

Universidad de la República. Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado

viento en casa

Un ensayo acerca de la expresión vocal y corporal desde una experiencia singular.

Clarisa Roldán Rodríguez

C.I: 4.008.236-1

Prof. Adj. Mag. Gabriela Etcheverry

Montevideo, 31 de Julio de 2016.

Índice

Introducción.....	3
Desarrollo.....	3
Cartografía.....	8
El trabajo expresivo vocal y corporal como práctica artística, educativa y clínica	10
Parte del aire.....	12
La práctica expresiva vocal y corporal.....	16
Herramientas/ Recursos.....	19
1) Lo expresivo-experimental.....	20
2) Lo lúdico- poético.....	22
3) La canción y la composición.....	25
Procesos.....	30
Rol docente: Fluctuación en movimiento entre ser coordinadora, orientadora, maestra de canto.....	35
Reflexiones Finales.....	39
Referencias Bibliográficas.....	42

Los comienzos así como los finales se vuelven borrosos, se unen, se enamoran, se pierden, se mezclan. Le hacen un guiño a la palabra, la imagen, el boceto que intentó ser punto de partida al posible mapa. El recorrido se enlentece, se acelera, se tropieza con picos escabrosos y amplias llanuras, se detiene como suspendido. A saborear un té de menta que acompaña el puño, una maleta pequeña que lleve el paso, y un paraguas que duerme la siesta los días de lluvia.

Para que un viaje nazca y se desarrolle necesita un viajero, que le viva, le atropelle, le cante, le escriba, le acaricie, le pregunte.

Así este presente viaje-ensayo busca compartir parte de un recorrido, que continúa en marcha, sin detención. Hace una pausa para observar, respirar y reflexionar parte del camino.

El territorio a explorar: las clases de expresión vocal-corporal, sus intensidades y atravesamientos.

El recorrido: la experiencia de una viajera- persona- coordinadora- docente -amiga - hija- amante- investigadora, en el intento de dar sentidos a este viaje.

El equipaje: agua, palabras, encuentros, sabores, despedidas, recuerdos, imágenes, conceptos, charlas, caídas, canciones, desayunos, secretos, saltos, cuerdas, almohadas, una flor, dudas.

Introducción

El presente ensayo busca poner a jugar conceptos y vivencias, a partir de la experiencia que vengo recorriendo como docente-coordinadora, en el área de la expresión vocal y corporal. Práctica que se desenvuelve dentro del ámbito individual y grupal, en un marco no formal de enseñanza-aprendizaje. Considero que toda práctica en tanto acción que se desarrolla, crea y produce en la experiencia, contiene en sí misma la potencia de transformarse y recrearse desde múltiples dimensiones. Para comenzar citaré tres de ellas: en relación a sí misma; en relación a las personas que la vivencian y producen; en relación al contexto en el que se desarrolla. De este modo, este ensayo se verá atravesado por algunas líneas que aportan e invitan a pensar y seguir desarrollando la práctica del trabajo expresivo vocal y corporal, en tanto espacio de encuentro y composición ¿Como práctica educativa? ¿Como práctica artística? ¿Como práctica clínica?

Desarrollo

Desde hace algunos años me dedico a la docencia en áreas expresivas en general, con niños, adolescentes y adultos, principalmente desde la música, lo corporal-expresivo y lo escénico, a través de procesos creativos de composición y exploración. En estos dos últimos años mi tarea se viene desarrollando dentro del trabajo vocal-corporal individual y grupal. Vale destacar que es un campo que en lo personal vengo recorriendo hace algunos años más (desde lo autodidacta, como estudiante, como cantautora y co-creadora de diversos proyectos musicales y escénicos). Es a partir de la inquietud e incertidumbre que surgen y atravieso que voy buscando y encontrando maneras, modos, formas de transmitir y crear junto con quienes llegan al espacio de trabajo, a trazar caminos. Si bien la técnica es importante, considero lo es más el modo de relación, la actitud en tanto generadora de nuevos espacios de referencia que permitan dar cuenta de la diversidad y potencialidad en que cada singularidad se manifiesta y despliega. ¿Es posible pensar la práctica del trabajo expresivo vocal-corporal como productor de subjetividad? ¿Qué entendemos por subjetividad y producción de subjetividad?

