

CUERPO Y METÁFORA EN EL ARTE DE ENSEÑAR A CANTAR

Maisa Bohé

bohemaisa@gmail.com

Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata

Proyecto: A través del nudo, material, gesto y notación en la creación musical. Proyecto PIBA.

Facultad de Artes. UNLP.

Director: Luis Menacho.

“La voz, entonces vehículo del lenguaje, de la significación: está habitada por el *sentido*. Y sin embargo se juega allí algo más. Un sonido, una música. Es lo que permanece como misterio en el cuerpo que habla, lo que resiste a la significación. Una “vibración de lo real” que no llega a ser discurso, que no se puede inscribir (...) Y este sonido, es un sonido modulado por la experiencia; es la música del paisaje interior. En la voz, la experiencia hace sonido.” (Ingrid Pelicori, 2007)

El cuerpo de la voz

Como instrumento musical, la voz sucede a partir de un uso diferenciado del aparato fonador conformado por sistemas orgánicos vitales¹. Si bien la música es en general una expresión inmaterial, desde el punto de vista del intérprete, en la voz este rasgo se encuentra tanto en su expresión como en su fuente. A diferencia del resto de otros instrumentos musicales en que la constitución física es ajena a la persona que lo ejecuta, en la voz no hay separación entre el intérprete y el instrumento. Podríamos decir que el instrumento es la persona o su cuerpo, sin embargo el canto, la voz que canta, toma autonomía siendo en sí misma un cuerpo. La voz capturada por la escucha del oyente o por una grabación, tiene su propia dimensión física, su propia estructura, constituyéndose en objeto musical. Este cuerpo vocal, como vehículo del lenguaje (del texto y de lo musical) resiste la comunicación, trascendiendo los límites de lo lingüístico y de lo sonoro, en un discurso que es intraducible, pero perceptible. ¿Cuál es el cuerpo de la voz?

A pesar de entrenar y utilizar la voz como un instrumento musical, el aspecto inmaterial de la voz plantea al menos algunas dudas: siendo la voz, un instrumento imposible de “ejecutar” o intervenir como objeto separado del sujeto que la constituye, es muy difícil de objetivar como puede hacerse con otros instrumentos musicales. Cuando se ejecuta o se

1. Principalmente el sistema laríngeo, pero también estarán involucrados el sistema postural, el sistema respiratorio, el sistema articulatorio resonancial y el sistema nervioso central.

interpreta una obra musical en un piano o una guitarra, el instrumento tiene una corporalidad ajena al sujeto con la que se establece una relación determinada por la exterioridad. Esto le permite tener un conocimiento de ese otro que es el instrumento a partir de una percepción directa, y por sobre todas las cosas, tener una escucha directa de su sonoridad. En el caso de la voz, esta separación no existe, podríamos plantear que más que tener una voz, se “es una voz”.

Ser una voz implica que las dimensiones que atañen al sujeto, su corporalidad, psiquismo y subjetividad determinarán el cuerpo del canto mientras que en la ejecución de otros instrumentos el sujeto está por fuera de la corporalidad del instrumento. En la voz el sujeto constituye la corporalidad del instrumento. Este concientiza y crea un relato de la identidad vocal consecuente con estas dimensiones, pero solo logra tener de ellas una percepción parcial. La voz, encarnada en el relato que creamos de nuestra personalidad tiene un aspecto consciente y una sombra vedada que la irrumpe modificando su estructura. Siendo parte y consecuencia del proceso identitario en continua construcción la voz será un instrumento en constante movimiento.

Sin embargo, ser una voz no nos asegura la habilidad de desarrollar procedimientos musicales con ella. Está claro que a cantar se aprende, y no solo eso sino que además a cantar no se aprende cantando. Si cantar fuese suficiente para el desarrollo técnico expresivo de la voz cantada, todos cantaríamos “bien” ya que desde niños -quien más quien menos- utilizamos la voz tanto para hablar como para cantar. No es el uso expresivo de la voz, ni hablado ni cantado, lo que posibilita su desarrollo técnico instrumental. La cualidad de la voz cantada va a estar determinada por un complejo sistema de relaciones psicomotrices muy sutiles, conscientes e inconscientes, que es plausible de ser organizado y entrenado con un fin determinado, entonces ¿que le puede “dar un cuerpo a la voz”?

