EN MUSICOTERAPIA

INES LEONOR CABRERA

INDICE

Introducción:

- 1) La voz en Musicoterapia.....(pág.3)
- 2) Elección del Tema. Justificación.....(pág.5)
- 3) Enfoques teóricos que la involucran. Distintas perspectivas..... (pág. 6)
- 4) La técnica vocal. Cuestiones fundamentales.....(pág.10)

Desarrollo:

- 5) La voz y la técnica vocal. El caso **A** (8 encuentros).....(pág.15)
- 6) El trabajo con **A**. Objetivos y alcances.....(pág.27)
- 7) La voz y el habla. El caso **B** (8 encuentros).....(pág.33)
- 8) El trabajo con **B**. Objetivos y alcances.....(pág.43)
- 9) La voz y el canto. Los casos **C, D y E**. Breve reseña(pág.47)
- 10) El trabajo con **C., D. y E**. Objetivos y alcances.....(pág.54)

Conclusiones:

- 11) Conclusiones.....(pág.55)

Bibliografía consultada:(pág.59)

Anexo:

- 12) Encuestas a fonoaudiólogos, profesores de canto,
psicoterapeutas, cantantes y alumnos de canto. Conclusiones de la
encuesta.....(pág. 62)

Introducción

LA VOZ EN MUSICOTERAPIA

A pesar de que el trabajo con la voz de los pacientes constituye un recurso en principio privilegiado en la práctica musicoterapéutica, su profundización y sistematización presenta no pocas dificultades en el ejercicio profesional. Esto se debe en parte al amplio universo que se condensa y deriva de la expresión vocal, pero fundamentalmente a las exigencias que desde el punto de vista terapéutico y musical supone para el quehacer del musicoterapeuta la explotación plena de la potencialidad del recurso.

Aunque se opera sobre distintos aspectos de la voz, el aspecto técnico-vocal es soslayado, por considerarse que este abordaje le corresponde exclusivamente a la pedagogía. Sin embargo, en este trabajo se sostiene la hipótesis de que este recurso puede enfocarse como vehículo musicoterapéutico, puesto que profundiza y amplía la mirada sobre el sujeto, brindando la posibilidad de transpolar las características de su comportamiento vocal y dando lugar, dentro del proceso musicoterapéutico, a la generación de beneficiosos cambios.

El problema de investigación que se plantea en la presente tesis surge de preguntarse si hablar de cierto espacio en común existente entre la Fonoaudiología, la Musicoterapia y la Pedagogía Vocal es lo mismo que hablar de espacio sumatorio, por qué a veces se hace necesario conjugar las distintas prácticas, cómo podría darse esta interacción, si existe alguna población específica sobre la que trabajar, y qué características debería tener el musicoterapeuta especializado en lo vocal.

En este marco, el objetivo general del trabajo es el de indagar las conexiones entre Musicoterapia, Fonoaudiología y Pedagogía vocal, para identificar zonas de interés común y zonas de exclusiva relevancia para la Musicoterapia. Son sus objetivos específicos: a) establecer a través del análisis de casos abordados a partir del trabajo con la voz, cómo diversos recursos técnico-vocales pueden ser utilizados y analizados sistemáticamente por

los musicoterapeutas, y b) identificar las articulaciones que la voz permite hacer con el universo total de las personas.

Para cumplir tales objetivos se propone en primer lugar un repaso de la bibliografía relevante sobre el tema, agregando un ítem especial en el que se explican los conceptos básicos de la técnica vocal y la problemática que presenta. Luego se analizan casos con centro en tres aspectos principales: 1) la voz y la técnica vocal 2) la voz y el habla 3) la voz y el canto; ellos ilustran distintas problemáticas que, abordadas a partir de la voz, y en especial de la técnica vocal, permiten al musicoterapeuta plantear distintos objetivos de trabajo, alcances e instrumentos terapéuticos. Finalmente se relevan las interconexiones, superposiciones y áreas que quedan sin tratamiento específico, a través de una encuesta realizada a quienes cantan ya sea de manera profesional o amateur, a profesionales que tratan cuestiones vocales, ya sean fonoaudiólogos o profesores de canto, y a psicoterapeutas de alumnos de canto y de cantantes. Las entrevistas de la citada encuesta están transcritas en un anexo al final.

La tesina expone también diferentes articulaciones que la voz permite hacer con el universo total de la persona, teniendo en cuenta la producción teórica y la reflexión sobre la práctica profesional provista por diversos marcos analíticos.

ELECCIÓN DEL TEMA. JUSTIFICACIÓN.

Se puede entender la investigación como un terreno controversial dentro del cual pueden tomarse posiciones y concepciones alternativas. Partiendo de allí, se puede decir que la Pedagogía y la Musicoterapia tienen incumbencias específicas, y por ello entre ambas encontramos diferencias significativas, pero también muchas veces zonas de contacto, articulación y confluencia. Cada especialidad por sí sola no resuelve muchas veces los problemas que aparecen en el área de lo vocal, y particularmente los que se le plantean al que canta. En ese contexto, aparece como muy importante poder tomar la voz, el canto, y también la pedagogía vocal, desde la perspectiva musicoterapéutica, ya que la posibilidad de usar, entre otros recursos, la técnica vocal como herramienta musicoterapéutica, es de enorme valor, primero para la disciplina, y también para los beneficios que pueden darse tanto en el área educativa como en la fonoaudiológica a partir de la intervención musicoterapéutica. Si bien en el ámbito de la Salud se habla de interdisciplina, probablemente no sea lo más frecuente la confluencia de saberes; en particular, a pesar de que en el área vocal hay bibliografía sobre distintos aspectos de la voz, existe poca investigación sobre este particular enfoque que incluye la técnica vocal.

Es pertinente recordar ahora a Castorina (1985), que al referirse a la constitución de una disciplina particular, habla de la originalidad del campo de trabajo, de la índole de sus problemas, y de la necesidad de seleccionar los aspectos significativos de las teorías, recrear sus hipótesis y reformular sus instrumentos para adecuarlos a sus cuestiones. Desde esta disciplina particular que es la Musicoterapia, también Schapira (2002) apunta que los resultados tendrán que ver con las teorías utilizadas y el modo de instrumentarlas, y que la especialización es uno de los apoyos fundamentales en la eficiencia en la tarea.

ENFOQUES TEORICOS QUE LA INVOLUCRAN. DISTINTAS PERSPECTIVAS.

La voz, instrumento autófono, concebido en distintos momentos como instrumento de viento o de cuerda, objeto acústico que juega un papel lingüístico, estético y emocional en la comunicación humana (Augspach, 1991), que se expresa en actos vocales (grito, llanto, risa, sonidos preverbales, verbales, habla, canto) es, en el ámbito musicoterapéutico, considerada sonido de identidad, una manera de mostrarse, respuesta interna a las emociones, primer instrumento expresivo creativo en el que se integra todo el cuerpo, prolongación del yo en el espacio (Lapièrre/Acoutourier, 1977), expresión primaria, imagen sonora de una persona, construcción que dura toda la vida. Es una realidad material sujeta a análisis desde distintas miradas.

Desde la Musicoterapia, Kenneth Bruscia (1999, pág 291) opina que “la voz revela el yo invisible interno y lo exterioriza para que sea audible”. Por su parte, Newham (1998, pág 289) señala que Kant decía que “estar iluminado es estar receptivo a las vibraciones que se captan a través de una sensibilidad especial del espíritu y del alma. La voz ocupa un lugar especial, siendo no sólo indicadora del carácter del hombre sino también expresión de su espíritu”.

Si los instrumentos musicales actúan como prolongamiento del yo, el canto es el yo, yo vocal, es el cuerpo el que suena, el que se mueve, el que emite; no hay mediador en la comunicación, el objeto sonoro es la voz, el cuerpo del que canta; el canto, reflejo de la personalidad; cantar expone al sujeto íntegramente, revela su sonido personal; como dicen Mordkowski/ Testa (1977), cantar es algo muy íntimo.

La producción de un sonido siempre va ligada a una carga afectiva, por eso hablar de problemas en la voz no es lo mismo que hablar de problemas en la laringe. Ya Herbert Spencer (1820-1903) en su Teoría señalaba que la música vocal se origina en las inflexiones que los sentimientos imprimen a la voz, y que a partir de que todo estado psicológico se traduce en un movimiento (activo o en potencia), los estimulantes psicológicos y los estados afectivos hacen entrar en acción a los grupos musculares del aparato fonador. La voz es entonces el acompañamiento motor, la traducción, si se quiere,

de los estados psíquicos. En esa relación existente entre sentimientos y movimientos, los caracteres de la voz son adaptaciones de la actividad muscular a la expresión de los sentimientos. El mismo autor señala que las características de los sonidos de la voz dependen de la naturaleza y energía de los estados psicológicos, siendo las inflexiones de la voz la expresión de un contenido emocional. También los psicomotricistas franceses A. Lapière y B. Aucouturier (1977) hablan de elementos afectivos y emocionales que están íntimamente relacionados con las tensiones tónicas del cuerpo en toda su integridad. El comportamiento muscular no se da de manera aislada, y guarda una estrecha relación con la vida psíquica de la persona.

Que la emisión vocal debe ser considerada como una manifestación más del comportamiento muscular y motriz del cuerpo, y que, supeditada a las características psíquicas y expresivas de cada persona, no está ajena a la unidad cuerpo-mente, es señalado por Inés B. Sánchez (1995). La función vocal, por lo tanto, está integrada dentro del funcionamiento muscular total de una persona, muestra y es reflejo del comportamiento armonioso o de la disarmonía de su estado muscular. La voz es, entonces, indisociable del estado general del cuerpo y de la mente. El musicoterapeuta K. Bruscia (1999 pág. 292) dice que “el cuerpo puede estar tenso o relajado consigo mismo, ir con el flujo de energía o ir contra él, concordando con el carácter o revelando la mentira. Los sonidos pueden ser duros o placenteros, penetrantes o dulces”.

No menos importante es el hecho de que los sonidos musicales que se producen al cantar no están, como en los otros instrumentos, en algún lugar físico-espacial externo determinado, sino que responden a una imagen mental que se produce con anterioridad al sonido, es decir, anticipación imaginaria. Esta necesidad de imaginarse los sonidos que se quieren emitir, ya sea en altura, timbre, intensidad, color, etc., pone en juego, de manera no siempre consciente, el ideal estético, que refleja o representa los valores subyacentes, la profunda organización singular que cada persona tiene de sí mismo, del mundo, y del conjunto de ambas cosas. La aceptación o el rechazo que el que canta tiene de los sonidos que salen de sí mismo (en su doble vertiente mental y corporal) lo impregna en su totalidad. Cantando, lo que una persona tiene para ofrecer a otra es, ni más ni menos, su

propio ser. Por eso mismo, que un sonido vocal sea bello o no para quien canta, es mucho más movilizador para el sujeto que lo que ocurre con cualquier instrumento musical.

Desde el psicoanálisis, por otra parte, se habla de tres registros: imaginario (donde se ubica el cuerpo, y en este caso el objeto sonoro imaginario), registro simbólico, y registro real.

La intensidad tiene que ver con el área de expansión o proyección espacial que pone en juego la persona que canta. Es poner el sonido afuera, ocupar un espacio con la voz, hacerse escuchar, autoafirmarse, también es tocar al otro poniendo la intención: golpearlo, acariciarlo, envolverlo; se podría decir que es casi una experiencia táctil.

Otro desafío, la afinación, una manera de organizar musicalmente el espacio respondiendo a patrones culturales, pone en juego la autoescucha, el control de la emisión por el oído, con el sofisticado circuito de retroalimentación audio-vocal, servomecanismo que expone la estrecha relación entre audición y fonación ya dada desde un tronco embriológico en común. Desde la temática del juego, la afinación es una regla. Subordinarse a ella renunciando a la acción impulsiva, constituye el camino hacia el máximo placer en el juego. Dice Vigotsky (1980) que el atributo esencial del juego es una regla que se ha convertido en deseo. Nada más justo tratándose de la afinación, en la que el deseo está puesto en emitir alturas claras y precisas, y un desajuste implica una frustración importante.

El timbre marca la personalidad en la voz, su manera de sonar, de mostrarse hacia afuera, la característica distintiva. El color, la densidad, el brillo, la redondez, la amplitud armónica, son partes de las características generales que hacen a una voz en particular. Como apunta M. Morrone (1974), cuando no conseguimos encontrar nuestra propia voz, la que nos pertenece, algo nos inhibe, nos bloquea e impide nuestra comunicación.

Se suele señalar el carácter autoerótico de la voz, incluso transicional, en el uso del tarareo o el canturreo. Esto se entiende muy bien si se piensa que en el útero ya el bebé oye la voz de la madre, que le llega distinta de cómo la oirá al nacer por tratarse de un medio acuoso. Luego del nacimiento, él sin embargo reconocerá inmediatamente esa voz que lo acaricia y lo acuna, como señala Tomatis (1971). La madre, como parte del holding, le hablará y le cantará, y será su voz la que responda al llamado aún antes de

aparecer ante su vista; esa voz ya tan familiar que se acerca con sus sonidos, que inunda con su aliento y que continúa, sin cesar, inyectando esa materia sonora indispensable al desarrollo celular. Esta fase afectiva, tan decisiva en la estructuración del lenguaje, cede su lugar a la fase lúdica, en la que la voz comienza a ser lo que el mismo autor menciona como máquina capaz de emitir los más variados sonidos, o juguete acústico, el primero que se posee, y que una vez que se da la toma de conciencia del gesto vocal y de su valor informativo permite ofrecer la señal sonora que se desea. Es indispensable, en Musicoterapia, tener en cuenta esta génesis, y esta única posibilidad de juego, descubrimiento y creatividad que aporta la voz.

En cuanto a la distinción entre sujeto/ objeto, en la producción de la voz hay un cuerpo sujeto, con una laringe que se puede revelar como zona de desgoce, o de goce propio en disyunción con la voz, como es el caso, por ejemplo, de las disfonías histéricas, y una voz que es, a la vez, objeto sonoro, evocación del objeto que se produce al fonar. Es el análisis freudiano el que, al hablar del caso Dora formula que allí donde uno se queda sin voz, conviene buscar al (a la) otro (a) amado (a) ausente ante su llamado. Assoun (1997) toma este mismo caso y agrega que cuando la laringe como órgano fonatorio disfunciona, como órgano erótico sobre-funciona. El poder del goce estético que aparece en el canto también es señalado por este autor, que también comenta que a su vez Pfeifer sugiere la emisión de una sustancia saturada de libido narcisística al cantar, cuyo efecto consiste en reducir una tensión sexual. Goce estético, sublimación, “magia”, también algunas veces emoción casi religiosa, mística, que envuelve tanto al que canta como al que escucha, que trasciende al ego y la personalidad, y conecta con el mundo espiritual del ser humano. Belleza de la experiencia estética, que facilita el cambio en la mente, en el cuerpo, en las emociones. Área de la experiencia cultural, que constituye, según la visión winnicottiana, la más preciosa aportación de la salud.

LA TÉCNICA VOCAL. CUESTIONES FUNDAMENTALES.

Como cualquier técnica, la del canto tiene primariamente su razón de ser en la resolución de dificultades inherentes a algún hacer, y en el aprovechamiento máximo de las posibilidades para ese hacer. En el caso de la música, las técnicas que utilizan los ejecutantes les brindan la posibilidad de aprovechar al máximo las posibilidades de los instrumentos musicales que ejecutan, siempre que puedan hacer del instrumento una continuación de sí mismos, lo que de por sí es una dificultad. En el caso del canto, esa dificultad no existe, pero sí hay una complicación original importante, por tratarse de un instrumento cuyo instrumentista no ve, contrariamente a lo que ocurre con los demás instrumentos musicales. Se trata de una realidad por demás subjetiva, ya que tampoco el sonido resultante se asemeja al que oye internamente el que canta. De hecho, en el caso del canto, la persona no sólo es el instrumentista, sino también el instrumento. Es principalmente debido a este factor, que la enseñanza de una técnica de canto se transmite a través de sensaciones o imágenes (las que desde luego varían de una persona a otra), empíricamente, sobre la base de la subjetiva experiencia personal del que la transmite.

Por lo demás, también el sonido de la voz ha sufrido a lo largo del tiempo enormes modificaciones con relación a la estética: no siempre son aceptadas las voces “prolijas”, sin desgarros o deformaciones tímbricas (caso Louis Armstrong), y lo que antes se consideraba bello hoy no necesariamente lo es, aún en el repertorio clásico. Vale la aclaración de Apple (1985) acerca de que los valores y los significados tienen una vigencia histórica. Esto habla de una dimensión cultural, social, que pesa aún sin saberlo en la imagen vocal del que canta. Por otra parte el canto está relacionado con lo étnico, lo religioso, lo histórico, lo social, lo afectivo de la comunidad. Newham (1998) hace un amplio recorrido en el tiempo mostrando a lo largo de las distintas épocas y culturas cómo de esto nos habla la historia: los griegos, uniendo voz y psiquis; el canto gregoriano y su capacidad de producir cambios fisiológicos; el renacimiento con el mapa del alma en la voz, los 4 humores y los 4 timbres vocales equilibrados; los chamanes y sus prácticas curativas por el sonido vocal; el sufismo y su concepción de la respiración y el canto como medio de iluminación del espíritu, considerando a la voz la vibración más elevada de todo

el sistema nervioso; la new age también usando la voz como vehículo espiritual de descubrimiento del yo individual; el yoga y el aprovechamiento de la cualidad energética particular de los chacras o centros de energía corporales también a través del sonido vocal, etc.

Como el canto también está relacionado con el lenguaje hablado, se hace evidente que un sistema fonético también define un modo de cantar. Como marcan algunos observadores, cada pueblo tiene su manera de cantar, y no menos cierto es lo que señala P. Bloch (1972), cuando menciona la importancia de dar a cada individuo sus reales dimensiones vocales, liberando su propia voz de la cultura que pudo haberlo sumergido.

Además, la voz tiene una dimensión psicológica, personal, donde la afectividad ocupa un enorme espacio, y, desde luego, una dimensión corporal, en la que cada voz en particular se asienta.

Desde la fisiología así como la fonación es en el ser humano una función neurofisiológica innata, la voz es un comportamiento que se adquiere, y dentro de ese comportamiento (o acto motor complejo que pone en movimiento un conjunto de motricidades diversas y extendidas), la modalidad de voz cantada, es una conducta particular, un juego de asociaciones motrices que supone la posibilidad de realizarlo mediante una variada asociación muscular.

En principio, la técnica del canto debe sostenerse en la fisiología, pero el problema es que la musculatura no trabaja en un único sentido, y por eso no existe un único aprovechamiento de las fuerzas, un único mecanismo; por otra parte, éstos existen como vía apropiada para lograr un determinado rendimiento, y éste varía en función del estilo, del género musical, etc. El resultado es que no hay una sola técnica vocal, pero además, no hay una única voz posible para cada persona. Como lo señala Bloch (1972), cada uno tiene dentro de sí distintas voces representativas. En ese sentido, no hay un único sonido correcto, concepción que también tiene el método naturalista de formación de actores de Lee Strasberg, como es señalado por Newham (1998). Este método, de performance más dramática que musical, procura la voz liberada, sosteniendo la emoción del texto y subtexto, reflejándose el estado de la persona en la voz. En cuanto a las técnicas vocales para el canto, encontramos que las más tradicionales, conocidas y utilizadas son las

europas: italiana, alemana y francesa sobre todo; española, inglesa, algo menos la nórdica y de Europa central, y desde hace ya unos años la rusa y la norteamericana. Como se ve, una gran variedad de concepciones y procedimientos.

Recordemos que la voz se asienta sobre las dimensiones corporales, psicológicas, socio-culturales mencionadas antes. Aún tratándose de la misma técnica vocal, los resultados varían enormemente entre un sujeto y otro, entre otras razones, porque la conformación anatómica (la “forma” del instrumento) es distinta, así se trate de dos personas con idéntica clasificación vocal (entre dos sopranos con la misma técnica puede haber una diferencia que no se encuentra entre dos violines, por ejemplo, ya que la forma de éstos prácticamente no varía).

Desde la perspectiva de la anatomía y la fisiología, encontramos que el aparato fonador está compuesto por varios sistemas: *el sistema de fuelle pulmonar* (pulmones, bronquios, diafragma y paredes musculares que lo delimitan, esto es, la musculatura involucrada en la respiración), *el sistema emisor* (compuesto por la laringe y los músculos extralaringeos), *el sistema de resonancia* (compuesto por cavidades, partes blandas y huesos del cráneo, de la boca y del torso que servirán de resonadores de ese sonido original que se produce por encima de la glotis), y *el sistema de comando y neuroendócrino* (compuesto por el sistema nervioso central en sus diferentes niveles: diencefálico, bulbar y cortical, y las glándulas endócrinas). Las técnicas de canto difieren en cuestiones básicas: a) con relación al sistema de fuelle pulmonar, hay disparidad de criterios en la localización de la respiración (se puede hablar de 4 localizaciones distintas, aunque hay un consenso respecto de que hay algunas no recomendadas para la fonación), y en el mecanismo de aprovechamiento de las fuerzas musculares involucradas; b) con relación al sistema emisor, también hay diversos mecanismos para el uso de la laringe; c) con relación al sistema de resonancia, que incide directamente sobre el timbre de la voz, el criterio de aprovechamiento de las cavidades es disímil según se trate de una técnica vocal u otra.