Félix Guattari en su libro *Caosmosis* (1996) plantea que el concepto de subjetividad cómo se construye hasta ese momento no logra dar cuenta de su complejidad. Propone desbordar las

dicotomías individuo-sociedad, conciente-inconciente; trascender los estadios evolutivos y los complejos freudianos universales como estructurales de la misma. Plantea la necesidad de una redefinición más extensiva y compleja. Siendo ésta, la subjetividad, producida por instancias individuales, colectivas e institucionales. Subjetividad plural y polifónica donde no hay jerarquía de los componentes que la producen. Guattari (1996) nos habla de tres aspectos que agencian la producción de subjetividad:

1) componentes semiológicos significantes manifestados a través de la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte...; 2) elementos fabricados por la industria de los medios de comunicación, del cine, etc., y 3) dimensiones semiológicas a-significantes que ponen en juego máquinas informacionales de signos, funcionando paralelamente o con independencia del hecho de que producen y vehiculizan significaciones y denotaciones, y escapando, pues, a las axiomáticas propiamente lingüísticas. (p. 15)

Considero que cada encuentro-clase, dado que es un encuentro entre dos sujetos o más, y al ponerse en juego las diversas subjetividades, emergen en diferentes modalidades estos componentes. Las personas con quienes trabajo llegan de ámbitos heterogéneos¹, incluso la mayoría se desenvuelve en espacios de referencia que no están relacionados con el trabajo corporal, musical y expresivo en general. Aunque mi trabajo no esté planteado explícitamente desde lo terapéutico, encuentro un estrecho vínculo con esta propuesta de Guattari (1996) en su trabajo y experiencia en La Borde:

Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples. En efecto, estos complejos ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse. (p. 18)

Es a partir de las diferentes propuestas en el trabajo con el otro, desde la singularidad y una relación auténtica con él, que intento generar procesos de toma de autonomía y reapropiación. Quiero decir, a través de lo que se produce en la vivencia del encuentro, en tanto afectaciones y conjunto de técnicas experimentadas, puedan ser resignificadas y

¹ Para contextualizar la práctica, las personas con quienes trabajo en general provienen de un contexto socio-económico-cultural medio.

reapropiadas en cada persona que participa. Así la tarea de educar, coordinar, se fraterniza entre riesgos, alegrías, despistes y compromisos.

Continuando con el desarrollo del concepto de subjetividad, nos dice Guattari (1996) que es el “conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva” (p. 20)

La subjetividad no hace alusión a una esencia del hombre, a una naturaleza humana eterna que permanece igual a sí misma en el transcurso de la historia entendida como universal. Así como tampoco concibe al sujeto como algo dado, ya que esto supone la fidelidad a su propia identidad, inmutable. Lo que no quiere decir que la subjetividad no se vuelva individual. Más bien puede volverse individual y colectiva. Individual, pues se sitúa en relaciones de alteridad regidas por modos familiares, locales y jurídicos. A la vez que emerge como colectiva, en tanto “multiplicidad que se despliega a la vez más allá del individuo, del lado del socius, y más acá de la persona, del lado de intensidades preverbales tributarias de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos” (Guattari, F.,1996, p. 20). Observamos cómo al trabajar con personas y grupos, en el entre de estas relaciones de alteridad se conforma un entramado que se presenta como campo fértil para trabajar; subjetividades que producen subjetividades.

En el artículo *Acontecimiento y subjetividad* (2006) Annabel Lee Teles plantea que la subjetividad está vinculada al tiempo, al devenir, a los acontecimientos. A su actualización y efectuación, en tanto proceso múltiple de auto-configuración constante, dentro de una trama relacional y deviniente. En esta producción de las singularidades (intensivas, procesuales y productivas) se crean planos existenciales que adquieren características subjetivas en un juego de relaciones múltiples, donde se efectúa el poder de afectar y ser afectado.