El complejo cuerpo, mente y sentidos, como unidad psicomotora es la “máquina” donde la voz sucede. La organización de este complejo para sus funciones expresivas musicales, es el foco de la enseñanza técnica del canto, la construcción del instrumento. En esto consiste el trabajo de luthería del instrumento vocal. Aquí es donde la voz se “con-forma”: toma estructura. Esta forma maleable es lo que se puede “tener” de la voz. Más allá de estas características adjetivables de la voz, reconocidas por las convenciones de la música, se inscribe un gesto perceptible pero intraducible que Roland Barthes lo define como el “grano” de la voz. Barthes, realiza una oposición de carácter teórico entre los conceptos de feno-texto y geno-texto y define al feno-canto como

“Todos los fenómenos, todos los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación: en resumen todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales (gustos confesados, modas, discursos críticos) lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época, la subjetividad, la expresividad, la personalidad de un artista” (Barthes, 1981)

Más allá de lo que podemos “tener” de la voz, de lo moldeable, de lo que inscribe en ella la personalidad del cantante, de lo que es individual, por encima de lo inteligible, de lo expresivo, emerge un cuerpo inmaterial que arrastra directamente lo simbólico. Esto es lo que Barthes define como geno-canto, en palabras del autor:

“El espacio en el que germinan las significaciones, desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego de significantes ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en la que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes” (Barthes,1981)

Ese fondo que trabaja desde el interior de la lengua en su propia materialidad creando una voluptuosidad, toca la profundidad de lo intraducible, donde la melodía y el texto se vuelven un solo tono. Aquí estamos en presencia, no del complejo “cuerpo mente sentido” como instrumento de la voz, si no del cuerpo mismo de la voz, o dicho de otro modo, de la voz hecha cuerpo, materia. El “grano” de la voz, será esa materialidad que habla desde su lengua materna o como precisa Barthes “lo que en su caso acompaña al canto es el alma, no el cuerpo” (Barthes,1981)

Ya planteamos que a nivel del “feno-canto” tenemos muchas posibilidades de trabajo. Aquí nos preguntamos, si consideramos este “grano” como una especie de sustancia propia de la voz, lo que resiste a la comunicación ¿hay algo que se pueda enseñar o entrenar en el plano del “geno-canto”?

Ser una voz

Woody Allen en el film “The Rome with love” (2010) parodia la complejidad psíquica presente tanto en la producción vocal como en su escucha. Woody Allen encarna a Jerry, un productor musical retirado que descubre al escuchar a Giancarlo, su consuegro, cantando en la ducha, que es un excelente cantante de Ópera. Su consuegro es un italiano amante de la ópera que nunca había estudiado música, pero tenía una gran pasión por el canto. Tras largas discusiones con su consuegro y su familia, quienes se negaban a exponerlo al público, Jerry logra convencer a su consuegro de participar en una audición. La audición resulta mal, de hecho la gestualidad y fluidez que el cantante demuestra en la ducha, durante esa escena es notoriamente antagónica, se muestra con obvios rasgos de incomodidad, estereotipada y forzada. Al regresar a la casa Jerry es expuesto por los familiares a todo tipo de reproches. Entre ellos los que le hace su pareja, quien le dice explícitamente: -“es tu imaginación, te imaginas su voz mejor de lo es como una excusa para no estar jubilado”- En esa misma escena (0:54’) comienza a escucharse de fondo la voz del consuegro nuevamente cantando en la ducha. Jerry insiste y reafirma: -“lo escuchan! no tiene una voz increíble!” y su yerno le responde -“sí, pero de nada le sirve en la ducha”-.

