

EL CUERPO EN LA INTERPRETACIÓN

La poésis interpretativa del canto a partir del ser antagónico, su corporeidad e intersubjetividad en el escenario

Fundamentación

Entendiendo que la música, el arte y cualquier actividad en la cual participemos tienen consigo la intervención de una técnica, permite dar cuenta que la misma es la constitución de una serie de procedimientos que permiten realizar una acción determinada. Este tipo de procedimientos y/o herramientas que hacen a la técnica, suelen ponerse en una dimensión jerárquica que prevalece por sobre cualquier otra dimensión, y que compromete una acción a ser totalizada bajo los mismos términos, dejando relegado en segundo plano e inclusive, sin mayor importancia, aspectos que son relevantes y que se generan y accionan en paralelo para obtener un resultado significativo.

Cuando hablamos de la interpretación en el canto, surgen dos acepciones posibles para determinar dicha interpretación. La primera hace referencia a la interpretación basada en herramientas y procesos técnicos que permiten integrar y desarrollar una interpretación musical acorde con aspectos estéticos, estilísticos y/u objetivos personales. La segunda interpretación nos proporciona una idea de las características que subyacen a la corporeidad e intersubjetividad de quien está comprometido en dicha acción. Dos caminos en la interpretación que debieran ser transitados, no como una elección entre los dos, sino como dos instancias necesarias para un fin común, Cantar.

La docencia del canto ha hecho hincapié en la técnica, dejando a la parte corpórea e intersubjetiva a la suerte del análisis poético-literario, como si este fuese un determinante musical del canto. Es a partir de ello, que proponemos realizar una intervención docente, teniendo como objetivo principal, atender a la información, los procesos y las características que nos brinda el cuerpo –en toda su extensión y complejidad- y la comunicación intersubjetiva como intérpretes directos de esta acción.

Por otro lado y como punto importante en este trabajo, se hará una vinculación entre la corporeidad resultante y la técnica, como un todo en su relación simbiótica y no como vertientes disociadas.

Objetivos

- Indagar y problematizar las implicancias de pensar la interpretación vocal desde y hacia la técnica vocal.
- Identificar y analizar las características melódicas de un tema musical y su vinculación en términos corporales, psicológicos, cognitivos e intersubjetivos.
- Realizar una intervención de cuerpo con un tema musical, a partir de la escucha.
- Proponer y realizar la interpretación de un tema musical a partir de la triangulación *cuerpo-técnica-intersubjetividad*.

Marco Teórico

Entender el cuerpo como parte de toda acción que realizamos es una tarea bastante compleja, más aún cuando se antepone a este, la mente o el pensamiento racional por sobre cualquier expresión corporal. Muchas veces asociamos los movimientos y respuestas corporales a una señal enviada por el cerebro, cuando éste muchas veces es quien recibe un estímulo producto de señales corporales, y otras veces tan solo es un viajero y receptor de acciones corporales sin una respuesta determinada. Contemplar al cuerpo como una parte pensante del ser humano, posibilita entender que su comprensión es disociada y asociada simbióticamente a la mente, y no de modo platónico en donde la mente y la racionalidad están por sobre la corporeidad.

Al visibilizar esta relación *mente-cuerpo* como iguales, damos cuenta de la importancia que tiene la intervención corporal en todas las actividades humanas. En la música es de suma importancia plantearnos esta idea como una ontología de música, músico, interpretación y pensamiento (Bohlman, 2001). Aclarar el ser de estas acciones e interventores, permite abordar el arte desde un punto de vista *sincero y verdadero* –entendiendo esto de manera ampliada y flexible-.

Cuando vinculamos esta línea de pensamiento al espacio en el que se pone en juego, cobra sentido el abordar los aspectos que subyacen de la corporeidad e intersubjetividad. Tales aspectos nos permiten comprender la relación del “yo y el otro”, para convertirlo en “vos y yo” o en “nosotros” (Martínez y Holguín, 2017), esta idea compromete a todo aquel que –en pos de la actividad- intervenga en la acción. En términos de Dubatti (2007) y referido al teatro, se conoce como *Convivio*: la relación de

varias personas en un espacio determinado, las implicancias que sugiere, los aspectos sensoriales que subyacen, las subjetividades que emergen y la intersubjetividad que propone dicho encuentro/reunión. Esta idea se enlaza a la música desde la perspectiva de *segunda persona* (Martínez y Holguín, op.cit.), donde la relación de subjetividades permite vincularse y comprender al otro.

