



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

**RÍOS: USO DE LA TÉCNICA VOCAL ROY HART
COMO RECURSO POIÉTICO PARA LA
COMPOSICIÓN DE UNA OBRA
INSTRUMENTAL**

**Tesis para optar al grado de Magister en Artes
Mención Composición Musical**

Marlen González Escobedo

Profesor Guía: Antonio Carvallo Pinto

Santiago, 2023

AGRADECIMIENTOS

A mi hijo Mirko por su amor incondicional y fortaleza

A mi madre y hermanos por el apoyo en momentos difíciles

A Victor por la motivación a continuar

A Antonio por su guía, paciencia y apoyo

A mis profesores y profesora por todo lo aprendido

A la vida por hacer de la música mi aliada...

Tabla de contenidos

I.	Resumen.....	5
II.	Introducción y planteamiento del problema	7
 Capítulo I: Marco teórico		
I. 1.	La técnica Roy Hart	11
I.1.1.	Alfred Wolfsohn.....	11
I.1.2.	Roy Hart.....	14
I.1.3.	Desarrollo de la técnica.....	17
I.1.4.	Fundamentos desde la psicología de Carl Gustav Jung.....	24
I. 2.	Contexto histórico.....	29
I.2.1.	El tercer Reich.....	30
I.2.2.	Vanguardias: Dadaísmo- Futurismo- Fluxus.....	33
I.2.3.	Música y técnica Roy Hart.....	38
 Capítulo II: Algunas consideraciones acerca de conceptos relevantes.....		
II.1	La voz.....	41
II.2	El cuerpo.....	45
II.3	La performance.....	46
II.4	La improvisación.....	49
II.5	El azar.....	51
 Capítulo III: Experimentación y creación de la obra.....		
III.1	Relación técnica - creación.....	53
III.2	Proceso de experimentación.....	58

III.3	Composición.....	64
III.4	Descripción de la obra.....	66
	III. 3.1. Vuelos.....	68
	III. 3.2. El retorno.....	70
	Conclusiones.....	72
	Bibliografía.....	75
	Anexos	
	Anexo N° 1: Partituras.....	77
	Vuelos.....	78
	El retorno.....	96

RESUMEN

“Ríos: Uso de la técnica de improvisación vocal Roy Hart como recurso poético para la composición de una obra instrumental”

Esta tesis nace de la motivación de encontrar una poética que se aproxime de la manera más fidedigna posible a un estado genuino a partir de una reflexión que permita discernir lo propio de lo impuesto y/o internalizado, ya sea por condicionamientos sociales o experiencias personales, en la medida de lo factible. En este proceso de búsqueda comencé a practicar en el año 2019 Técnica Roy Hart, un método vocal creado por el alemán Alfred Wolfsohn a partir de los años 20, y continuado por su discípulo, el actor y cantante sudafricano Reuben Hartstein (Roy Hart). Este trabaja desde una innovadora perspectiva que busca liberar la voz de las prácticas convencionales a través del movimiento y la emisión vocal, transgrediendo los límites vocales conocidos hasta ese entonces, alcanzando un despliegue vocal mucho más amplio y desarrollando lo que hoy conocemos como técnicas extendidas de la voz. Varios compositores del siglo pasado compusieron música para cantantes que manejaban la técnica, especialmente para Roy Hart, quien pudo alcanzar un registro de ocho octavas de extensión. La obra más conocida fue *Eight songs for a mad King* del compositor inglés Peter Maxwell.

Esta técnica resultó ser una alternativa viable para profundizar en la exploración de mi expresión artística. Es así como me propuse crear una obra instrumental a partir del material generado en el ejercicio con la técnica, específicamente en la improvisación físico

vocal. La composición musical es llevada a cabo con la combinación de este recurso y la creación instrumental. El título de la obra, “Ríos”, alude al nombre que Roy Hart dio a las sesiones de práctica que realizaba con sus estudiantes en Malérargues, Francia, lugar donde se encuentra el Centre Artistique International Roy Hart desde 1975 hasta hoy, y se refiere al constante fluir de emociones emanadas en el ejercicio.

II. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Una de las acepciones de arte podría ser, que este es una manifestación de la realidad individual del ser humano, la cual le permite exteriorizar su individualidad e identidad. La música, como dimensión artística, y en este caso, la composición musical, se nos presenta como un recurso que permite dar forma a la interpretación que el (la) artista hace de su experiencia vital. En efecto, esta constituye una cosmovisión única que ha sido elaborada a partir de sus conocimientos, de su formación ético-moral, de sus experiencias íntimas, de su relación consigo mismo y el mundo que lo rodea.

Desde esta óptica, es crucial que dicha perspectiva personal sea el eje central de la creación artística, pues, al representar esta forma singular e irrepetible que tiene el (la) artista de experimentar e interpretar su existencia, por defecto, puede desarrollar una poética genuina que se verá reflejada en su trabajo, proporcionando a su obra carácter propio y originalidad, generando, al mismo tiempo, una salida a sus necesidades expresivas.

Considerando que todas las dimensiones de la vida humana son determinantes en la percepción del mundo, cabe preguntarse si somos realmente genuinos o bien hasta donde alcanzamos esta autenticidad, es decir, hasta qué punto estos elementos que nos conforman nos han condicionado; y si esta influencia nos permite realmente estar conectados con nuestra naturaleza íntima. El conocimiento empírico de la disciplina no nos asegura un acercamiento a nuestra individualidad; se requiere un autoconocimiento

profundo que abarque también las dimensiones psíquicas y emocionales del individuo.

Frente a la premisa de que el individuo es un suprasistema complejo, este no puede alcanzar su realización plena mientras cada una de sus dimensiones no estén desarrolladas e integradas. Sin embargo, varios de estos aspectos son escuetamente explorados, por consecuencia, el sujeto permanece inconsciente de sus verdaderas y reales posibilidades de transformar y mejorar su existencia.

Ante un mundo cada vez más inmerso en una forma de vida autómatas que prioriza el desmesurado desarrollo técnico por sobre el bienestar humano, y que por defecto, convierte al sujeto en esclavo de un sistema que demanda la mayor parte de su energía y que condiciona su tiempo, alejándolo de su derecho fundamental a experimentar su propia experiencia, y a pensar acerca de su vida y del mundo que lo rodea; se vuelve una necesidad imperante encontrar tiempo, espacio y formas de resistencia a esta tendencia avasallante para mantener el sentido de vida en estos complejos días, en este cada vez más incomprensible y sordo mundo que habitamos.

Desde este punto de vista y sumando la importancia que tiene para mí que mi quehacer como compositora contribuya de algún modo a experimentar mi experiencia de vida desde una mirada más humanista, e idealmente también pueda conmover o incentivar a otras personas; surge la búsqueda de nuevas perspectivas que permitan profundizar en el autoconocimiento y por consecuencia, este se manifieste en la realización artística concreta, con el objetivo de acercarse hacia una creación más genuina.

Entonces surge la pregunta: ¿es posible crear desde un enfoque más holístico, que abarque al sujeto en su integridad o bien de la forma más amplia posible?; y si es así, ¿de qué manera se lleva a cabo?. En este contexto inicié mi trabajo en el laboratorio de experimentación con la técnica Roy Hart, en Estudio Vocal Rumbos, en Santiago de Chile, con los maestros Audrey Pernell y Andrés Zará, formados en el Centro Internacional Artístico Roy Hart, en Francia.

La experiencia significó un grato descubrimiento. Comencé a abordar la voz desde una óptica inusual y muy liberadora. Expresar la voz del cuerpo desde el impulso espontáneo, te lleva a conocerlo como instrumento y sondearlo internamente desde diversos lugares, produciendo a paralelamente un efecto terapéutico importante, además de proporcionar nuevas formas creativas. La práctica te permite silenciar el ruido mental, suspender el tiempo en el presente y explorar lo desconocido.

En el transcurso del ejercicio con la técnica es posible observar que se genera material sonoro en abundancia. Frecuentemente, este se ha utilizado en la creación de obras de distintos lenguajes artísticos, principalmente en el teatro y la danza. También algunos compositores han creado obras para intérpretes vocales que tienen manejo de la voz extendida, siendo el caso más conocido el de Roy Hart. Sin embargo, no he encontrado hasta el momento obras instrumentales que estén compuestas directamente desde la experimentación con la técnica. Esto me motivó a encontrar un camino para la elaboración

de mi obra “Ríos¹”, que es el objetivo de esta tesis.

¹ El nombre de la obra, “Ríos”, es tomado de la escuela Roy Hart en sus primeras etapas luego de su asentamiento en Francia (1974). Ellos realizaban experiencias colectivas de expresión que consistían en el fluir permanente de las emociones individuales y la interacción entre sus pares.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

I.1 LA TÉCNICA ROY HART

I. 1.1. Alfred Wolfsohn

Alfred Wolfsohn (Berlín, 1886), cantante, músico, escritor, filósofo y creador de Roy Hart; nació en una familia judía rusa. Se relacionó con la música desde los 6 años; aprendió piano, violín, viola y participó en un coro (Crawford K., 2019). Antes de la Primera Guerra Mundial, cantó en festivales judíos y realizaba acompañamiento en piano para películas mudas (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 3). La música, el arte y la literatura fueron los temas de mayor interés en su vida.

Mientras estudiaba derecho, en 1914 fue reclutado por el ejército alemán para la Primera Guerra Mundial, evento que cambiaría su vida de manera radical y permanente. En 1917, resultó gravemente herido producto de un bombardeo. Tras dos años de recuperación abandonó el hospital con un trauma psiquiátrico consecuencia del evento experimentado, una neurosis delirante severa que le producía alucinaciones auditivas. Escuchaba los gritos agonizantes de un soldado herido a pocos metros pidiendo ayuda en la noche de incidente (Centre Artistique Roy Hart, (s.a)). Esta trágica experiencia lo llevaría más tarde

a descubrir un enfoque revolucionario acerca de la voz humana, proceso que describe en su libro autobiográfico *Orpheus, or the way to a mask*.

Luego de muchos años probando diversos tratamientos para recuperarse sin obtener resultados, tuvo un reencuentro con su pasión por la música y el arte en un viaje a Italia, experiencia que lo llevó a tomar la decisión de retomar el canto como posible vehículo de liberación de su trauma. Comenzó tomando lecciones con varios profesores, sin conseguir su objetivo. No obstante, a través de la práctica pudo observar que la neurosis que padecía era la verdadera causa de sus problemas vocales y que necesitaba encontrar una forma de “expresar su agonía”. Consecuentemente, comenzó a desarrollar su investigación basada en el vínculo existente entre la voz y la personalidad, abordando la práctica vocal desde una nueva perspectiva, a la que posteriormente llamó *The Human Voice* o *Unified Voice*. Este nuevo enfoque permitió la liberación definitiva de su padecimiento psiquiátrico, y, paralelamente, originó la creación de un método por el cual consiguió llevar el instrumento vocal al límite de su potencial, generando nuevos recursos expresivos; desde una variada gama de texturas hasta un ámbito vocal muy extenso, trascendiendo los registros vocales genéricos convencionales.

Como judío, su vida no estuvo exenta de las dificultades provocadas por la guerra, principalmente por la persecución antisemita de parte del Nacionalsocialismo. Huyó de Berlín en 1939 instalándose en Inglaterra como voluntario del ejército británico. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial continuó con su investigación vocal en Londres

mientras se desempeñó exitosamente como profesor de canto, especialmente de cantantes líricos que habían perdido su voz. Abordó las dificultades vocales de sus estudiantes paralelamente a sus problemas psicológicos, siendo testigo del cómo la experimentación sostenida con la técnica mejoraba el rendimiento vocal y al mismo tiempo su salud mental de estos. Wolfsohn también fue un incesante investigador de psicología y filosofía; y se sintió especialmente inspirado por la psicología analítica fundada por el psiquiatra y psicoterapeuta suizo Carl Gustav Jung, teoría que aplicó a la experimentación vocal.

En la década del 50 su trabajo comenzó a cobrar relevancia en el mundo vocal llamando la atención de la prensa mundial. La BBC de Londres realizó un documental sobre Wolfsohn y la discográfica estadounidense Folkways Records comercializó *The influential Vox Human: Alfred Wolfsohn's Experiments in Extension of Human Vocal Range*(Wolfsohn 1956). Su influencia se hizo notar en sus brillantes y exitosos(as) estudiantes, los que en muchas ocasiones fueron aclamados(as) por la crítica, como fue el caso de Roy Hart. También su enseñanza hizo notorio eco sobre la artista interdisciplinaria Charlotte Salomon², quien lo hiciera un personaje de su obra “*¿Life? ¿or theatre?*”.

Alfred Wolfsohn solamente publicó dos manuscritos: *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* en Alemania(1936 -1938) y *Die Brücke* en Londres(1947). Murió de tuberculosis

² Charlotte Salomon fue una de artista judío-alemana alumna de Wolfsohn. Su obra *¿Life? ¿Or theatre?* consiste en la narración de su vida en más de 800 gouaches, realizada en 18 meses, justo antes de ser enviada a Auschwitz e inmediatamente gaseada a la edad de 26 años.

en 1962, dejando una vasta obra inédita acerca de su investigación y su filosofía. Cuando comenzó a sufrir problemas de salud, unos de sus mejores alumnos, Roy Hart, se hizo cargo de la continuidad de su legado.