Algunas escuelas de canto (por ejemplo, la que utilizaba el caso A.), desarrollan una técnica respiratoria de tipo costal superior, reforzando la fuerza y el movimiento de la musculatura de la parte superior del tórax. Esta mecánica respiratoria puede afectar el

desarrollo funcional de la actividad vocal. En cambio, en la mecánica de tipo costo-diafragmática-abdominal, el diafragma con su descenso comprime las vísceras y desplaza la musculatura de la faja o cincha abdominal hacia fuera, liberando de tensión al tórax superior, y por consiguiente al cuello; si esto no ocurre, la función de regular metódicamente la salida de aire pasa a ser manejada por el esfínter glótico, que pierde así su situación de relajación, obteniéndose sonidos apretados, ahogados, o con un sostén aéreo entrecortado. Si la presión subglótica es excesiva se dan ataques duros o golpeados, y con el tiempo, fatiga vocal (Bacot/Facal/Villazuela) (1995). También Canuyt (1970) dice que la dosificación de la presión espiratoria sobre las cuerdas vocales es fundamental para no fatigar y maltratarlas.

Como resultante de una técnica respiratoria u otra, entonces, la laringe varía su capacidad de moverse libremente. Las cadenas musculares hacen intervenir a la musculatura extralaríngea, que hace perder relajación a la laringe. La necesaria flexibilidad que debe tener para producir sonidos de distinta altura no se da, diferenciándose excesivamente los sonidos graves de los agudos. Este cambio de principio mecánico intensifica las diferencias tímbricas, y cambia las sensaciones propioceptivas del que canta. De esto se habla cuando se menciona el término registro como a una serie de sonidos sucesivos creados por un mismo principio mecánico y cuya naturaleza se diferencia claramente de otra serie de tonos igualmente sucesivos, que son creados por otro principio mecánico. Como resultante todos los sonidos pertenecientes al mismo registro son de la misma naturaleza, y homogéneos en cuanto a timbre y ubicación, independientemente de su frecuencia y energía (Bacot/Facal/Villazuela) (1995). Al variar el principio mecánico, varía, pues, la “colocación” de la voz en el nivel del sistema emisor.

Con relación al sistema de resonancia, que incide directamente en el timbre o cualidad particular del sonido, hay una fuerte incidencia de gusto personal en su producción. Este es el sistema que da la “terminación”, el color, el brillo, la profundidad, la densidad, a los sonidos. Este sistema es el que más recibe lo subjetivo del que canta, es el que muestra la elección sonora del cantante y de sus maestros. Además, las diferencias mecánicas antes mencionadas repercuten en él, e influyen irremediabilmente en las características tímbricas. Lo que se ha producido hasta ese momento en el aparato de

fonación no puede ya cambiarse; los sonidos que se oyen son, en definitiva, la resultante de ese mecanismo funcional. Y es en este aspecto resonancial donde el gusto personal de los maestros de canto se impone más, ya que la intensificación o no de ciertos resonadores condicionará el resultado tímbrico.

Pero además, como lo señalan varios autores, el trabajo vocal pone en movimiento a la mayor parte del cuerpo; E. Gómez (1971) explica que en su dinámica funcional el aparato vocal abarca desde el pubis hasta los senos frontales. Es de fundamental importancia la alineación del cuerpo con respecto a un eje vertical, por lo tanto, como señala B. Sánchez (1995) en todo alejamiento de ese eje coexiste una inadecuada acción de la musculatura, siendo la curvatura cervical y la lumbar, ambas de gran importancia para una adecuada emisión de la voz, especialmente sensibles a esa inadecuación. El hundimiento de la zona cervical y el consiguiente desplazamiento de la cabeza hacia delante, descoloca al órgano laríngeo de su situación equilibrada en el cuello, llevándolo a distanciarse del primer resonador óseo de la voz, que son las vértebras cervicales, y afectando directamente la emisión de la voz; este desplazamiento afecta en cadena a otros grupos musculares, provocando también el hundimiento del pecho y dificultando seriamente la movilidad del diafragma y los músculos abdominales en la respiración. Hay que tener en cuenta que los especialistas en lo vocal no tienen por lo general una adecuada preparación corporal, por lo que la mayoría de estas vitales cuestiones, si bien son conocidas teóricamente, en la práctica de la enseñanza o la rehabilitación no se trabajan.

Desarrollo

LA VOZ Y LA TÉCNICA VOCAL.

EL CASO A. (8 encuentros)

A. tiene 41 años, es de nacionalidad chilena y hace 15 años que vive en Argentina. Canta profesionalmente desde hace seis años. Ha estudiado canto con varios docentes muy conocidos en el medio, con técnicas de canto dispares.

Llega a la consulta manifestando mucha preocupación y angustia porque se cansa en los recitales, situación que ha planteado con anterioridad al último de los docentes, (un hombre al que ella respeta y aprecia mucho), no encontrando éste ningún problema en el mecanismo vocal que utiliza al cantar en las clases; también ha consultado con un otorrinolaringólogo, quien no encontró patología en su voz y observó que sus cuerdas vocales están en buen estado de salud. Como su malestar persiste, ha llegado a la consulta siguiendo la recomendación de un músico que conoce el particular enfoque y quehacer. Manifiesta tener mucha expectativa por el trabajo que realizará.

Al pedirle especificaciones sobre su cansancio dice que es vocal y también corporal.

En el primer encuentro se le pide que cante, y se observa que aunque la colocación de la voz no es mala, carece de apoyo.*¹

Se le comenta la observación y el punto de vista al respecto, y se le explica que, aunque su voz no suena exigida, en una escucha atenta se observa que está trabajando forzosamente con los músculos extralaringeos, debido a una falla respiratoria; esta compensación de grupos musculares representa, de por sí, un esfuerzo vocal importante, y a lo largo de un recital, un cansancio general. Dice que con esto que se le explica corrobora su sospecha de que todo lo que le pasaba se debía a una falla en su respiración.

Por otra parte se le sugiere hacerse análisis clínicos para descartar un problema orgánico, y comenta que está esperando los resultados, ya que su hermana mayor que es médica se los ha pedido.

¹ En las técnicas de canto este término se refiere al sostén de la columna de aire por parte de la musculatura involucrada; si bien el concepto como tal es entendido así por todas las escuelas de canto, su aplicación varía de una a otra como consecuencia de los diferentes criterios técnicos que se observan en las diferentes escuelas con respecto tanto a la localización de la respiración (y por lo tanto a la musculatura involucrada), como al trabajo específico que deben hacer los músculos.

Hacia el final, para ir introduciéndola en el trabajo que se hará en los próximos encuentros, se le muestran algunos de los ejercicios respiratorios que se quiere que trabaje en su casa, aunque se le pide que avise si tiene alguna dificultad en la práctica que haga sola. Esta advertencia responde no sólo a la corrección de posibles errores, sino fundamentalmente al hecho de establecer con ella un vínculo de contención y cuidado.

En el segundo encuentro, se comienza la ejercitación de la respiración sucesivamente sobre distintas posturas del cuerpo : 1) la “Postura del niño” (llamada así en yoga), que facilita la entrada del aire a la parte baja de los pulmones ya que en esta posición este hecho se produce involuntariamente, sin que haya un esfuerzo de la persona que la practica 2) acostada boca arriba, poniendo el énfasis en la relajación de todo el cuerpo 3) sentada en una silla, rodillas juntas, con la cabeza y el torso colgando hacia abajo y adelante. El objetivo de todas ellas es facilitar la localización de la respiración costo-diafragmática y la percepción de la musculatura involucrada en ella antes de pasar a la posición de pie, que implica una dificultad mayor, tanto en la localización como en la posibilidad de ejercer fuerza con los músculos de la faja abdominal involucrados.

Se observa que aunque ella no es rígida corporalmente, en el mecanismo que utiliza para cantar hay cierta rigidez en la inspiración, que le impide tomar aire en profundidad; éste hecho se le marca, y comenta que en realidad nunca le enseñaron cómo hacerlo. Trabajando sobre los conceptos de la Eutonía , y como tiene una buena postura corporal, bien en eje, logra fácilmente el tono muscular abdominal adecuado, que conlleva una gran relajación del resto de la musculatura del cuerpo, y por lo tanto una importante sensación de bienestar y tranquilidad.

Llega al tercer encuentro diciendo que tiene dos cosas para contar: una es que los resultados de laboratorio dicen que no está anémica, pero sí desnutrida y baja en calorías; la otra es que en el recital que dio ese fin de semana no se cansó; está contenta por eso, e insiste en que ahora más que nunca piensa que su problema era respiratorio. Sobre su alimentación dice que su dieta alimenticia no es muy balanceada, ya que se ocupa poco de este tema, y que come poco porque no se hace de tiempo y espacio para ello; refiere que a veces es el músico que la acompaña el que intenta ordenarla en este aspecto,

preguntándole si comió, e instándola a que lo haga. Con relación a su salud en general, y a los nutrientes que le faltan, comenta que su hermana es la que se ocupa del tema.

Se retoman los ejercicios de respiración, agregando esta vez ejercicios de resistencia y dosificación del aire, es decir, ejercicios de fuerza; el primero consiste en mantener el aire unos 20 segundos, el segundo en regular la salida del aire en el soplo. Se observan situaciones distintas en 2 posiciones: **a)** en la Posición del niño, si bien puede inspirar profundamente, le cuesta retener el aire. Esta postura de entrega que recuerda a la posición fetal tiene connotaciones regresivas que retrotraen al vínculo primario con la madre. Llama la atención esta situación de no poder mantener la fuerza en ella. **b)** acostada maneja la fuerza de retención del aire, pero inspira poca cantidad. Se le comenta que fisiológicamente la respiración es una función de *nutrición* y se le marca que el aire que inspira ocupa poco espacio en su cuerpo, como poco es el espacio que en su agenda ocupa el comer. Se habla de que primariamente la función de nutrición es un rol de la madre, que es la que inicialmente da de comer; se le pregunta entonces si le dio de mamar, y cómo se lleva con ella; dice que todos los hermanos mamaron unos 6 meses, incluida ella, pero que su madre nunca fue “muy madre”, y nunca cumplió un rol sostenedor, al igual que tampoco lo hizo su padre; comenta que ambos fueron “poco padres, con fallas graves”, y que lo reconocen así; agrega que todavía hoy su madre dice con una orgullosa postura intelectual que nunca fue “madraza”. Al hablar de esto **A.** se da cuenta de que su madre tiene un problema con la comida, que se cuida mucho de engordar, y que cuando estaba embarazada de ella había engordado mucho, cosa que le preocupaba; aún hoy repite que con el embarazo de ella perdió la línea, y que nunca la recuperó. Al decirlo **A.** advierte entonces la conexión con una problemática suya que no había manifestado al comenzar el trabajo, y que ahora cuenta: fue anoréxica y bulímica; de hecho decidió no vomitar más (recalca “aún hoy”) al pensar que con esa conducta podía dañar sus cuerdas vocales y por lo tanto la calidad de su canto, que le importa tanto. Luego dice que en la actualidad ambas (madre e hija) son como amigas, que de hecho ella es la confidente de su madre; se le señala que en esa hermandad con su madre y en esa protección casi materna que ejerce su hermana hay un corrimiento de roles, que ahora que es adulta ella deja en manos de otros su cuidado, y que es ella la que debería cubrir ese rol para consigo misma;

se le recuerda el poco espacio que ocupa el aire en su cuerpo, y el poco espacio que en su agenda ocupa el comer, y se le dice que es su tarea ocupar, llenar, esos espacios.

Llega al cuarto encuentro cantando; al preguntársele cómo está, responde que con altibajos, con algo bueno y algo malo; por un lado el día siguiente al 3º encuentro tuvo un ensayo malo, en el que no le salía la voz; supone que estaba muy movilizada por lo que se había visto el encuentro anterior; eso la llevó a decidir cancelar sus próximas actuaciones, porque siente que tiene que ocuparse de ella, ordenarse tranquilamente y sin urgencias; solamente hará un recital en los primeros días del próximo mes, porque en él hay más gente involucrada (se trata del grupo donde canta) a la que no quiere defraudar, y porque será en un teatro muy importante. Por otro lado, esa misma noche del ensayo tuvo un sueño muy lindo, que relata: estaba en la ciudad de Buenos Aires donde vive (ruidosa, con mucha gente), y quería llegar hasta su casa paterna en Santiago; en eso ve un sendero muy angosto y dificultoso que la llevará; camina por él, y llega a una iglesia donde ve muchas personas que están adentro; quiere seguir sin que la vean, pero la gente comienza a irse del lugar, y entonces alguien con una alta jerarquía, “no alguien común, un Cardenal” la llama y la invita a entrar; adentro hay algunas personas que vuelan ayudadas por sogas; ella se anima, toma una e intenta volar; en un momento tiene miedo, pero se dice a sí misma que tiene una soga, y que no tiene que tener miedo; entonces se anima, vuela, y la sensación es maravillosa, muy placentera y cómoda. Se le comenta que realmente ha tomado una soga y que no se va a caer, porque está aprendiendo cómo volar sin riesgo. Luego de hablar del sueño y de que no se preocupe todavía en cómo se coloca su voz, se revisa la respiración en posición de pie; se observa que está muy bien, amplia, relajada y baja, y por 1ª vez se trabaja con su voz en ejercicios vocales. A raíz de la compensación muscular que ella estaba acostumbrada a usar al cantar, la postura de su cabeza no seguía el eje del cuerpo, sino que se iba levemente hacia delante, aplastando las vértebras cervicales y rigidizando la parte posterior del cuello, con el consiguiente perjuicio para la posición de la laringe, y por lo tanto para la fluidez de su sonido vocal; se le muestra esto , y se le facilita con específicos ejercicios vocales el trabajo con su voz, que luego de las correcciones se le hace fácil, cómodo y placentero, igual que lo que le pasó en el sueño al volar; está

asombrada de lo sencillo que le resulta cantar de esta manera, que es nueva para ella, y se va con esta sensación.

En el quinto encuentro se la ve animada; se le pregunta cómo está y dice que emocionalmente está mucho mejor, que su hermana ya le mandó la dieta y la está cumpliendo, y que sus padres llegarán de Santiago para escucharla en el recital que será al día siguiente. Lo que la tiene preocupada son cuestiones vocales con su repertorio, ya que intentó cantar los temas con el mecanismo vocal que había probado en los encuentros, y la voz en algunos momentos no le fluía con la facilidad que había llegado a experimentar; dice que siente que la técnica vocal que tiene aprendida de años atrás, aunque conocida, no le sirve, pero que todavía no domina la nueva. Se le dice que a la hora de cantar en el recital ponga en práctica lo que le resulte mejor sin preocuparse todavía por utilizar lo que recién está descubriendo; se percibe que se alivia, aunque está temerosa de que todo salga mal; se le explica que ella como cantante tiene un Esquema-corporal vocal ^{*2} con el que se ha manejado hasta ahora, y que le ha servido, llevando adelante una carrera artística de manera satisfactoria; que lo peor que podría pasarle es que todo le saliera como hasta ahora, lo que artísticamente no es malo de ninguna manera; se le señala que se dé tiempo para las nuevas adquisiciones, y se le propone ver qué dificultades puntuales tiene en sus canciones. Refiere que los principales problemas están en 2 temas; canta, y se observa que ha modificado enormemente su respiración y su sostén del aire, los que han mejorado mucho, ya que la musculatura costo-diafragmática está por fin en condiciones de cumplir el rol de apoyo, de sostén de la voz, aliviando de esa tarea a los músculos extralaringeos; (también en su mecanismo vocal había un corrimiento de roles de sostén); pero se escuchan cambios tímbricos y cierta falta de fluidez que muestran que todavía la coordinación fono-respiratoria responde a viejos hábitos, no adecuándose todavía al cambio de roles; es decir: como su musculatura extralaringea no se relaja, dejando que la columna de aire se apoye en la faja abdominal, la voz en algunos momentos no fluye,

² El Esquema corporal-vocal, en continua evolución dinámica, es la conciencia de las sensaciones internas, especialmente las que provienen de las regiones palatales, faciales y de la cintura abdominal, despertadas por el acto fonatorio, que el sujeto localiza y aprecia muy bien en intensidad, con una gran precisión, sobre todo en la voz cantada y en la voz del orador; menos en la voz hablada familiar. Este esquema corporal-vocal está asentado sobre otro más general, el Esquema Corporal, que es el conocimiento que todo individuo se forma de su propio cuerpo y de la situación que ocupa en el espacio, sobre la base de informaciones transmitidas a su conciencia por sus diversas sensorialidades y sensibilidades.

cambiando levemente el timbre, sobre todo en algunos pasajes ascendentes; otra de las dificultades aparece en el “fiato”, es decir en la duración del sonido, lo que en términos mecánicos equivale a la dosificación de la columna de aire, que remite nuevamente al manejo respiratorio por un lado, y a la “colocación” del sonido, (es decir, al espacio bucal donde el cantante dirige el sonido) por el otro. Se trabaja específicamente esos fragmentos musicales, y en el caso de los pasajes ascendentes se observa que llega a las notas más agudas con esfuerzo, entre otras cosas porque las imagina muy “arriba” en el espacio, es decir, muy por encima de sus posibilidades, lo que de ninguna manera es real. Se le señala, y lo trabaja cambiando entonces la preparación mental. Las notas surgen sin dificultad frente a su asombro, lo que le da una nueva percepción de seguridad, y la posibilidad de vislumbrar una nueva, grande y desconocida libertad al cantar. Refiere entonces que en su mecanismo anterior había un voluntario ataque al agudo, marcado por su profesor. Vuelve a probar con los cambios introducidos, y siente mucho placer. Se va con esta sensación.

Llega al sexto encuentro luego del recital, y a la pregunta de cómo le fue responde exultante: “¡Fui feliz, feliz! Me sentí elevada, sentía que volaba, estaba elevada hacia otras alturas, me sentí libre, la voz salía sin esfuerzo, yo no pensaba en nada, sentía y expresaba, nada más, fui feliz!”.“ Se le dice que ésa es, precisamente, la idea del trabajo que se está haciendo, y cuenta lo bella que le resultó la sala, (donde suelen presentarse otras cantantes reconocidas), qué buen sonido tiene, y que cuando llegó y la vio se sintió un poco impresionada, pero al probar sonido y ver que su voz le respondía se tranquilizó, “Tuve fe”, dijo; se le recuerda que esto fue como en el sueño del otro día, al tomar las sogas. Repite lo bien que sintió que cantó, y me dice “No era yo”; se le responde que sí, que era ella, y dice que le parece mentira que todo le salga tan fácil, que no sabe bien qué hizo, lo que la preocupa un poco; se le comenta que como el trabajo recién comienza, ella no tiene todavía asentado un nuevo mecanismo, pero sí tiene una memoria fuerte sobre su Esquema corporal-vocal anterior, del que ya se había hablado en otra oportunidad. Se hace mención a la necesidad de asegurar, en la repetición, las adquisiciones, y de ir creando un nuevo Esquema, para sentirse segura. Comenta que su hijo, que es hipercrítico con ella, le dijo que el recital había salido hermoso, y que le parecía que había cantado “con menos técnica”, queriendo decir que no se notaba que los sonidos estuvieran “colocados, puestos,

de alguna manera artificiales”; se le explica que el nuevo mecanismo que está trabajando difiere de los anteriores en eso, precisamente, en que los sonidos se colocan solos, sin artificio, el sonido sale muy natural, y el que canta sólo tiene que expresar. Siente la necesidad de defender a su último profesor, aunque no se ha hablado de él. También dice que cantar sin tener el placer de la comodidad, con esfuerzo y poca retribución económica, es como querer a alguien sin ser correspondido; cuenta que ella ama cantar, pero llegó a creer que el canto no la amaba a ella, y que si cantar implicaba tanto sufrimiento, más valía dejarlo.