Guattari en *¿Qué es la Ecosofía?* (2015) definiéndola como esa organización compleja de la sociedad y de la producción, unido a una ecología mental y de los vínculos interpersonales de un nuevo tipo, plantea que una nueva escucha del otro en su diferencia y singularidad están por inventarse. Nos habla de la creación de distintos universos de referencia que posibiliten nuevos agenciamientos colectivos, nuevos modos de existencia.

Pensar esto me lleva a reflexionar el concepto de ontología (Teles, A., 2006) entendida como un modo determinado de concebir el ser en relación con la verdad. Aunque la propuesta de los autores que vengo tomando para pensar mi práctica no se orienta a la búsqueda de la verdad, sino, muy por el contrario, hacia la emergencia de distintos modos de ver y oír, pensar y actuar, que busquen disolver y cuestionar el orden y formas instauradas a través de un pensar-acción crítico y creativo. Su propuesta tiene más que ver con una invitación a reflexionar desde una modalidad ontológica diferente. Una ontología del presente, del devenir, que afirme la reciprocidad entre el ser y el devenir; entre lo uno y lo múltiple. O más bien que afirme la multiplicidad.

Desde la propuesta de trabajo (pedagógica, artística, ¿terapéutica?) busco dar lugar a nuevos universos de referencia, nuevos modos, o más bien distintos modos de construir cada encuentro. En donde se reconoce el proceso sobre el resultado; las herramientas brindadas surgen a partir de la demanda, no hay una calificación (hay compromiso, hay constancia); el cuerpo y lo expresivo son las herramientas de trabajo; deviene espacio de encuentro, exploración musical y vocal, expresión de afectos, movimiento. Pues apunta a generar una manera diferente al desarrollo de la mayoría de las prácticas educativas institucionales contemporáneas, que se insertan dentro de un modelo capitalista. En el cual también mi práctica (así como mi vida, y la de todos los vivientes de este planeta actual) se ve inmersa y se acomoda (como puede) a varias de sus lógicas de sentido y de funcionamiento (hay puntualidad, costos, tareas, cierres).

Entonces me pregunto ¿Qué lugar ocupa la sensibilidad dentro de todo este entramado? ¿Cómo propiciar, validar a la música, el diálogo, el canto, el movimiento, el abrazo, el juego, la poesía, como componentes fundamentales de la práctica educativa y artística? ¿Cómo encontrar dentro de los diferentes modos posibles de existencia, nuevos niveles de expresión y expansión?

Estas interrogantes me invitan a reflexionar acerca del acontecimiento. Resulta complejo definir un acontecimiento. Podemos decir que está estrechamente vinculado al concepto de subjetividad, en tanto devenir, relación mutable, móvil, temporal que sucede en el territorio de la vivencia; donde el encuentro de los cuerpos actualiza intensidades a las que las palabras no llegan. Al mismo tiempo, implica un modo de pensar los procesos como

discontinuos y multidimensionales, que escapan a una lógica lineal de concebir el espacio-tiempo, así como también un modo distinto de pensarnos a nosotros mismos.

Así nos dice Annabel Lee Teles acerca del acontecimiento (2006, párr. XXXVIII):

Los acontecimientos expresan la mutua pertenencia de la existencia y el tiempo. Captar los acontecimientos requiere una disponibilidad peculiar, significa hundirse en ellos, experimentar la propia existencia como relacionalidad: relación de sí consigo, con los demás y con el mundo. Los acontecimientos motorizan su propia actualización y efectucción, requieren para ello de planos de inmanencia y de composiciones corporales. En tanto pliegues temporales, expresan la movilidad propia del tiempo, traen consigo potencias mutacionales y singularizantes.

Mi propuesta y desarrollo de trabajo se nutre y desenvuelve dentro de esta forma de concebir el espacio-tiempo. Espacio que está en constante construcción, donde el sentido se produce a partir de lo que emerge en cada encuentro. Y, donde, las herramientas para trabajar se construyen a partir de una lectura de las intensidades de la persona o grupo. Procesos que responden al devenir de estas intensidades.

Pensar desde el devenir implica abrirse a concebir una experiencia del tiempo diferente a la acostumbrada habitualmente. Tenemos arraigada una manera determinada de pensar y vivenciar el tiempo, lineal y cronológico, que condiciona por tanto nuestra manera de percibirlo.