I. 1.2. Roy Hart

El barítono sudafricano Reuben Hartstein (Roy Hart) arribó a Londres desde su tierra natal a la edad de 19 años, en 1945, tras haber cursado estudios en historia de la música, filosofía y psicología en la Universidad de Johannesburgo. Poseía una bella voz y mucha habilidad escénica, atributos que más tarde le harían alcanzar importantes roles en diversas representaciones teatrales. Obtuvo una beca para estudiar teatro en la *Royal Academy of Dramatic Arts* donde conoció a Alfred Wolfsohn, quien se convertiría posteriormente en el más influyente de sus mentores. Sus propias palabras lo reflejan: “Mi primer encuentro con Alfred Wolfsohn fue sorprendente, porque de repente me di cuenta de que, por primera vez, estaba tratando con alguien que podría llamarse un ser humano” (Crawford K., 2019).

Wolfsohn hizo ver a Roy Hart que el canto era solo una parte del universo sonoro que podía alcanzar con la voz. Al respecto declara: “Pensé que tenía que olvidar todo lo que había aprendido hasta ese momento; me pareció que debía abandonar la palabra, por lo que podría llamarse el Sonido” (Crawford K., 2019). Además, Hart tenía dificultades para

entablar relaciones sociales y sentía una contradicción interna entre su visión religiosa y su deseo de triunfar en el teatro. Es muy probable que haya superado estos problemas con la ayuda de Wolfsohn y la aplicación de su método.

Fue parte del grupo de 20 estudiantes que trabajó con Wolfsohn en la experimentación de su técnica. Seis meses después de la muerte de este en 1962 y con el fin de dar continuidad a la investigación, Hart fue escogido para liderar oficialmente al grupo ya que contaba con 20 años de experiencia en el desarrollo de su propia voz. En el proceso experiencial del taller profundizó en relación con los efectos que el entrenamiento producía en la vida de sus estudiantes.

En 1967 inició su regreso paulatino al teatro, su pasión, trabajando con el grupo en el montaje de la obra *"The Bacchae"*, de Eurípides . En 1968 inauguró junto a sus estudiantes *The Abraxas Club* en Hempstead, Londres, proporcionando un espacio estable para el grupo, lo que posibilitó un entrenamiento más riguroso y la oportunidad de sumar clases de movimiento, ballet y danza contemporánea. Como resultado de este trabajo inician funciones regulares de *Cathédrales*, una obra original de estilo cabaret. En abril de 1969 actuaron bajo el nombre de *Roy Hart Speakers*, y posteriormente, como *Singers* en Nancy, Francia. El nombre de la compañía sufrió varias mutaciones: además de los ya mencionados, *The Frontae* (subtitulado *Language is Dead, Long Live the Voice*) y luego a *The Roy Hart Theatre*, siendo este último el que se mantiene hasta hoy.

Además de generar una gran audiencia internacional para la compañía, Hart comenzó a mostrar su talento por medio de obras escritas para él como solista. Estas son *Versuch Uber Schweine* de Hans Werner Henze(1969) y *Eight song for a mad King* de Peter Maxwell Davies; hoy en día reconocida como una obra fundamental del teatro musical. Ambas fueron estrenadas en *The Queen Elizabeth Hall*. Roy Hart también actuó en *Spirale, Aus den Sieben Tagen* en *Abwärts* de Karlheinz Stockhausen, en St. Paul de Vence. Posteriormente decidió centrarse en proyectos con su compañía.

Entre 1969 y 1975 realizó junto a Roy Hart Theatre diez montajes de su autoría, recorriendo el Reino Unido, España, Suiza, Túnez y Francia. En julio de 1974 se instalan a una aldea abandonada llamada Malérargues, en las colinas de Cèvennes, mientras trabajaban en el que sería el último proyecto de Hart, *L'Economiste*, con el cual realizaron una intensa gira por Austria, la que se vio interrumpida por la trágica muerte de Roy, su esposa Dorothy y Vivienne Young, en un accidente automovilístico, en mayo de 1975.

Hart delegó a sus estudiantes la tarea de enseñar a las nuevas generaciones, la cual se convirtió en parte esencial para la supervivencia del Roy Hart Theatre después de su muerte, quienes continuaron con el legado Wolfsohn-Hart en el *Centre Artistique International Roy Hart*, trabajando en creación artística y la enseñanza de la técnica , hoy difundida en los 5 continentes.

I. 1.3. Desarrollo de la técnica

Antes de convertirse en un instrumento musical, o en un soporte modulado para el lenguaje, la voz es un fabuloso medio de expresión, ligado a nuestros impulsos más íntimos. Cada sonido, desde el más etéreo suspiro hasta el grito desgarrador, desde la más elevada coloratura al gruñido más profundo, debe reivindicar un lugar en nuestra imaginación artística. Ampliar el campo expresivo de la voz requiere cierto coraje para la extroversión, pero al mismo tiempo renueva la noción misma y el placer del cantar³ (Pardo, 2003, pág. 4)

Wolfsohn escribió *Orpheus, Or the way to a mask*, entre 1937 y 1939. En sus páginas registra en profundidad su visión, sus inquietudes íntimas y describe la investigación que posteriormente se transformó en la base de un método que ayuda a muchas personas a descubrir, o bien, a recuperar su potencial vocal. El título de la obra hace referencia al mito de Orfeo, efectuando una analogía entre este y su experiencia:

Su descenso al inframundo (la guerra) en donde pierde su alma, y luego, su salida a la luz del entendimiento con el redescubrimiento de su capacidad de amar y la presencia de su espíritu infantil⁴” (Wolfsohn, *Orpheus*, 1937, pág. 4).

³ Presentación de www.pantheatre.com

⁴ Citado por Sheila Braggins.

Este último se refiere al estado de inocencia que poseen naturalmente los seres humanos al nacer.

En el transcurso de creación y desarrollo de la técnica pueden distinguirse dos fases: la primera y más importante se extendió entre las décadas del 30 y el 60 y fue llevada a cabo por Alfred Wolfsohn. Esta corresponde al período de experimentación vocal y fundamentación del método. La segunda etapa y no menos significativa fue liderada por su discípulo Roy Hart, comienza en los años 60 y se extiende hasta su muerte en 1975. Se caracteriza por la introducción del trabajo corporal desde el teatro y la danza; y la creación artística interdisciplinaria, junto con la expansión de la práctica del método por Europa.

De la primera fase, ya se ha descrito la experiencia que llevó a Wolfsohn a abordar la práctica vocal desde una nueva perspectiva dando origen al descubrimiento de la voz extendida. Debido a la naturaleza de su trauma y a su necesidad de curación, no es extraño que para él fuese fundamental la relación entre el ejercicio vocal, el autoconocimiento y la psiquis humana, más allá de la pasión que le produjese cantar. En sus palabras:

Permítanme subrayar que cuando hablo de cantar, no lo veo como un ejercicio artístico sino como una posibilidad y un medio de conocerse a sí mismo y de transformar este conocimiento en vida consciente. (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 25).

Desde esta óptica, el método se originó a partir de una profunda exploración de sí mismo, de la observación del aparato vocal y de las transformaciones que la voz sufre desde el nacimiento hasta la adultez. En efecto, un(a) recién nacido(a) cuenta con una voz sana y potente la que con el paso del tiempo cambia no tan solo por los procesos naturales propios del crecimiento, sino también, debido a la transmisión de pautas culturales (entre ellas musicales) y de directrices impuestas por los cánones sociales vigentes; información que penetra en el sujeto de manera implícita a través de las experiencias cotidianas. Estas vivencias comprenden intrínsecamente contenido psíquico emocional, el que silenciosamente va generando alteraciones en la voz. Como resultado de este análisis, Wolfsohn pudo detectar que un considerable número de adultos presentaban problemas vocales de diversa índole.

Convencido de que su método era un camino para alcanzar la liberación emocional, y, consecuentemente, el logro de mejoras concretas y significativas en el campo vocal, comenta:

Mucho después me di cuenta de que a menudo eran precisamente estos casos aparentemente perdidos, cantantes que habían estudiado durante muchos años y aún no sabían cantar, los que me permitieron encontrar la respuesta a mi pregunta. Descubrí que en cada caso no era sólo su voz la que sufría sino su alma. La experiencia me enseñó que no se lograría ningún progreso si no ayudaba a corregir

su daño psicológico, a restaurar su fe en sí mismos y a transferirles mi sistema (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 18)

Paralelamente a la práctica, Wolfsohn desarrolló un notorio interés en las nuevas corrientes psicológicas fundadas por los psiquiatras Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, en especial en la psicología analítica junguiana y sus conceptos fundamentales, los que aplicaría en el ejercicio vocal y le permitirían alcanzar importantes avances. Uno de los más significativos fue trascender los registros vocales genéricos y ampliar el ámbito hasta sobrepasar considerablemente los límites conocidos hasta entonces, logrando que tanto hombres y mujeres alcanzaran el registro opuesto, llegando incluso a ocho octavas de extensión, como fue el caso de Roy Hart. (Pardo, 2003)

Cabe mencionar, que hubo otros factores que antecedieron e influenciaron el desarrollo de esta técnica vocal extendida. Por ejemplo, tanto Wolfsohn como Roy Hart eran de origen judío, por lo que probablemente fueron influenciados por su cultura y sus resonantes cantos religiosos. También, en el caso de Hart, este se sintió afectado por la relevancia espiritual que se le adjudicaba al acto de cantar en la práctica comunal de la iglesia protestante anglosajona de la cual era parte, la que buscaba alcanzar un estado de éxtasis por medio de la actividad vocal. Además, el concepto de alma fue determinante en su visión filosófica, pues, consideraba que este estaba ligado a la individualización de la voz, es decir, la voz como objeto personal y sujeta a un acto de voluntad y

responsabilidad individual. Una de sus citas favoritas era: “La voz es el músculo del alma” (Pardo, 2003, pág. 10)

Como continuador del legado de Wolfsohn, Roy Hart también trabajó aplicando conceptos de la psicología junguiana. Manifestó especial interés en el arquetipo de la “sombra”, llegando a referirse al canto como su “encarnación” individual y cultural, la manifestación audible de esta. A través del trabajo con esta dio voz “a lo crudo, lo feo, lo oscuro, lo odioso, lo violento e incluso a lo inhumano” (Pardo, 2003, pág. 4), del cual emergieron una gran variedad de sonidos extraordinarios. También, aplicó el concepto de “esquizofrenia consciente”, que guarda relación con la idea de que nadie es más consciente que otro, poniendo en duda la existencia de la demencia (¿Quién es el verdadero loco?). Su brillante representación de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davis, en donde encarnó al rey dionisiaco y mostró un vivo ejemplo de sus convicciones anti psiquiátricas. Tales cuestionamientos eran parte de las tendencias filosóficas en boga. (Pardo, 2003)

Cabe mencionar que ni Wolfsohn ni Roy Hart llamaron “técnica” a su método de desarrollo vocal ya que para ambos este constituía un camino de liberación personal interna por el cual la evolución del sonido vocal se alcanzaba como consecuencia. Tampoco existía una metodología lineal o estructurada para ejecutarla o enseñarla, ya que cada persona o grupo debía trabajar de acuerdo con sus propias necesidades, por lo tanto, el entrenamiento variaba de acuerdo con quien instruía o era instruido.

La técnica se desarrolló y transmitió a un grupo cerrado de personas dedicadas al teatro a través de un estilo de enseñanza similar al método socrático⁵ (Zetina & Piñón, 2016) cimentado en el uso de dinámicas físico-vocales destinadas a promover el autoconocimiento a través de la confrontación del contenido psíquico-emocional emanado en el proceso como efecto de dicho entrenamiento (Pardo, 2003), es decir, el movimiento corporal y la emisión vocal libre como medio para traer a la consciencia el material almacenado en el inconsciente a lo largo de la experiencia vital. Como resultado de este proceso se genera un material vocal nuevo y singular. Paralelamente, el ejercicio está enfocado en liberar la voz de la tradición canónica, pues, resulta vital privilegiar por sobre el canto el desarrollo del sonido en su totalidad, buscando alcanzar áreas vocales no exploradas por la técnica convencional, incluyendo sonoridades en diversos registros, en diferentes timbres e intensidades, permitiéndose llegar y sobrepasar los extremos vocales. La conjunción de los puntos mencionados abre el camino para que el (la) cantante pueda sumergirse en el contexto presente que habita y alcanzar un estado mental de vacío que le permita escuchar y conectar con la expresión de su voz interna.