Más tarde comenta que recién llega de “almorzar opíparamente, con pisco sauer y todo” con sus padres, que se vuelven a Santiago de Chile al día siguiente; dice que su madre opina que su marido y A. son parecidos en que los dos son benévolo, que no piensan mal de la gente, y que en cambio ella es un poco malévola; A. comenta que su madre ha tenido razón muchas veces, pero que ella suele pensar bien de las personas, y aún al ver alguna mala conducta de alguien tiende a dar otra oportunidad, al igual que su padre, que es una persona muy conocida en Chile como “pensador”. Dice que está feliz de poder hablar con su padre de algunas dudas y cosas que piensa. También habla superficialmente del trabajo, que no está relacionado con el canto (es la 2ª vez que lo hace a lo largo de los encuentros), y entonces se le pregunta dónde trabaja, porque algo en sus relatos con relación a éste tema (el trabajo que la “sostiene” económicamente) no ha quedado claro; cuenta que hasta ahora tenía un magro ingreso por dirigir y organizar el área de talleres de una escuela que dirigía su ex marido, que acaba de ser despedido; ella también se irá del lugar por solidaridad con él. Dice entonces que buscará trabajo a través de la embajada de su país. Evidentemente, varias áreas de su vida ligadas al sostén, al apoyo comienzan a moverse, hay un acomodamiento de roles y un protagonismo que A. comienza a ejercer.

Se comienza la ejercitación con su voz, y a pesar de que en sus comentarios sobre las características familiares se ha sentido que veladamente defendía a su anterior profesor, se observa que se presta a los cambios técnicos con una flexibilidad basada en la confianza que comienza a tener. Su respiración ya se ubicó, y ocurre naturalmente; de hecho, el apoyo es también bastante bueno, y, por ahora, suficiente. El objetivo técnico en este

encuentro es que logre percibir la rigidez de su cuello al cantar, y logre relajarlo; para eso, se le pide que haga caer su cabeza hacia delante, se le pone una mano como sostén por debajo, en la barbilla, y se le pide que se apoye en ella; esto requiere, además de concentración, confianza y entrega. A. lo hace, y luego canta sin la mano abajo, primero moviendo su cabeza, y luego con su cabeza quieta mirando al frente; ya relajados sus músculos extralaringeos, El sonido sale por fin blando, y ella lo disfruta; si bien se conmueve al oírlo, no es la primera vez que lo consigue; se trata ya de una repetición. El encuentro termina, y se percibe que A. se va más satisfecha y tranquila.

Llega un poco tarde al séptimo encuentro contando que ha tomado un ramal equivocado en el colectivo que la acerca; mientras viajaba, hubo un episodio con unos chicos a los que un inspector quería hacer bajar, porque aparentemente habían subido sin pagar el boleto, con la anuencia del conductor, en una situación que supuso que era frecuente. A. comenta que ella dudaba sobre el momento adecuado para intervenir en defensa de los chicos, y explica que con éstos movimientos se ha retrasado. Luego, y ante la pregunta de cómo estuvo en los días anteriores, dice que se cansó, que ahora está comiendo bien pero al cantar en su casa varias canciones de su repertorio sintió cansancio. Es evidente que esta situación repercute marcadamente en su estado de ánimo, que hoy está caído; la postura corporal, que en general es buena, hoy está vencida, como hundida a la altura del diafragma. Se le recuerda que hace muy poco tiempo que inició un cambio de mecanismo vocal, y que desde luego el tiempo transcurrido no alcanza como para haber modificado sustancialmente muchas cosas; se le muestra el hundimiento en su postura, y se le pregunta cómo marcha su respiración; dice que para la vida cotidiana, ha visto que respira “imperceptiblemente” ; se le recuerda que al llegar habló de movimiento, y se le dice que uno de los más importantes es el de la respiración, y que en esa actividad cotidiana y vital ella no se mueve, está estática, como detenida; se le señala que un movimiento necesario es el que tendrá que hacer pasando de unos hábitos a otros; da la sensación de no querer moverse de donde está, pero se le recuerda que ella llegó a la consulta porque tenía un malestar importante, había algo de lo que hacía que no le funcionaba, y cambiar eso implica movimientos; se le marca que laboralmente también su ingreso era casi imperceptible (cobraba 200\$ por mes), y que ella parecía no poner tanta

atención en ver qué colectivo la llevaba a donde realmente quería ir, en el canto y en algunos aspectos de la vida, como en solidarizarse con otros, fueran los chicos del colectivo, su ex marido, o su ex profesor. Entiende esto y dice entonces que ella es actriz, y que querría trabajar de eso, pero que por su acento chileno no la toman, a pesar de que ella pide en cada nueva oportunidad laboral que la prueben para comprobar que puede hablar como argentina. Se le señala que si ella conoce de antemano cuáles son las dificultades que le ponen, tampoco hace el movimiento de ir hablando como argentina directamente, y que eso la lleva nuevamente a la frustración.

Luego se comienza el trabajo vocal, esta vez con la vocal "o", que tiene la capacidad de poder ser muy sonora. Vuelven a verse tensiones en su cara, y dificultad para abrir internamente la boca (tiene los dientes un poco apretados), lo que modifica el timbre de su voz, que suena pequeño, como encajonado, sin aprovechar a fondo todos sus resonadores. También surgen problemas para repetir ciertos ejercicios vocales de amplio movimiento melódico, lo que le produce inseguridad. Una vez que los entiende, y que puede abrir su boca, la voz suena mejor, lo que le da confianza; pregunta entonces si cada vez que haga una "o" al cantar deberá pensar en poner su boca en esa posición que encontró; se le explica que la idea no es reemplazar el hábito de "poner" cada nota o cada vocal en algún lugar indicado, sino que la voz encuentre en su cuerpo relajado el lugar que necesita para sonar mejor. Lo entiende, pero de cualquier manera en el agudo vuelve a aparecer el miedo, unido a falta de apoyo; entonces se le pide que se tome de las manos, y sosteniéndose con fuerza de ellas deje que el peso de su cuerpo pese desde la pelvis hacia atrás, de manera de quedar colgada, y que repita los agudos en esa posición; le cuesta vencer el temor de que no se caerá, pero una vez que lo logra, el agudo sale limpio, sin dificultad; dice que es como si no hiciera nada, está sorprendida, y como le cuesta entender la experiencia, pregunta por qué ocurre; se le explica que por la posición la musculatura de sostén respiratorio trabaja sola, "naturalmente", agrega ella. Recuerda que su hábito anterior era muy distinto, y pregunta qué puede hacer en su casa para practicar, porque ella es muy trabajadora en el aspecto vocal. Se le dice que practique mucho la respiración en todo lo que hicimos juntas (localización, dosificación, sostén), pero que no piense en vocalizar, porque todavía su nuevo mecanismo no está firme, y si practica sola

puede confundir las sensaciones y obstaculizar lo que va entendiendo; se le vuelve a decir que se dé tiempo y que tenga paciencia. Dice que los ejercicios que hacemos son mucho más difíciles que las canciones que canta, de manera que supone que si puede con ellos, podrá en algún momento con lo que canta. Se va caminando más erguida.

Un rato antes del octavo encuentro llama por teléfono para decir que ha pensado en interrumpir nuestra tarea porque además de tener serios problemas económicos siente que quiere estar “más en eje”, que hay muchas cosas que están mal en su vida, que quiere tranquilizarse y estar mejor, aunque aclara que siente que el trabajo que hacemos es muy valioso. Se le explica que no parece una buena idea interrumpir, ya que son éstos, justamente, los temas que se están trabajando, aunque se comprende su preocupación económica, y se le sugiere que ya que el encuentro será el último del mes que tiene pago, no falte, así podemos hablarlo. Le parece bien, y aunque se ha retrasado, al rato se presenta. Ante la pregunta de qué son todas las cosas que andan mal dice que “todo”: su pareja (están “que sí, que no, pero vamos para no, estamos tratando de romper”), el trabajo (se queda sin él en 3 meses), el grupo musical en el que está. Se le pide que explique lo del grupo musical, y entonces cuenta que “hace rato” que están con esta situación, sin ensayar, porque los músicos (que dice son muy buenos, y tocan con artistas prestigiosos) están muy ocupados con otros proyectos o trabajos, y que no disponen de tiempo para este grupo, solamente se juntan para tocar, y siempre cobran por las actuaciones, más allá de que ella a veces no lo haga porque el presupuesto es magro; ella querría ensayar y ver progresos, experimentar, encontrar nuevo repertorio, etc., pero ellos no ven la necesidad, no tienen tiempo para hacerlo, y dicen que el grupo suena bien. A. dice que en muchas actuaciones se da que tanto ella como el guitarrista “acarrear los equipos de sonido”, y que toda esta situación es “poco sana”; a pesar de verlo, a ella le “duele mucho” cortarla; “le tengo cariño”, dice, pero ella ya tiene 41 años, y no quiere seguir así. Dice que “hay cosas que se están cayendo, que se están desestructurando”, y que hacía rato que no se sentía tan insegura, ni aún cuando se separó, ya hace 5 años. Se le señala que es cierto que hay cosas que están cambiando, moviéndose (se recuerda el encuentro anterior), pero que en realidad está viendo realmente hacia dónde quiere ir, con quién (tal vez con músicos no tan requeridos profesionalmente y sí más disponibles), qué colectivo la lleva (también

surgido del encuentro anterior), armando nuevas estructuras que la sostengan firme y cómodamente (recordamos el trabajo que está haciendo con su nuevo esquema corporal-vocal), y que nada de esto implica que está peor, sino todo lo contrario. Se habla de que así como con su voz ella antes sabía lo que hacía, pero no estaba cómoda sino limitada (en sus agudos, en la posibilidad de cantar largo rato, etc.), con algunas otras cuestiones de su vida le pasa lo mismo; lo que se está cayendo es lo que no le servía de lo anterior así como estaba, y para eso está armando nuevas estructuras.

Cuando se aborda la problemática laboral, se le pregunta por qué no piensa en actuar, ya que es actriz, y se retoma la cuestión del acento chileno en su voz; dice que además de ser muy difícil conseguir trabajo, es sumamente temporario, que ella busca algo más estable y que para eso se iría a su país; se le pregunta entonces si ha pensado en algún momento en volverse a Chile, y dice que no quiere hacerlo, en parte porque no querría separar a su hijo de 10 años de su padre, al que ella aprecia mucho (“no se lo merece, es un excelente padre”), ni separarlo de sus amigos, ni de la vida que ha hecho aquí; dice que ella está como en dos lugares, y comenta con pesar que cuando está en la Argentina se le nota al hablar que no es de acá, y cuando está en Chile le preguntan de dónde es. Por otra parte, vuelve a relatar la posibilidad que tiene de conseguir trabajo en la embajada de su país, gracias a la relación de su padre con el embajador; lo que llama la atención es que a pesar de que puede “inventarse” una tarea en el área cultural “a su medida”, ha pensado en un puesto menor, en el que de ninguna manera podría poner en juego sus capacidades, ni el conocimiento que tiene de gente de ambos países. Se le hace notar que poder trabajar en dos países es, en términos de sostén, tener una base de sustentación más amplia, y se le señala que así como en su vida personal ella ha elaborado enlaces entre ambos países, tendría que aprovechar esos enlaces en lo laboral que ahora se le presenta. Lo piensa y comienzan a aparecer ideas para realizar. Entonces se le pide que retome el trabajo vocal, y vocaliza sin dificultades importantes; su voz corre más fluidamente, en ejercicios largos; en uno de ellos, se siente insegura en la reproducción de la melodía, un poco más compleja musicalmente que en otros ejercicios; entonces corporalmente se endurece, y perturba la fluidez del sonido. Para facilitarle la comprensión el ejercicio es dividido en dos fragmentos melódicos, se le pide que ella cante el primero (que le resulta más fácil de

entender y repetir) y se canta el segundo dándole continuidad rítmica y enlazándolo con el primero; luego se invierten los roles, de manera que ella cantando enlaza el que le costaba, luego del otro; es decir, construimos la frase entre las dos, invirtiendo el orden, y enlazando en una unidad lo que parecía separado; una vez que lo ha entendido, lo canta sola. El cuerpo se afloja y la voz vuelve a salir cómoda y blanda; es muy evidente que se siente muy bien cuando esto ocurre.

Como pronto se enterará de si puede conseguir trabajo en la embajada de su país, dice que avisará en unos días si continúa con los encuentros.

Unos días después llama para avisar que suspenderá el trabajo que realizamos porque la respuesta sobre su posibilidad laboral tardará todavía un tiempo en llegar. De cualquier manera, manifiesta que lo hecho ha sido muy valioso para ella.

EL TRABAJO CON A.

OBJETIVOS Y ALCANCES.

La definición de Musicoterapia elaborada luego del Congreso de la especialidad en el año 1996 en Hamburgo por Kenneth Bruscia, Even Rud, Lia Barcellos y otros, dice que “Musicoterapia es el uso de la música y/ o sus elementos musicales (sonido, ritmo, melodía y armonía) realizada por un musicoterapeuta calificado con un paciente o grupo en un proceso creado para facilitar y promover la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes para así satisfacer las necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas. La Musicoterapia tiene como fin desarrollar potencialidades y/ o restaurar las funciones del individuo de manera tal que éste pueda lograr una mejor integración intra y/ o interpersonal y consecuentemente una mejor calidad de vida a través de la prevención, la rehabilitación o el tratamiento”.

A. llega con una demanda puntual, que es encontrarle una solución al cansancio a la hora de cantar profesionalmente. Siendo evidentemente el canto su instrumento significativo, se siente además, que va en busca de un profesional capaz de comunicarse con ella. En el diagnóstico especializado hecho por el otorrinolaringólogo no hay patología vocal, en el diagnóstico clínico no hay anemia aunque sí baja ingesta y déficit nutricional, en la evaluación funcional hecha por el profesor de canto éste no encuentra trastorno del mecanismo vocal. Aunque los profesionales consultados no dieron respuesta a su demanda, es evidente que hay un trastorno, que no ha sido comprendido. De manera no explícita, A. siente que su voz como instrumento no está al servicio de su canto; de hecho, a medida que el trabajo avanza, esto queda cada vez más explícito.

Se trata primero de tomar su demanda, hacer una prolija evaluación que comprenda de manera articulada todos los elementos, resignificarlos, esto es, encontrar otros sentidos, otros significados, ver si lo que aparece en su trastorno es un emergente o no de una problemática global, y a partir de todo esto dar una dirección al trabajo. Assoun (1997), luego de preguntarse sobre qué es una voz, habla de la necesidad de ver qué revela el síntoma, en su dimensión propia de formación inconsciente.

Si bien en su mecanismo al cantar hay cuestiones de índole técnico-vocal que explican el cansancio (deficiencias en la respiración, el sostén o apoyo, la colocación, la imagen vocal, etc.), la conducta fonatoria puede ser reveladora de conductas globales. Ya Darwin estableció la conexión entre la expresión de las emociones y los signos externos corporales que la vehiculizan. Luego W. Reich vio cómo las dificultades neuróticas involucraban la conducta total de un individuo, produciendo bloqueos en el cuerpo. En este sentido, Bleger (1969) dice que la conducta implica siempre al ser humano como totalidad, en un contexto social. En el caso de A., aparece en otras áreas de su vida un correlato con una conducta determinada que se observa en lo vocal. En términos de energía, y únicamente desde el punto de vista técnico-vocal, (que fue lo primero que se observó en ella), al comienzo del trabajo había poca energía potencial, y muy deficiente energía cinética o de movimiento; pero además, hay en ella un desequilibrio de su energía vital, que se traduce en el cansancio que la perturba y la angustia. Si partimos de la base de que la fuente de vida, de energía vital de todo ser humano es la respiración, se comprende hasta qué punto era esencial trabajar sobre esa función en el caso de A., más allá de la importancia que ésta tiene en lo vocal. Una de las primeras reacciones del cuerpo ante los conflictos aparece en la respiración, siendo muy común la inspiración deficiente en cuanto a cantidad de oxígeno. Boadella (1993) señala que lograr que algunas personas acepten una respiración más completa se parece a una aclimatación: hay que obrar gradualmente para que aprendan a tolerar un nivel más alto de vitalidad.

El trabajo corporal involucrado en el canto, los esfuerzos realizados, son producto de la energía que viene de adentro surgida de toda una gama de impulsos, intenciones y deseos. En la voz de A, ese desequilibrio aparece también en la relación entre sus registros vocales (voz de pecho y voz de cabeza), no existiendo el paso fluido de un registro al otro que es esencial para producir una buena voz, y comodidad en el que canta. Así es como M. Morrone (1974) dice que el equilibrio de registros denuncia al individuo equilibrado. Y de desequilibrio, de polarización habla Chang Chung-yuan (1970) cuando señala que reconciliar las polaridades para alcanzar una manera equilibrada de vivir y una mayor integración es la tarea de la psicoterapia.

En términos generales, se observan dificultades en la asimilación (menor a sus necesidades, ya sea de cantidad de oxígeno que inspira, o de nutrientes en su alimentación), en el aprovechamiento de sus potencialidades (insuficiente sostén económico y respiratorio), en la autorregulación (falta de bienestar, independencia, autonomía y comodidad). Si bien en su caso hay problemas específicos del ámbito educativo en el área vocal, (y esto es una problemática particular que debe ser abordada de manera pertinente, con recursos específicos), en el espacio musicoterapéutico, diferente del espacio educativo, hay una preocupación por los aspectos del proceso de hacer música, focalizando la atención en los cambios personales que debe hacer el sujeto. Se trata de remover obstáculos para facilitar los procesos en los cuales puedan emerger conflictos y se puedan transformar situaciones productoras de malestar, buscando mejorar la relación consigo mismo, y mejorar la ubicación de la persona en la vida; en éste caso, con recursos técnico-vocales, puesto que las dificultades aparecen en la voz.. En este sentido, el musicoterapeuta no desarrolla un programa; reacciona, propone, interviene, intuye, acompaña, como apunta Carlos Fregtman (1994).

En el caso de A., su demanda y su malestar estaban enraizados en el canto, ejercido a un nivel profesional; pero el abordaje del canto, de la técnica, y de su problemática vocal fue desde la Musicoterapia, teniendo en cuenta los diferentes niveles de manifestación: corporal, sonoro y verbal. En esta perspectiva es que se observó la relación Sujeto-Producción Sonora, y desde esta escucha y esta mirada, el malestar en su canto fue tomado como un síntoma. Mirta Morrone (1974) incluye a la fatiga constante como uno de los síntomas de ansiedad neurótica que envuelve al mecanismo vocal. Estos tienen que ver con el miedo y la ansiedad, pueden inhibir o paralizar todas o algunas de las funciones motoras, y se vuelven neuróticos cuando gobiernan el patrón de conducta del individuo. Todo el trabajo apuntaló el fortalecimiento del yo, ya fuera desde la búsqueda hasta el reconocimiento de percepciones, sensaciones, sonidos, tratando de mejorar tanto la relación de A consigo misma, como su ubicación en la vida. “En el canto la voz debe estar en unión con su energía, su espíritu, sus emociones, su intuición y sus pensamientos”, dice Cheng (1991: p26). Era evidente el proceso estresante que para A. suponía el desequilibrio entre las demandas físicas, psicológicas, técnicas y sociales que se le planteaban, y su

capacidad para enfrentarlas con éxito. El trabajo cognitivo-conductual estuvo dirigido a permitir la modificación de creencias y conductas erróneas, a la comprensión y elaboración activa de su situación, y a desarrollar la confianza en ella, junto con su capacidad de concentración y autonomía.

Fue muy importante crear un vínculo de sostén para poder generar confianza y entrega a la búsqueda, al despliegue de conflictos, al cambio, en un espacio sonoro construido entre las dos. Sostén que se manifestó corporalmente, musicalmente, vocalmente. Es interesante recordar que al comienzo de los encuentros A. tomaba el piano con una de sus manos, como punto de apoyo, de sostén; luego, fue dejándolo, al mantenerse erguida con comodidad y seguridad. Este vínculo se elaboró también en los tres niveles de manifestación, ya que hubo sostén sonoro, corporal y verbal.

En el espacio de trabajo, A. era protagonista de un proceso, y no meramente sujeto de una acción. La concepción winnicottiana habla de que es preciso que la actividad motivada predomine sobre la actividad reactiva, que el Hacer surja del Ser, que éste preceda a aquél. Señala que tiene que haber un desarrollo del Ser detrás del Hacer, y que no hay que sucumbir a la sumisión de lo que ya está hecho. Tal la misión de la creatividad: la posibilidad de influir en las pautas, la capacidad de crear el mundo, de ver las cosas de un modo nuevo. Es así como la creatividad se alimenta y alimenta el impulso vital. Y agrega este autor que para ser creativo hay que ser, y al mismo tiempo la creatividad posibilita el ser.

No menos importante, a partir de las cualidades de este *holding*, fue ir creando un baño sonoro, con intercambios sonoros entre ambas (voz-voz, voz-piano) que vienen a organizar espacios y tiempos relacionales de una zona común que después podrá existir por sí misma, sin el cuerpo a cuerpo que la acompaña, convirtiéndose en una comunicación a distancia y aun en ausencia, sobre la base de una organización mental y la utilización activa de la memoria, conceptos éstos que plantea E. Lecourt. (1990) Esto claramente apareció en el trabajo con A.