Ahora bien, en la interpretación del canto encontramos implicancias cuando pensamos estos términos de Convivio y segunda persona en el acto como tal. Solemos atribuir la interpretación según las distintas personalidades que tenemos, sin embargo ¿Es nuestra personalidad la que se encuentra en escena? ¿La comunicación intersubjetiva con los demás se da a partir de un análisis a priori?; Un piano en escena puede ser una mesa, como puede ser en esencia un piano, su esencia está determinada por lo que se quiera que sea, por el contexto de uso, por el lugar en el que se encuentre, etc., no obstante, tiene un accionar determinado en su interior que se muestra cuando se lo toca e interpreta, a su vez, se relaciona con otros instrumentos, no por su forma, sino por su vinculación sonora con los demás. Quien interpreta en el canto, puede mostrar lo que quiera mostrar, sin embargo, el deseo de su acción, es la resultante en el escenario, la personalidad, es su personaje principal y tangible, el deseo será entonces, el antagonista e intangible del producto en escena, quien conviva con los demás, quien visibilice lo invisible.

Nuestro ser antagónico, es un complejo contradictorio y a su vez hermético a nuestra personalidad, es por ello que exportarlo en el escenario no es un trabajo que le compete exclusivamente a la mente, pues esta nos provee de imágenes, representaciones, memorias, narrativas, escenarios, etc., que nos permiten asociaciones en escena; el cuerpo en este sentido, explicita dichas asociaciones, no como causa-efecto, sino como expresiones narrativas del ser antagónico disociado de la personalidad. Recordemos que en la interpretación musical convergen aspectos cerebrales, corpóreos, sociales e históricos del intérprete (Clarke, 2006). De este modo la interpretación musical en el canto, será la representación sonoro-corpórea de una imagen metafórica y/o explícita, referente a escenarios narrativos; la resultante interpretativa o *poíesis*, estará generada por una relación de: *mi propio yo, el yo de los interventores que se vinculan y los espacios narrativos que comprende la experiencia del yo, del tú y el nosotros*. Así, la literatura más grande que un artista puede tener, son los escenarios narrativos de su experiencia de vida.

Destinatarios

Alumnos pertenecientes a segundo año de técnica vocal y canto de la Escuela de Canto *Canere*, ubicada en la ciudad de La Plata, Buenos Aires.

Secuencia de actividades e intervención docente

La secuencia planteada a continuación, será realizada para cada uno de los cinco alumnos de manera individual exceptuando la actividad cuatro. La duración de la actividad uno y dos será de una hora aproximadamente, mientras que la actividad tres y cuatro, contempla dos horas de duración.

1. Realizaremos una vocalización (calentamiento vocal), atendiendo a cuestiones referidas a lo estrictamente técnico, herramientas, formas, timbres, parámetros vocales, que serán utilizados en un ejemplo musical propuesto con anterioridad por del docente. Se cantara el tema propuesto "*Un vestido y un amor*" de Fito Páez, con todas aquellas características vistas en el vocalizo previo, siempre con miras a que lo técnico sea muy explícito, inclusive exagerado. Posteriormente, analizaremos las características de una interpretación técnica, los pros y contras, las carencias y las implicancias de dicha interpretación. En el desarrollo de esta actividad, el docente tendrá un rol activo y vinculado, realizando las actividades con el alumno, esto pensado en pos del final de la propuesta, una relación de convivio y segunda persona.
2. A partir del análisis melódico del tema "*Un vestido y un amor*" en acción y sin texto, se pretende comprender los movimientos, saltos, silencios, dinámicas, cadencias, duraciones, ámbito (nota más grave y más aguda), etc., en relación al gesto corporal que genera cuando se lo imita, a la imagen cognitiva y psicológica que se desprende, y a la intersubjetividad que crea en el instante de escucha y análisis. Nuevamente el rol docente será vinculado a la actividad tal como el alumno la está desarrollando, por supuesto guiando sus respuestas hacia la idea central y los objetivos propuestos.
3. Se propone realizar una intervención de cuerpo sobre varios temas musicales, dicha intervención estará focalizada en el movimiento que se genere de la escucha inmediata del tema. Una vez hecha la intervención en varios temas, se tomara uno a elección del alumno, el cual supondrá una rutina a partir de un fragmento del ejemplo. Cuando la rutina esté completa –no tiene que ser exacta- se pedirá realizar una intervención antagónica en relación a la propuesta inicialmente. Para finalizar, se analizara el motivo, las imágenes, los presupuestos, emociones, percepciones y propiocepciones que se generaron a partir de la actividad, así como los aspectos psicológicos y sensitivos que