En cuanto a la práctica , la experiencia se inicia con la inducción hacia un estado de relajación profunda como condición sine qua non para que la persona conecte con su mundo interno. Luego, se aplican diversas estrategias orientadas a vivenciar experiencias

⁵ El método socrático se basa en la indagación y en la dialéctica para analizar y buscar la verdad, cuestiona todo aquello que se sabe o se asimila, elimina las pretensiones de certeza y busca detalles para llegar a un entendimiento general o a una comprensión más profunda de un tema particular.

sensoriales, propioceptivas y emocionales que promuevan el encuentro con la conciencia. Como toda disciplina, es requisito necesario sostener una práctica regular ya que los resultados obtenidos dependen principalmente de la profundización lograda en el proceso (Pikes, 2007)

El trabajo corporal es fundamental, no tan solo por la función vital que efectúa el cuerpo en la producción del sonido, indistintamente de su origen, vocal o instrumental, si no también porque actúa como vehículo y catalizador de los diversos elementos que componen el proceso: energía vital, emociones, desarrollo de la imaginación, performance, entre otros. (Pikes, 2007) Además, el manejo de las fuerzas de relajación y tensión corporal, y su equilibrio, permiten desplegar la expresividad hasta su punto máximo. (Crawford K., 2019)

Luego de haber trabajado un tiempo considerable en la adquisición de un potencial vocal más amplio, se trabaja en la reflexión para el cuestionamiento de las problemáticas artísticas y decisiones estéticas, poéticas y políticas, con el fin de que cada artista pueda definir el propósito del uso de su voz. (Pardo, 2003, pág. 3)

I. 1.4. FUNDAMENTOS DESDE LA PSICOLOGÍA DE CARL GUSTAV JUNG

...por lo tanto, el éxito sorprendentemente rápido de mis esfuerzos fue posible, porque la base para que ambos trabajemos fue proporcionada por su conocimiento (Pikes, 2007)

Carta de Alfred Wolfsohn a C.G. Jung

Estas palabras revelan la importancia que la psicológica analítica de Carl Gustav Jung tenía para Alfred Wolfsohn, al punto de establecer los fundamentos teóricos de su trabajo basados en esta, pues, consideraba su experimentación vocal como una forma de psicoterapia integral; le llamaba el “proceso del canto”, generando una analogía con el proceso de la individuación junguiana. Para acercarnos más a su significado, cito a Pikes, quien comenta: “Este concepto clave de Jung significa que una persona se convierte en sí misma, completa, indivisible y distinta de otras personas o de la psicología colectiva” (Pikes, 2007)

Pero, no no solamente estuvo cerca de la teoría junguiana. Wolfsohn constató en la práctica vocal y por medio de la investigación de diversas corrientes de pensamiento psicológico, que su método también se relacionaba con los principios fundamentales del psicoanálisis freudiano. No obstante, sentía especial afinidad con la psicología analítica. Probablemente, este interés se vio acrecentado gracias al vínculo que tuvo con el

reconocido psiquiatra discípulo de Jung y analista Werner Engel, quien mostró gran interés en su trabajo y además se convirtió en su alumno. Acerca de él comenta:

Nunca antes había cantado en serio y apenas le interesaba la música. Sin embargo, este estudiante, que pensaba que no tenía voz, no solo descubrió que poseía una voz plena, sino que, además, reconoció la posibilidad de encontrar los principios de su propia rama de la ciencia confirmados a través del proceso mismo del desarrollo de la voz. Este caso particular me pareció indicar hasta qué punto y de qué manera el canto puede ser considerado como un complemento del psicoanálisis. (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 7)

En efecto, Wolfsohn estaba convencido que el trabajo vocal realizaba una importante contribución a la recuperación psíquica del individuo. Consideraba la observación del sonido individual como fundamental para el autoconocimiento. Al respecto agrega:

Freud descubrió todo un mundo de contenido inconsciente en los lapsus lingüísticos. Jung, en sus experimentos de asociación, necesitaba percibir solo un retraso fraccional en la reacción vocal para obtener una idea del "complejo" de la persona bajo observación. Entonces, cuánto más es posible sacar las conclusiones más importantes del rango de la voz, sus diversas rupturas, limitaciones y represiones, la falla en su capacidad de modulación, por no hablar

de la falta en la capacidad de expresar valores espirituales... (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 8).

Varios conceptos en la psicología de Jung fueron aplicados por Wolfsohn en el ejercicio vocal y juegan un rol trascendente dentro del desarrollo vocal extendido. A continuación describiremos algunos de ellos.

Inconsciente

Este concepto fue acuñado anteriormente por Sigmund Freud. Se refiere al lugar de reunión del contenido psíquico que el individuo almacena en la psiquis y que no recuerda o reprime, aquel que no permanece en la mente consciente. Se origina en la experiencia y también recibe el nombre de inconsciente personal. Su contenido es llamado “complejo de carga anímica”. (Jung, 1970).

Inconsciente colectivo

Se refiere a un inconsciente más profundo que tiene un origen universal. Existe y es idéntico en todas las personas, conformando un cimiento anímico de naturaleza suprapersonal. Almacena modos de comportamiento y contenido que son, en palabras de Jung, “cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos” (Jung, 1970, pág. 10)

Los arquetipos

Es el nombre que reciben los contenidos del inconsciente colectivo. Estos contenidos son arcaicos o primitivos, son datos psíquicos no elaborados y se mantienen en estado puro. Las representaciones colectivas o arquetipos se transforman en figuras simbólicas al traerlos a la consciencia. Al llegar a este punto, estos ya se han filtrado por la razón y el juicio. Generalmente aparecen en las doctrinas tribales primitivas modificados como doctrinas secretas, mitos o leyendas. (Jung, 1970)

Wolfsohn hizo una relación de los arquetipos con los registros vocales operísticos y sus prototipos. Por ejemplo, detrás de los personajes masculinos, tales como, el rey, el padre o el sacerdote se encuentra el arquetipo del padre; así también personajes encarnados en voces femeninas con el de la madre, entre otros.

El ánima o animus

En términos generales, estos arquetipos son las representaciones psíquicas de los principios masculino y femenino, respectivamente. El ánima corresponde al eros materno presente en el hombre y contiene aquel aspecto que desea reconciliar y unir; el animus corresponde al logos paterno o principio masculino en la mujer, aquel que discierne y discrimina. Cada ser humano contiene en sí mismo a su opuesto. A partir de estos, Wolfsohn dedujo que el límite del registro vocal no era fisiológico sino psicológico. Al integrar el arquetipo opuesto junto con el reconocimiento de los cánones de pensamiento

limitantes, el(la) cantante pueden extender su registro hasta alcanzar el opuesto. (Wolfsohn, Orpheus, 1937, pág. 3).

La sombra

Es el arquetipo que contiene el lado oscuro de la naturaleza humana, aquella parte de sí mismo que permanece oculta porque no se desea y, por lo tanto, se rehúsa a reconocer como propios. Se refiere a aquellas emociones, conductas y/o rasgos que son tildados socialmente como negativos e inaceptables; al negarlos, se convierten en la sombra, generando una gran cantidad de conflictos.

Resulta bastante complejo abordar la sombra, principalmente por la incapacidad de aceptar este aspecto humano tan enjuiciado y condenado. Sin embargo, esta puede abarcarse a través de la “imaginación activa”, proceso creado por Jung que posibilita entrar en una relación dinámica con este aspecto. Importantes logros vocales de Wolfsohn fueron posibles gracias al trabajo con este arquetipo. Se trata de la apertura hacia un gran potencial de nuevos sonidos vocales, los que inicialmente fueron considerados como extraños, impactantes y/o grotescos. Posteriormente, estos fueron asimilados e integrados; hoy son conocidos como técnicas extendidas de la voz.

El estudio de los sueños

Jung plantea que tanto el inconsciente individual como el colectivo se manifiestan en los sueños a través de los arquetipos, siendo uno de los medios para traer a la consciencia el contenido psíquico inconsciente. Wolfsohn exponía los sueños de sus estudiantes en sus

clases con el fin de elaborar su contenido, y, consecuentemente, generar cambios vocales. Los utilizaba como hoja de ruta para guiar el aprendizaje individual de cada uno de ellos.

Individuación

La individuación es un proceso de desarrollo psíquico que tiene por finalidad integrar la dualidad del sistema psíquico: el consciente y el inconsciente, que se logra a través de la concientización y elaboración del contenido psíquico inconsciente, en el cual la persona promueve el desarrollo de la consciencia de sí mismo, posibilitando el acceso a una autoimagen más verdadera y menos distorsionada, a la autoaceptación y al desprendimiento de los patrones colectivos como lineamientos morales, construyendo así un sentido ético basado en recursos personales auténticos. Se realiza de manera voluntaria y la necesidad de experimentarlo emerge a partir de la crisis de la edad media(40 años). Este fue desarrollado por Carl Gustav Jung. (Sassenfeld Jorquera, 2004)

I.2. Contexto histórico

El contexto sociopolítico vigente en la época en que vivió Alfred Wolfsohn fue determinante para la creación de su legado. De hecho, la causa que lo impulsó a explorar su voz y desarrollar la técnica fue el trauma ocasionado por su participación en la Primera Guerra Mundial. Por esta razón, es importante indagar en los antecedentes de este período para entender, principalmente, el carácter rupturista de su método. Pues, Wolfsohn fue prácticamente un autodidacta que a través de la práctica asidua y la investigación personal

alcanzó los resultados en cuestión. Esto sugiere que su formación y el medio socio-cultural en el cual se desarrolló jugaron un rol importante. En efecto, mientras Wolfsohn desarrollaba su investigación y experimentación, surgieron varias tendencias sociales, políticas, filosóficas y artísticas que transgredían los cánones establecidos hasta entonces. Entre estas, el desarrollo de las primeras teorías psicológicas que generaron un entusiasmo generalizado y por las que Wolfsohn concibió la idea del origen psicossomático de las disfunciones vocales; acrecentadas también por la represión social ejercida sobre el individuo. (Pardo, 2003).

Posteriormente, Roy Hart continuó moldeando la técnica con nuevos aportes hasta su muerte, en el año 1975. Por lo tanto, es relevante indagar en los posibles elementos del s. XX que influenciaron de algún modo el desarrollo del método de Alfred Wolfsohn.

I. 2.1. El Tercer Reich

La influencia de lo político en el arte musical del s. XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior. Los conflictos ideológicos y sociales asumieron una función explícita en las artes, comparable a la que en otras épocas habían desempeñado la religión o las grandes monarquías⁶ (Piñeiro, 2004, pág. 156).

⁶ Casals Olé M. Citado por Piñeiro

De todas las artes existentes, la música fue la más apreciada por el Tercer Reich, ya que reconocían en esta un poder especial, al punto de considerarla “el arte de todas las artes”. Por esta razón, fue muy relevante para el Nacionalsocialismo mantener vigente a los más importantes compositores doctos de lo que ellos consideraron música “pura” (Bach, Beethoven, Haydn, Schubert, Wagner, etc.), además del gran orgullo que les producía el origen germano de estos. Este ejemplo de pureza daba muestra de lo que era aceptado y permitido por el establishment, quedando prohibido todo lo que estuviese fuera de estos márgenes. En efecto, las nuevas tendencias rupturistas que tomaron fuerza especialmente en el período entre guerras eran percibidas como una gran amenaza para el sostenimiento del status quo vigente puesto que representaban el germen de la degradación de la sociedad alemana, tanto para los nazis, como para muchos conservadores.

La creciente popularidad de las “artes degeneradas”, que involucraban el swing, el jazz, la experimentación de vanguardia y a los músicos afroamericanos y judíos, no fue una coincidencia: era causa y efecto del colapso general de la sociedad alemana y los valores alemanes.” (Music and Holocaust, s.a).

No obstante, esta descalificación provenía del pensamiento nacionalsocialista, de su aversión a los judíos y a todo individuo que no alcanzaba sus elevados estándares de perfección. Las propias palabras de Hitler lo confirman:

Al juzgar el judaísmo desde el punto de vista de su relación con el problema de la cultura humana, no se debe olvidar, como una característica esencial, que jamás existió, ni puede existir, un arte judío y que las dos reinas entre las artes -la Arquitectura y la Música- nada de espontáneo le deben. Lo que tiene realizado en el terreno artístico es o fanfarronería verbal o plagio espiritual. Además de eso, le faltan al judío todas aquellas cualidades que distinguen a las razas privilegiadas desde el punto de vista creador y cultural. Hasta qué punto el judío imita la civilización extraña, deformándola, está probado por el hecho de ser el arte dramático el que más le atrae, siendo como es, el que menos depende de la invención personal. (Hitler, 2003, pág. 184)

Importantes músicos fueron presa de la persecución nazi ya sea por su origen judío o por su oposición al régimen. Como ejemplo, existió el serio rumor de que el compositor Arnold Schönberg, el director de orquesta Otto Klemperer y el compositor de teatro musical Kurt Weill, entre otros, pertenecían a un grupo organizado para pervertir los valores alemanes, pues, su apertura hacia los cambios de la modernidad los convirtió en una amenaza para la herencia musical alemana.

Mientras en el Tercer Reich el desempleo, las persecuciones y los exilios para las y los artistas de descendencia judía fueron creciendo considerablemente con el aumento de poder del Führer, forzando a la mayoría de ellos a abandonar su tierra natal y ubicarse en diversos países, principalmente en Estados Unidos, Inglaterra y Palestina; la música

seguía su curso hacia la disolución de la tonalidad, por la cual ya habían optado los más importantes creadores del s. XIX.

Ya al comienzo de la Primera Guerra, el sistema tonal estaba perdiendo su supremacía, siendo reemplazado por el atonalismo y otras tendencias más experimentales. Al respecto, Lliut comenta: “Los creadores más radicales de cada disciplina llevaron el arte a situaciones abismales y paradójicas.” (Lliut, 2008, pág. 46).

A principios de siglo, ya era conocido el Dodecafonismo de Arnold Schönberg, quien, luego de pasar por el atonalismo y descubrir la necesidad de tener límites establecidos para la composición, pensara inicialmente que su sistema sería el sucesor de la tonalidad.

I. 2.2. Vanguardias

Ya en la segunda mitad del s. XIX las convenciones artísticas tradicionales y su correspondiente crítica académica comenzaron a decaer con el surgimiento y la gran aceptación que tuvo el Impresionismo. Posteriormente, comenzaron a surgir artistas jóvenes, con o sin talento, que exigían realizar *tabula rasa* y dejar atrás por completo todo el pasado artístico europeo, planteando que el arte debía ser *creatio ad nihilo*. A partir de este nuevo paradigma emergen las vanguardias artísticas. Según Paredes Cunha, estas son:

la denominación dada a los movimientos de arte y a los artistas que reaccionan en contra de los principios establecidos para la creación artística, o sea, por delante de su tiempo” (Gonzarolli, 2017, pág. 52).