Winnicott (1985) señala que un hombre o una mujer sanos logran identificarse con la sociedad sin que haya una pérdida demasiado grande de pulsiones individuales. Por su parte, Levin (1995) habla de la pulsión motriz puesta en la boca, y de la pulsión invocante

puesta en la voz. A. tiene trabas en sus pulsiones motrices en general, incluida su boca, y también creo que tiene trabas en su pulsión invocante. El mismo autor dice que la voz es un objeto que está dos veces separado del cuerpo: se separa de la respiración y se separa del aparato bucal donde resuena. Comenta que si bien la voz se separa de la respiración en la espiración, se sostiene como voz en la inspiración de donde parte, retornando en la escucha de aquello que, por inspirar, espira como voz y no como aire. La inspiración connota necesariamente la espiración que en un sujeto retorna como voz. Es en realidad en esta separación que existe como tal, ya que si sólo hay tensión, es decir, sólo presencia del cuerpo que a su vez no se separa del movimiento, el recorrido pulsional no se realiza, permanece fijo, estructurándose como defensa y como síntoma. En A. la pulsión invocante faltaba ya en su inspiración, y esa traba aparecía en su síntoma, el cansancio vocal. En ese sentido, la técnica vocal posibilita el desempaste, es decir el cuerpo como instrumento y el sujeto como instrumentista; ambas cosas, aunque están estrechamente vinculadas, son distintas.

Sobre la expresividad Gainza (1983) dice que toda conducta humana es expresiva porque pone de manifiesto algún aspecto de quien la realiza, y en ese sentido, se dice de un individuo que es más o menos expresivo en relación con lo que muestra, proyecta o deja entrever de sí mismo. En la terapia, no es solamente lo simbólico del discurso vocal (verbal o musical) lo que hay que escuchar; también hay que escuchar la materia sonora, la voz, su emisión, por lo que de investiduras, afectos y vínculos contiene. Es en la terapia donde los vínculos más históricos que forman el inconsciente se ven para inferir las relaciones de objeto. Observar desde la transferencia y la contratransferencia, con lo que ésta tenga de resucitación de afectos para el terapeuta. Poder registrar defensas, fijaciones, pulsiones reprimidas en el material sonoro, más allá del discurso, es poder regresar a los primeros estadios de la organización de un sujeto, construir su historia en un espacio de asociación, y a partir de allí poder llegar a acceder a la elección, a una genuina constitución. Dice Pichón Rivière (1985) en su Teoría del Vínculo, que éste incluye la conducta; lo define como una relación particular con un objeto de la que resulta una conducta más o menos fija que forma un pattern o pauta de conducta que tiende a repetirse automáticamente, tanto en la relación interna como en la externa con el objeto. El vínculo

es la forma particular de relacionarse que tiene el yo con la imagen de un objeto colocada dentro o fuera de uno. Lo que se ve desde afuera, es decir la conducta o el comportamiento, es el resultado del vínculo interno. En el caso de A., los encuentros se interrumpieron antes de llegar a desplegar, a trabajar en profundidad toda esta problemática.

C. Fregtman (1990) apunta que las sensaciones, percepciones y vivencias corporales son el punto de partida de las posibilidades de reencuentro del paciente con sus medios de expresión. La primera parte del proceso con A. tuvo una fuerte impronta de lo corporal, en el trabajo de sus sensaciones y percepciones, aún antes de pasar al nivel sonoro vocal. También es interesante recordar que desde el punto de vista sonoro la relación madre- hijo tiene un primer momento de comunicación y contacto a través de la voz sin valor semántico, cuando el bebé está aún en gestación; sólo después del nacimiento la madre imprime valor semántico a los discursos que dirige al niño, y bastante más tarde él responderá a su vez con sonidos vocales con significado real. Es interesante recordar que en el período prelingüístico el niño tiene la facultad de emitir mucha variedad de sonidos, facultad que según los lingüistas se pierden (o descartan, diría yo), al pasar a la etapa lingüística. El trabajo con A. tuvo la impronta de esos primeros momentos, y se interrumpió antes de que se pudiera pasar a un segundo momento donde lo semántico en el canto, lo verbal, la elección de su repertorio, las letras de sus canciones, tuvieran la fuerza de comunicar su subjetividad.

LA VOZ Y EL HABLA.

EL CASO B. (8 encuentros)

B. es psicólogo, tiene 50 años, y llega a la consulta porque se queda sin voz desde hace 1 año. Ha visitado neurólogos, otorrinolaringólogos, clínicos, acupunturistas, sin poder solucionar lo que le pasa. No tiene patología orgánica ni vocal. Está muy angustiado porque su problema vocal es una dificultad, entre otras, en el trato con sus pacientes, que se impresionan, según él, al oírlo hablar. Su voz se oye gutural, frenada, ahogada, como la que se produce en los pacientes con parálisis cerebral.

Después de saber que hace 1 año que está así, se le pregunta qué ocurrió para esa época. Cuenta que en ese entonces ocurrieron 2 hechos: uno fue la pelea (que incluyó la intervención de la policía) contra un vecino al que él odiaba porque hacía tiempo que lo torturaba; la otra, la muerte de su padrastro, que se había quedado sin voz debido a un derrame cerebral. Había entre ellos un gran entendimiento y juegos vocales de roles e imitación que los divertían y unían mucho. **B.** parece no haberse percatado de la importancia de este hecho y sus antecedentes con respecto a lo vocal. Se le pide que cante algo, y queda en que lo hará la siguiente vez, así puede prepararlo. En el transcurso del relato se ha ido aflojando, y se nota que a pesar de que intenta ocultarlo, está muy triste. Se le hace saber lo que se siente empáticamente; llora y dice que quiso morir. Después, se trabaja la respiración, y se le pide que repita este trabajo en su casa.

En el siguiente encuentro, cuando se comienza el trabajo respiratorio, empieza a percibir sus tensiones corporales, sobre todo en la zona del cuello, y la falta de independencia y flexibilidad; se suman estiramientos y torsiones, y **B.** se pregunta desde cuándo estará así de duro. Se le pide que pronuncie 2 frases cortas dirigidas a mi persona; al comienzo hay poca distancia entre ambos, paulatinamente esto se va modificando produciendo un alejamiento espacial voluntario: empieza a salir su voz, se asombra y alegra, y comenta “¡Quiere decir que está!” “¡Sos una genia!”

En el tercer encuentro cuenta que ha notado que tiene problemas con las primeras palabras, y con la T y la P, pero que el final de frase le sale bien. Dice que se siente un adolescente, que no se reconoce, que está en un estado presicótico, que se está volviendo

loco, porque a pesar de que ha seguido las indicaciones de espaciar por ahora los pacientes que recibe para así no tener que hablar tan seguido, siente que comienza bien las sesiones de terapia, pero al rato está “fundido”, y hace mucho esfuerzo para hablar. Está muy angustiado. Se habla en el encuentro del flujo de la voz, se le hacen dibujos que grafican lo explicado, se le dice que se comprende su angustia pero que se lo oye mejor que la vez anterior. Se alivia y dice que le asombra que los pacientes le entiendan a pesar de su dificultad; se le dice que la comunicación es mucho más que la palabra: están el gesto, el cuerpo, la actitud; entonces cuenta que en una reunión social donde había gente que a él le interesaba, habló sin dificultad toda la noche con un subgrupo apartado. Esta situación de estar con gente seleccionada por él, hace pensar en la posibilidad de elección, y se le pregunta qué haría con su tiempo libre si pudiera elegir. Después de decirme que trabajaría conmigo todo el día, se le vuelve a preguntar, y entonces responde que jugaría al ajedrez y leería ciencia ficción; se observa que ambas cosas se hacen en silencio, requieren imaginación, inteligencia y distancia. Se le pregunta por qué eligió Psicología, y responde que porque le gusta ayudar y porque una ex novia se lo había propuesto, pero que antes había ingresado a Historia, que le gusta mucho; incluso se había especializado en la historia de Creta. Comienza a hablar de un personaje cretense con el que se siente muy identificado, que muere a los 45 años exiliándose en Sicilia. Se le pregunta cómo se lo imagina, y dice “Parecido a mí”. Después de hablar de Creta y su civilización (valorización y libertad de las mujeres, pruebas y desafíos físicos de los hombres para demostrar su adultez), dice que en su momento su destrucción fue el fin del mundo. Como cuenta que después de Historia hizo 1 año de Arquitectura porque le gusta el diseño artístico, e hizo pinturas murales y esculturas en papel, se le propone que haga una escultura del personaje del que habló, que la muestre a su nieta y la traiga; se asombra y entusiasma. Luego cuenta que hizo el ingreso a Medicina para ponerse a prueba, y que su madre es psiquiatra. Dice no ser humilde pero ser bueno. Surge el tema de la inteligencia (importantísimo para él, ya que dirige una agrupación que aglutina a personas de alto cociente intelectual), y dice que trae más inconvenientes que ventajas, ya que trae conflictos porque da hipersensibilidad; desestima los tipos de inteligencia, pero antes ha observado cómo la gata que hay en el lugar busca buenos lugares para acomodarse. Se le

señala esta capacidad de adaptación y conservación, este dominio del territorio, esta comodidad, y se ve cómo a él la inteligencia no le sirve para sentirse cómodo y dominar su territorio en términos sonoro-vocales, cómo hay una falta de conexión en la articulación entre lo que le es dado (el aire, la capacidad de fonar, la inteligencia) y lo que puede hacer con eso (hablar, sentirse bien). Se trabaja sobre su respiración, y quedamos en que inflará globos con su nieta. Al preguntarle por la canción que iba a preparar para cantar, dice que se olvidó.

En el cuarto encuentro se lo oye mejor de la voz, y él cuenta que está mejor, a pesar de que dice que la realidad social lo angustia. Se habla de dosificar las noticias, y se siente aliviado. Luego habla de la expansión como opuesto de la retención y comenta que cuando se ríe la voz le sale bien, no la retiene. Dice que se da cuenta de que lo que le pasa es mental, y que le cuesta conectarse con lo emocional. Recuerda que “antes era alegre, tenía buen humor, era un tiro al aire; ahora no me río, estoy amargado, me aíso, hay un solo paciente que me gusta porque me hace pensar”. Dice que nota que resiste el cambio, y que se agarra del síntoma, que no lo quiere soltar. Teme la pérdida de control; los cambios los vive sólo como pérdidas. Se habla de que son transformación, que todo se recicla, se renueva, se recrea, renace. Se le pregunta si se le puede cantar una canción, asiente, y se le canta “Cambia, todo cambia”: *“Cambia lo superficial, cambia también lo profundo, cambia el modo de pensar, cambia todo en este mundo, cambia el clima con los años, cambia el pastor su rebaño, y así como todo cambia, que yo cambie no es extraño...Cambia, todo cambia...Cambia el más fino brillante de mano en mano su brillo, cambia el nido el pajarillo, cambia el sentir de un amante, cambia el rumbo el caminante aunque esto le cause daño, y así como todo cambia, que yo cambie no es extraño...Cambia, todo cambia...Cambia el sol en su carrera cuando la noche subsiste, cambia la planta y se viste de verde la primavera, cambia el pelaje la fiera, cambia el cabello el anciano, y así como todo cambia, que yo cambie no es extraño...Cambia, todo cambia...Pero no cambia mi amor por más lejos que me encuentre, ni el recuerdo del dolor de mi pueblo y de mi gente; lo que cambió ayer tendrá que cambiar mañana, y así como todo cambia, que yo cambie no es extraño...Cambia, todo cambia...* Al terminar se le pregunta qué le pasó, y dice que se asustó, que le dan miedo los cambios. Se le pregunta

si volvería a tener 20 años y contesta “¡No, ni loco! Ahora sé más, conseguí cosas”. Se habla de que junto con los cambios hay algo que permanece, que tiene continuidad, y se le pide que traiga fotos suyas de todas las épocas, y un casete para grabar la canción. Se trabaja sobre su respiración, y se observa que está más amplia, aunque al emitir contrae los músculos abdominales, lo que produce el cierre de la garganta. Se le muestra ese mecanismo primero solamente con salida de aire, y luego con emisión vocal; está atento al mecanismo que lo traba y prueba corregirlo; en una palabra corta lo logra, en una frase más larga endurece la zona abdominal; se le pide que se masajee los músculos que endurece.

En el quinto encuentro la voz está mucho más pareja, hay menos contrastes entre lo que se guarda y lo que saca. Antes de que se lo señale, él comenta que siente que la voz está mejor. Se lo ve contento, y lo dice; tiene mucha necesidad de hablar, hoy más que las otras veces. Se le propone comenzar los ejercicios y se prepara, sacándose los zapatos, pero sigue hablando. Cuenta que siempre habló mucho y muy fuerte, y quiere volver a hacerlo, además de que fantasea con cantar óperas de Wagner como profesional. Está exaltado, repite que cuando se ríe está mejor, y dice que los pacientes ahora lo entienden más; se lo ve eufórico y no cesa de alabarme. Comenta que ahora no se hace tanto problema por las noticias, y dice algo de tomarse la vida en “joda”. Se le pregunta qué sería eso, y responde que hay algo que no conozco, y es que él antes tomaba mucho alcohol y era muy violento (le pegó un botellazo a un hombre e intervino el ejército), y que siempre hizo lío, que lo echaban del colegio porque tenía problemas de conducta, que era como “Jaimito”, no estudiaba y los profesores le parecían idiotas. Se le pregunta qué decía la mamá y responde “No estaba, yo estaba solo”. Se le recuerda que una de las cosas importantes que ocurrieron un año atrás al quedarse sin voz fue el episodio con aquel vecino, en el que intervino la policía, y se ve que la violencia vivida otra vez lo había asustado tanto que había bloqueado la posibilidad de decir. **B.** agrega que también era muy agresivo con la palabra, y aparece nuevamente el tema del control para no hacer cosas terribles. Se trabaja entonces corporalmente sobre distintas maneras de hacer fuerza: primero tomados de la mano, cada uno ejerce fuerza hacia fuera, en direcciones opuestas: si ambos tiramos de la misma manera, las fuerzas se equilibran; luego enfrentamos las

manos y empujamos al otro, y observa que es más fácil si se apoya bien y relaja la musculatura que no está en juego. Se le señala que a él se le hacen dos nudos: uno en el estómago (zona que se relaciona con lo más primario, y con la figura de la madre), y otro en la garganta (zona del decir, del ir hacia afuera, vinculada con los otros y la figura del padre). Cuenta entonces que su madre le pidió disculpas por cómo fue como madre, por lo solo que lo dejó; él todavía no la perdonó, y siente rabia. Hace un tiempo se encontró con su padre biológico, al que ve como el hombrecito gris de la canción, y con su medio hermano; en esa oportunidad él habló de estar “en contra del sistema perverso”. Dice que él era el hijo negado, insólito, se ve un underground, individualista, francotirador. Se le pregunta qué edad tenía él cuando se separaron sus padres, dice que 3 años, y que entonces fue a vivir con sus abuelos; la razón es que su madre se casó a los 15 años, y a los 16 lo tuvo a él; se separó a los 19 e hizo nueva pareja; él vivió con sus abuelos 12 años. Luego habla de su abuelo (a su vez, padrastro de su mamá), y dice que era nazi, que hay que situarse en la época para comprender. Habla de redención, del héroe, y de su hija, que repitiendo la misma historia familiar es una “walquiria”. Comenta que en la familia todos son personajes extremos: Amazonas, héroes, chiflados, locos; se le dice que a pesar de que parece hallarse cómodo en esta modalidad familiar, probablemente algo se le quedó atragantado, y hay que dejar que fluya. Cuenta que infló globos con su nieta y que no tuvo problema en sacar el aire, pero teme no tener suficiente capacidad torácica. Se le señala la importancia de saber manejar la salida del aire, y se hacen ejercicios de retención y dosificación, sacando en éstos últimos el aire en forma de tubito soplado suavemente por la boca; se observa que tiene muy buena capacidad, y entonces se le pide que saque el aire con una B (quiero seguir con los ejercicios áfonos, pero al hablar con él, yo pronuncio “be”); entonces, saca la voz pronunciando “be”, obviamente con sonido laríngeo, ya que emite la vocal “e”. La voz sale fluidamente, sin ningún inconveniente; entonces, imitando su “be be” se le pide que pronuncie “fe fe fe”, mientras subo y bajo la voz pronunciando las sílabas a distinta altura, pero en una emisión continua de voz; él lo hace, y la voz le sale perfectamente; comenta este hecho, y dice que cree que es porque se trata de sílabas cortas. No se le aclara que en realidad, ha emitido una serie de sonidos continuados, a distinta altura y con distintas sílabas (como en el habla) sin ningún problema. Se le pide

que lo haga con “me”, y vuelve a salirle perfectamente; entonces, se le dice que mezcle las 3 sílabas (be, fe, me) arbitrariamente, y repite la continuidad de la emisión, que sale sin bloqueos ni interferencias. Como no se da cuenta de lo que ocurre, se le pide que conversemos en un idioma inventado (sin coherencia ni significado); dialogamos con inflexiones y resaltamos la prosodia; él se divierte mucho, se deja que se exprese, se le contesta, se muestra asombro, se le pregunta, se le replica, él contesta a todo muy animada y expresivamente, jugando. En realidad, desde el punto de vista de la emisión vocal (que es donde está el síntoma, donde aparecen las dificultades y trabas), lo que ha hecho es lo mismo que si hubiera utilizado lenguaje, el idioma castellano. Aunque no se le dice nada para evitar que se repliegue, él se ríe, y se le pide que hable de esta manera con su nieta. Se va contento.

Llega al sexto encuentro contando que ha renunciado a la dirección de la agrupación de la que habló un tiempo atrás, y pidiendo escuchar juntos un CD que ha traído: la Obertura de Tannhäuser, de Wagner. Mientras se prepara la audición él se sienta y se prepara, elogia la versión porque es “muy alemana”, y dice que se siente “raro, distinto, más hedonista, hablo más pausado”. Mientras escuchamos pregunta “¿a tu papá le gustaba Wagner?” (la pregunta es en pasado, aunque él no tiene datos reales). La música transmite en el primer tema lirismo, grandiosidad, heroicidad, romanticismo; en el segundo entusiasmo, alegría, ligereza, brillo; luego retoma el primer tema, y aparece la potencia, la dirección; hay solistas y masa orquestal, muchos colores (vientos, cuerdas, metales, percusión); el movimiento por momentos recuerda a Rimsky Korsakov; vuelve a aparecer el tema (IDEAL) en las trompas; termina insistiendo con varias repeticiones del acorde de tónica (centro tonal, base de la escala), reafirmando, remarcando. Esta vez la música trae otra vez el tema del gigante, del héroe, el paladín, la majestuosidad. **B.** está conmovido, emocionado, con los ojos llorosos, y habla de la emoción del resurgimiento, de la historia de Alemania, de un pueblo que es como el ave Fénix, que se cae y vuelve, peleador; dice que es amante de la fuerza de la mística, y también que Wagner era sufrido. Se le comenta que en un momento la música recordó a Rimsky Korsakov, y él recuerda a los rusos, a Tchaicovsky y su obra “ La Obertura 1812”, los ejércitos napoleónicos resistiendo (otra vez la capacidad de resistir), la lucha por un ideal, equivocado o no. Habla de Hitler,

muriendo por sus ideales, y pregunta cuántos son capaces de morir por ellos. Admira a los rusos y recuerda a los últimos 20 soldados de Hitler que murieron por él. Recuerda a su abuelo nazi y habla de la Alemania del avance, del progreso, del espíritu, aunque después “vino todo lo otro” (campos de exterminio, etc.) con lo que no puede estar de acuerdo. Habla otra vez de lo que pudo ser y no fue, y abatido dice que hoy los jóvenes no conocen su historia, no saben la mística ni quiénes eran los nibelungos o las walquirias, Einstein, Lewin; cuenta que él era un dictador en la agrupación que dirigía, y que se fue “heroicamente, mostrando mis logros y la falta de reconocimiento de los demás; algunos me dijeron que yo había hecho mucho por la agrupación, pero yo necesitaba que todos lo hicieran; ahora estoy herido; ¿en qué me equivoqué? ¿qué hice mal?...estoy ofendido, soy un personaje de las óperas de Wagner, estoy desactualizado. Tengo una flor de histeria, esto de mi voz es una flor de histeria; vos me estás haciendo hablar, vas a tener que mostrar este caso”. Luego dice que lo que no le gusta de la agrupación que dirigía era la anarquía, la individualidad, el no hacer cosas concretas y solamente tirar ideas; se le pregunta qué cambiaría y dice “sería un líder unipersonalista, pondría actividades impuestas por mí, lo haría yo solo, decidiría yo solo los cambios”; comenta que no deja entrar a gente que no le gusta porque son ignorantes, y dice que la inteligencia debería ir unida a la cultura; “Soy medio fascista, una conjunción entre Hitler y Stalin, aunque empecé con Trosky; mi criterio siempre fue de elite, soy un utópico”. Hablamos de las utopías, de la fuerza, y de la desigualdad, en la que algunos la pasan bien y muchos mal; entonces, se le hace sentir la incomodidad de aguantar todo el peso muerto de mi cuerpo de espaldas sobre él, y se le pregunta cómo se siente; se ríe, comenta cosas y dice que así la voz le sale mejor (su sensación tiene que ver con el resistir, sacar la voz “a pesar de”); la fuerza y cómo usarla ha sido un tema central del encuentro; como es conveniente trabajar en ella, se le pide que enfrentemos nuestras manos y empujemos al otro; a pesar de que hace fuerza (es bastante más alto que yo), no me mueve; se le muestra que todo depende de cómo se pare, qué apoyos se tenga; se le corrige la postura, y se ve que tiene poca conciencia corporal; se da cuenta de que se para mal, que usa mal las piernas, y dice que tendría que sustentarse mejor; pregunta si le haría bien ir a un gimnasio. Luego se trabaja con el aire, sacándolo primero con B, luego con BE, FE, probando con otras vocales y

variando la intensidad; observa que cuando pone grave la voz le sale mejor (en realidad, es cuando la “coloca” de manera más profesional); aumentando la distancia se le pide que hable desde allí y de esa manera; dice algo referido a los súbditos, a mandar y obedecer; se acorta la distancia, y él no cambia la frase. Se prueba con palabras cortas (le salen bien) y luego frases cortas (aparece alguna dificultad en la emisión); se separan las palabras de las frases cortas, y tiene menos dificultad. Percibe tensión en la musculatura extralaringea cuando no le sale; observa que si se relaja le sale mejor. Se lo imita vocalmente, tensando y relajando, para que pueda ver y oír desde afuera lo que pasa con la voz.