intervinieron a la hora de poner en acción el cuerpo ante otra persona. En esta actividad, la intervención docente se limitara a la guía de la consigna y posteriormente se vinculara al análisis de manera activa.

4. A partir de un tema seleccionado previamente por el alumno, se propone relacionar lo visto desde el cuerpo, los aspectos técnicos ya entrenados, y la intersubjetividad, resultado de la interpretación de dicho tema en escena. Para esta actividad asistirán los demás alumnos que están realizando la secuencia didáctica. Finalizada la interpretación de cada uno, se hará una devolución reflexiva donde se expondrán las experiencias de cada uno y la vinculación que tuvo con los demás como interprete y como espectador. El docente hará parte de la reflexión y además evaluará las intervenciones.

Recursos didácticos

1. - Ejercicios de vocalización.
 - Tema musical *“Un vestido y un amor”* de Fito Páez.
2. - Tema musical *“Un vestido y un amor”* de Fito Páez versión instrumental.
 - Partitura del tema *“Un vestido y un amor”* de Fito Páez.
3. – Tema Musical *“The Sunbeams”* de Yiruma
 - Tema Musical *“In This World”* de Moby
 - Tema Musical *“The Crisis”* de Ennio Morricone
 - Tema Musical *“Playing Love”* de Ennio Morricone
 - Tema Musical *“Adios Nonino”* de Astor Piazzolla
 - Tema Musical *“I Hear A Rhapsody”* de Bill Evans y Jim Hall
4. - Tema Musical *“Crimen”* de Gustavo Cerati
 - Tema Musical *“Las Ciudades”* de Álvaro Carrillo, versión Concha Buika.
 - Tema Musical *“Seguir Viviendo Sin Tu Amor”* de Luis Alberto Spinetta
 - Tema Musical *“Vengo Del Placard De Otro”* de Divididos
 - Tema Musical *“Plegaria Para Un Niño Dormido”* de Luis Alberto Spinetta

Evaluación

Se hará la presentación de cada grupo con el tema escogido, a partir de ello se evaluara el involucramiento corporal y la explicación del desarrollo del trabajo individual. Para ello se propone la observación de las presentaciones, el análisis de los alumnos después de la presentación y el uso de una rúbrica como instrumento de evaluación.

Resultados y conclusiones

En líneas generales, los cinco alumnos pudieron realizar todas las actividades si mayores problemas, y por el contrario con aspectos positivos para resaltar e inclusive rever en su práctica musical. La primera parte del trabajo fue compleja al estar tan anclados a las cuestiones técnicas, la parte corporal de dicho trabajo estaba desligada casi por completo al entender la música en distintas dimensiones, para ellos la dimensión técnica cobraba relevancia al contemplar que su desarrollo es el más importante para abordar las distintas músicas vocales sin errores. Sin embargo al ir avanzando en el trabajo, se encontraron con cuestiones complejas del cuerpo en el canto que no contemplaron y que a pesar de no vincularlas con anterioridad, fueron explicitándose al punto de comprometer el cuerpo en una proporción mayor a la parte técnica.