Las más importantes fueron el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, por ser los que fundaron los cimientos de todo lo que se llama arte contemporáneo. A continuación se expondrán brevemente algunos de ellos.

Futurismo

En febrero de 1909 el escritor italiano Tommaso Marinetti publicó el famoso Manifiesto del Futurismo en el periódico *Le Figaro* de París, ciudad que sería la capital de las vanguardias artísticas del s. XX. Un año después, un grupo de artistas firmó *el Manifiesto de los pintores futuristas* y *el manifiesto técnico*, en la ciudad de Milán, estableciendo definitivamente con este hecho la corriente futurista. Entre los artistas que apoyaron con su firma, se encontraba el famoso pintor y músico Luigi Russolo, uno de los íconos del movimiento.

El Futurismo fue un incesante opositor de la burguesía, a su tradicionalismo cultural y a su culto al pasado. Criticaba fuertemente el status quo, intentando darle un lugar a las clases sociales más desposeídas. Su objetivo fue glorificar el futuro con base en el presente que deviene porvenir abandonando el pasado, el que se podía observar momificado en los museos. Repudian todo lo tradicional y/o milenarista y rinde culto al progreso tecnológico.

Alaba la velocidad, el dinamismo universal, el poder y el desempeño de la maquinaria moderna. (Gonzarolli, 2017)

En la música, Luigi Russolo, explotó musicalmente el sonido emergido de la era industrial. Se puede ver en su manifiesto titulado *El arte de los ruidos* (1913) y también en sus *Intonarumori*, máquinas o instrumentos sonoros de su invención con características bastante originales y que producían diferentes tipos de ruidos, con la posibilidad de controlar sus dinámicas y alturas. Según Russolo, la convivencia con los ruidos provenientes de la maquinaria moderna terminaría con la limitación tímbrica de los instrumentos convencionales y abrirían numerosas posibilidades. En sus ideas se encuentran los orígenes de la música electroacústica de Stockhausen y la música concreta de Cage, entre otros.

A pesar de que el movimiento comenzó en la literatura, fue donde produjo sus peores obras. En esta dimensión, su finalidad era convertir el lenguaje en la expresión de las sensaciones únicamente y los sonidos de lo que se consideraba ser el mundo tecnológico del futuro. Se reducía la participación humana para dar supremacía a la masa sobre el individuo. (Gonzarolli, 2017)

Dadaísmo

El dadaísmo nace en Viena en 1916 como reacción al paradigma vigente durante la Primera Guerra Mundial, basado en una visión estática acerca de la modernidad que

alternaba entre la agitación bélica y la rigidez monolítica. Aparece como una alternativa estratégica frente a la vorágine reinante.

En 1918 se publica el primer Manifiesto dadaísta, escrito por el escritor rumano Tristán Tzara (1896 - 1963) quien fuera fundador del movimiento junto a los artistas Hugo Ball (1186 - 1927) y Hans Arp (1886 - 1966). En este, Tzara afirma que los sistemas y las estructuras atentan contra la flexibilidad de lo humano. (Cobo, 2014)

El movimiento nace de la desconfianza a los rígidos cánones de la academia, buscando desnudar su inaccesible arte desde la crítica y la no participación. Existía la real necesidad de independizarse de las formalidades imperantes y los valores de la modernidad. La renovación de las formas fue un objetivo prioritario que terminó por dejar atrás a las vanguardias vigentes a través de la práctica de la desestructuración. Centró su crítica en la rigidez del saber científico y estético y se oponía a cualquier forma de cristalización del espíritu, el cual debía estar en continuo movimiento y fuera de toda regla, así como a cualquier posibilidad de orden. (Cobo, 2014)

Propone la relatividad de los principios y la necesidad de dar espacio a la experiencia vital en la creación artística, lo que conduce a la consideración de la obra como proceso determinado por el azar y el desorden. (Navarro, 2018, pág. 18)

Fluxus

El nombre de esta corriente fue implementado por su principal promotor, George Maciunas. Inició en los años 60 en Estados Unidos para luego esparcirse por todo el mundo. Su objetivo era acabar con la tradición, en especial la transferencia del linaje estético-cultural hegemónico a través de nuevas proposiciones artísticas. Rechazaban los formatos heredados, las ideas conservadoras, y no tenían interés alguno en que las cosas encajaran, pues, rechazaban el virtuosismo estético. Reemplazaron los moldes habituales por estructuras imprecisas y contestatarias. Para ellos, la acción en el arte era el punto de encuentro con la música, la poesía, el cine, la arquitectura, el diseño gráfico y toda disciplina que fuera parte del arte contemporáneo. En Fluxus la obra de arte tenía una función abierta en donde la vida cotidiana era poetizada. El artista Gustav Metzger proclama en su manifiesto de 1959: “una forma de arte público para las sociedades industriales donde el sonido amplificado del proceso de autodestrucción puede ser un elemento de la concepción total” (Ono, 2019, pág. 20)

Muchos de estos artistas estudiaron con John Cage en Nueva York o bien conocieron su trabajo en Darmstadt. La influencia ejercida por Cage fue fundamental, ya que se le considera el iniciador de las prácticas artísticas libres de recursos manieristas y de la supremacía del sonido tonal por sobre el ruido. El artista Nan June Paik, luego de estudiar a Cage en Darmstadt, declara: “ Mi vida empezó una tarde de agosto en Darmstadt...1957 fue el año 1 a.C (antes de Cage)” (Ono, 2019, pág. 17)

Fluxus desarrolla una línea de arte interdisciplinario a partir de lo cotidiano y simple, buscando atraer al público con formas nuevas que incluyen el juego, las palabras y la acción, y así disminuir las barreras que alejan al público del arte. Sus objetivos priorizan lo social antes que lo estético. Al ser una arte de acción, la performance está instalada como parte de este en torno a lo social.

Cabe destacar la indeterminación del tiempo en cuanto al inicio y final de una obra, ya que estas generalmente tienen una continuidad en la acción, no transcurren en un espacio tiempo determinado y muchas de ellas no tienen fin. Dick Higgins lo describe así: “No es un momento de la historia, o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición, y una forma de vivir y morir⁷” (Ono, 2019, pág. 18)

I. 2.3. Música y Técnica Roy Hart

Algunos compositores del siglo XX y XXI han creado música para intérpretes que manejan la técnica. Las mayoría de las composiciones conocidas en los años 60 corresponden a obras hechas para ser interpretadas por el propio Roy Hart. A continuación se mencionan las obras de las que se han encontrado registro.

⁷ Citado por Mariano Mayer.

Eight Songs for a mad King (1968) para cantante, narrador, actor (Roy Hart) y orquesta de cámara, de Peter Maxwell Davies (1934-2016), compositor y director de orquesta británico.

Versuch über Schweine (1968), para voz hablante y orquesta de cámara, del compositor alemán Hans Werner Henze (1929-2012), considerado uno de los mejores operistas y sinfonistas contemporáneos.

Spiral (1968) para voz solista y electrónica, de Karlheinz Stockhausen. Esta obra fue adaptada por el compositor para ser interpretada por Roy Hart.

Estampas del Japón (1995) para cinta y computadora y *La flor de los mil pétalos* (2007), para voces y computadora, de la compositora mexicana Leticia Armijo. Esta última fue compuesta como homenaje póstumo a la bailarina Estrella Casero.

Sarmen Almond es cantante, músico y performer mexicana, quien trabaja con la tradición Roy Hart en improvisación con voz y electrónica. Actualmente es parte del Proyecto Alquimia Vocal donde enseña la técnica junto a Jonathan Hart.

Ralph Peters es performer, doctor en filosofía y artista alemán: Trabaja con técnica Roy Hart en sus performance y es profesor de la misma. Es líder de la asociación Stimmfeld, con sede en Colonia, Alemania, la que se dedica a la investigación y a la promoción de las formas de arte moderno, como de la voz, escénico y conceptual.

Se puede advertir que existen obras del tiempo en que Roy Hart fue reconocido en Europa

como cantante de voz extendida. Posteriormente, hay un vacío de información de alrededor de 30 años. Es probable que existan más músicos y/o artistas que en ese período hayan trabajado con la técnica, no obstante, no encontré información disponible. Probablemente en Europa existan más obras relacionadas al Centro Artístico Roy Hart y Pantheatre, ambos con sede en Francia.

CAPÍTULO II

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE CONCEPTOS RELEVANTES

II. 1. LA VOZ

La expresión vocal no solo involucra al aparato generador del sonido, sino también a un conjunto de sistemas y procesos de diversa índole que se relacionan entre sí: cuerpo, propiocepción⁸, cognición, emoción, expresión, entre otros. A partir del reconocimiento de estos se puede entender este proceso complejo, a sus componentes y funciones. Por otro lado, cada persona que practica va generando una serie de cuestionamientos que le impulsan a reflexionar acerca de su propio proceso.

En el caso de Roy Hart, uno de los objetivos más importantes a lograr era el tomar conciencia de la voz y su escucha. Para él, existían dos conceptos fundamentales conjugados en su trabajo: conciencia y encarnación, siendo el primero de estos fundamental dentro de los valores de su época, especialmente para artistas y gurúes espirituales. La relación de dichos términos se desarrolló mientras enseñaba, a partir de las observaciones realizadas a sus estudiantes. Hart pudo constatar que, al hacer uso del habla, la mayoría de las personas no tiene su atención puesta en lo que está diciendo, ni en escuchar lo que dice, ni en los pensamientos que están tras la voz, ya que la mayor

⁸ Según la RAE propiocepción es la percepción inconsciente de los movimientos y de la posición del cuerpo, independiente de la visión.
<https://dle.rae.es/propiocepci%C3%B3n>

parte del tiempo se está al servicio del lenguaje. En otras palabras, sugiere que el habla está escindido del lenguaje y la escucha. A través de estos conceptos, Hart aspiraba a que el lenguaje representara un concepto arraigado “in corpore” o que la conciencia estuviera encarnada en la voz, en sus palabras, “donde la voz le da cuerpo, respaldo psicosomático, realidad vivencial al lenguaje” (Pardo, 2003, pág. 7). Esto responde a que existe la tendencia en cantantes y sobre todo en intérpretes que han trabajado con técnicas de ampliación del registro, a dar prioridad a la voz en razón al potencial adquirido, en desmedro de la expresión comunicativa del lenguaje.

Para penetrar en el conocimiento del instrumento vocal en una dimensión más profunda pueden aplicarse muchas interrogantes que son planteadas en el estudio de la técnica: ¿Quién canta cuando cantas?, ¿tus profesores de canto, tus padres, la consciencia, la inconsciencia, las memorias del cuerpo?, ¿A quién le canto?, ¿A quién invoco?. Más allá del mero gusto por cantar buscamos un propósito para la práctica individual y aspiramos a reconocer los elementos que se conjugan en el ejercicio de manera de alcanzar un conocimiento acabado de la voz. En el proceso de adquirirlo, necesariamente nos acercamos más a nuestra yo más íntimo. El camino a la meta entraña inexploradas y laberínticas rutas que te transportan a lugares increíbles, los cuales no pueden imaginarse si no se experimentan. Desde tomar consciencia del contenido velado de cada sonido y posteriormente, llenar este de manera consciente y movido por la voluntad, hasta el descifrar cada movimiento, cada gesto, interno y externo. Encontrar la motivación que te lleva hacia un sonido en particular y no a otro y advertir el lugar que este ocupa en el espacio temporal y corporal; y, con ello, emprender una

marcha sin retorno desde la superficialidad de nuestra personalidad hasta las profundidades de lo inconsciente. Un camino sin prisas ni pausas; y es que, una vez allí, no se puede evitar recorrerlo, porque el cambio de perspectiva aparece hasta en los sueños, el lente con que se mira la realidad individual se transforma. Acerca de la experiencia, Roy Hart filmó un documental junto a su grupo en 1964 llamado *Theatre of Being*, él lo expresa así:

Sabemos que todos tienen una voz, no simplemente una voz que habla, sino una voz que es pura energía y proviene de todo el cuerpo. En todos los demás campos expresivos, lo que el individuo está haciendo es externo a sí mismo, pero en este tipo de producción de voz va hacia adentro. Por eso, es una experiencia intensamente personal (Crawford K., 2019)

Con respecto a este proceso personal es posible realizar una analogía entre este y la metáfora del mapa de Deleuze y Guattari. Estos no son una copia fiel del objeto original, si no que representan una hoja de ruta o una ayuda que orienta al sujeto dentro del territorio investigado y le sugiere alguna forma de comportamiento cuando se encuentra dentro de este. Acerca de ello comentan: “el mapa no es principalmente una prueba de pericia(He entendido mi tema), sino de desempeño(Indico caminos a través de un área temática)⁹.” (Peters, 2018).

⁹ Deleuze y Guattari citado por Peters.

Lo interesante de esta perspectiva es que, ciertamente, el mapa contiene indicaciones de todos los caminos que permiten llegar al objetivo, no obstante, será el sujeto el que escoge cual de ellos tomar, si quiere combinarlos o si opta por crear una nueva ruta, la que a su vez podría pasar a formar parte de un mapa futuro. En el caso de la técnica, cada practicante crea una nueva vía compuesta por todo el contenido personal que añade: experiencias, emociones, reflexiones, problemas, etc. La misma fórmula puede aplicarse a la creación de una obra o a la de cualquier proceso creativo. Al respecto Peters expresa:

Alfred Wolfsohn, uno de los grandes exploradores del territorio de toda la voz, escribió textos que son como mapas y que incluyen muchas características que uno no esperaría encontrar en un mapa de la voz, porque uno no está familiarizado con el territorio, no ha estado en los lugares donde Wolfsohn pasó mucho tiempo e hizo su hogar. (Peters, 2018)

Ninguna vivencia es posible experimentar desde el mismo lugar o de igual manera que otro(a), estas siempre serán lugares desconocidos a los que no tenemos acceso, por lo tanto, la única alternativa es tomar la idea que nos entrega el mapa y experimentarlo personalmente. Por esta razón, beneficia bastante a el (la) practicante que la técnica considere una variedad de posibilidades para abordar los distintos elementos que conforman la expresión vocal; en este sentido, va un gran paso más adelante que la tradición del canto convencional.