Llega exultante al séptimo encuentro, se lo oye mucho mejor, con la voz más sonora y con pocos quiebres. Dice que soy una maga, que no sabe qué hago ni quiere saber, pero que lo estoy curando luego de haber pasado por 9 médicos especializados. Trae otro CD de Wagner: “El oro del Rhin”. Se le pregunta cómo ha estado en estos días y dice que la voz está mucho mejor, que se la pasa hablando con todo el mundo, que no deja hablar a los pacientes, ahora habla él; gesticula, se para, se mueve, camina, comenta que la voz está más sonora, más fuerte, más potente, todavía algo tembleque pero con variaciones, como con más melodías. Se le pregunta cómo estaba antes, y dice que más monocorde, más aburrida, más pesada; pregunta si se le va a volver a ir, tal vez con una angina, y luego pregunta si le voy a enseñar a cantar; se le responde que si quiere sí, y que verá entonces que sabe cantar más de lo que cree, porque hay cosas que sabe, experiencias que ha tenido que son valiosas; que ahora está cambiando, dejando cosas que no le sirven y quedándose con lo que sí le viene bien; le digo que tal vez antes él era pesado, aburrido y monocorde como su voz, y que ahora está más fuerte, sonoro, potente, algo tembleque, pero con posibilidad de variar y de hacer distintas melodías. Comenta que él antes usaba la voz con sarcasmo, con ironía, con recursos lingüísticos para herir; se le señala que no tenía intención de comunicarse, de dar su voz y su opinión y recibir la del otro; da la razón y dice “era evacuativa”. Recuerda que antes cantaba gregoriano y le gustaba; se le pide que lo haga, pero no se anima; se hace entonces el comentario de que el gregoriano era bellissimo, pero que el hombre tuvo necesidad de cambiar, y que por eso llegamos musicalmente a Wagner y sus pasiones, que cada época tiene lo suyo, tanto en la historia como en el hombre. Dice que se da cuenta de que tiene miedo de cambiar, y que está

escindido; que antes tiraba cascotes y luego se convirtió en un teórico, intelectual, que es como un personaje que está en el escenario, que se le mezcló su vida con la actuación. Se le dice que esos dos personajes pendulares quedaron tan rigidizados que no hubo posibilidad de modificarlos, y se le recuerda parte de la letra de la canción “El viejo varieté”, cuando dice *“cartón pintado y un fondo musical”*; dice que no la conoce, y entonces se le canta: *“Enciéndanse las nuevas luces del viejo varieté/ puede volver el bailarín que imitaba a Fred Astaire/ hoy como ayer necesitamos olvido y el placer de ver a los artistas, esos ilusionistas, que hacen al mundo desaparecer/ Prepárense, frack trajinados y harapos de lamé, siempre es igual, cartón pintado y un fondo musical/ disimular, el espectáculo debe continuar, la concurrencia espera, sonrisas por afuera, y por adentro ganas de llorar/ Pasaron guerras y revoluciones, perdimos unas cuantas ilusiones, no las del cuento extraordinario que alguien repite desde un escenario/ Tuvimos padres que nos castigaron, tuvimos hijos que nos criticaron, somos idénticos delante, la feria mágica de los cantantes/ El music hall es Judie Garland eterna como el sol, o el nadie aquel que espera un día cantar como Gardel una canción, la moda cambia, no la fascinación/ A escena los artistas, mientras el mundo exista, no se suspende la función”*. Le gusta mucho, y comenta qué buena autora es María Elena Walsh, que ha hecho la canción.

Luego se oye el CD que trajo, y va describiendo el paisaje y las acciones que se imagina (“son dos laderas del río, son dos extremos”, “hay una risa”, “ésta es la poesía”, “le va avisando a la fuerza”, “aparecen los gnomos, los elfos”, “ahora viene la noche”, “ el color verde oscuro”, “éste es el poder germánico”, “de la más inocente belleza al poder”, “va de la violencia a la calma, de la fuerza a la dulzura”, “aparece la belleza, la ciencia, el arte, la fuerza final”. La música que se oye impone. Luego habla de Alemania (mitos, más historia, más heroicos, más enriquecidos) comparándola con Rusia (más humildes, menos historia, más bárbaros, aunque han tenido a Tolstoy, Dostoievsky); se vuelca por Rusia.

Llega al octavo encuentro diciendo que está mejor, pudiendo defender otra vez sus derechos, que su voz se le estrangula cada tanto pero la domina “con la que viene, la letra que viene sostiene la frase; se estrangula pero no se corta; ahora me puedo comunicar, me siento revalorizado otra vez; estoy volviendo a ocupar mi lugar, me siento más bueno,

quiero hacer las cosas que declamé, devolverle a alguien, trabajar más activamente y menos teóricamente; estoy más contento, más animado, grito, me causa gracia”. Dice que no trajo ningún CD, aunque pensaba traer “Parsifal”; se le comenta que, por la continuidad de Wagner (y los significados) era lo que faltaba. Luego cuenta que le compró unos remedios a la madre, y habla de ella con ternura y preocupación por la posibilidad de su muerte; después recuerda a su abuelo, cuenta con orgullo y cariño muchas cosas de él, y sigue con el recuerdo de su tío: “era una familia muy especial”. Se le dice que está apareciendo el reconocimiento, ver de dónde vino, y pregunta “¿quién me dio la voz?” Se le pregunta qué cree él, y responde que cree que su abuela, que era “una luchadora, trabajadora, un toro, una topadora de la vida”. Luego recuerda la película “Las venganzas de Beto Sánchez”, y pregunta “¿de qué nos vengamos? Yo me pasé toda mi vida buscando chivos expiatorios; es un estigma, nos unguían con la espada, te daban un rol, y nosotros lo llevábamos costosamente”. Recuerda la historia de su bisabuela, y dice “es un peso muy grande para nosotros empezar de nuevo cuando tenemos un pasado”. Vuelven a aparecer el Ideal y el cambio, y en un momento dice que él necesita idealizar, que me respeta mucho, y que todo lo que yo le digo le queda “acá” (se toma la garganta); se le dice que hay que dejarlo pasar, y dice “es la primera vez que escucho” (repite “escucho”). Luego habla de la cultura, se le habla de la trasmisión como una manera de dejar pasar, y se le pregunta qué le gustaría dejarle a su nieta; responde “el amor por el estudio, la posibilidad de pensar, de cuestionarse, de rebelarse, de no aceptar los dogmas”; se le pregunta qué no le gustaría dejarle y responde “mi vehemencia”; se le pregunta si no se trata de otra cosa, y responde “es mi soberbia, creer mitológicamente que soy superior”; se le señala entonces (parándome sobre un asiento), que el problema con la soberbia es que si uno se siente superior se sube a un estrado y ya no puede darle la mano a los demás, se corta la cadena, se corta la trasmisión, uno se desvincula, como le pasó con su voz, que cortó la trasmisión. Vuelve a decir que él siempre se escuchó, “hice 7 tratamientos psicológicos con gente muy buena, pero nunca escuché”. Se habla otra vez de la posibilidad de cambiar, de aprender, y él dice “de no ser rígido”. Quedamos en que traerá las fotos y “Parsifal”.³.

³. “Parsifal”, titulado por Wagner “Festival Sagrado” y no Drama Musical, obra en 3 actos en cuyo preludeo el autor emplea los motivos musicales de la última cena, de la fe y del Santo Grial, es un drama místico,

inmaterial, elevado, donde aparece la idea de la redención.: Titurel recibió por vía sobrenatural santas insignias (el Santo Grial y la lanza con que Jesús fue herido), y fundó para su protección y culto la comunidad de los caballeros del Santo Grial, dedicados a luchar por el bien, la verdad, la justicia y el amor en el mundo. Viejo, Titural deja el gobierno a su hijo Amfortas, que, seducido por el hechizo de una mujer es herido con la lanza por un caballero traidor que la ha robado. La herida no cerró nunca, y Amfortas padece un dolor terrible, que se agudiza por los reproches de su conciencia, cuando ejerce su santo oficio. La profecía habla de un redentor iniciado por compasión, puro e ignorante. Parsifal, muchacho ignorante, que no sabe nada de su patria ni origen, ya que su madre lo educó lejos del mundo para que su destino no fuera igual al de su padre, es testigo del rito en el templo. Comienza su duro peregrinaje, y ya en el castillo del traidor, al que ha ido para vencer, rechaza la seducción de otra mujer, comprende el pasado, el pecado, y pide a Dios su salvación. Reconoce su misión, se ha convertido en hombre, y ya preparado y maduro, vence al traidor y recupera la lanza; de vuelta al templo, salva a Amfortas del dolor tocando su herida con ella. De muchacho ignorante se ha convertido en el iniciado por compasión, triunfador de sí mismo en la más ruda de las batallas; a través del sufrimiento llega a ser redentor; por vía de la compasión alcanza la última y verdadera sabiduría, ya que no alcanza con ser elegido, sino que hay que vencerse a sí mismo, hacerse a través de duros esfuerzos. Es la lucha entre el hombre y su demonio, entre egoísmo y altruismo, concluida con el triunfo del supremo ideal: servir. Fuente *“La ópera”*(1958).

EL TRABAJO CON B.

OBJETIVOS Y ALCANCES.

B. impresiona ni bien se presenta. Su nivel de dificultad vocal es tan grande, que hace suponer un trasfondo, por lo menos, igualmente importante en el área de lo psíquico-emocional. El monto de angustia presente en su voz, en su mirada, comienza luego a desplegarse ni bien refiere los dos hechos ocurridos en el momento de la aparición del síntoma. Ambos tienen en común la destrucción, ya sea el que implica a la violencia (la pelea con su vecino), como al que implica a la pérdida, a través de la muerte de su padrastro. Sin patología orgánica, con su yo demasiado pegado a su cuerpo, lo poco que parece quedar de su voz también habla de destrucción. Al decir de Winnicott (1985), salud es integración; **B.** no es un individuo sano, aunque no esté enfermo.

Es muy obvia (no para él, claro), la identificación con la figura masculina, privilegiada, incluso, por el juego vocal entre los dos. También es muy evidente empáticamente que no ha llorado lo suficiente esa muerte, y que el llanto, la pena y la angustia le quedaron atragantados, en esa particular zona del cuerpo a la que los seres humanos hacemos “hablar”, de alguna manera, de lo que no podemos contar.

Es necesario establecer contacto, tender un puente, que aparezca primero el vínculo interpersonal propiciado desde la escucha y la disposición empática, como forma de que aparezca luego el contacto con sus sensaciones y emociones, lo intrapsíquico, ligado a la percepción corporal. Es relevante también que el espacio particular de trabajo sea lo más cálido y acogedor posible, como señala Schapira (2002). Así, en ese contexto y en ese vínculo más adelante podrán ir apareciendo, claro, la rigidez, el apuro y la desconexión, en un cuerpo y una voz fragmentados, pero que comienzan a registrarse, aún en su falta de flexibilidad. Esa voz que no sale habla también de un gran empaste entre lo emocional y lo corporal, que hace necesario trabajar la percepción y la discriminación de las distintas zonas. El lazo interpersonal prevalece en el espacio entre ambos cuando habla dirigiéndose a mí mientras voy modificando la distancia, y, de alguna manera, posibilita la aparición de la voz, y de la esperanza de que no todo se perdió (“¡la voz está!”).

Hay algo de espectacularidad en **B.**, un intento de seducción, manejo del poder, y una gran necesidad de ser contenido en su angustia, que reviven el proceso vital de la adolescencia (“me siento un adolescente”). Adolescencia que trae, al decir de Winnicott (1965), sufrimiento por la inmadurez, los cambios, la idea de la vida, los ideales y aspiraciones personales, y las desilusiones del mundo adulto, y que traerá al finalizar esta fase, el sentimiento de ser real, el sentimiento de sí, de ser. Esa misma adolescencia que se reedita para elaborar lo que quedó sin resolución, como leemos en Erikson (1966), que aparece en los desafíos y pruebas a pasar (también en su ingreso a Medicina), y que, a través de la confianza en él, en su cuerpo y sus gestos intactos para comunicarse, en su proceso vital hacia la aceptación de la madurez, y en el proceso musicoterapéutico, hay que conectar con su presente de crisis en la mediana edad, y con su futuro (en la figura de su nieta).

Integraciones, puentes, conexiones que habrá que seguir creando, entre sus elecciones de carrera (Historia, Arquitectura, Medicina, Psicología), sus gustos (el relato, el diseño artístico, la música), la inteligencia y la vida (los distintos tipos, los usos y aprovechamientos), y otra vez la respiración y el aire, el aire y la voz, el adentro y el afuera, lo que cambia y lo que permanece, todo ello posibilitando que vayan emergiendo la expansión de la alegría y la risa, la fuerza y el equilibrio, la ocupación de un espacio sonoro, la posibilidad de elaborar ese pasado de exilio, niño deprivado de Winnicott*⁴ “al que el ambiente le debe algo”, que aparece ya en la historia de Creta. Historia que habrá que tomar como nexo, como continuidad de la existencia (también en sus fotos y en el amor que permanece en la canción “Cambia, todo cambia”, en el casete, en su propio cuerpo al que tendrá que masajear) y también en lo que tiene de expresión del Ideal del yo, de sus identificaciones proyectivas e introyectivas (el héroe y la posibilidad de redención, la walquiria).

Y es el sonido de su voz, (transferencia de energía de un lugar a otro), el que aparece, y la voz, la que canalizó la violencia de la palabra y de la pelea, la que, comunicando la continuidad sonora de su existencia, comienza a ser recuperada, con

⁴ Concepto de Winnicott, que se refiere al niño que tuvo algo suficientemente bueno y que después ya no lo tuvo, y en el momento de la deprivación había suficiente crecimiento y organización del individuo como para que esa pérdida fuera percibida como traumática. Aunque por lo común no es conciente, el punto de la deprivación puede recordarse.

sílabas sin significado que juegan y se entrecruzan con las mías, interactuando con ellas, en una recuperada capacidad de relacionarse con otro.

Y aparece el cambio y el miedo que produce, el caer y el resurgir, el resistir solo, francotirador, underground, seleccionando para quedarse solo, y, sobre todo, aparece Wagner. Primero con la emoción que trae “Tannhäuser”, (la redención del hombre pecador por el amor de una mujer pura), otra vez con el gigante, la majestuosidad, el paladín, la mística, los ideales, la Alemania de su abuelo, lo que pudo ser y no fue, la falta de reconocimiento, y también el deseo de cantar, deseo ya puesto en la propia voz y en un decir inteligente y emocionado a la vez. Luego con “El oro del Rhin”, prólogo o “víspera” de la trilogía “El anillo del nibelungo” (es decir, del drama que se irá desarrollando primero con “La walkyria”, luego con “Sigfrido”, hasta terminar en “El ocaso de los dioses”). Prólogo que es la historia de lo que será, grandiosa exposición de temas y motivos dramáticos y musicales donde no aparece ningún ser humano, mundo fantástico de dioses, gigantes y nibelungos, “personajes en el escenario”, donde el amor y el poder, esos “dos extremos”, “dos laderas”, son excluyentes. Y habrá que ver en esas dos posibilidades de ser gigante (con los otros, siendo líder, o solo, como dictador) la escisión (“me siento escindido”) del amor y el poder.

Y habrá que intervenir, como lo explica Bloss (1981), para pasar de la brecha, o distanciamiento ideológico y espacial, con desapego emocional, polarización sin resolución, distanciamiento acentuado, vacío entre dos posiciones, hueco, conflicto sin resolución, al conflicto, donde los polos opuestos se dirimen con integración, tomando lo positivo del otro y elaborando, sosteniéndose en la oposición, en un espacio común. Espacio común que es la esencia misma de la Musicoterapia, espacio privilegiado de conexiones y articulaciones.

Brecha que es, en la visión winnicottiana, el quiebre de la continuidad de la provisión ambiental, experimentada en una etapa de dependencia relativa. Y es ese autor el que nos dice que cuando se tiende un puente sobre la brecha la maldad desaparece.

Y esta posibilidad de contar la historia y de ser escuchado, de cambiar la regresión defensiva con formación de síntoma por la regresión normativa al servicio del desarrollo que hace posible ir hacia delante (Bloss, 1981), hace caer la venganza y devuelve el amor,

en la revalorización propia, la de sus ancestros y su pasado (“era una familia muy especial”), en la gratitud.

Y este reconocimiento, que también aparece transferencialmente, devuelve la comunicación, en esa voz que le fue dada por ellos (“me la dio mi abuela”), voz que aunque se estrangula sale sin cortarse (“la letra que viene sostiene la frase”), transmitiendo, proyectándose hacia adelante, que también es hacia el futuro.

LA VOZ Y EL CANTO.

LOS CASOS C, D, y E. (BREVE RESEÑA)

CASO C

De profesión actriz, para C. el canto es una herramienta profesional, y una posibilidad de expresarse que le da enorme placer. Hace bastante tiempo estudió canto durante 5 años con una conocida profesora.

En la primera evaluación vocal se observa que su respiración es alta, clavicular, y que su emisión no es homogénea, siendo muy audible el pasaje de un registro a otro. Existe exceso de tensión en su musculatura extralaríngea, la voz tiene poca resonancia, y carece de agudos. No tiene problemas musicales, pero su actitud general es de temor, tristeza y sufrimiento.

Toda una 1ª etapa en el trabajo consistió en crear un holding para poder trabajar integralmente la búsqueda de su eje y de sus puntos de apoyo, el encuentro con su respiración baja, la confianza necesaria para poder bajar la tensión muscular y psíquica, la autoestima que permite imaginar un sonido deseado, la tolerancia ante la dificultad sin perder la esperanza de ir sintiéndose mejor, proyectándose hacia el futuro.

Una de las cosas que más le costaba era abrir la boca, creando espacio interno para luego dejarse ir proyectada hacia afuera en el sonido. Cierta vez, cuando consiguió por fin abrirla, dijo “Me siento desprotegida”. Algunas imágenes que aparecían mucho en el trabajo eran la del trampolín y el salto, que la estremecían, y la del viento en la popa de un barco.

Constantemente salían a flote recuerdos de infancia, y de la relación con su madre que no la sostuvo (al decir winnicottiano, no fue suficientemente buena) que se articulaban con las dificultades que vivía en ese momento en su vida. Lloraba y se emocionaba con facilidad, sobre todo con cada logro, con cada sonido blando y conectado con lo más profundo de su ser.

Su repertorio elegido (además del que preparaba por exigencias profesionales) contaba de su subjetividad: el vals “Pequeña”: (... *“Pequeña, te llamo pequeña con toda mi*

voz...”), que la conectaba con su hija, tangos como “Fuimos”: (“...*fuimos la esperanza que no llega, que no alcanza, que no puede vislumbrar la tarde mansa...*”) o “Como dos extraños”: (“...*Y ahora que estás junto a mí, parecemos, ya ves, dos extraños...*”) que hablaban de sus conflictos de pareja, y, en el último tiempo, ya con la voz homogénea y flexible, las esperanzadas “Over the rainbow”: (“...*en algún lugar, más allá del arco iris, camino arriba, alto, hay una tierra de la cual escuché en una canción de cuna, donde el cielo es azul, y en donde los sueños que te atrevas a soñar sí se hacen realidad...*”) y “Maybe this time”: (“...*algo está por empezar, tiene que pasar, suceder en algún momento, tal vez esta vez gane*”).