Navegamos por un terreno que se construye a partir de la experimentación con lo que sucede. Dentro de un conjunto entendido como totalidad, y como tal, son múltiples las dimensiones que se producen y atraviesan a la hora de pensar un tiempo-espacio determinado. Por ello, propongo pensar este ensayo, así como la práctica expresiva vocal y corporal, como un mapa.

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 19)

Cartografía

Tomaré la premisa cartográfica como método para pensar los trazos de este trabajo, así como también la práctica vocal-corporal-expresiva. La cartografía se propone como método de investigación de los procesos y su acompañamiento, donde no hay un observador puro, ni un saber previo sobre, sino que se trata de un saber con.

Una concepción cartográfica propone una superposición de mapas, de desplazamientos. El cartógrafo-viajero a través de actividades concretas, delimitadas, va zambulléndose para trazar líneas conectivas hacia la construcción de un conocimiento procesual. Se ocupa de intensificar los flujos de vida que animan al territorio, registrando el funcionamiento en tanto práctica de su propio movimiento. (Rey, J. 2016)

Cartografiar es viajar, a medida que se va recorriendo el territorio se lo va creando. Y lo que anima al territorio son los flujos de intensidades. Intensidades que se expresan en el terreno de los afectos, las cuales llenan y sustentan el espacio constituido por los trayectos. Considero que cada clase-encuentro es único. Si bien existe un pensar previo y una planificación guía, el modo de conducirlo y guiarlo se construye in situ, como decía anteriormente, a partir de las intensidades que atraviesan ese espacio-tiempo. Un dar lugar a lo que emerge para producir desde lo que va aconteciendo. A la vez que se constituye en un pensar-acción del trabajo de campo. Considero que cada encuentro se presenta como un mapa intensivo, compuesto de afectos, donde muchas veces el encuentro se da fluídamente, y en otros momentos emergen obstáculos en los cuales es necesario detenerse, encontrar juntos la manera de trabajarlos para luego continuar la marcha.

Considero que esto entrelaza con lo que propone J.C de Brasi en Ensayo sobre el pensamiento sutil (Bs.As, 2013) acerca del ensayo:

“(…) un viaje de descubrimiento realizado sobre un camino escritural, sea alfabético, pictórico o musical. Dicho camino no preexiste al acto de su trazado, de su escritura misma. Está lleno de señales claras y equívocas, de cursos metódicos atentos a las derivas que salen al paso, de necesarios desvíos y riesgosos despistes, de llanuras que posibilitan aceleraciones libres y montículos rugosos que retardan la marcha, de ocurrencias logradas e improvisaciones con ritmo propio.(…) un ensayo podría transformarse en el ejercicio paradójico de una libertad esclava de sí misma. Autonomía ética, estética y

política, pero, sintónicamente, dependencia presente de los antiguos intentos y concreciones inaugurales, con las que está más ligado cuando menos lo sabe. (p.26)

Es así que la realización de este trabajo escrito, así como los conceptos que utilizo y la manera que voy encontrando de abordarlo, intenta hacer un mapeo dentro de las infinitas posibilidades que se despliegan para trazarlo. Pues responden a un camino que se actualiza y produce en su trazado mismo. Quiero decir que la construcción de lo que planteo en este trabajo (pensar mi rol como docente-coordinadora, poner a jugar conceptos y autores en relación a mi experiencia, llevar a texto mi práctica en el conjunto de lo que ella implica, etc) se va produciendo también, a partir de la escritura misma. Así este trabajo se desarrolla como una cartografía en donde: “(...) no hay producción textual posible por fuera de la misma investigación, producción textual que no describe, sino que funciona como superficie de un plano de composición, que ya no habla de un otro sino del campo de fuerzas en el que ella mismo participa (Rey, J., 2016, p. 33)

Es este un viaje que mantiene viva la capacidad de asombro, quizás por su carácter de ruptura en algunos de sus pasos. Quizás por el riesgo de caer en peligros que puedan ser, sin saberlo, fecundos.

Así cartográficamente y ensayísticamente deviene este trabajo con nubes, soles y sabores inconclusos, rugosos, latentes, urgentes.