II. 2. El cuerpo

Entre estos elementos encontramos el cuerpo. Sabemos que este es el motor de la emisión vocal y que producir el habla o el canto significa un esfuerzo coordinado que lo ocupa casi por completo, pues, el aparato fonador involucra órganos del sistema respiratorio y digestivo, entre otros. Además, es el vehículo para la manifestación de la expresividad de los(las) cantantes y artistas. La técnica Roy Hart sitúa al cuerpo en el centro de la actividad vocal, ampliando así su función expresiva y atribuyendo a este mayor protagonismo como catalizador de todo el contenido emotivo, sensorial y psíquico canalizado en la emisión vocal. Acá se habla de “la voz del cuerpo”, dando una salida sonora a lo que sensibilidad recepciona.

Es necesario romper los condicionamientos que implícitamente se han impuesto al cuerpo desde diversos frentes. Pues, este ha sido por siglos presa de tabúes y estigmas, principalmente desde los cánones religiosos y morales. El cuerpo es parte de una historia política donde se le ha utilizado como dispositivo de control sobre los seres humanos a través de su disciplinamiento. Con respecto a esto, Foucault plantea:

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. (Foucault, 1976, pág. 140)

Como podemos ver, el cuerpo ha sido objeto de frecuentes intervenciones y represiones a lo largo de muchos siglos, hechos que lo mantuvieron invisibilizado, oculto y relegado a planos secundarios, llegando al extremo de convertirlo en un factor provocador de vergüenza o indignidad. Gran parte de estas concepciones limitadas fueron quedando obsoletas en la medida que los modelos culturales se han transformado y la iglesia ha perdido credibilidad y poder, sin embargo, es difícil borrar un paradigma que se ha enraizado en la cultura durante tanto tiempo; pues, este queda esculpido en el inconsciente colectivo. Desde la perspectiva junguiana, la estigmatización del cuerpo y el placer contribuye a acrecentar el contenido de la sombra en el sujeto y, como consecuencia, produce una escisión de este en relación con el todo integrado que es el ser humano disminuyendo su capacidad de habitar su cuerpo con soltura y confianza.

Ya entrado el siglo XX, se produce un redescubrimiento del cuerpo y este pasa a ocupar un lugar central en varias manifestaciones artísticas, especialmente en la Performance, el Happening y el teatro. Roy Hart, siendo actor y parte de esta generación, aporta a la técnica el trabajo corporal intenso desde la teatralidad, brindando a la técnica un carácter acentuadamente performático. Subrayo esto porque ya Alfred Wolfsohn integró el trabajo corporal a la técnica, más, Hart fue quien lo integró de manera sistemática.

II. 3. La performance

El concepto performance cuenta con diversas acepciones ya que, al parecer, no ha sido

fácil de precisar y la mayoría de estas significaciones se ha enfocado más en caracterizarla que en definirla. Hunde sus raíces en los más antiguos rituales de la humanidad prehistórica y resurge como género artístico en el siglo XX bajo el nombre de *performance art*, como respuesta a la necesidad de romper con los límites del arte tradicional y al mismo tiempo consiguiendo llegar al público más directamente. Es una manifestación artística que involucra diversos elementos y estos pueden variar muchísimo entre una representación y otra; lo que si es común entre todas es el uso del cuerpo como eje principal y su puesta en escena en acción, es decir, que transcurre en el espacio tiempo. Representa cosmovisiones implícitas o explícitas de la cultura o grupo a la cual pertenece, incorporándolo a través de símbolos que adquieren un significado para esta.

Varios estudios proponen una diferenciación entre lo performático, que refiere a todos los elementos que componen la performance; y lo performativo, aquello que se vivencia y crea realidades que no existen previamente ¹⁰ (Lopez Cano, 2014). Esto último colabora a construir nuevos discursos que no pueden elaborarse de otro modo. El ritual en si mismo sería un ejemplo de este. Existen muchas experiencias que transcurren a lo largo de la vida en las cuales no es posible dar salida a través de un discurso verbal o una red simbólica. Lopez Cano dice:

Pero también es muy posible que muchos otros aspectos de la experiencia subjetiva que yacen en el cuerpo residan ahí sin poder ser asimilados por baterías de información cognitiva o discursos verbales y su manera de presentarse a la

¹⁰ Concepto introducido por el lingüista J.L Austin (1996) citado por Lopez Cano.

experiencia sea sólo a través de la performance ritual efectiva. (Lopez Cano, 2014, pág. 49)

Como podemos observar, Lopez Cano expresa que estas experiencias “yacen en el cuerpo” y solo se pueden expresar a través de la articulación con este. La neuropsiquiatría también dice algo con respecto: “El cuerpo es entonces el asiento de los recuerdos reprimidos, de fragmentos de memoria rechazados que reaparecen disfrazados en forma de desplazamientos conversivos” (Fernandez de la Vega, 2018). Al parecer, podríamos inferir la existencia de una memoria corporal que almacena contenido subjetivo de la experiencia que no es posible verbalizar. En los primeros años de vida se configuran esquemas de acción en la memoria procedimental que se activan a través de señales no verbales de comunicación, tales como: expresiones, gestos, movimientos, prosodia y otros fenómenos somáticos. Fernández de la Vega afirma al respecto:

Además de los significados simbólicos corporeizados sobre los que ha obrado la represión, y que pueden ser abordados a través de la palabra, existen experiencias corporales previas a la aparición del símbolo que mantienen su influjo durante toda la vida. Estas huellas pueden permanecer siempre mudas y solo manifestarse a través de la acción o de la somatización. (Fernandez de la Vega, 2018)

Existen razones para pensar que la conjunción cuerpo-expresión artística es una manera de canalizar estas experiencias y/o contenido que resulta ilegible para las formas relacionadas con el lenguaje. Hace ya siglos que la ciencia estableció una separación entre cuerpo y mente, distancia probablemente necesaria para el estudio especializado de los

fenómenos de cada una de las partes; no obstante, aparecen a partir del siglo XX distintas corrientes de pensamiento que tienen por objetivo integrar este todo fragmentado, restaurando el cuerpo-mente como una unidad inmanente. También, la aparición de diversas terapias que trabajan con el cuerpo sugiere la necesidad de dar respuesta a aquello que no ha sido posible integrar a través de los símbolos lenguaje verbal.

Desde esta perspectiva, el trabajo con la técnica podría producir esta convergencia entre dicho contenido y el cuerpo a partir la improvisación físico vocal ya que esta abre espacio para expresar corporal y vocalmente lo visceral y espontáneo que emerge en el cuerpo, sin intervención alguna de la mente consciente. El lenguaje no verbal es una forma de comunicación importante que merece ser valorado ya que entrega una considerable cantidad de información fidedigna acerca del sujeto.

II.4. La improvisación

Al igual que la performance, la improvisación se ha abordado desde distintos campos de estudio en los últimos años: desde la etnomusicología en ámbitos culturales diversos, también a partir de la psicología cognitiva de la música como proceso psicológico y desde el análisis semiótico para la construcción de significado y la elaboración de una narrativa musical (Blas P., 2013). Además, se aborda desde la corporeidad de lo improvisatorio dentro del estudio del gesto y el movimiento¹¹.

¹¹ Cita a Ruben Lopez Cano

Creo que mi experiencia de creación se podría calificar como acción performativa ya que a partir de su espontaneidad genera nuevos contenidos expresivos los que podrían convertirse en nuevos símbolos comunicativos. Este podría ser el caso del material de composición resultante de la improvisación físico vocal.

Aunque existen varias formas de abarcar la improvisación, en mi caso, la he abordado desde la espontaneidad en la acción. Si bien es cierto que es necesario preparar previamente algunos elementos performáticos, en este caso, la grabación, el espacio, etc., la experiencia es una interacción directa de cuerpo, voz y espacio. Yo diría que la acción de experimentación propiamente tal es acontecimiento, acción performativa. Esta es la acción simultánea consecuencia de percibir el cuerpo y recepcionar el espacio físico y sonoro, dar movimiento al cuerpo y activar la voz desde la respiración profunda, es decir, una superposición de estas operaciones. Es posible que exista fluidez en la improvisación, si los elementos performáticos no varían abruptamente, pero, también las acciones están en constante cambio ya que se va adaptando a los cambios que se presentan; los que pueden provenir del movimiento corporal, del espacio, del paisaje sonoro, de la emocionalidad o de la voz. Desde este impredecible acontecer se conecta con el azar, ya que, en este caso, las condiciones de los elementos performáticos no están estructurados previamente, por lo tanto, la acción queda expuesta a este.

II.4. El azar

En el proceso de composición de la obra el azar es empleado, no como se utiliza en la música aleatoria que, generalmente, deja algunos elementos de la obra a determinar por los (las) intérpretes, en este caso, toma parte en la construcción de las piezas. Este se hace presente en dos momentos, en la improvisación y en la elaboración de la obra. En el primer caso, cada una de las sesiones es completamente distinta a otra ya que, por decisión personal, no se establecieron elementos fijos que constituyan una base, sino que todo e incluso lo performático, es decir, espacio y entorno sonoro en este caso, es diferente, por lo tanto, el material obtenido también lo es. Tampoco existe un orden preconcebido acerca de como se va a desarrollar la improvisación, ni tampoco un estado de ánimo determinado para iniciar, ni menos se puede prever el entorno sonoro que acontecerá ya que es un factor que está completamente fuera de mi control. Sin embargo este, así como también el espacio físico, influyen en el desarrollo de la improvisación, pues el (la) practicante, en este caso quien escribe, se encuentra en un estado receptivo para flexibilizar de acuerdo con las necesidades del proceso, además, el entorno sonoro interviene la performance produciendo transformaciones en la dirección de esta, por ende, en el sonido. Por otro lado, el movimiento depende del espacio que se ocupe, lo que hace que las posibilidades de desplazamiento sean variadas, así como las posturas corporales que puedan adoptarse.

También, el azar surge en la elaboración de la obra, pues, que en ocasiones, se crea el piano en conjunto con el clarinete y/o el violonchelo, y en otros lapsos, la composición

de cada instrumento es independiente, posteriormente se superponen las partes. Cuando tiene lugar este segundo procedimiento, se realizan algunas modificaciones si se considera pertinente, con el objetivo dar coherencia a la obra. A propósito de lo azaroso, amplifica la explicación la siguiente frase de Cage:

Mi intención de poner 90 historias juntas de un modo caprichoso es sugerir que todas las cosas, sonidos, historias (y, por extensión, seres) están relacionados, y que esta complejidad es más evidente cuando no es sometida a una idea de relación en la mente de una persona. (Cage, 2019)

La consideración del azar en la obra es importante puesto que abre posibilidades de encontrar nuevos recursos y formas de creación, lo cual no quita que se considere necesario poner límites en otros aspectos de la obra, ya que si se dejara todo al azar, probablemente, el discurso podría perder sentido y propósito.

CAPÍTULO III

EXPERIMENTACIÓN Y CREACIÓN DE LA OBRA

III. 1. Relación técnica – creación

Para llegar a explicar como llegué a crear música a partir del uso de esta técnica es necesario que explique la práctica misma con el objetivo de identificar los elementos que se involucran en el proceso. La expresión vocal depende de que varios sistemas orgánicos se pongan en movimiento para interrelacionarse entre ellos.

Como mencioné en un capítulo anterior, ninguno de los fundadores del método Roy Hart lo llamó técnica, puesto que no existe un modo único o bien definido de llevar a cabo la práctica, por lo tanto, el entrenamiento dependerá mucho de quien lo realice y de la observación que el (la) maestro(a) realice con respecto a las necesidades del grupo que guía. Ahora realizaré una descripción desde mi experiencia personal tanto en mi tiempo de estudio de la técnica como de experimentación para la creación de la obra.

La práctica comienza con la relajación. Es necesario encontrar una postura cómoda como punto de partida, que podría ser tenderse en el suelo o sentarse con la espalda apoyada; lo importante, siempre será encontrar la suficiente comodidad que permita el movimiento corporal libre el cual se realiza de acuerdo a las necesidades físicas personales y orientado a aflojar todas y cada una de las tensiones acumuladas en el cuerpo. En efecto, desde esta

perspectiva, cualquier rigidez que exista afecta directamente el flujo del sonido, es por eso que el trabajo que se realiza involucra todo el cuerpo, a sus partes internas y externas. Con esto me refiero a que encontramos las típicas tensiones; por ejemplo, en hombros, espalda cuello, etc.; pero, además, con la práctica regular se van descubriendo nuevas resistencias físicas de las que no se tiene consciencia, principalmente, debido a que están tan arraigadas en la memoria corporal y desde hace tanto tiempo que están asumidas como normales. Por ejemplo, una mandíbula rígida, una mala postura corporal o un entrecejo fruncido puede ser aceptado como algo natural, sin embargo, esta tensión se generó en algún momento después del nacimiento y luego se convirtió en un hábito. Existen diversas causas por las que estas se generan, siendo notoriamente visible el estrés; sin embargo, también sucede que las experiencias traumáticas quedan memorizadas en el cuerpo. Cuando se habla de trauma, no necesariamente se refiere a algo grave; también hay eventos de menor magnitud causados por experiencias más cotidianas, como lo sería, por ejemplo, el parto para el bebé. La cara tensa, la mandíbula apretada e incluso el abdomen contraído son algunas de las tensiones menos visibles, pero, no por eso poco comunes.