Desde el año pasado está en tratamiento por cáncer de mama. En ese contexto, hace poco se presentó en un recital donde repasaba cantando su historia, y contaba con humor cómo había revertido los supuestos fracasos en experiencias artísticas valiosas.

Actualmente está separada, enseña teatro, dirige obras musicales, y canta con mucho placer y sin grandes dificultades.

CASO D

Al comenzar el trabajo, D. cantaba profesionalmente en un templo judío, habiendo estudiado canto con distintos maestros 3 ½ años, aproximadamente. De muy buena disposición, aunque con muchas deficiencias técnicas: respiración bastante alta, postura un poco vencida, emisión muy nasal con cambios notorios de registro, articulación demasiado laxa, voz con poca proyección. Después del primer período de búsqueda de sí únicamente sobre el área de trabajo corporal (localización y dosificación respiratoria, búsqueda del eje corporal y puntos de apoyo, tonicidad adecuada, etc.), se comenzó un segundo período, éste ya de trabajo vocal, que se basó en desarrollar su capacidad de escucha, su reconocimiento de qué tipo de sonido estaba produciendo, buscando al homogeneizar su emisión poner a punto sus fuerzas. En este período se evidenció primero el gran control que, por miedo al descontrol, ejercía sobre sus deseos, sobre su potencia y su poder; apareció el miedo al sexo (desde la religión que practica su familia existe una prohibición) y a sentir y manifestar rabia por situaciones que la involucraban y no le gustaban. En el plano corporal y vocal las manifestaciones eran una pelvis que no ocupaba su lugar, un plexo que no se mostraba, una voz que no evidenciaba dirección y salía con poca fuerza. Luego apareció el miedo al cambio, que finalmente se produjo de manera explícita; se citan algunas de las frases que pronunció entonces: “Cuando vuelvo a la fuente siento que no tendría que haber cambiado”, “Me doy cuenta del cambio cuando lo siento más mío”, “Me estoy encontrando, ahí es donde noto el cambio”. En esta época tomó la decisión de dejar su trabajo en el templo, al sentir que no acordaba con la ortodoxia y con la sensación de encierro y limitación musical, y comenzó a gestar un conjunto musical propio, convocando a distintas personas que conocía, y ampliando el repertorio que venía haciendo.

Frente al necesario trabajo de vocalizaciones (frases musicales autosuficientes, que generalmente se cantan pronunciando solamente alguna sílaba, y que sirven para poner a punto el instrumento), después de los primeros momentos en que se respetó esa metodología, se le propuso hacerlas diciendo una frase verbal que se le ocurriera. No

podía pensar frases propias, sólo repetir frases ya hechas; ante la insistencia y el necesario señalamiento, le surgió “La vida tiene el color de lo que uno quiere ver”.

Al cabo de un tiempo, se comenzó a trabajar sobre canciones que ella proponía cantar. En la primera canción, “Sin tu amor”, que por estar de moda cantaba en sus shows profesionales, apareció un respeto excesivo a la versión original; el trabajo, entonces, se fue enriqueciendo y ampliando con la búsqueda de lo personal, de su propia interpretación, es decir cómo quería ella decir lo que cantaba, trabajar su identidad y autoafirmación. La siguiente canción fue “Aprender a volar”: (*“Largo es el camino, y sé que no es fácil, no sé si habrá tiempo para descansar/ en esta aventura de amor y coraje, sólo hay que cerrar los ojos y echarse a volar/ y cuando el corazón galope fuerte, déjalo salir, no existe la razón que venza la pasión, las ganas de reír/ puedes creer, puedes soñar, abre tus alas, aquí está tu libertad, y no pierdas tiempo, escucha el viento, canta por lo que vendrá, no es tan difícil que aprendas a volar...”*).

En este tiempo ha generado 2 conjuntos musicales más en los que también canta, (uno únicamente de mujeres), y dirige y organiza eventos en su comunidad.

Últimamente tuvo conflictos con los músicos a los que convocó para uno de los conjuntos, ya que ellos quisieron desplazarla para que la agrupación fuera únicamente masculina, situación que la perturbó mucho, ya que los contactos laborales y hasta el nombre del grupo, muy significativo para ella, habían sido aporte suyo. Por otra parte, en el trabajo vocal empezó a ser evidente que por laxitud en sus labios las vocales no estaban claramente definidas, y que la “blandura” y falta de marcación precisa generaba confusión sonora. Junto con la necesidad de articular más claramente, definiendo con precisión las características y los límites de cada vocal, surgió la conexión entre ambos temas, y a partir de ese esclarecimiento, la necesidad de registrar a su nombre el conjunto musical que era suyo desde su creación, poniendo un límite claro, y no dejándose desplazar.

La canción que propuso después fue “Prohibido prohibir” : (*“No se puede prohibir ni se puede negar el derecho a vivir, la razón de soñar/ No se puede prohibir ni el creer, ni el crear, ni la tierra excluir, ni la luna ocultar./ No se puede prohibir ni una pizca de amor, ni se puede eludir que retoñe la flor/ ni del alma el vibrar, ni del pulso el latir, ni la vida en su andar, no se pueden prohibir/ No se puede prohibir la elección de pensar, ni se*

*puede impedir la tormenta en el mar/ no se puede prohibir que en un vuelo interior un
gorrión al partir busque un cielo mejor/ No se puede prohibir el impulso vital, ni la gota
de miel, ni el granito de sal/ ni las ganas sin par, ni el deseo sin fin de reír, de llorar, no
se puede prohibir. / No se puede prohibir el color tornasol de la tarde al morir en la
puesta del sol/ no se puede prohibir el afán de cantar, ni el deber de decir lo que no hay
que callar./ Sólo el hombre incapaz de entender, de sentir, ha logrado al final su grandeza
prohibir/ y se niega el sabor y la simple verdad de vivir el amor en total libertad./ Si
tuviese el poder de poder decidir dictaría una ley: Es prohibido prohibir”).*

CASO E

E. es una ex bailarina, que sufre desde hace trece años Artritis reumatoidea, enfermedad autoinmune. Para ella la música es parte esencial de su vida, y el canto una necesidad y un placer. Tiene una historia familiar de pérdidas, violencia y negación. Es muy inquieta en su búsqueda, y ha trabajado Eutonía, Osteopatía, Artes plásticas, etc. Ni bien se inició el trabajo y al comenzar con los ejercicios de respiración, se le señaló que su capacidad era mayor y que se trataba de correr los límites, se rió y dijo que el trabajo iba a ser mucho más que clases de canto. Cuando hacía ejercicios de fuerza y resistencia, manteniendo el aire unos cuantos segundos antes de largarlo, sentía cansancio, y eso le daba rabia. La ejercitación respiratoria con la dosificación del aire, ponían en juego también la valoración de los logros, la paciencia, la autoestima, la confianza en un largo proceso. Más adelante, y ya en el trabajo específicamente vocal, aparecían recuerdos de infancia, y lloraba mucho. Sentía que estaba “yendo hacia un lugar desconocido” para ella, y que “tenía que llenar el guante desde adentro”. El dolor, físico y psíquico, la acompañó durante mucho tiempo. Más adelante, cuando tuvo la fuerza necesaria para hacerlo, se separó, y ahora vive sola.

Sigue trabajando su voz, ya sin limitaciones, y, mientras elabora lo que vive, expresa todas sus emociones en las canciones que elige cantar. Algunas de ellas, a lo largo de su proceso fueron: “Penélope”, “Con las alas del alma” (mientras se separaba): (*“con las alas del alma desplegadas al viento/ desentierro la esencia de mi propia existencia sin desfallecimiento/ y me digo que puedo, como en una constante/ y me muero de miedo, pero sigo adelante...”*), “El tiempo es veloz”: (*“el tiempo es veloz, la vida esencial...pienso que todavía quedan tantas cosas para dar...”*), “Canción del jardinero”: (*“mírenme, soy feliz...”*), “La vaca estudiosa”: (*“¿porqué no puedo estudiar yo?”*), “Gracias a pesar de todo”: (*“ a pesar de todo, la vida que es dura, también es milagro, también aventura/ a pesar de todo irás adelante, la fe en el camino será tu constante...”*), “Dale alegría a mi corazón”: (*“...afuera se irán la pena y el dolor...”*), “Parte del aire”: (*“ y allá va, parte del aire...”*), “Todo a pulmón”: (*“qué difícil se me hace mantenerme en este viaje sin saber a dónde voy en realidad...”*), “Nada es para siempre”: (*“el azar nos*

permite cambiar nuestro incierto destino, el temor que nos puede vencer sin mirar más allá, yo creo que al final nunca sé donde voy pero sigo un camino, algo ocurrirá, tengo una sensación, una carta guardada, un buen signo de sol...”), “Hoy puede ser un gran día”, “Una mujer desnuda y en lo oscuro”, “Gracias a la vida”: (“...gracias a la vida que me ha dado tanto, me ha dado la risa y me ha dado el llanto/ así yo distingo dicha de quebrantos, los dos materiales que forman mi canto, y el canto de ustedes que es el mismo canto, y el canto de todos que es mi propio canto...”), “Vengo a ofrecer mi corazón”: (“quién dijo que todo está perdido, yo vengo a ofrecer mi corazón...”).

Su objetivo ahora es armar un recital de canciones que ella interpretará, espectáculo que piensa presentar en una sala teatral en los próximos meses.

EL TRABAJO CON C, D y E.

OBJETIVOS Y ALCANCES.

En estos casos, como en los expuestos anteriormente, se trabajó también la técnica vocal, que en realidad fue acompañando el proceso de autoconocimiento y desarrollo que cada una hizo.

Por distintos motivos, la conexión con el cuerpo y el yo, que la técnica abordada de esta manera involucra, fue importantísima. En el caso de **C.** (actriz), como manera de reforzar su autoestima, su fuerza vital, su capacidad de sostenerse, su posibilidad de proyección. En el caso de **D.** (cantante), como búsqueda de su identidad, de contacto con sus pulsiones y deseos, su autonomía, independencia y libertad. En el caso de **E.** (ex bailarina), por la posibilidad de trabajar su fuerza, su bienestar, y canalizar su necesidad de expresión. Y tanto en **C.** como en **E.**, ambas con patología orgánica no vocal, se trabajó desde sus partes sanas, fortaleciéndolas.

Particularmente en el trabajo con ellas dos fue esencial la creación de un holding, que también comprendió la elección de la tonalidad o altura adecuadas para cada canción, hecho fundamental como manera de lograr la comodidad y seguridad al cantar, y se extendió al acompañamiento con el piano, lo que dio lugar a la vinculación, la escucha y el intercambio.

Pero además, como en los tres casos estaba presente el aspecto verbal de las canciones, existió la posibilidad de desplegar toda la conflictiva personal desde la letra del material que ellas elegían y traían. No está de más recordar que “un musicoterapeuta no es el que antepone sus gustos musicales a los de los pacientes, sino el que considera en el proceso la relación que éste tiene con los sonidos, ritmos, música, en relación a los objetivos” (Ferragina, 2001).

La letra de las canciones que **C.**, **D.** y **E.** propusieron y cantaron, hablaron por ellas en cada momento, lo que les sirvió no sólo para entender mejor sus conflictos, y poder así elaborarlos, sino también para observar los cambios, muchas veces sutiles y no concientes, y sólo visibles (o audibles) cuando aparecían plasmados en las canciones que cantaban y que las conmovían.

“Es necesario tener presente la serie de intrincados mecanismos fisiológicos, acústicos, sociológicos, culturales, psicológicos, que se conjugan cuando alguien habla o canta. Una sola visión puede llevar a advertir aspectos que deberán ser tomados en cuenta en relación a la problemática que se aborde en el accionar específico de la Musicoterapia.” Amelia Ferragina (2001).

CONCLUSIONES

La voz humana puede ser mirada desde distintas ópticas. La experiencia que cada sujeto tiene con su voz brinda enormes posibilidades dentro del quehacer musicoterapéutico, sin importar de qué conductas fonatorias se trate (habla, canto, etc.). El espacio musicoterapéutico apunta a la aparición de lo nuevo, y trabaja con la globalidad de la comunicación.

Ya dijimos que cada persona tiene dentro de sí diferentes voces que pueden representarlo. Como se vio en los casos **A. Y B.**, la voz es una consecuencia, es el después (y durante) de lo que ocurre en muchos niveles de una persona. Lo que se haga para llegar a ella, tanto desde el que la emite como desde el profesional soporte, es fundamental.

Señala Assoun (1997) que el objeto voz se deja describir en primer lugar como realidad material, y es preciso familiarizarse bien con este universo sonoro para poder situar en él el objeto propiamente pulsional que se aloja allí. Trabajar lo que la voz trae como sonido, como materia sonora, aún antes de llegar a ser discurso (verbal y/ o musical) abarca cuestiones que exceden una única perspectiva. Por esa complejidad, no es una tarea sencilla. El mt. Kimelman (1994) relata cómo se enriqueció su trabajo apoyándose en la empatía, en el lenguaje corporal, y en las sutilezas de la expresión vocal de las canciones que cantaban los pacientes, a partir de la dificultad de comunicación que él encontró al no saber el idioma del país donde trabajaba, y movido por su necesidad de comunicación.

Desde luego, se abre otro mundo de increíble riqueza a partir de la irrupción de lo musical, y de lo verbal (aspectos éstos que por estar más transitados en Musicoterapia, no son desconocidos para el quehacer que en la disciplina trabaja con lo vocal), como

mostraron los casos C., D. y E. Pero la posibilidad de contacto intra e interpersonal que da lo no verbal es importantísima

En el universo sonoro tan particular, que es el canto, interpretar musicalmente un pensamiento musical es una habilidad compleja que reúne destrezas vocales y respiratorias y concilia actitudes como entrega placentera, autosatisfacción por la realización misma, canalización de los recursos personales expresivos, identificación emocional con la obra, etc. Newham (1998) habla del trabajador vocal como aquél que enseña cómo conseguir la suficiente maleabilidad del instrumento vocal para ser capaz de combinar todos los componentes vocales y por este medio tener a disposición la paleta más amplia posible (ya se trate de un profesional, el artista o el uso personal), y que para poder facilitar esto en otros es absolutamente esencial poseer esta maleabilidad en el mecanismo vocal propio.

Por su parte, el musicoterapeuta especializado en educación vocal tiene procedimientos e instrumentos evaluativos propios. Es un observador activo participante dentro de un proceso dinámico terapéutico/ educativo. Dentro del área vocal, su trabajo busca destrabar, vencer dificultades, liberar, elaborar conflictos, desbloquear capacidades, explorar distintas facetas de la personalidad, acompañar en la búsqueda de la identidad, y desarrollar a través del canto las potencialidades que cada persona tiene, y que busca expresar con su voz, propiciando la autorrealización.

El Arte no sólo es un espacio acotado para la expresión, sino un campo del área de la experiencia cultural que hace a la salud. Desde la perspectiva musicoterapéutica, la técnica de canto debería ser vista como una herramienta, una posibilidad de lectura/escucha distinta, de articulación de saberes y miradas, además del aprendizaje de una conducta fonatoria que, inserta en una conducta global del sujeto, fuera el resultado de un proceso de construcción de un conocimiento de sí mismo sobre el propio ideal estético, y, como tal, le permitiera expresarse genuina, libre y auténticamente. Conocimiento que lleva a SER, evitando el sufrimiento y estimulando el cambio hacia la Salud y la vida misma. En esta perspectiva, el perfeccionamiento vocal es resultado de cambios de la conducta total, del encuentro con la identidad total, dentro de la que la identidad vocal es una parte. Una voz que canta no es sólo una voz, es uno mismo, involucrado profundamente. Trabajar el canto considerándolo una expresión integral del ser humano es trabajar con una

persona total, abriendo caminos para la elección de una estética propia, descubriendo y desarrollando auténticas y genuinas posibilidades expresivas afirmadas en la naturaleza que nos constituye, flexibilizando y volviendo disponible al sensible instrumento que somos al cantar.

La rica visión jungiana vio que el canal vocal es capaz de dar imagen acústica a todos los contenidos psíquicos, en un proceso de amplificación e imaginación activa, como señala Newham (1998), explorando las distintas fascetas de la personalidad. Dice Bloch (1972) que el trabajo vocal puede ser la herramienta para curarse, para curarse a sí mismo, con apoyo psicoterapéutico (musicoterapéutico, diríamos ahora) control, y tratamiento constante.

Desde la Musicoterapia, y en lo que respecta particularmente al canto, la estética vocal debe estar en función de la comunicación, y de la identificación emocional, no de patrones externos al sujeto. No como categoría evaluativa, como noción de perfección, pero sí como completud del entendimiento y la expresión, como señala Apple (1983). Si no es así, la educación vocal puede hacer perder al sujeto la posibilidad de exploración y descubrimiento de su voz, y finalmente su capacidad de libre elección sonora, con la consiguiente pérdida para su identidad. Bloch (1972) señala que el despertar de la propia voz de cada uno tiene que ser cuidada con la mayor prudencia y profundidad. No siempre los especialistas en cuestiones vocales lo hacen, en parte porque no creen que ese sea su objetivo. Y desde luego, no tienen elementos formativos para llevar adelante un amplio, abarcador proceso terapéutico/ educativo.

También es cierto que no siempre la Pedagogía necesita de la Musicoterapia para llegar a su fin, pero esto dependerá de lo que la persona que canta deposite en su canto. A veces alcanzará con un buen proceso de enseñanza-aprendizaje, liberador, catártico, encauzador. Pero a veces las dificultades exceden el encuadre pedagógico, aunque están en ese marco. López Temperán (1970) decía que la pedagogía vocal tiene ante sí un mecanismo gnóstico de enorme trascendencia, aunque desconocido hasta el presente en sus alcances psico-somáticos.

Por otra parte, apuntar al máximo desarrollo personal de una persona (objetivo perseguido por la Musicoterapia), no necesariamente traerá como consecuencia un

máximo desarrollo en el área musical-vocal de ésta, ya que para que este hecho ocurra es necesario un trabajo específico con la voz, optimizando sus conductas fonatorias. Como señala Schapira (2002), las teorías sólo sirven si hay una práctica que las confronte. En su carácter de especialista en lo vocal, Newham (1998) propone un acercamiento metodológico y analítico integrado, facilitando un proceso que se compare a la psicoterapia en muchos aspectos, pero que opere a través de la voz cantada con la estructura de una clase de canto. Este trabajo especializado no es el que maneja habitualmente un musicoterapeuta, porque no siempre tiene conocimientos específicos especialmente sobre el uso de la voz cantada, pero en cambio es el profesional que ve el desarrollo del área (musical) vocal como parte de un campo mayor que es el desarrollo integral del sujeto. En el caso de no tener conocimientos específicos tal vez sería el profesional indicado para establecer articulaciones con otras áreas del saber vocal, acompañando, encauzando y completando desde su perspectiva y con su accionar la actividad de otros profesionales.

Como se vio en las respuestas (que se encuentran en el anexo) de los que tratan las cuestiones vocales, ya sean fonoaudiólogos o profesores de canto, por el testimonio de cantantes o alumnos de canto, y también por los terapeutas encuestados, hay un espacio de articulación y confluencia que es el que puede ocupar un musicoterapeuta especializado en lo vocal. La mt. Leslie Bunt (1994) relata cómo un psicoanalista observa que es más movilizador para algunos de sus pacientes lo que les ocurre con la música que con sus sesiones de psicoanálisis. También sería interesante plantear la relevancia de la confección de una Ficha Musicoterapéutica Vocal como aporte a la descripción y el conocimiento global de un individuo, incluidas sus conductas totales.