El trabajo vocal-expresivo-corporal como práctica educativa, artística y clínica

¿Cómo crear condiciones propicias para el desarrollo de nuevos modos de existencia que permitan desplegar las potencias creativas? ¿Es posible desde mi trabajo a través de lo vocal-corporal expresivo crear y dar lugar a nuevas condiciones y modos de existir distintos? ¿Cómo? ¿Qué cuestiones ético-políticas se ponen en juego en un marco no formal de enseñanza-aprendizaje? ¿Cómo crear nuevos dispositivos de enseñanza-aprendizaje que intenten romper con lo instaurado como referencia?

Al hablar de nuevos dispositivos hago mención a nuevos modos de intervenir y producir el espacio-tiempo. Donde el sentido se produce a partir de lo que deviene. En las clases, tanto individuales como grupales, las expresiones y búsquedas de sentido tienen lugar, se acompañan de una dimensión de indeterminación y de incertidumbre que invitan a cuestionar los territorios existenciales habitados. Por ello se propone pensarlo y vivenciarlo como proceso. Personas que buscan desinhibirse, desbloquearse; personas en procura de reconocimiento, de aprobación; personas que buscan cantar, personas que buscan mucho más que cantar; personas que buscan cantar en grupo, aprender, escuchar; personas que buscan complejizar, entender, recibir, ofrecer. Personas con las que busco construir formas propias de expresión. Podemos decir que es una construcción que está dada por la invención de un modo de relacionarse y de crear el encuentro. Cada persona en tanto conjunto activo, maquínico y fluctuante, abriéndose a las multiplicidades que le atraviesan, a las intensidades que le recorren. Así lo que acontece no puede ser capturado, sino desplegado en un juego de fuerzas, líneas de fuerza heterogéneas que encarnan el acontecimiento.

Si bien mi trabajo no es explícitamente clínico terapéutico, tomo, para pensarlo, el aporte de clínica del acontecimiento de Guattari, dado que lo que se pone a jugar en cada encuentro individual y grupal es el cuerpo y sus afectaciones. Clínica en el sentido de clinamen.

Sabemos que la palabra o concepto de clínica ha sido utilizada como un dispositivo desde una metodología clásica, que surge con la medicalización. Y así ha ido conquistando otros terrenos desde distintos puntos: como transmisión de un saber, como una mirada, como una cura, como una inclinación, como producción cultural. En cuanto a la Psicología Clínica podemos decir que se fue relacionando con diversas áreas de las prácticas institucionales,

sociales, disciplinarias, etc. Y le costó largas luchas con distintos actores y agentes sociales poder empoderarse y adquirir cierto reconocimiento.

Volviendo al concepto de clínica como clinamen, fue expresado por Lucrecio y Epicuro para reflejar el desvío o inclinación de los átomos, en tanto propiedad esencial de los mismos. Este movimiento no responde a un agente externo que lo impulse.

El alma humana está compuesta por átomos, lo mismo que los otros cuerpos, y obedece a las mismas leyes. Los átomos del alma tienen también un movimiento natural, fatal, resultado de su peso, y un movimiento voluntario, efecto de su capricho, el clinamen.
(Bergson, 1937, p. 32)

A partir de esta definición que da Bergson de clinamen podemos decir que nosotros, los seres humanos, compuestos de átomos también surgimos del clinamen. En tanto propiedad esencial, existe intrínsecamente una natural inclinación tanto a la caída como al desvío. Imperceptible tal vez. Mas precisamente, ese desvío se produce, dando la posibilidad de cambiar de dirección, lo que nos lleva a actualizarnos cada vez, en el entre de lo que va aconteciendo (que si estamos alertas y atentos podemos seguir su curso). Considero que en mi práctica se producen esos mínimos desvíos y se pueden manifestar de múltiples maneras. Como un logro mínimo alcanzado en una persona un día inesperado; una paulatina modificación a percibir el propio cuerpo y el contacto físico; cierta nueva predisposición grupal que amplía el campo de acción y da lugar a transitar caminos hasta ese momento insospechados; componer una canción a partir de una improvisación, a partir de una situación movilizante y así transformar dicho estado en nuevo material de trabajo. Un proceso que se detiene por su propio peso, uno discontinuo. La incorporación de objetos que abren otras puertas: un espejo para visualizar la postura, la tensión del cuerpo y reconocerse en el acto de cantar; pelotas que distienden y agilizan el sonido vocal, la conexión y escucha corporal con uno mismo y los otros; realizar una acción distinta mientras canto. Y así múltiples etcéteras, porque justamente allí está el desafío, trabajar atenta e intuitivamente a partir de estos desvíos.