Hubo dos caso particulares muy interesantes por lo contrastantes en el abordaje de la propuesta. Por un lado uno de los alumnos, no podía proyectar con el cuerpo todo aquello que quería salir, aun cuando él comentaba que tenía emociones encontradas al pensar el canto desde lo corporal. Se quedaba con movimientos pendulares con todo el cuerpo sin mayor movilidad; a modo se sugerencia y alternativa para poder exportar los movimientos que psicológicamente, cognitiva e intersubjetivamente se estaban gestando, se propuso cerrar los ojos, escuchar la música e imaginar una situación a partir de elemento constructivos que surgieran del alumnos. Esto permitió que el alumno entrara en su dimensión antagonista, dejando al cuerpo pensar libremente. No podemos decir que sus movimientos se convirtieron en una rutina contorsionista o de baile contemporáneo, pero si hubo una movilidad significativa en relación al inicio.

En el segundo caso, el alumno estaba reticente a la idea de que el cuerpo tenga una intervención de igual jerarquía o más que lo técnico. Su respuesta ante las actividades eran movimiento preparados en el análisis de lo que escuchaba; escuchaba por unos segundos y luego hacia un movimiento rápido, volviendo de inmediato a su posición habitual. En comentarios que hizo, decía que le era muy complicado moverse en frente de otro y que lo que él canta necesita técnica no cuerpo. De manera similar al caso anterior, se le propuso una situación ficticia para imaginar, esta vez con los ojos abiertos, intentando visualizar cada aspecto que se iba nombrando, a tal punto de llegar a cambiar el espacio físico en el que se encontraba, por un espacio abstracto y cómodo para él. En respuesta a ello, sus movimiento se volvieron inmediatos, pequeños pero con movilidad en el espacio. Cuando preguntamos qué le ocurrió nos respondió: *me centre tanto en la historia que contaba la melodía, que me deje llevar*

como si estuviera en mi casa solo, que uno se mueve, baila y canta con total libertad porque nadie lo observa.

En la actividad final, fue muy significativo el cambio a la hora de interpretar el canto comprendiendo al cuerpo como participe fundamental en este proceso. Entender que hay un convivio en la acción, una relación y vínculo con los demás, que nos permite conectar empáticamente con cuestiones invisibles e intangibles. En cuando a la reflexión final, todos estuvieron de acuerdo en que el modo y las formas de abordar el canto, están hermetizadas por la academia tradicional que supone a la técnica como un todo, sugirieron seguir trabajando paralelamente los aspectos técnicos con los corporales e intersubjetivos de la escena.

A partir de la propuesta y los resultados primarios, pudimos dar cuenta de cuan fuerte es la imperante técnica, el raciocinio y la mirada del otro, cuando los escenarios narrativos de los cuales nos valemos como experiencia, han coartado la libertad en la que nos desenvolvemos, exportando dentro de una objetividad colectiva, una personalidad y modo/forma de *hacer*, muy contraria a nuestros deseos.

Bibliografía

- Baliero, C. (2016). La música en el teatro y otros temas. En B. A. Inteatro (Ed.). El silencio en el teatro.
- Bohlman, P. V. (2001). Ontologías de la música. En Cook, N. y Everist, M. En R. Music. (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Brook, P. (1973). El Espacio Vacío: Arte y técnica escénica. *Península*, pp. 1 - 85.
- Clarke, E. (2006). La Interpretación Musical. En M. Alianza (Ed.). Comprender la Psicología de la interpretación.
- Dubatti, J. (2007). Filosofía del Teatro I. En B. A. Atuel (Ed.). Acontecimiento Convivial.
- Dubatti, J. A. (2010). Filosofía del Teatro II. En B. A. Atuel (Ed.). Poética Teatral: poíesis, cuerpo poético y prioridad de la función ontológica.
- Landau, T. (2007). Los Puntos de Vista Escénicos. En A. D. España: (Ed.). Teorías en Práctica: Trabajo de base, puntos de vista escénicos y composición, ¿Qué son?
- Martínez, I. C. (2014). Psicología de la Música y del Desarrollo: Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana. En B. A. Paidós (Ed.). La Base Corporeizada del Significado Musical.

Martínez, I. C. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. (*Pensamiento*), (*Palabra*)... *Y obra*, N° 18, pp. 6 - 15.

Stubley, E. V. (1992). *Philosophical Foundations* [Fundamentos Filosóficos. Traducción.: I. C. Martinez]. En R. Colwell (Ed.). *Handbook of research in Music Teaching and Learning*. Reston: MENC – Shirmer Books.