Al hablar de los obstáculos epistemológicos en la constitución de una nueva disciplina, Castorina (1985) explica que toda disciplina supone una tradición, un cuerpo de ideas básicas, así como cierto modo de plantear y atacar los problemas. El rechazo a los cambios es, en principio, esperable. Pero los temas relevantes del ser humano no respetan fronteras académicas. Tomando el concepto winnicottiano, ser creativo en el arte o la filosofía depende en alto grado del estudio de lo que ya existe, o, como dice Carlos Fregman (1987) ser creativo es reordenar lo ya conocido. La posibilidad de un nuevo

lugar de inserción de la Musicoterapia, con enriquecimiento para la disciplina y para los distintos actores involucrados, es un desafío que habría que intentar.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Apple, M.: *Escuela y construcción de la infancia*. Ed. Miño y Dávila. (1986)
- Apple, M.W./ King, N.R.: “¿Qué enseñan las escuelas?” en Sacristán, G. *Sistemas de enseñanza* (1983)
- Pérez Gómez : *La enseñanza, su teoría y su práctica* Ed. Akal. Madrid (1985).
- Assoun, Paul-Laurent : *Lecciones psicoanalíticas sobre La Mirada y La Voz*. Ed. Nueva Visión. (1997)
- Augspach, F. : “El origen de la voz” *Fonoaudiológica*. Enero-Abril (1991).
- B. de Ardissonne, M.: “Esquema corporal Vocal”. *Fonoaudiológica*. Tomo XVIII Fasc.2
- Bacot, Facal, Villazuela: *El uso adecuado de la voz*. Cap.3 “Acerca del arte de cantar”. (1995). Ed. de autor.
- Bleger, J: *Psicología de la conducta* Centro Editor de América Latina. Bs As. Arg. (1969)
- Bloch P.: “Motivación y voz en el teatro” *Fonoaudiológica* Tomo XVIII Fasc.1_2 (1972)
- Bloss, P.: *La transición adolescente* Cap.1 “Realidad y ficción de la brecha generacional”, y cap. 19 “Modificaciones en el modelo psicoanalítico clásico de la adolescencia”. Ed. Amorrortu. (1981)
- Boadella, David: *Corrientes de vida* .Cap.1 “La expresión emocional y el cuerpo”. Ed. Paidós (1993)
- Bruscia, Kenneth E. : *Modelos de improvisación en Musicoterapia*. Ed Agruparte. Vittoria-Gastelz Cap. 21 “Perspectivas psicoanalíticas y existenciales” (1999).
- Bustos Sánchez, I.: *Tratamiento de los problemas de la voz*. Ed. Cepe. (1995)
- Bunt, Leslie: *Music Therapy, an art beyond words*. Ed Routledge (1994)
- Canuyt, G. : *La voz*. (1970)
- Castorina, J. A.: “Los obstáculos epistemológicos en la constitución de la psicopedagogía”. Artículo publicado en el Primer Encuentro Interinstitucional de la problemática del quehacer psicopedagógico. Centro de Salud N° 3 Bs. As. (1985).
- Chang Chung-yuan : “Creativity and Taoism” . Harper & Row (1970). en Chun-Tao--Cheng, S. *El Tao de la voz* Ed. Gaia (1991).

- De Gainza, Violeta: *La improvisación musical*. Ed. Ricordi. (1983)
- Delalande, Françoise: *La música es un juego de niños*. Ed. Ricordi (1995)
- Erikson, E.: *Infancia y sociedad* Cap. 7 : “Ocho edades del hombre”. Ed. Hormé (1966).
- Ferragina, A.: Facultad de Psicología UBA, Jornadas de actualización: Musicoterapia y discapacidad, realidades. (23/6/2001)
- Fregtman, C.: *El tao de la música* . Cap. 10 “El terapeuta flexible” Ed. Troquel.(1994)
- Fregtman, C.: *La creencia, la creación y el delirio*. en Grimson, R. La cura y la locura Ed. Búsqueda (1987)
- Fregtman, C.: *Música transpersonal*. Ed. Kairós.(1993).
- Fregtman, C: *Cuerpo, música y terapia*. Ed.Mirall (1990)
- Freud S.: *Conferencias de Introducción al psicoanálisis*. 27ª conferencia: “La transferencia”. Ed. Amorrortu (1916).
- Freud, S.: *Psicología de las masas y análisis del yo* Cap. VII “La identificación” Tomo XVIII. Ed. Amorrortu (1921)
- Gómez, E.: *La respiración y la voz humana*. ED. Buenos Aires.(1971)
- Grimberg, L.: “ Identidad y cambio” Cap.1, 4, 5 y 6. Ed. Kargieman (1971)
- Jackson Menaldi : *La voz normal*. Ed. Médica Panamericana. (1992)
- Kimelman, J. T. : “Crossing cultural boundaries with music: vocal music therapy case in Israel”, en Tamiment, Annual conference of de American association for music therapy, june 10-12, (1994)
- Knapp, Mark: *La comunicación no verbal*. Cap.10 “Los efectos de las señales vocales que acompañan a las palabras habladas”. Ed. Paidós.(1980)
- Lapière, A./ Aucouturier, B.: *Simbología del movimiento*. Cap.:“Hacia la expresión sonora”. Ed. Científico Médico Técnica (1977).
- Lecourt, Edith: “La envoltura musical” en Anzieu, Didier y otros en *Las envolturas psíquicas*. Ed. Amorrortu.(1990).
- Levin, E.: *La infancia en escena* Ed. Nueva Visión (1995).
- López Temperan, W.: *Las técnicas vocales*. Montevideo (1970)
- Mansión, M.: *El estudio del canto* Ed. Ricordi.(1947)
- Mazzuca, R.: “La noción de cuerpo en psicoanálisis”. Clase N ° 5 (13/9/1984).

- Mordkowski, S./ Testa, R.: *Técnicas en Musicoterapia* . Ed. Tekne (1977)
- Morrone, M.: “La esfera psíquica en los problemas fonatorios”. *Fonoaudiológica* (1974)
- Naidich, S. / Segre: *Principios de foniatría*. Ed. Médica Panamericana. (1981)
- Newham, P. : *Therapeutic Voicework*. JKP (1998). Cap 2, 5, 6, 7, 8, 9. (1998)
- Pahlen, K./ Cabrera N. : *La ópera*. Ed. Emecé. (1958)
- Pérez, S./ Fregtman, M.: “Exploración en busca de analogías ocultas ...”. Foro de Musicoterapia. Uruguay (1997).
- Pierce J. y otros: *Las ondas y el oído* . Cap.2 “El poder del sonido”. Ed. Eudeba. (1962)
- Rivière Pichon, E.: *Teoría del vínculo* Ed. Nueva Visión. (1985).
- Ruud, Even: *Los caminos de la Musicoterapia*. Ed. Bonum. (1990)
- Schapira, D : *Musicoterapia, Fascetas de lo inefable*. Cap 3. Ed. Enelivros (2002)
- Tomatis, A.: *Educación y dislexia* “El oído y la relación madre-hijo”. Ed Ciencias de la Educación Preescolar y Especial. Madrid. (1971)
- Vigotsky, L.: *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores* Cap. VII “El papel del juego en el desarrollo del niño”. Ed. Grijalbo. (1980)
- Winnicott, D. : *Realidad y juego* . Ed. Gedisa. (1982).
- Winnicott, D. y otros: *El concepto de individuo sano*. ED. Trieb (1985)
- Winnicott, D.: *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador* Cap. 11: “La clasificación ¿hay una contribución psicoanalítica a la clasificación psiquiátrica?”(1959-1964). Ed. Paidós.(1965).

ANEXO

***ENCUESTA REALIZADA A PSICOTERAPEUTAS,
FONOAUDIÓLOGOS, PROFESORES DE CANTO, CANTANTES,
ALUMNOS DE CANTO.⁵***

⁵. Esta encuesta se realizó vía mail, para asegurar la independencia y libertad de las respuestas.

PREGUNTAS

A) Profesores de canto - Fonoaudiólogos.

1) ¿Cuáles son las dificultades más comunes que presentan los alumnos/ pacientes y con las que se encuentra en la enseñanza del canto/ sesiones de fonoaudiología?

2) ¿Ha encontrado en los alumnos/ pacientes dificultades del orden de lo vocal, lo musical, lo corporal, lo psíquico-emocional?

3) ¿Según su experiencia cree que algunos de esos problemas dificultan o impiden el avance (aprendizaje o rehabilitación) en lo vocal?

4) ¿Ha encontrado en esos problemas un límite a la enseñanza/ rehabilitación?

5) ¿Cree que sería deseable que pudieran resolverse antes o al mismo tiempo que el aprendizaje/ rehabilitación para que éste/ a fuera completamente exitoso/ a?

6) ¿Le parece que deben resolverse en otro ámbito, que no es el de la clase de canto/ sesiones de fonoaudiología?

7) ¿Cree que sería positiva la intervención de algún profesional que apuntara a resolver cuestiones que exceden lo pedagógico/ fonoaudiológico?

8) Según su criterio ¿hay algo en la formación de ese profesional que sería indispensable que existiera?

9) ¿Cree que sería importante que la formación de ese profesional abarcara el aspecto musical-vocal?

B) Cantantes - Alumnos de canto

1) ¿Ha tenido dificultades del orden de lo musical, lo corporal, lo psíquico-emocional en su desempeño/ práctica vocal?

2) ¿Ha sentido conexiones entre esas dificultades y las que aparecían en el área vocal?

3) ¿Puede mencionar algunas de esas conexiones?

4) ¿Según su experiencia cree que algunas de esas dificultades tienen la capacidad de frenar o impedir el avance en lo vocal?

5) ¿Cree positivo actuar en el área vocal estableciendo esas conexiones?

6) ¿Hizo trabajo vocal con esas características?

7) ¿Si lo hizo, puede referir algo de su experiencia?

8) En el caso de no haberlo hecho, cree que sería positiva la intervención de algún profesional formado en el área vocal que apuntara a resolver cuestiones que exceden lo pedagógico/ fonoaudiológico?

C) Psicoterapeutas

- 1) ¿Cree que el trabajo vocal que realizó su paciente tuvo conexiones con la terapia ?
- 2) ¿Cree que influyó en ella? ¿cómo?

RESPUESTAS

A) Profesores de canto - Fonoaudiólogos.

ENCUESTA N ° 1 (Profesor de canto)

1) Desconocimiento total de la mecánica de la respiración, inseguridad, timidez, problemas de oído (afinación).

2) Un poco de cada cosa, en cada uno, por supuesto no en todos. Hay actualmente, una gran cantidad de alumnos con problemas psíquico-emocionales, que redundan, inevitablemente, en el resultado final, en cuanto a lo vocal. También, y creo que va ligado directamente con la anterior, hay muchos casos con problemas físicos (posturales, contracturas, etc.).

3) Indudablemente que sí, el canto va ligado directamente a lo físico y a lo psíquico-emocional.

4) En alguna ocasión, sí. Sobre todo en lo concerniente a lo psíquico-emocional.

5) Creo que el tratarlos junto con el aprendizaje del canto, puede ayudar a resolver el problema con más éxito, ya que el canto puede funcionar como incentivo para sentirse con más deseos de mejorar.

6) Bueno, no creo, de ninguna manera, que la clase de canto deba, o si quiera pueda funcionar en lugar de una terapia psicoanalítica. Pero admito, en base a mi experiencia personal, que el de la clase es un espacio que muchas veces le sirve a los alumnos para abrirse, y poder evacuar sentimientos o problemas que los están bloqueando, y que les impiden avanzar, luego de lo cual, se sienten mejor, y muchas veces logran tener una clase excelente.

7) Absolutamente. Creo que en determinados casos, se puede hacer un trabajo conjunto entre el profesor de canto y el profesional que atienda al alumno.

8) Creo que un profesional de la salud que se encuentra frente a un caso de un paciente con inclinaciones artísticas, que cuenta con bloqueos emocionales, de comunicación, etc, debería tratarlo en forma particular, dado que esas personas tienen una sensibilidad muy expuesta y son, por ello, más vulnerables. Supongo que cualquier

entrenamiento por parte del profesional que tenga que ver con áreas relacionadas a lo artístico, puede ayudar en la comprensión y posible resolución de los problemas de ese paciente en particular.

9) Creo que sería importante que el profesional se capacitara en el ámbito musical-vocal, si es que piensa dedicarse a pacientes que estén vinculados a este metier. Claro que se trataría de una especialización muy específica, no considero que todos los profesionales debieran capacitarse en esta área.

ENCUESTA N ° 2 (Profesora de canto)

1) A nivel técnico, lo referido a un mal uso de la respiración, es decir a un traslado de la función de sostén de la columna de aire, o faja abdominal (zona del “apoyo”) a la laríngea y musculatura extralaríngea. Por extensión, una disociación general entre el cuerpo y la voz.

2) Desde luego que sí, dificultades de todo tipo.

3) Las dificultades del orden de lo vocal, musical y psíquico –emocional suelen impedir o retrasar los avances en lo estrictamente vocal.

4) Sí, un límite que es distinto en cada caso, en cada alumno.

5) Considero que es de suma importancia que dichos problemas sean tratados antes o, a lo sumo, simultáneamente al aprendizaje (en este último caso, creo que es posible que el progreso en lo vocal sea un poco más lento).

6) Pienso que sería ideal que todo aquello que no pertenezca específicamente al área de lo vocal pudiese tener un espacio propio para ser trabajado, fuera del ámbito de la clase de canto, para maximizar tanto el rendimiento de ésta última, como el de otras áreas: musical, corporal y psíquico-emocional.

7) Considero positiva la intervención de dicho profesional, si se tratase de un marco de enseñanza convencional, que abarque únicamente aspectos técnicos de la disciplina.

8) Pienso que sería indispensable que contara tanto con nociones corporales y musicales como del ámbito de lo psíquico-emocional.

9) Desde luego, su contribución quedaría empequeñecida y disociada si no fuera así.

ENCUESTA N° 3 (Profesora de canto)

1) Los alumnos que se inician en el aprendizaje del canto presentan una gran variedad de dificultades, y es justamente ese el motivo que los acerca a la clase de canto. Pero, en general, una que se presenta independientemente del caso concreto a tratar en clase, es la de entender en qué consiste el aprendizaje.

2) Todas esas dificultades aparecen en los alumnos en forma individual o combinadas en distintas proporciones.

3) Más que considerarlos problemas, yo los tomo, en principio, como parte del trabajo a realizar con cada alumno. Es normal en una clase de canto que el estudiante que recién comienza sea ignorante en una cantidad de temas. El trabajo de la clase consiste en revertir esa ignorancia, y en principio, la misma no es un problema. La velocidad de asimilación de cada alumno es personal, y por esa misma razón no debería ser comparada con la de otros estudiantes. ¿Cuándo podemos hablar de auténticos problemas? Cuando las dificultades del orden de lo vocal, musical, corporal o psíquico-emocional impiden de plano el progreso del alumno.

4) En el caso en que estas manifestaciones presentan características patológicas, se constituyen en un auténtico freno al progreso del alumno.

5) No creo que pudieran tratarse antes, ya que los estudiantes no suelen ser conscientes de tener esas dificultades, y en principio es difícil su catalogación como tales, hasta no haber abordado el problema desde diferentes ángulos. Es la persistencia en el problema, y en muchos casos la vuelta al comienzo cuando parecía estar solucionado lo que me permite afirmar que existe un auténtico bloqueo. Sin la resolución de ese conflicto no es posible avanzar de forma razonable y duradera.

6) Las dificultades que yo identifico como tales son aquellas que no hallan solución en la clase de canto. Es importante, para esos casos contar con el auxilio de profesionales especializados en diferentes áreas, ya sean físicas o emocionales.

7) En algunos casos es indispensable la intervención de un profesional especializado. Y sería recomendable que el profesor contara con una selección de profesionales de su confianza que cubrieran áreas como la otorrinolaringología, la osteopatía, la medicina

general, la odontología, el masaje, la psicología, las terapias florales, la gimnasia, y un largo etc., para poder afrontar de forma conjunta los casos que así lo requirieran.

9) En algunos casos más que en otros. Para mí es importante que el otorrinolaringólogo que atiende a mis alumnos esté especializado en cantantes y sepa de canto. Pero en cambio el dentista al cual derivo los casos que así lo requieren, sin saber de canto, es especialista en mandíbula, ortodoncia y mordida.

ENCUESTA N ° 4 (Profesor de canto)

1) El abrirse a aprender, el dejar miedos y permitirse el error.

1) Siempre van unidos.

3) Totalmente.

4) En mi caso NO, ya que trato de trabajar con EL SER!!! Como un todo, una gran unidad.

5) Cada alumno tiene un tiempo y, creo que hay que respetarlo, si, trato de ayudarlos cuando noto, que no son conscientes de esta u otra cosa, que los está bloqueando.

6) Algunos SI y otros, los más elementales, se pueden trabajar en la misma clase o en talleres, que en mi caso cada 6 meses, trato de dar, donde trabajamos lo vocal, lo expresivo, lo corporal.

7) Totalmente.

8)

9) Sería OPTIMO.

ENCUESTA N ° 5 (Fonoaudióloga, Profesora de canto)

1) Voz soplada, nódulos, pólipos, úlceras de contacto, fonación de bandas ventriculares, parálisis laríngea, cordectomías unilaterales, disfonías psicógenas, hipotonías, etc.

2) Sí. Falta de oído musical es bastante frecuente. En lo corporal: muchas tensiones, desconocimiento del esquema corporal. Psíquico-emocionales: muchos alumnos utilizan el canto como “descarga” de problemas emocionales bastante importantes.

3) Algunas veces la falta de oído musical cuando es severa hace que pierdan las ganas de continuar sus estudios: prueban 1 o 2 meses y al descubrir que no les resulta sencillo abandonan.

4) En la rehabilitación a veces se da la resistencia, cuando comienzan a mejorar aparece el miedo a perder el beneficio que les aporta estar enfermos. Pero más allá de las dificultades los que continúan con sus clases o tratamiento siempre mejoran (lo importante es que no abandonen).

5) En el caso de la resistencia seguro. En los alumnos con mal oído musical, no, porque en general deciden probar pero el entusiasmo no suele ser mucho. Cosa que en el caso de pacientes tienen que mejorar necesariamente para vivir con una mejor calidad de vida.

6) Sí, con Psicología.

7) Sí, con Psicología.

8) Sí, con idoneidad y deseo de ayudar.

ENCUESTA N ° 6 (Fonoaudiólogo, Profesor de canto)

1) Discriminación auditiva pobre, problemas psico-emocionales, falta de disciplina y/ o actitud pasiva para el aprendizaje de hábitos nuevos, trastornos posturales serios, falta de conciencia de la existencia y/ o gravedad de sus alteraciones vocales, alergias y otras alteraciones respiratorias, trastornos del sueño, alteraciones digestivas, trastornos hormonales, abuso vocal en la actividad laboral diaria, disfonías intrafamiliares, “ideal vocal” incompatible con la propia naturaleza, “imagen vocal” distorsionada, beneficios secundarios derivados del trastorno vocal.

2) Encontré dificultades en las 4 áreas mencionadas.

3) Fuera de toda duda esos problemas dificultan, en distinto grado el progreso en el aprendizaje y/ o la reeducación; e, incluso pueden llegar a actuar como un impedimento insuperable.

4) Sí. La conjunción de varios de los elementos ya mencionados, en muchas ocasiones, actúa como una verdadera barrera difícil de traspasar, más allá de los recursos desplegados por el docente/ reeducador. A veces, el factor tiempo es objetivamente insuficiente para llegar a poder observar cambios apreciables.

5) Sería altamente deseable. Lamentablemente, en buena parte de los casos, razones comprensibles de orden económico o de tiempo disponible, lo convierten en ilusorio. En otros casos, el paciente asiste a la reeducación “obligado por las circunstancias” y carece de la motivación necesaria para la realización de lo que vive como “un sacrificio extra”.

6) Indudablemente. Sin embargo, circunstancias de la realidad como las mencionadas en la respuesta anterior obligan a encontrar soluciones de compromiso que distan de lo ideal.

7) En todos los casos es positiva. A veces, además, se torna ineludible la intervención del médico, psicólogo, kinesiólogo, maestro de música, profesor de expresión corporal, profesor de educación física, etc.

8) Además de conocimientos sólidos en su área específica (médica, psicológica, musical, etc.), considero imprescindible que el profesional interviniente tenga una formación amplia que le posibilite comprender cabalmente la especial trascendencia que

tiene la voz para la persona derivada en los planos comunicacional, emotivo, estético y laboral.

ENCUESTA N° 7 (Fonoaudióloga, Profesora de canto)

1) Hiatus, nódulos, disfonías, track vocal, problemas de volumen, dicción, articulación, extensión vocal, o simplemente quieren conocer y desarrollar su voz.

2) Vocales: muchos problemas en el manejo del aire, apoyo vocal y cómo utilizarlo en forma profesional. Esquemas corporales errados, poco conocimiento de lo que es una buena postura y su importancia en el momento de la emisión, etc.

Psíquico-emocionales: como en todas las actividades relacionadas con el arte, está muy expuesto el aparato psíquico, por lo tanto registro muchas veces inseguridad, omnipotencia, negación, desconocimiento de las propias actitudes y aptitudes. También aparece la desconfianza, si podré, si es lo que quiero, si es la técnica que necesito, etc.

3) Son muchas las veces que un alumno no está listo para aprender verdaderamente, y hay que esperarlo, convencerlo, hasta que pueda disfrutar del aprendizaje. Son muchas las veces que la Autoridad que necesita un profesor para enseñar no es reconocida por el alumno, por lo cual no se avanzará en el aprendizaje.

4) Sí, he encontrado un límite en la enseñanza o en el avance, ya que estudiar implica conocer los límites y dificultades propios y la humildad necesaria para aceptar las equivocaciones propias del aprendizaje. La ansiedad no es buena consejera en estos casos, tanto para el alumno como para el profesor.