A partir de ahí Jerry comienza a reflexionar, definiendo la idea de que todos cantamos bien en la ducha: -“ incluso yo”-

dice - “Tengo una voz terrible normalmente pero mientras me enjabono bajo el agua caliente, canto como Eartha Kitt”-. Tras convencer nuevamente a Giancarlo de volver a cantar profesionalmente, hace construir una ducha móvil desde la cual el cantante realiza su performance en vivo y logra tener, sobre el escenario, los mismos resultados que en su casa.

¿Qué implica la ducha que modifica ese rasgo psíquico del instrumento y pone de manifiesto las imposibilidades de controlar su escucha y su producción? Cantar en el escenario dentro de la ducha le permite al cantante recuperar esa intimidad desinteresada y restablecer la comodidad con la que se expresa en su propio baño, permitiendo que su voz se desarrolle con total fluidez sin perderse en la mirada ajena. Si le sacan la ducha volvería a estar “al desnudo” en el escenario.² La ducha anula la mirada del otro.

En la vida como en la música

El trabajo sobre la pedagogía de la voz se funda en su inmaterialidad y constituye su punto de partida. Como sostenemos: en la voz el instrumento es inseparable del intérprete rasgo que determinará la imposibilidad de establecer una distancia entre el acto de cantar y el acto de escuchar. La escucha constituye el principal medio de conocimiento de la voz y nos plantea al menos dos dificultades, en primer lugar cómo establecer esa distancia entre objeto a conocer y sujeto conocedor siendo que la escucha está siempre condicionada por la autopercepción del sujeto. En segundo lugar, la voz y la audición conforman campos de sentido divergentes: no es posible escuchar la propia voz. Finalmente el conocimiento de la propia voz, se funda en ese vacío, en esa imposibilidad.

El acto de la escucha de la voz implica un acto de desdoblamiento entre el sujeto que canta y el sujeto que escucha poniendo en juego diferentes campos de sentido en el sujeto. Transformando la escucha del feno-canto se construirá el cuerpo de la voz. Para esta transformación es preciso establecer nuevas perspectivas de audición. Esta tarea de aprendizaje implica un otro, que mediante su escucha, proyecta un aspecto desconocido de la gestualidad vocal del que aprende. Este otro, realiza intervenciones, propone experiencias a través de las cuales emergen conexiones motrices y campos de sentido que permitan descubrir nuevos funcionamientos. Estas intervenciones que se articulan a través de la experiencia, funcionan como una llave, habilitan un intercambio activo y atento frente al mundo. El filósofo y pedagogo norteamericano Jhon Dewey (1980) define la noción de experiencia educativa como aquella señal de interacción entre los sujetos y el mundo. En palabras del autor:

“Aprender de la experiencia es establecer una conexión hacia atrás y hacia adelante entre lo que hacemos de las cosas, y lo que en

2. https://www.youtube.com/watch?v=IYFQ_YU3Yy4 . En la escena el cantante Fabio Armiliato, quien encarna el personaje del consuegro de Jerry en el film *The rome with love* (Allen, 2012) interpreta el aria “Amor ti vieta” de la ópera *Fedora*, música de Umberto Giordano y libreto de Arturo Colautti basado en un drama con el mismo nombre de Victorien Sardou; estrenada el 17 de noviembre de 1898 en el Teatro Lírico de Milán.

consecuencia, gozamos o sufrimos de las cosas. Bajo tales condiciones el hacer se vuelve un ensayo, un experimento con el mundo para averiguar cómo es; y el sufrimiento se convierte en instrucción". (Dewey, *La experiencia y el pensamiento*, s.f:)

Para Dewey, la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un campo de sentido. Implica un trabajo de discernimiento a través del cual esa temporalidad entre entre el pasado y lo posible toman una dimensión de totalidad.