La respiración tampoco está libre de resistencias. Nuestros patrones respiratorios sufren cambios con la diversidad de estados mentales y emocionales. Es bastante común encontrar dificultades en las personas para alcanzar una respiración profunda, también es posible encontrar resistencias para soltar todo el aire de una sola vez con la exhalación. Además, sucede que con la respiración que usamos habitualmente dejamos aire

almacenado en los pulmones sin exhalar, perdiendo así parte de la capacidad de renovar el oxígeno que entra a nuestro cuerpo.

Existen varios tipos de patrones respiratorios, siendo los más conocidos en Occidente la respiración baja o abdominal y la respiración alta o de pecho. En Oriente hay una gran diversidad de estos y están ligados principalmente a las tradiciones meditativas de la India y el yoga. Generalmente, no somos muy conscientes de la forma en que respiramos en el cotidiano, por eso en la práctica es muy importante fijar la atención en esta para identificar si existen tensiones para liberarlas y por consecuencia, alcanzar una relajación más profunda. Además, estas resistencias ceden por medio de la emisión del sonido.

Luego de alcanzar una respiración más profunda y una vez realizada la relajación básica comienza lo que llamaré el movimiento sonoro, ya que mezcla ambos componentes. Este se inicia desde las sensaciones corporales y emocionales que son percibidas en el momento. Por ejemplo: podría sentir dolor en la espalda, en ese caso, voy a estirar la zona, y al mismo tiempo emitiré con la exhalación el sonido que emerge de manera espontánea, que será la expresión de ese dolor o de la necesidad de estiramiento o del masaje que realicé contra el suelo. Como segundo ejemplo, supongamos que tengo angustia, probablemente voy a llevar mis manos a al pecho y emitiré sonidos de dolor, o tal vez lloraré o gritaré; en fin, las opciones son muchas, lo importante es la conexión que se produce entre el sonido y el movimiento que, a través de la entrega, del dejarse llevar, avanzan al unísono impulsados por las sensaciones corporales, donde la voz se convierte

en la voz del cuerpo. Este tipo de ejercicio desarrolla el vínculo con las emociones y la voz. Cabe destacar que el sonido emitido no es canto, es solo expresión vocal indeterminada, es más, en esta fase de la práctica no es aconsejable recurrir a este. A simple vista podría parecer difícil, no obstante, en el ejercicio se puede comprobar que es bastante simple, y además, resulta placentero y liberador.

La mayoría de los ejercicios están enfocados en soltar el control de la voz, en abordar la exploración sonora desde nuevos lugares corporales y faciales, abandonando las formas tradicionales memorizadas. Para ello, es necesario tomar consciencia del espacio que ocupa la voz dentro del cuerpo y de los lugares internos que abarca, el movimiento corporal genera el tránsito del sonido a zonas corporales desconocidas. También, se indaga en la resonancia de la voz en el espacio físico. Algunos de los ejercicios más comunes que se realizan son: Rodar, estirar, saltar, gatear, observar y adoptar posturas de animales, gesticular, caer, subir, bajar, bailar, quejarse, dramatizar, suspirar, abrir y cerrar ojos, observar el espacio, sus detalles, al público, etc.; cualquiera de estos son abordados simultáneamente con la respiración y la emisión vocal. Cuando se logra relajar la respiración y el cuerpo a través del movimiento y la voz se eliminan muchas dolencias corporales y emocionales, generando un aumento del bienestar general.

Entonces, el cuerpo del instrumento vocal es el cuerpo físico, la exhalación impulsa la expresión de los estados anímicos producidos por las emociones por medio de la voz. Cuando logras conectar con tu emoción y expresarla a través de la voz comienzas a

entregarte al sonido y a habitar todo el cuerpo con este; esto ayuda mucho a aumentar la autoconfianza. Para ello debes sacar el dolor del cuerpo y del corazón, abrir el pecho para entregarte genuinamente al proceso para producir finalmente un cambio energético que se refleja en una voz con gran potencia, flexible y fortalecida. Si la meditación tiene como objetivo mantener tu atención en el momento presente, para mí esta práctica es una forma de meditar.

La práctica es una búsqueda constante y diversa que debe adaptarse a los espacios cotidianos de cada practicante, por lo tanto, para dar un lugar al entrenamiento en la rutina cotidiana deben generarse distintas secuencias de entrenamiento, ya sean estas instancias formales o informales, de variada duración. Será la constancia, la resiliencia y la disciplina las cualidades que permiten alcanzar resultados ya que siempre aparecen dificultades a superar. Por esto, era recurrente que mis maestros Audrey y Andrés citaran a Roy Hart: “Los problemas no se interponen en el camino. Los problemas son el camino”¹². Es favorable comenzar a trabajar sin metas, aceptar todo como parte del proceso personal y poner el foco en lo que necesita el instrumento, más adelante se puede poner la atención en los propósitos personales, pues, en la experimentación pueden ocurrir muchos cambios de objetivos en la medida que exploras distintos caminos vocales.

¹² Esta cita fue mencionada muchas veces en clases, no he podido confirmarla con una fuente.

Especial relevancia tiene cultivar la capacidad de goce, pues, el proceso debe ser placentero para que tenga sentido y se pueda sostener en el tiempo. El placer puede experimentarse en cualquier emocionalidad, incluso en el dolor, pues, este también se genera por medio del sistema neurofisiológico de recompensa¹³. Al abordar la emocionalidad a partir de una sensación placentera facilita su expresión e incluso la emisión del sonido.

Además, la práctica grupal es una experiencia muy significativa que posibilita la interacción con otros aportando distintas perspectivas: sentir el sonido del otro en tu cuerpo, conectar a través de la mirada y el contacto físico, encontrar el espacio para tu voz en la expresión colectiva, practicar la empatía, la contención, la escucha y la creación conjunta. No obstante, en la práctica individual también se puede ejercitar con un otro imaginario, con el espacio como un otro o con lo que esté presente ya que interactuar con elementos externos en la experimentación permite ampliar los espacios que se pueden abarcar con la voz. También, el juego forma parte de las prácticas individual y grupal, pues, además de brindar una sensación placentera genera una mayor apertura a la exploración y proporciona libertad, entrega, soltura y desinhibición.

¹³ Para más información véase <https://www.menteyciencia.com/neurofisiologia-del-dolor-y-el-placer-aspectos-clave/>

Con la práctica continua se van generando cambios en la voz de manera gradual, se adquieren graves más profundos y agudos más limpios, mayor expresividad y comienza a ampliarse el registro original.

El entrenamiento en su totalidad es un constante fluir de material sonoro producto de que la emisión vocal es transversal a todas las actividades realizadas. Al tratarse de la expresión de ejercicios de diversa índole, así como físicos, respiratorios, dramáticos, propioceptivos¹⁴, etc., este material sonoro siempre es distinto. A veces puede ocurrir que se repitan algunos patrones vocales o que exista similitud entre estos, pero la mayoría es nuevo. Esto es así porque es una práctica de carácter fundamentalmente improvisatorio que puede tomar diversos elementos como motivación para la expresión.

III. 2. Proceso de experimentación

El proceso de experimentación fue extenso, se prolongó por un año completo en el que realicé distintos tipos de experimentación, los que describo a continuación.

Antes de comenzar a componer la obra transité una fase bastante extensa realizando sesiones de training físico vocal con el objetivo de profundizar en la expresividad. Siempre que se realiza un entrenamiento se puede obtener material sonoro, no obstante,

¹⁴ Para la Rae, propiocepción es la percepción inconsciente de los movimientos y de la posición del cuerpo, independiente de la visión.
<https://dle.rae.es/propiocepci%C3%B3n>

existe un proceso en el cual se va adquiriendo soltura de manera gradual, pues, como ya había mencionado, al principio es necesario lidiar con muchas limitantes internas, como el hábito de la emisión vocal tradicional, la timidez, los miedos y otras resistencias que resultan difíciles de explicar. Cuando sentí que ya estaba más preparada continué las sesiones realizando improvisaciones físico-vocales, es decir, movimiento y voz. Como comenté anteriormente, la mayoría de estas comenzaba desde un ejercicio de concentración en la respiración y posteriormente el movimiento físico con emisión vocal en forma simultánea. En estas experimenté muchas sonoridades diversas. También realicé sesiones de improvisación con piano y voz simultáneamente, luego del respectivo entrenamiento físico.

Más adelante, comencé a registrar el audio de estas sesiones, en extensión m4a con el fin de escuchar y seleccionar el material que consideraba interesante para la composición de la obra.

Como experimentación, también realicé una conversión del archivo m4a a extensión midi con el objetivo de escuchar en Sibelius, que es el software que utilicé para la transcripción de partituras. Para ello importé el archivo midi a sib (nombre de la extensión de Sibelius) y este se abrió como una partitura. El resultado fue sorprendente porque no solo aparecía la transcripción de la voz, si no también de muchos otros sonidos que no sabía de donde provenían. Para dar una idea más clara mostraré en las siguientes figura algunos fragmentos de una de las primeras importaciones de midi que realicé.

The image shows three staves of musical notation, each labeled 'Solo' on the left. The first staff starts at measure 178 and contains a complex sequence of notes with several triplets (marked with a '3' over a bracket) and sixteenth-note patterns. The second staff starts at measure 179 and continues the sequence with more triplets and sixteenth-note runs. The third staff starts at measure 180 and features a prominent sixteenth-note triplet followed by other rhythmic figures. The notation is dense and characteristic of a complex improvisation.

Figura 1: Partitura de improvisación importada a Sibelius

The image shows two staves of musical notation, each labeled 'Solo' on the left. The first staff starts at measure 193 and features a triplet of sixteenth notes followed by a sixteenth-note triplet and other rhythmic patterns. The second staff starts at measure 195 and continues with a triplet of sixteenth notes, followed by a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet. The notation is dense and characteristic of a complex improvisation.

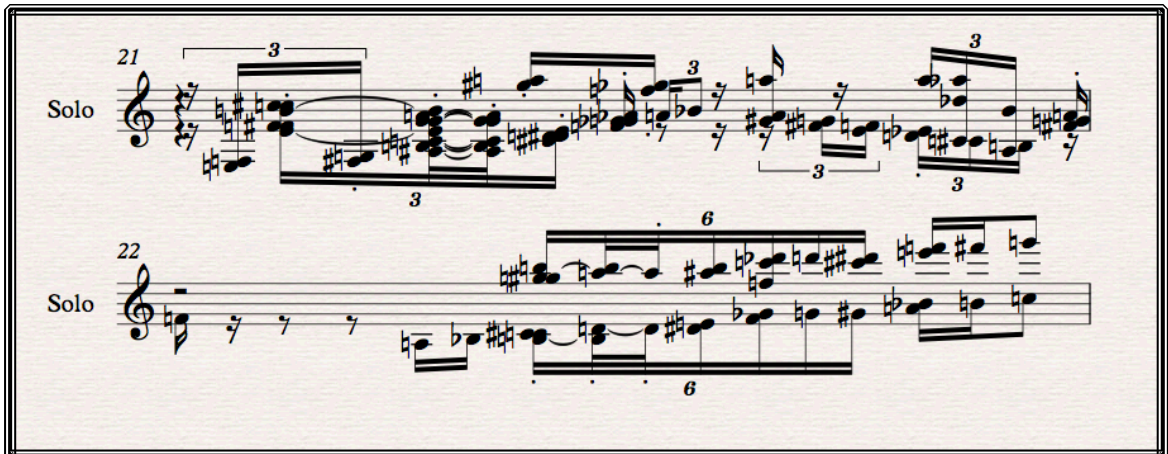
Figura 2. Fragmento de partitura de improvisación importada a Sibelius

Como puede observarse en la figura 1, aparecen cúmulos de notas en la improvisación vocal, y corresponden a una sola voz, por lo tanto, lo lógico sería que apareciera una línea

melódica, o en su defecto, dos notas, ya que debido a la inestabilidad de la afinación de la voz el software podría decodificar un sonido en 2 o 3, como ocurre en el compás N° 193 del la figura 2. Analizamos el resultado junto a mi profesor guía e intentamos encontrar una explicación a este fenómeno, pero no contábamos con suficiente información para hacer alguna afirmación. Si bien es cierto que en la experimentación vocal aparecen fragmentos de sonidos multifónicos realizados por mí, de ninguna manera se da en toda la extensión de la improvisación. Por otro lado, estos multifónicos alcanzan generalmente dos notas y si bien es cierto que existen otros sonidos indeterminados dentro de la improvisación que no corresponden a voz cantada, la que generalmente tiene una afinación más estable, no se explica la cantidad de sonidos que aparecen. En cuanto a el ritmo utilizado por Sibelius en la partitura, cabe mencionar que el software antes de realizar la importación permite tomar ciertas decisiones en cuanto a la partitura, como por ejemplo, si prefieres una voz o voces múltiples, el nivel de complejidad de las figuras irregulares, la figura rítmica de menor duración, entre otros. El programa tiende a fragmentar los sonidos largos en distintas figuras, al parecer, debido a la inestabilidad de la afinación.