5) 6) 7) Cualquier situación de aprendizaje necesita de apertura y confianza por parte del alumno y paciencia y creatividad por parte del profesor. Pero muchas veces se necesita un apoyo interdisciplinario para poder entre todos apuntalar el camino del alumno. A veces esto se realiza paralelamente. El canto es además de una voz, un sonido que emerge de un cuerpo y un espíritu y el resultado de mis emociones por lo cual varía de acuerdo a cómo esté ese día la persona. Sí creo y practico el trabajo interdisciplinario, somos un todo y cuantas más cosas tengamos en cuenta, mejor para el alumno y para nosotros, que como profesores tendremos más elementos, sobre áreas que no son específicamente nuestras, pero que forman parte del individuo, que tenemos como paciente-alumno.

8)

B) Cantantes - Alumnos de canto

ENCUESTA N ° 1 (Cantante)

1) Sí, tuve dificultades corporales y psíquico-emocionales que se manifestaron claramente en el área vocal.

2) 3) Sí, las conexiones siempre fueron muy claras, recuerdo algunas puntuales: la 1ª fue la dificultad con los agudos. En mi caso es la combinación de demasiada dureza más la sensación de miedo de producir una nota tan aguda. También recuerdo que al principio, cuando comencé a estudiar, la profesora me marcaba que “hacía demasiado”, era más “dejarlo fluir” que controlarlo. La confianza es un tema que siempre me costó y ser excesivamente controladora y cerebral había sido el resultado de una infancia que me exigía dichas características para la supervivencia. No controlar, no ser dura, no ser rígida, iba más allá de lo que tenía que hacer para un ejercicio. Implicaba cambios profundos que abarcaran toda mi persona. Comencé a estudiar canto en abril de 1998 con la intención de un estudio profesional; en agosto de ese mismo año, comienzo terapia. Creo que en ese momento no lo tenía tan claro, pero hoy siento que el canto “abre canales”. No creo que haya sido casual mi necesidad de empezar terapia el mismo año, sólo unos meses después de estar trabajando vocalmente. Cuando comienzo terapia y mi “miedo a los agudos” persiste, lo trabajo también con mi terapeuta; a partir de allí descubro un mar de fondo que tiene que ver con el miedo a brillar, el miedo al éxito, el mandato de ser La peor de todas y nunca la mejor, etc., etc., etc.

4) Sí. En mi caso trabajé paralelamente en mi terapia todas las dificultades, pero si no hubiese ido al fondo de la cuestión, creo que mi avance se hubiera estancado. Incluso ahora, me pasa otra cosa que tiene que ver con estas conexiones. Después de 6 años de trabajo con mi terapeuta y mi profesora de canto he logrado avances notorios, sin embargo aparecen dificultades al final, de sostén. No hace mucho tiempo pude decir “no” a algunas cosas, resolver una situación de forma novedosa para mí, me ubiqué en un lugar nuevo pero a los pocos meses me mandé una de “las mías” que fue una involución para mí;

recuerdo las palabras exactas de mi psicóloga: “Ya podés darte cuenta de que hay otras opciones y hasta podés elegir las; lo que todavía no te bancás es SOSTENERLAS”. De más está decir que hoy trabajo para lograr eso. Otro ejemplo es cuando en canto la profesora me dijo que nunca antes había logrado un sonido tan completo; esto también es coincidente con un momento en el cual mi terapeuta me dice que ser una persona integrada es también aceptarse con los defectos y saber quién es uno. Mi sonido es más completo cuando yo me siento más completa.

5) Sí, lo creo positivo. Nunca hice trabajo vocal sin la terapia y mi terapeuta cree en la “integración”, que somos un solo ser. Recuerdo que al principio cuando aparecieron mis problemas con la rigidez, la psicóloga consideró que mi rigidez corporal era tal, que me iba a hacer bien intentar Eutonía para ablandarme, y que la terapia cayera en terreno más fértil, y fue ella la que me derivó a una eutonista. De la misma manera sería fantástico que todos los profesores de canto y todos los terapeutas pudieran trabajar hacia un mismo fin. También recuerdo que mi profesora de Tango me dijo “Esto no se trata de hacer bien los pasos solamente, se trata de que estés entregada en los brazos de tu compañero, y vos no te entregás”. Hoy por hoy, además de trabajar mi miedo a entregarme por completo a un hombre, considero fundamental trabajarlo paralelamente en lo CORPORAL en mi clase de Tango. Creo que básicamente es eso, estar integrados. Lo que nos pasa, también nos pasa en el cuerpo y en la voz. Por eso no sólo creo que sea positivo sino fundamental. Recuerdo que en la primera entrevista que tuve con mi profesora de canto, me preguntó qué era cantar para mí; respondí: “Cantar soy yo”. En ese momento, no tenía conocimiento del nivel de literalidad que tenía mi respuesta.

6) 7) Ya las contesté.

8) _

ENCUESTA N ° 2 (Cantante de murga)

1) Sí.

2) Sí.

3) Siento que las “limitaciones” y características de mi personalidad se reflejan en mis expresiones en general y en el canto en particular (por ser el que estoy explorando e intentando mejorar).

4) Absolutamente.

5) Absolutamente.

6) Sí.

7) En mi caso siento que tuve la disposición para aprender, seguramente por estar en sincronía con mis propios procesos personales en los cuales revisé y sigo revisando los aspectos musicales, corporales y psíquico-emocionales que son significativos en este momento de mi vida. Así es como fui y voy percibiendo los obstáculos a medida que el aprendizaje avanza. Algunos obstáculos ya los superé, otros los tengo visualizados y hay otros más que seguramente aún no he percibido. Como en la vida, superar los obstáculos es muy placentero y ayuda a seguir avanzando.

8)

ENCUESTA N° 3 (Estudiante de canto y teatro)

1) Sí, tuve dificultades, en el orden corporal con respecto a la respiración ya que me costó mucho lograr tener una respiración en la parte baja, que fuera amplia y placentera. Y en el orden psíquico-emocional, también, ya que las situaciones de conflicto o incomodidades cotidianas las siento en la garganta y éstas me generan casi dolor.

2) Sí, muchas veces las dificultades tienen que ver con que no conozco el aparato vocal y no entiendo. Una vez que mi profesora me explica cómo es el funcionamiento de las cuerdas vocales y me da ejemplos y hace comparaciones, esto hace que lo vaya entendiendo y de a poquito ir modificando.

3) Mala postura corporal, sin darme cuenta, la respiración se sube y el sonido no sale correctamente, la tensión que deben tener las cuerdas vocales no es la correcta, por lo tanto al vocalizar se oye cómo sale aire sin sonido.

4) No, ya que todas mis dificultades las converso con mi profesora y ella me explica cómo trabajarlas. Tal vez con mis dificultades vaya más lento.

5) Sí, porque considero que somos un “todo” y que hay que dejar que las dificultades aparezcan, no hacer de cuenta que no están, sino trabajarlas. Claro es el ejemplo de lograr una respiración que se mantenga baja, esto sirve para la vida diaria, no sólo para cantar.

6) Sí, absolutamente.

7) Mi experiencia es positiva, cuando en la clase aparecen dificultades que exceden lo vocal, lo converso y le comunico mis inquietudes a mi profesora y ella las aborda desde un lugar pedagógico y transforma esas dificultades en aprendizaje utilizando distintas formas.

8) Pienso que el aparato vocal tiene una gran importancia, involucrando también otras zonas del cuerpo, es indispensable para comunicarnos. Entonces, si empezamos a conocer cómo funciona, cómo disfrutarlo, cómo percibirlo y cuidarlo, me parece que es un buen camino para sentirnos más cómodos y a gusto con nosotros mismos.

ENCUESTA N° 4 (Estudiante de teatro y de canto)

1) Sí.

2) Sí. Siento que existe una total conexión entre la emisión de la voz y la conducta psíquico-emocional en mi caso particular. No así en otras personas que conozco.

3) Creo que la capacidad de sacar la voz está relacionada con hacer escuchar mi voz en la vida. Que usar el apoyo y dejar fluir, también se relaciona con mi posición y la manera de encarar mis deseos.

4) Sí, en mi caso, a las trabas y miedos también los relaciono con la manera de encarar las dificultades y se manifiestan claramente en la emisión de la voz.

5) Sí, genera conciencia y eso ayuda a lograr un cambio.

6) Sí.

7) Fue muy fuerte para mí darme cuenta de que las dificultades que tenía para cantar estaban relacionadas con mi conducta frente a la vida. En base a ese darme cuenta, fui viendo que también se manifestaban en otras áreas de mi vida, formando un TODO.

8) Creo que ayudan y aportan mucho con su visión, ya que no dejan de ser referentes desde el área vocal que se relaciona con lo psíquico-emocional. En lo personal me da más seguridad trabajar las dificultades personales en un tratamiento y con un especialista, alguien que tenga formación en lo psicológico y además poder escuchar a un profesional formado en el área vocal que tiene una base psicológica. Me parecen dos especialidades que a su vez se complementan como un equipo y es bueno tener en cuenta ambas campanas sin reemplazar una por la otra.

ENCUESTA N ° 5 (Cantante amateur, Estudiante de canto, Psicóloga)

1) Sí.

2) Sí.

3) Contracturas por problemas emocionales que repercuten en la entrada del aire, en la resonancia de la voz. Problemas de ritmo por ansiedad, bloqueos, atrasarme o adelantarme según el caso.

4) Sí.

5) Sí.

6) Sí.

7) La conexión entre las dificultades vocales y las psíquicas enriquecieron tanto lo vocal como el autoconocimiento.

8)

ENCUESTA N ° 6 (Cantante amateur, Estudiante de teatro y de canto)

1) Sí, muchas veces al no estar bien anímicamente, o al estar muy agotada físicamente me produjo un decaimiento en mi rendimiento vocal.

2) Absolutamente, siempre las sentí y las vivencié totalmente interrelacionadas.

3) Por ejemplo el miedo ante determinadas circunstancias en mi vida personal, el no animarme, se reflejaba en el no animarme a “soltarme” en las notas agudas; en mi vida personal suelo atravesar los extremos y me cuesta lograr el equilibrio, así también en el canto las notas de la parte central del piano siempre son un desafío a lograr; en lo personal me cuesta asumir un rol protagónico, un primer plano, y en el canto me cuesta también dar ese paso al frente y afirmarme en mi canto; por último, el control que ejerzo sobre mi conducta y acciones en la vida cotidiana se refleja también en el control que ejerce la mandíbula al cantar, o en la falta de confianza del sostén costodiafragmático.

4) Creo que sí...que las dificultades “personales” son el telón de fondo de las dificultades vocales, que siempre en una dificultad vocal se esconde una traba en lo personal, y por ende el no resolver el problema de fondo hace que cueste mucho más resolverlo en la superficie.

5) Me parece no sólo positivo sino elemental, imprescindible, porque el hombre es cuerpo, mente y alma y se deberían integrar las 3 instancias.

6) Sí, lo estoy haciendo actualmente, desde hace 1 ½ año aproximadamente.

7) Fue toda una sorpresa descubrir lo relacionadas que estaban mis cuestiones personales, psíquico-emocionales, sobre todo, con mis cuestiones vocales. En más de una oportunidad oía lo mismo en mi sesión de análisis que en mi clase de canto. Y a partir de haber empezado a trabajar conmigo en análisis, noté que pude ir venciendo también algunas trabas que tenía en mi desempeño vocal.

8)

ENCUESTA N^a 7 (Cantante)

1) Sí.

2) Sí.

3) En cuanto a lo musical, debido a los niveles de ansiedad que manejo, tengo dificultades al momento de reconocer o discriminar sonidos. Me sucede también, a veces, que el afuera hace que pierda conexión o concentración con lo que estoy haciendo; me condicionan las miradas. En cuanto a lo corporal, la tensión, al momento de sentirme expuesto se refleja en mis hombros y por ende, también en mi voz, y que mi cuerpo se va endureciendo poco a poco. Muchas veces, también, por algún motivo que todavía desconozco comienzo a elevar la voz cuando canto, más literalmente a gritar, se me ocurre que eso tiene que ver con algo psíquico-emocional. A la vez se me ocurre que todas esas dificultades mencionadas en la pregunta 1 no son independientes una de otra e influyen todas de manera cruzada en mi desempeño vocal.

4) En mi caso siento que pueden frenarlo en su avance, no impedirlo.

5) En lo personal, sí.

6) En este momento mi trabajo de técnica vocal se basa mucho en esas conexiones.

7) Uno de los mayores problemas que tengo es mi ansiedad. Al comienzo de mi trabajo no podía parar y estar alineado corporalmente y a la vez, fijo en un lugar. Trabajando sobre los motivos que no me permitían adueñarme del espacio y posicionarme y alinearme fui poco a poco lográndolo y llegué a superar esa problemática.

8)

ENCUESTA N ° 8 (Cantante amateur)

- 1) Siento que no. Si se considera dificultad el “costarme los agudos”, entonces sí.
- 2) A mayor seguridad y autoconfianza, menos dificultad, casi ínfima.
- 3)
- 4) Si no se pueden superar, sí.
- 5) Sí.
- 6) Sí.
- 7) Absolutamente positiva y concreta, en lo vocal, en lo físico, en lo emocional.
- 8) Sí.

ENCUESTA N ° 9 (Cantante amateur, Psicóloga)

1) Sí.

2) Sí.

3) Falta de relajación, inhibiciones, creencias de que uno no puede, exigencias.

4) Absolutamente.

5) Sí.

6) Sí.

7) Junto con la técnica trabajar en la expresión, desinhibición, prejuicios...escucharse en grabaciones fue para mí de un tremendo aprendizaje y corrección.

8) Sí.

C) Psicoterapeutas

ENCUESTA N ° 1)

1) Sí, creo que las tuvo.

2) Mi paciente traía a análisis cosas vistas y sentidas en el espacio de trabajo vocal, sus inhibiciones y conflictos. Creo que este trabajo influyó bien, positivamente, porque se trabajaba en dos áreas simultáneamente.

ENCUESTA N ° 2)

1) El trabajo vocal, musical, es un conector con la vida de mi paciente (cantante que en la encuesta está en el n ° 7 de **B**). Desde ahí la terapia agradecida, creo que el análisis es un concientizador del trabajo realizado.

2) Sí. La voz es la herramienta con la que mi paciente se ha comprometido, que le da elementos de elaboración y expresión así como también una identidad. Creo que este trabajo le permitió pasar de una etapa del análisis histórica a una de ejercicio de la reparación.

ENCUESTA N ° 3)

1) 2) La posibilidad de resolución de las conflictivas, la mayoría de índole traumática ocasionadas a lo largo de la historia de mi paciente (que en la encuesta está en el N ° 1 de **B**) que han influido en el desarrollo de su vida emocional, ha generado la posibilidad de la libre elección del ejercicio del canto, pues al principio de su terapia el canto y su ejercicio se encontraban condicionados por toda la problemática emocional. El *pobre canto* estaba permanentemente expuesto a “maltratos”, y la paciente no tenía hecha su elección de estilo de música, ni tenía definido el canto como su vocación y medio de vida. A lo largo del trabajo se desarrolló su vocación artística y el tango se transformó en egosintónico con su identidad, tomándolo como una elección propia, ejerciéndolo liberado de los condicionantes de su pasado, y convertido en un elemento de su identidad adquirida.

SINTESIS DE LA ENCUESTA

A) Profesores de canto. Fonoaudiólogos.

Existe un consenso entre los profesionales que trabajan lo vocal, y enseñan canto, sobre la existencia de dificultades que, aunque exceden el marco vocal, aparecen en él. A continuación, una síntesis ordenada de las opiniones.

Tipo de dificultades (según el área):

- a) En el área musical: discriminación auditiva pobre, problemas de afinación.
- b) En el área corporal: esquema corporal errado, problemas de postura, tensiones, trastornos hormonales, alteraciones digestivas, alergia, trastornos del sueño.
- c) En el área vocal: mala respiración y sus consecuencias (falta de apoyo, disociación entre el cuerpo y la voz), abuso vocal, falta de conciencia de la existencia y / o gravedad de sus alteraciones vocales, disfonías intrafamiliares, imagen vocal distorsionada, ideal vocal incompatible con la propia naturaleza.
- d) En el área psíquico-emocional: inseguridad, timidez, miedos, autoexigencia, resistencias, omnipotencia, negación, desconfianza, beneficios secundarios derivados del trastorno vocal..

Se menciona que las dificultades van unidas.

Tipo de dificultades (según su importancia):

- a) Las que se solucionan en la clase de canto; pueden ser incorporadas a la enseñanza.
- b) Las que no se solucionan en la clase de canto; impiden el progreso, son persistentes, hacen volver atrás. Son mencionadas como bloqueos, conflictos, problemas, barrera difícil de traspasar. Provocan el abandono.

Aparece también, en la mayoría de los profesionales, una referencia al aprendizaje. Lo que se menciona en esa área es:

Aprendizaje:

a) Distintos marcos de enseñanza : convencional, (abarca únicamente aspectos técnico- vocales) más amplio (abarca toda la persona).

b) Tiempos del aprendizaje.

c) Desconocimiento respecto de en qué consiste el aprendizaje.

d) Autoridad del profesor aceptada por el alumno.

e) Falta de disciplina y / o actitud pasiva para el aprendizaje de hábitos nuevos.

Con relación al canto se dice:

Canto:

a) está unido a lo corporal y lo psíquico-emocional.

b) es un espacio para abrirse, evacuar sentimientos y problemas (a veces muy importantes), que puede funcionar como un incentivo para sentirse con más deseos de mejorar.

c) campo donde la sensibilidad está muy expuesta, y en el que se encuentran personas vulnerables.

Respecto de la intervención de un profesional que resolviera los problemas que exceden lo vocal:

Intervención:

Hay unanimidad de opiniones respecto de pensar que es positiva; a veces indispensable, ineludible. Se habla de distintos profesionales que pueden intervenir positivamente, según la dificultad.

En cuanto a la formación de ese profesional:

Formación:

a) Idoneidad en su área específica.

b) Formación en áreas relacionadas a lo artístico, con nociones corporales, musicales, psíquico-emocionales y específicamente vocales y de canto. Se menciona que sin ese último aspecto su contribución se vería empequeñecida y disociada. La formación amplia tendría que posibilitarle comprender cabalmente la especial trascendencia que tiene la voz para la persona en los planos comunicacional, emotivo, estético y laboral.

B) Cantantes. Alumnos de canto.

Todas las respuestas tienen en común la necesidad de establecer conexiones, y trabajar en la integración. Se presenta a continuación lo más relevante de cada una:

- 1) Trabajar hacia un mismo fin. Integrar es fundamental.
- 2) Superar los obstáculos es muy placentero y ayuda a seguir avanzando. Integración de procesos personales en sus diferentes aspectos.
- 3) Trabajar las dificultades, integrarlas en un TODO. Sentirnos más cómodos y a gusto con nosotros mismos.
- 4) Las dificultades están en muchas áreas de la vida y forman un TODO. Conectar genera conciencia y eso ayuda a lograr un cambio. Equipo de profesionales.
- 5) La conexión entre las dificultades vocales y las psíquicas enriquecieron tanto lo vocal como el autoconocimiento.
- 6) Integrar cuerpo, mente y alma no sólo es positivo sino elemental, imprescindible.
- 7) Es positivo hacer conexiones.
- 8) Es positivo en lo vocal, en lo físico, en lo emocional hacer conexiones.
- 9) Es positivo hacer conexiones.

C) Psicoterapeutas.

Aparece positiva la conexión entre lo vocal y lo psíquico-emocional. Se resume lo principal de las respuestas.

1) Es positivo trabajar en dos áreas simultáneamente.

2) La voz le da elementos de elaboración, expresión e identidad. La terapia se beneficia y concientiza lo vivido. El trabajo vocal es un conector que permitió pasar de una etapa del análisis histórica a una de ejercicio de la reparación.

CONCLUSIONES DE LA ENCUESTA

Si bien hay un consenso respecto de 1) la importancia que adquieren las dificultades que no pueden ser resueltas en el contexto del trabajo vocal, y que se manifiestan, inclusive, en el abandono de la actividad, 2) lo positivo e imprescindible que es la intervención de un profesional que intervenga resolviendo esas problemáticas, 3) la necesidad de que la formación de ese profesional sea amplia e incluya los aspectos corporales, musicales-vocales, y psicológicos, no aparece claramente entre los profesores de canto y los fonoaudiólogos encuestados, la figura de un solo profesional que articule desde su quehacer las distintas cuestiones que aparecen en la voz, y que pueda interactuar con su trabajo. La idea que prima es la de una serie de profesionales que pudieran intervenir según el caso, pero aislando su participación. Ninguno de ellos ha hecho mención a la figura del musicoterapeuta especializado en lo vocal. Los psicoterapeutas que han respondido la encuesta, han tenido pacientes que trabajaron lo vocal desde la perspectiva musicoterapéutica, simultáneamente a la terapia.. Ellos, al igual que los que cantan, encuentran positivo el trabajo en las dos áreas, por notar que se enriquecen mutuamente.