Rodríguez Nebot plantea en su libro *Clínica y Subjetividad* (2010) :

Clinamen, como concepto es para nosotros la metáfora de la inserción de la libertad , la transmutación del orden, lo inédito, en suma el acontecimiento. Aquello que resiste y se

opone, con dolor y sufrimiento y apunta a intentar resolver una situación específica. (p. 13)

El condimento principal que tomaré de esta definición es lo que refiere a esa inserción de libertad e inédito, en tanto apertura a la posibilidad de acontecimiento, de construcción en movimiento. En mi caso, no es el objetivo resolver una situación específica explícitamente desde lo clínico. Aunque si partimos de la base de que la clínica es la resultante de los procesos de subjetivación del acontecer humano (Rodríguez Nebot, 2010, p. 13) y el arte el terreno de mayor mutación de la subjetividad, podríamos decir que en mi práctica lo clínico está presente, es parte.

Parte del aire

*El aire conserva el movimiento
el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado
y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana
Deleuze y Guattari ¿Qué es la filosofía?*

La práctica que me convoca está inmersa en el cruce y complementación entre lo artístico, lo educativo, y a medida que se recorre este trabajo, observo que se despliega también desde lo clínico. Es así que considero pertinente realizar una mirada desde el devenir histórico del arte para contextualizar la práctica artística actual, para observar de qué manera se juega en mi práctica.

Podemos decir que el concepto de arte tiene que ver con un relativismo estético, es decir con criterios que se establecen en cada época o cultura. La palabra estética proviene del griego *aisthesis* que significa sensibilidad. A su vez, de la palabra estética deriva el esteticismo que coloca a la belleza como el valor primordial. Siendo, de este modo, la estética un término ligado a la percepción de la belleza. Podemos decir que todo lo que nos rodea genera una reacción estética, es decir una experiencia sensible relacionada a la belleza. A partir de esto surgen las siguientes interrogantes: ¿Qué es lo bello? ¿La belleza está en las cosas o es relativa en quien la experimenta? Entonces, ¿cuando existe una intención de producción de

belleza para su contemplación estamos dentro del terreno del arte? Reflexiono que los componentes y herramientas con las que trabajo son de una ¿materialidad? que responde al terreno de los afectos y considero que no por ello dejan de estar dentro del terreno del arte, en tanto relación con la experiencia sensible, es decir estéticos.

Continuando con el desarrollo del arte, en la modernidad aparecen dos corrientes principales. Por un lado, el Romanticismo, que surge a grandes rasgos como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Y por otro lado, el Realismo, que concibe al arte como representación de lo real, oponiéndose en su rechazo de lo sentimental y lo trascendental del Romanticismo, en búsqueda de una belleza objetiva, que refleje la realidad individual y social. Esto plantea la problemática de qué es lo real: ¿es lo real tal cual lo percibimos? O ¿es el ideal de lo real lo que se intenta plasmar a través de las obras de arte en estos períodos socio-históricos-culturales?