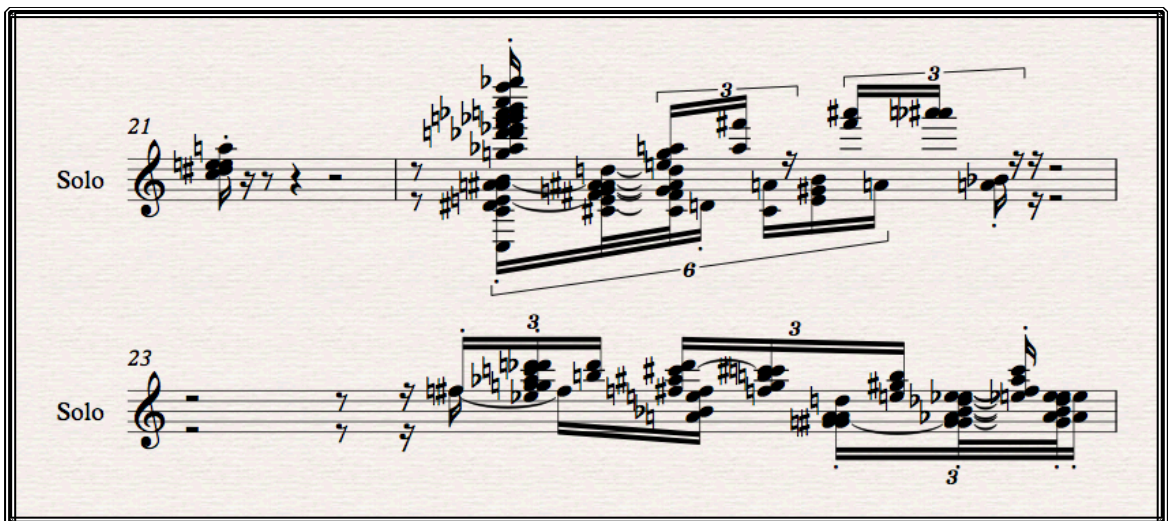
Decidimos realizar algunas pruebas de distintos sonidos que se repiten en las improvisaciones para continuar el análisis del material y ver si podría corresponder a los armónicos del sonido. Para ello, realicé grabaciones de estas y repetí el mismo proceso:

de m4a a midi y posteriormente a Sibelius. Utilicé lo siguiente: voz de granito¹⁵, glissando, voz con aire, voz de queja, multifónicos en la inhalación y graves. A continuación muestro pequeños fragmentos de algunas de ellas.



The image shows a musical score for two staves, both labeled 'Solo'. The first staff starts at measure 21 and contains several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) over groups of notes. The second staff starts at measure 22 and features a sixteenth-note run with a '6' marking below it, followed by more complex rhythmic patterns.

Figura 3: Voz glissando



The image shows a musical score for two staves, both labeled 'Solo'. The first staff starts at measure 21 and includes a sixteenth-note run with a '6' marking below it, followed by triplet markings (indicated by a '3' above a bracket). The second staff starts at measure 23 and contains several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) over groups of notes.

Figura 4: Voz de granito.

¹⁵ Llamo voz de granito a una voz raspada producida con la garganta. Mis maestros de Roy Hart la llamaban así. Es la típica voz utilizada para cantar rock metal.



Figura 5: Voz con aire¹⁶.

Como se puede apreciar en las figuras 3, 4 y 5, en distintos tipos de emisiones vocales se producen los mismos patrones sonoros, es decir, una multiplicidad de sonidos superpuestos. En general, se duplican quintas y octavas y aparecen muchas segundas menores que guardan relación, como mencioné anteriormente, con la codificación de la inestabilidad en la afinación de un sonido vocal. Sin duda, el patrón más común en todas estas partituras de las improvisaciones son los clústers. Todos los registros sonoros son realizados con un teléfono celular en un distintos espacios de mi casa por lo que inevitablemente se grabaron los sonidos del ambiente, muchos de los sonidos que aparecen en la partitura corresponden a este tipo. Sin embargo, no necesariamente explican la multiplicidad, pero, sin duda, inciden en la grabación.

III. 3. Composición

De estas dos formas de experimentación mencionadas, las sesiones de improvisación vocal y movimiento; y las de movimiento previo, improvisación vocal y al piano, extraje el material para la obra. Hice pruebas previas con este material que aparece en la partitura,

¹⁶ La voz con aire se refiere a aquella voz en donde se escucha el sonido y el aire al mismo tiempo. Es similar a la voz susurrada.

comencé a distribuir las notas para realizar una composición con estas. A pesar de que el resultado de esto es, a gusto personal, muy interesante, decidí no ocuparlo para la creación de esta obra. No obstante, tengo un trabajo ya iniciado con este material que pretendo retomar más adelante, ya que requiero hacer algunos análisis más profundos para lo cual necesito más tiempo. En la figura 6 (página siguiente) muestro un pequeño fragmento del trabajo para dar una idea de lo que he realizado. Lo que si tomé de este método de experimentación fueron algunos elementos que me parecieron interesantes, por ejemplo la idea de los clústers o cúmulos de notas con gran presencia de segundas menores, no tan solo para la creación del piano sino para la armonía en general, ya que su sonoridad es de todo mi agrado. También algunas ideas para desarrollar motivos rítmicos.

Ya que opté por utilizar el material del segundo tipo de improvisación, vocal y piano, agregaré más detalles de este proceso. Decidí escoger esta forma porque consideré que esta era más fidedigna a la expresión vocal que estaba desarrollando, es decir, el otro método arrojaba una cantidad considerable de notas sobre un solo sonido emitido y brindaba la posibilidad de realizar muchísimo con este, pero, se pierde un poco la expresión original puesto que modifica bastante el material de origen; en cambio, en la improvisación al piano fui tomando ideas directamente del material vocal in situ, y al mismo tiempo creando células y motivos melódicos, transcribiendo a la partitura, elaborando el material, dándole forma y continuidad.

Figura 6: Fragmento de composición con la partitura de una improvisación, luego del proceso señalado.

Con respecto a la partitura, utilicé escritura tradicional debido a que satisface las necesidades de la obra, los recursos que utilicé pudieron ser representados con esta sin dificultad. Es de mi interés que la obra sea legible y lo más sencilla posible para los intérpretes. En general, en la improvisación vocal se emiten sonidos bastante inusuales que se acercan más a lo que llamamos técnicas extendidas que a un lenguaje tradicional, no obstante, también se ocupan los 12 tonos de la escala cromática, por lo tanto, ambos son utilizados. El hecho de que la exploración hacia nuevas sonoridades sea importante en el trabajo con la técnica no quiere decir que no se utilicen los recursos del canto convencional, por lo que la expresión resultante es una fusión de ambos.

Podría pensarse que pude haber escogido la voz como parte de la instrumentación de la obra ya que este fue el medio de utilizado para la creación, pero, siempre fue mi intención crear una obra instrumental a partir del uso de la técnica, además, no encontré durante la investigación registros de que se haya utilizado la técnica para ello, lo que resulta interesante.

III. 4. Descripción de la obra

Como mencioné anteriormente, la obra Ríos recibe su nombre de las sesiones de entrenamiento con la técnica que Roy Hart realizaba en Malérargues, Francia, donde se encuentra el Centre Artistique International Roy Hart desde los años 70' hasta hoy, debido al constante fluir de emociones que emergían en estas sesiones.

Está escrita para clarinete, violoncello y piano, y cuenta con 2 movimientos. El primero y más extenso, “Vuelos”, y el segundo, “El Retorno”, que emerge como continuidad y conclusión del primero. Ambas partes están elaboradas con materiales de distintas sesiones de improvisación. El número de secciones de cada una de estas se corresponden con la misma cantidad de entrenamientos, es decir, cada sección pertenece a un training distinto.

Además del material de las improvisaciones se recogen algunas ideas de las grabaciones convertidas de m4a (audio) a midi y luego a Sibelius; de acá hay varios elementos rítmicos interesantes que decidí incluir junto con sonoridades para el piano, principalmente clústers e intervalos de de 2º que representan gran parte del material utilizado en este. Cabe mencionar que se recurre a menudo el azar en la elaboración de la obra, es decir, se superpone el material recopilado en los distintos instrumentos sin buscar conexión previa entre ellos. Luego, se trabajó componiendo las conexiones entre estos.

En cuanto a la temática detrás de la obra esta simboliza el proceso de acercamiento al sí mismo. Para aproximarse a este fue necesario el desprendimiento de todo lo que obstaculizaba el camino, principalmente, romper con las máscaras habituales de la personalidad para ir en busca de lo esencial. La primera pieza, “Vuelos”, se relaciona con el hexagrama N° 41 del I Ching, “La merma”, en el que se describe este proceso de disminuir todo lo que se aleja de lo más simple y esencial, y el hexagrama N° 23, “La desintegración”, que describe aquellas imparables fuerzas del derrumbe que acompañan todo proceso y actúan como condición sine qua non para iniciar cualquier nuevo rumbo. Luego del desmoronamiento regresa la luz en el hexagrama N° 24 “El Retorno”, que es de donde proviene el nombre de la segunda pieza; se refiere al retorno a si mismo, después de mermar lo que está demás y desintegrar, se puede emprender el viaje de retorno a nuestra interioridad. La improvisación se acerca mucho al principio vector del I Ching que es el cambio constante, pues, para este lo único que perdura en el tiempo es el cambio,

todo comienza y termina, y a todo fin le sigue un nuevo comienzo. A continuación haré una breve descripción de cada uno de los movimientos.

III. 4.1. Vuelos

En términos generales, es una pieza que consta de 5 secciones. Inicia con un recurso tradicional en el piano escrito en 4/4, el que va sufriendo muchas transformaciones en el transcurrir de la pieza. La cifra de compás escogida guarda relación con el material inicial, pero, más adelante esta se pierde, solo se conserva para facilitar la lectura a las (los) intérpretes, ya que prefiero componer con más libertad temporal. La dinámica cumple un rol fundamental en toda la pieza ya que genera carácter y cambios importantes en el transcurso de la pieza, pues esta es muy variada.

La 1ª sección comprende del compás 1 al 30 e inicia con un ostinato en el piano de 4 compases (Fig. 7). Este va a formar parte de toda la sección el que hacia el final de esta va a mutar hacia una mayor disonancia. Además, este ostinato va acompañado de un insistente trino en la mano derecha, el vuelo de los pájaros que representan pensamientos. El piano cumple una función de entorno psicológico y/o sonoro en el cual el violoncello y el clarinete entrarán, en primer lugar con un divagar individual y más tarde generando un diálogo entre ellos.

The image shows a musical score for Piano and Violonchelo. The Piano part is marked 'espressivo' and 'mf', featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords. The Violonchelo part is marked with a tempo of quarter note = 56 and consists of a simple bass line with notes marked with asterisks. A second system shows a continuation of the Piano part with a triplet of eighth notes and a similar bass line.

Figura 7. Ostinato del piano, sección 1.

La 2ª sección que se despliega entre el compás 31 y el 35 actúa como puente hacia la siguiente sección, en piano y clarinete. El piano sufre la transformación del ostinato hacia una fragmentación del ritmo hacia células rítmicas. Aparecen acordes de 5 notas que tienden hacia el clúster. Comienza a perderse el pulso.

La 3ª sección del compás 37 al 49 al igual que la anterior tiene un carácter un poco indefinido, mucha disonancia que no marca una dirección. Se produce un cambio hacia el registro agudo en el piano y aumenta la tendencia hacia clústers pequeños con una idea melódica de base. El clarinete no aparece y el violoncello genera diálogo y soporte a la armonía. La cifra de compás se pierde. Se genera un quiebre de 2 clústers (cc.43 y cc.45) combinados con silencios.

La 4ª sección, entre el compás 50 y 62 va gradualmente creciendo hacia un clímax por medio del aumento del despliegue instrumental, acelera la velocidad del pulso generando más tensión; sumado al tratamiento instrumental se genera mayor densidad. Hay un constante diálogo entre cello y clarinete, el piano provoca mucho contraste con la armonía y también constituye un pilar rítmico importante. desde el compás 64.

La 5ª sección, del compás 63 al 92. Se destaca el uso de multifónicos en el clarinete al inicio del momento de mayor intensidad de la pieza. Aparece bastante material nuevo que forma parte del desarrollo instrumental. Hacia el compás 80 comienza la preparación del final para llegar a la coda desde el compás 89 donde se realiza un rallentando y va cambiando gradualmente su sonoridad vibrante hacia una más oscura y caótica, potenciada principalmente por los graves con pedal en el piano y las cuerdas dobles en el cello hacia el final.

III. 4.2. El retorno

El Retorno es una pieza breve que cuenta con 4 secciones. Como continuidad de la pieza “Vuelos”, toma algunos elementos de esta, tales como el ritmo, la articulación, la idea de ostinato en el piano y sus acordes colorísticos, entre otros. Al igual que la pieza anterior su variada dinámica es muy importante para el carácter de la pieza.

La primera sección comprende del compás 1 al 9 comienza en dos planos sonoros donde el violoncello toma protagonismo y el piano se introduce al inicio en contraste de este con un despliegue rítmico y colorístico. Hacia el final de la sección cambia a un carácter mas atmosférico. El clarinete aparece en registro grave con motivos melódicos cortos y rítmicos.

La segunda sección, desde el compás 10 al 15, es la de mayor desarrollo instrumental, el clarinete sube a un plano más agudo y el piano genera ritmo y color, mientras el violoncello conserva su profundidad. Es el momento de mayor densidad.

La tercera sección, entre los compases 16 al 21, cambia bastante con respecto a la anterior. Se genera un distendido diálogo entre el violoncello y el clarinete con predominio de notas largas mientras el piano genera contraste y movimiento.