Estas experiencias educativas las articulamos en las clases a través de ejercicios. Estos, son herramientas que nos muestran una posibilidad de funcionamiento vocal. El "ejercicio" es un medio describable, que propone realizar una actividad cuyo objetivo es un aprendizaje que con la repetición trae un efecto de entrenamiento, estimulando la comunicación hacia adentro y hacia afuera con el objeto de modificar los esquemas físicos y psíquicos del sujeto.(Eugene Rabine:2002)³ Los ejercicios son así vehículos de la experiencia. Fundantes de lo que podríamos denominar la didáctica del canto.⁴

Para conocerse uno, se necesita más

Como en la teoría de la escritura del cuento, en la enseñanza del canto se articula un doble sistema de significación (Ricardo Piglia, 2000) Siempre hay "dos cuentos", uno que se cuenta y otro que se omite. Esta omisión, hace que la primera historia capte la atención del sujeto, mientras que la segunda historia opera en su imaginario y le lleva a la comprensión de una nueva realidad. De la misma forma que en el arte, se crea una realidad con la intención de que podamos ver otra, en la enseñanza del canto el ejercicio funciona como una ficción operatoria. Lo que está más allá de lo mostrado -lo que no se dice o permanece en silencio- es aquello que debemos inferir y que posibilita el conflicto dialéctico interior que ejerce una fuerza, que estimulada intelectualmente, deviene en sentido. Encontrar este significante, es un acto de compromiso personal, corporal, intelectual y emocional que solo puede producirse a través de una síntesis entre el mundo externo y el mundo interno, en cuya realización, emerge un nuevo contenido.

La voz como expresión del ser es un sistema autónomo en el que su autonomía se da en su autorreferencia. Como lo describe Estela Quintar, tomando de Humberto Maturana el concepto de "autopoiesis" (Quintar, 1998)

De modo que: el mundo en que vivimos es el mundo que nosotros configuramos y no un mundo que encontramos[...] lo externo gatilla en nosotros algo que está determinado en nosotros[...] ni siquiera podemos decir que existe algo como real, ni que interpretamos la realidad. Lo que podemos decir es que el mundo en que vivimos lo configuramos en la convivencia, incluso cuando hablamos de lo interno y lo externo [...] Es en este

3. Eugene Rabine, cantante, director de coro y orquesta y pedagogo estadounidense, reconocido como un importante referente y creador del método funcional en Alemania y Argentina.

4. En este aspecto las últimas décadas han sido muy fructíferas. Innumerables técnicas se han desarrollado a partir de los avances de conocimiento científico sobre la biomecánica del cuerpo y de la voz como sistemas interrelacionados. Es el trabajo que se hace sobre la vocalización.

sentido que se conceptualizan las emociones que nos constituyen como seres humanos [...](Quintar, 1998)

El sujeto, en continua producción de sí mismos y del mundo en que vive, surge de la dinámica de su operar interno y externo. Este mundo que configuramos en la convivencia implica a ese otrx que puede señalar (enseñar) lo que está vedado para la autopercepción. Tanto en el plano de la mecánica de la voz, como en el plano perceptual de la producción vocal, la metáfora y el diálogo que la articulan son aquí fundantes del proceso.

Tomemos un caso, un ejercicio tiene un relato anclado en una serie de acciones por ejemplo:

“inspirar caminando por el espacio y comenzar a cantar elevando progresivamente los brazos. Cantamos un glissando de 5ta descendente con la vocal /u/”

El objetivo en sí del ejercicio no está en la virtuosidad lograda en la coordinación del movimiento y el canto, si no en descubrir cómo este movimiento estimula una modificación en el accionar del sistema, cuales son sus implicancias sonoras y cuales son las implicancias emocionales que se derivan de esta nueva forma vocal. Normalmente, la persona que está experimentando esta nueva forma de fonación no va a expresar las sensaciones a partir de la fisiología en un discurso del tipo “siento que mi laringe desciende y mi diafragma se activa”. Es probable que el relato de su registro autoperceptivo esté determinado por cuestiones culturales o emocionales. Podríamos generalizar estas expresiones en frases que comenzarán con “me gusta, no me gusta; me desconozco, me reconozco; me es placentero ó me es incómodo”. El profesor, en tanto otro en este proceso de diálogo y escucha, tendrá que mover esta perspectiva condicionada por la percepción individual del sujeto para abrir interrogantes que permitan poner en relieve o espejar aspectos vedados para el propio sujeto, procurando no condicionarlos por su propia expectativa. Buscará así habilitar una nueva perspectiva de escucha.

El ejercicio vocal, en tanto ficción operatoria, constituye una serie organizada de eventos asibles con el cuerpo, ordenado en el tiempo y el espacio. Cabe aclarar que el ejercicio no se vale por sí mismo de manera literal si no que intenta despertar un potencial vocal a través de una estimulación indirecta. Al contrario de la idea tradicional de enseñanza que llena huecos, la enseñanza del canto podría pensarse como una pedagogía del vacío del sujeto: abre huecos, desarma estructuras, propone nuevas escuchas invitando a la persona a encontrar otras dimensiones de su propia vocalidad. De este vacío, de la incertidumbre que despierta la inmaterialidad del instrumento, emerge con potencia un camino que enciende un movimiento que implica transformación.⁵

5. François Cheng, en su libro Vacío y plenitud, partiendo del análisis de la pintura china, define el vacío no como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye por excelencia el lugar donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de acceso totalizador al universo por parte del hombre” (François Cheng, 2004)

La metáfora en la enseñanza del canto

Localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes, la metáfora es el procedimiento mediante el cual se hace posible la construcción de sentido en la enseñanza del canto. Este es el recurso fundamental a través del cual lo inmaterial de la voz encuentra anclaje idiomático “no en su significación literaria o lingüística, sino como recurso muy general de las figuras retóricas como la reunión de imágenes establece relaciones inéditas que ensanchan su carácter semántico” (Daniel Belinche, 2010).

Con la misma función de figura retórica opera la metonimia, la cual consiste en designar una cosa con el nombre de otra estableciendo una relación de sustitución o reemplazo de una parte por el todo. La metonimia permite reutilizar el lenguaje hablado navegando diferentes universos simbólicos. Por ejemplo, en el canto utilizamos el concepto de “caudal vocal”.

Las funciones principales de la voz cantada (afinación, timbre, duración, intensidad) están sujetas a mecanismos neuronales muy sutiles: cuál es el gesto respiratorio exacto que acompaña el enlace de una frase, desde el comienzo y hacia final, cómo o cuánto tensar el músculo laríngeo para encontrar cada nota, qué impulso energético habilita un aumento o un descenso de intensidad sonora. Todos estos no son parámetros que puedan cuantificarse o estimularse por ninguna acción directa. Requieren de la creación de representaciones, de identificación y desidentificación en el uso del cuerpo y la escucha de la voz.

Si entendemos a la imagen como un sello mental, una impresión interna que puede representar tanto sonido como luz, podemos entender cómo la metáfora y la metonimia en tanto figuras retóricas, pueden habilitar el desarrollo de nuevas imágenes sonoras. Ampliando el mundo sonoro interno, se establecen nuevos universos simbólicos que posibilitan la construcción de las funciones vocales específicas del canto.

La metáfora y la metonimia entonces, rompiendo la literalidad del lenguaje, crean imágenes que operan como puentes entre lo inmaterial del sonido y los mecanismos vocales; entre la articulación de la acción en el ejercicio y los nuevos campos sensorceptivos que habilita el entrenamiento. Todo este trabajo se refleja en la materialidad de una voz que se revela novedosa gracias a los nuevos universos de significación que se abren a partir de una nueva escucha.

El canto en tanto vehículo de lo sonoro y de la lengua, constituye en sí misma una configuración metafórica que atraviesa la semántica y devela “lo real, el misterio del cuerpo que habla” (Lacan en Pelicori, 2007)

Conclusiones

El feno-canto tiene a su disposición toda la tradición de la enseñanza del canto y de la música para desarrollarse, pero respecto del geno-canto no tenemos aún un horizonte claro. Para hablar del desarrollo de lo que podría ser la esencia de la voz, hay que poner en juego otras discusiones filosóficas. Podemos encontrar en las prácticas que utilizan al sonido como medio hacia la espiritualidad, propuestas dirigidas al encuentro con una esencia. Parafraseando al libro "Zen en el arte del tiro con arco" (Eugen Herrigel, 2015) el arte genuino no conoce fin ni intención, lo que obstruye el camino es la voluntad demasiado activa, habrá que dejar que sea "ello" lo que cante. Pero para que "ello" suceda, es decir para que el oficio se "espiritualice", se hace necesaria la concentración de todas las energías físicas y psíquicas. Quizás ese sea el trabajo por hacer para quienes busquen el grano de la voz.