La cuarta y última sección que va entre los compases 22 y 29 comprende un material nuevo, no se utilizó ni en esta pieza ni en la anterior. Sus elementos más importantes son, por un lado los armónicos que presenta el violoncello en forma simultánea con la melodía distendida del clarinete; y, sin duda, la dinámica que también cambia, manteniéndose entre pianísimo y piano. El piano regresa a un breve ostinato en los últimos compases el que rememora el del inicio de la pieza anterior en la mano izquierda. La pieza concluye en un piano pianísimo, casi imperceptible.

CONCLUSIONES

En el desarrollo de esta tesis pude verificar que es posible crear música desde un enfoque más holístico, abarcando al sujeto desde una perspectiva más integral. En este caso, desde el uso de la técnica Roy Hart que contiene una orientación más amplia al implicar en su proceso no tan solo el aspecto fisiológico de la voz sino también las dimensiones físicas, psíquicas y psicológicas del ser humano. Este resultado se logra gracias a la adición del trabajo performativo que permite explorar cuerpo y emociones a través de la improvisación físico vocal.

Además, las fuentes bibliográficas consultadas revelan que existe una memoria corporal formada desde la más temprana infancia que comprende contenido psíquico reprimido y experiencias físicas que no pueden ser canalizadas a través del lenguaje hablado, no obstante, existe la posibilidad de que estas se expresen a través de la acción y/o experiencias corporales. Considero que es importante que exista literatura de distintas áreas del conocimiento acerca de este tema, en este caso en la psicología, la musicología y la neuropsiquiatría; porque podría encontrarse en esta técnica y otras de orientación similar un canal de ayuda a la salud mental del individuo. Por supuesto, veo la necesidad de profundizar este aspecto de la investigación para tener una visión más acabada.

También resultó interesante el descubrimiento de la información decodificada a través de la conversión de un archivo m4a a midi y posteriormente a Sibelius. Si bien, no he podido determinar de donde proviene toda la información, se abre aquí un campo de posibilidades

para trabajar en el futuro.

Pude cumplir con el objetivo de crear música a través del material emanado de la práctica con la técnica ya que tratándose de un recurso vocal es completamente adaptable a muchos instrumentos. Además, el uso de técnicas extendidas en la actualidad es un recurso bastante habitual y cuenta con simbología para la transcripción.

Tiene un valor importante para mi haber utilizado la técnica vocal para crear música instrumental; pues, podría haber tomado la decisión de crear una pieza vocal, pero, utilizar texto demanda un trabajo considerable sobre su significado y expresividad, y por consecuencia, se aleja de la posibilidad de escuchar el contenido expresivo más espontáneo. Los aspectos no verbales del discurso no siempre son tan valorados y creo que encierran mucho conocimiento que puede descubrirse.

En la medida que se profundiza el entrenamiento es posible llegar a improvisar más motivos melódicos, e incluso melodías. Si bien es cierto que también ocurre que lo melódico se fragmenta para dar espacio a lo sonoro y desestructurado, así mismo aparecen trazos de lenguaje tradicional. Esto me parece completamente esperable, por un lado porque tenemos totalmente internalizada esta forma de crear que ya casi es intrínseca a nosotros. Por otro lado, el método no intenta dejar obsoleto el lenguaje tradicional, más bien integra una dimensión inexplorada como recurso a nuestra disposición para crear.

Para mi existe una marcada contradicción entre la tendencia al individualismo que está tan vigente y al mismo tiempo la atención del sujeto desplazada hacia lo externo. Es tan

alto el nivel de distracción ofrecido por la sociedad de consumo que el individuo se ha distanciado de lo esencial para sí mismo. Considero importante regresar a ello.

Por último, cabe mencionar la relevancia que ha tenido para mí haber desarrollado este trabajo con una técnica que permite distanciarse de estructuras definidas y posibilita entrar en un espacio de creación muy transformador; esto es un buen indicador cuando piensas que el arte debería contener el poder de transformar de algún modo, al artista y a los demás. Además, efectivamente estos espacios de creación me hicieron sentir más cerca de mí y disfrutar mucho del proceso.

Bibliografía

- Blas P., J. (2013). Revisando las perspectivas de estudio en el abordaje de la improvisación musical. Hacia una caracterización de las dimensiones experienciales del problema. En SACCoM (Ed.), *Nuestro cuerpo en nuestra música*. Buenos Aires: SACCoM. Obtenido de www.academica.org: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/45>
- Cage, J. (2019). *Indeterminaciones*. (F. Reyes, G. Arroyo, Edits., & P. Grinberg, Trad.) Alquimia Ediciones.
- Centre Artistique Roy Hart. ((s.a)). Alfred Wolfsohn, Legacy. France. Obtenido de www.roy-hart-theatre.com. <https://roy-hart-theatre.com/legacy/#alfred-wolfsohn>
- Cobo, I. (2014). ¿Cuál es el colmo de un vanguardista?. Autonegación, comicidad y crítica en el Manifiesto dadá de 1918. (C. Arcos, Ed.) *Exploraciones*.
- Crawford K., P. N. (2019). *Tradition, Vocal Traditions: The Roy Hart Tradition. Voice and Speech Review*. Obtenido de www.roy-hart-theatre.com. <https://roy-hart-theatre.com/shop/vocal-traditions-the-roy-hart-tradition/>
- Fernandez de la Vega, S. (2018). La memoria del cuerpo: una justificación teórica de las intervenciones corporales en psicoterapia analítica. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 38(134), 451-471.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. (34). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gonzarolli, J. (2017). Futurismo: un siglo. *Enfoques*, 29(2), 51 - 66.
- Hitler, A. (2003). *Mi lucha. Primera edición en castellano*. Obtenido de www.us.archive.org. <https://ia802706.us.archive.org/34/items/MiLucha/milucha.pdf>
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos y el inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Paidós.
- Lopez Cano, R. (2014). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad". *DE cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina.*, 41 - 78. (M. Fornaro, Ed.) Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música.

- Lliut, M. (2008). De fronteras y horizontes: Música y Artes Sonoro. (<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49213>, Ed.) *Clang*(2), 45 - 51.
- Music and the Holocaust. (s.a). Recuperado el octubre de 2022, de www.holocaust.music.ort.org. <https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/>
- Navarro, V. (2018). *Fulano y su bunker sónico: un espacio de resistencia musical en Santiago de Chile, en tiempos de dictadura*. Universidad de Chile, Santiago.
- Ono, Y. (. (2019). *Fluxus Escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. (1ª ed. ed.) (M. Meyer, Ed., & P. Marín, Trad.) Buenos Aires: Caja Negra.
- Pardo, E. (Abril de 2003). Figuras de la voz: Objeto, sujeto, proyecto. *Performance Research*, 8. Reino Unido.
- Peters, R. (2018). Wege zur Stimme (Ways to the voice). *Extracto, Way to the Voice, 2008*. (A. Dardas, Trad.) Bielefeld, Alemania.
- Pikes, N. (2007). The Carl Gustav Jung Connection. *Alfred Wolfsohn and Charlotte Salomon. Unfolding history*. Malerargues.
- Piñeiro, B. (2004). La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX. ((. 1.- 1. Revista Historia Actual Online, Ed.) Obtenido de www.dialnet.unirioja.es: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/996088.pdf>.
- Wolfsohn, A. (1937). Orpheus, or the way to a mask. (S. y. Braggins, Ed., S. Braggins, M. Günther, Trads., & M. Günther, Recopilador) Woodstock, Connecticut, Estados Unidos: Abraxas.
- Zetina, E., & Piñón, P. (2016). El método socrático en los programas educativos actuales: una propuesta de Martha C. Nussbaum. *La Colmena*(91), 79 - 90.

ANEXO

PARTITURAS

Ríos

Para clarinete, violoncello
y piano

Marlen González Escobedo

Vuelos

Marlen González Escobedo

♩ = 66

Clarinete en Sib
Sonido real

Piano

Expresivo
mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

♩ = 66

Violonchelo

4

Cl.
Sonido
Real

Pno.

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Vc.

7

Cl.
Sonido
Real

Pno.

mf *p*

tr

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Vc.

10

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

mf f mf mf

mf p pp

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

gliss. Vibrato Vibrato

mf f mf p

13

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

(tr) 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr

p mf

mf p

Red. * Red. * Red. * Red. *

gliss. Vibrato Vibrato

mf f mf p

15

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

(tr) 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr 8va tr

p pp mp

p pp

Red. * Red. * Red. * Red. *

Vibrato sul tasto

gliss.

f mf

24

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p

mf

mp

ff

sul pont.

tr

27

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

mp

mf

f

mf

Frullato

f

ff

mf

f

pizz. arco

30

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p

p

mf

ff

mf

p

f

f

pp

34

Cl. Sonido Real

mf *p*

Pno.

ff Led. *p*

Vc.

pp Led. Vibrato

38

Cl. Sonido Real

Pno.

mp *ff* *p* *mp* *mf*

ff *p* *mf*

Vc.

mp *mf* *f* *mf* pizz.

Lea. * Lea. * Lea. *

41

Cl. Sonido Real

Pno.

f *ff* *fff* *ff*

f *ff*

Vc.

f arco Vibrato *gliss.* *ff* *f*

Dejar sonar hasta la extinción del sonido

46

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p

mf *p* *ff* *pp*

p *trm*

51

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

mp *mf* *mp*

mp *f* *mf* *f*

mp *mf* *f* *mp* *pp*

pizz. *arco* *gliss.* *pizz.* *arco*

54

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

pp *mf* *f* *Frull.* *mf* *Frull.*

ff *mf* *f* *mf*

p *gliss.* *gliss.* *mf* *f* *mf*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

57

Cl. Sonido Real

Frull.

p *mf* *f*

Pno.

f *mf*

Vc.

sul pont. Vibrato

Legato y gliss. posible.....

pp *f*

60

Cl. Sonido Real

tr *gliss.* *tr* Frull..... *tr*

mp *pp* *p*

♩ = 66

Pno.

*mf*³ *mf*

Vc.

sul tasto Vibrato

mf *f* *mf* *pp* *mp*

65

Cl. Sonido Real

Pno.

mp *p* *mf* *mp* *mf* *ff*

Vc.

67

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p *mf*

mf *f* *ff* *f* *mf*

f sfz *mp*

Trémolo

69

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

f *mf* *f*

mp *f* *mp*

pizz.

8va

70 (8)

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p *mf* *p* *mf*

f *mp* *f* *mf* *ff* *f* *mp* *p*

mf *pp* *p* *mp* *mf*

Legato posible

arco

gliss.

Led.

72

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

Frull.

f *mf* *f* *mf*

sfz *mf* *f* *mp*

74

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

p *p* *p*

f *f* *ff* *mf* *f*

mf *ff* *gliss.* *gliss.* *pp*

77

Cl. Sonido Real

Pno.

Vc.

mf *f* *pp* *mf* *f*

ff *f* *mf* *f* *f*

mf *f* *p*

79

Cl. Sonido Real

mf mp mf f mp f

Pno.

f ff mf

*fff Ped. * Ped. **

Vc.

ff f p mf

81

Cl. Sonido Real

mf pp p mf f

Pno.

ff

tr

8^{va} fff

*Ped. f * 8^{va} fff Ped. * Ped.*

Vc.

gliss. f mf f ff

Vibrato

Frull

83

Cl. Sonido Real

ff f mf f

Pno.

tr

8^{va} sf f sf

(tr) 8^{va} sf f tr

** Ped. * Ped. **

Vc.

pizz. arco pizz. ff

mf fff f

85

Cl. Sonido Real

mf *p* *f* *mf*

Pno.

f *ff* *f* *ff* *ff*

sul tasto arco

f *mf* *mp*

Ped. * Ped. * Ped. *

Vibrato

87

Cl. Sonido Real

ff *mf* *p* *mf*

Pno.

mf *f* *p*

p *mp* *mf*

mf *gloss.*

8va

89

Cl. Sonido Real

p *mf* *mf* *f*

rall. *molto rit.*

Frullato

Pno.

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

f *f* *ff* *Ped.* *fff* *Ped.* *mp*

rall. *molto rit.*

Vibrato

mf *f* *mp*

El retorno

Marlen González Escobedo

1 $\text{♩} = 60$

Clarinete en Sib

Piano

Violonchelo

mf \rightarrow *pp*
sfz
Rapidissimo
A la punta

sul tasto

mf *mp* *f*

f *p* *f* *mf*

15^{ma} 15^{ma} 15^{ma}

3 3 3

gliss. #

IV

7

Cl.

Pno.

Vc.

mf *mp* *mf*

p *mf* *f*

Frullato

gliss.

15^{ma} 15^{ma} 15^{ma}

8^{va}

Ped. *

gliss. #

mf

9

Cl.

Pno.

Vc.

mp *mf* *p* *mf*

pp *f* *mf*

Frull.

gliss.

5 5

Ped. *

gliss. #

f

11

Cl. *f* *mf*

Pno. *f* *p* *mf* *f*

Vc. *ff* *mf* *f* Led.

pizz. *arco* *gliss.* *gliss.*

8va *8va*

13

Cl. *mp* *mf*

Pno. *f* *ff* *f*

Vc. *p* *f* *f* *mf* *p*

Frullato *sul pont.*

8va *8va*

ff *ff* *ff* *ff*

Led. *Led.* *Led.*

15

Cl. *p* *p*

Pno. *mp* *f* *ff* *mf* *p*

Vc. *pp* *mp* *mf*

trm *trm* *trm* *trm*

8va *8va*

Led. *Led.* *Led.*

sul tasto

27

Cl.

pp 3 *ppp*

Pno.

ppp

ppp
Led.

Vc.

8

*

*