Una clase, podría operar al igual que una obra como una metáfora, permitiendo un múltiple juego de significación, que interpele a la creación de contenidos propios a partir de un espacio de significación y de una experiencia que se construye de manera conjunta. En términos de la enseñanza del canto lo que *enseña* es la experiencia, no es posible ningún desarrollo homogéneo sin esta dialéctica de desarrollo de unx mismx a través de unx mismx en constante diálogo y escucha. La intervención de un otrx resulta clave ya que permite evitar el callejón sin salida al que nos puede llevar la auto percepción habilitando así la multiplicidad de sentidos de un conocimiento que es tanto intelectual como gestual. En la escucha y la mirada del referente externo, se refleja la escucha imposible de la propia voz. ¿Será esta imposibilidad el punto de partida para pensar una pedagogía basada en el vacío?

REFERENCIAS

- Pellicori, Ingrid (2007) *Pensar la voz: una perspectiva actoral en Caligrafía de la voz*. Página 35. Leviatán
- Barthes, Roland (1982) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*. Capítulo *El cuerpo de la música*. Pág. 265. Paidós.
- Barthes, Roland (1982) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*. Capítulo *El cuerpo de la música*. Pág. 265. Paidós.
- Belinche, Daniel (2000) *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.
- Dewey, John (S.F) *Los fines, las materias y los métodos de la educación*. cap. IV : *La experiencia y el pensamiento*. Ciudad Lineal. pág. 91
- Quintar, Estela (1998) *La educación como puente a la vida*. Euduco, pág. 23
- Zorrilla Cesar, Zerna (S.F.) *A roma con amor. Escena de la ducha*. Archivo de video: https://www.youtube.com/watch?v=IYFQ_YU3Yy4.
- Belinche Manuela Montequin, Leopoldo Dameno, *De la hora libre a la hora de arte: experiencia artística y construcción pedagógica*. Revista Metal nro 3, edit. Papel cocido. UNLP.

Cheng, François (2004) *Vacío y plenitud*. Siruela.

Herrigel, Eugen (2015) *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier.

Piglia, Ricardo (2000) *Tesis del cuento en Formas Breves*. Anagrama.

Rabine Eugene (2002) *Aspectos pedagógicos y metodológicos de la enseñanza del canto. Textos y gráficos de las conferencias. Educación funcional de la voz*. Centro de Trabajo vocal. Caba.

Woody Allen, *The Rome with love*, film, 2012.

Maisa Bohé

Maestra de Música egresada del CPA de Mar del Plata. Profesora de canto egresada del CEM de La Plata. Cursó el posgrado Especialización en Lenguajes Artísticos y se encuentra actualmente cursando la Maestría en Estética, Teoría y Gestión de las Artes en la Facultad de Artes de la UNLP. Integrante del proyecto de Investigación PIBA "A través del nudo: material gesto y notación en la creación musical" del IHAAA de FDA de la UNLP. Discípula de Marcelo De Aquino Vicente y Pelva Naik en Dhrupad (música antigua de India). Es Regente de estudios de la Escuela de Arte de Berisso y profesora de la cátedra de Canto Popular en la Escuela de Arte de Florencio Varela y en la Escuela de Arte de Berisso. Se destaca su labor como Maestra formadora en Cursos, Seminarios y Talleres de especialización en Pedagogía de la voz, Método funcional, Yoga Integral, Nāda, Pūrṇa y Yoga de la voz. Se desempeñó como cantante y performer en diversos proyectos de música popular entre los que se destacan Les minon, Canciones lloronas, Dúo Olivero-Bohé, Insurrecta, Ética del Atardecer, Afilado Perfume y La mesa del silencio.