Así surgen a fines del siglo XIX y principios del XX, en oposición a estas corrientes, las Vanguardias (Futurismo, Expresionismo, Surrealismo, Cubismo, Constructivismo, etc) donde se cuestiona qué es lo real y qué es lo bello. De este modo, se va pasando de una idea de la belleza objetiva, medible, racional a una idea de la belleza desde la desmesura, el exceso, lo irracional. Las corrientes vanguardistas postulan el arte como choque, proponen una reivindicación y protesta a las instituciones que separan el arte de la vida. Dado que el arte se iba volviendo cada vez más elitista, reclaman un modo de arte que llegue a todos los estratos de la sociedad y denuncie esta situación. El vanguardismo entonces es un arte revolucionario, transgresor y provocador a lo establecido: la pintura se escapa de los cuadros, la música tiene olor, la poesía sabor y el teatro tacto. Se va comenzando de esta manera a concebir el arte como recurso para generar conciencia social. Pero, surge el problema que al desdibujar los límites entre lo artístico y lo cotidiano se corre el riesgo de alejarlo aún más. Con el surgimiento del Capitalismo el modo que encuentra el arte de reconciliarse con lo cotidiano, atravesado por la lógica de mercado, es convirtiéndose en objeto de consumo. Así, la forma de acceso a las obras deja de ser desde la contemplación para pasar a ser una relación de posesión. Y nuevamente surgen algunas interrogantes, que

me llevan a plantear el mismo problema: ¿De que materialidad está hecha la música? ¿De que materialidad nuestros afectos?

Y también ¿cómo hacer para definir una obra como arte? ¿Por la intención y motivación del artista? ¿Por estar exhibida en los museos, en tiendas, en disquerías, etc? ¿Por la interpretación del espectador? ¿Por su perdurabilidad a través del tiempo? ¿La obra se sostiene? ¿Funciona sin bloquearse?

Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1993) definen a la obra de arte como un ser de sensación y al artista como un productor de afectos y preceptos. Siendo el arte y la obra de arte un trabajo de composición desde donde se extraen perceptos y afectos. Los perceptos no son percepciones, son paquetes de sensaciones que se relacionan entre sí. Los afectos, no son sentimientos y afecciones, sino devenires -relaciones de un cuerpo con otra cosa- que desbordan a quienes los experimentan y devienen otros. La música pertenece al terreno del arte. ¿Cómo afirmar a la música y la canción como obra de arte?

Siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari en cuanto a la creación de esos paquetes de sensación que una obra de arte pueda despertar en quien la crea, recrea y contempla ¿qué lugar ocupa la música, la canción, la poesía?

Si bien la música se ha convertido inexorablemente en objeto de consumo (fundamentalmente a través de los mass media), quiero aquí referirme a esas obras de arte que adoptan la forma de canción, poema y música instrumental, las cuales buscan despojar esa “costra endurecida” que cubre a la sensibilidad. Está por un lado la industria musical dominante centrada en el beneficio económico, con rítmicas ajustadas a las tendencias de turno y contenidos banales. Considero que la posibilidad que ofrece una obra de reinventarse, resignificarse y recrearse, por quien se encuentre con ella, es esencial.

La música, con su contenido indisociable de su expresión sonora, es esencial en tanto línea de fuga o desterritorialización creadora, ya que transforma, atraviesa, amplía, rompe. Cuando un músico o poeta escribe no se trata de un recuerdo o inspiración sino de un devenir donde no hay prejuicio de caer más que renacer para devenir en sus múltiples facetas: devenir niño, caracol, animal, mujer, historiador, orquídea, sapiente, cartógrafo en tanto son el contenido mismo de la música o poesía que se crea.

Reflexiono acerca de esas obras y artistas que han perdurado a lo largo de los años, que como decíamos anteriormente se producen en un contexto, siendo éste quien sustenta ese trayecto. ¿Podemos pensarlas como acontecimiento? Según Deleuze toda obra de arte merecedora de ese nombre constituye un acontecimiento y produce acontecimiento. A su vez, todo acontecimiento merecedor de ese nombre contiene un elemento esencial de creatividad que lo emparenta con la producción artística. ¿Cual es ese elemento esencial? ¿Como funciona en relación al acontecimiento? Son innumerables los ejemplos que podría citar aquí de músicas y artistas que han producido esa especie de eclosión de fuerzas creativas, convirtiendo sus obras en grandes obras de arte, producto de un conjunto de vectores. Podemos decir que el acto creador es el resultado de un encuentro en el que intervienen numerosos vectores: el público, las circunstancias de difusión de la obra, la historia, etc. A lo que agregaría la relacionalidad (de sí consigo, con los demás y con el mundo) en tanto choque de fuerzas creativas, de manifestaciones intensivas. Y quienes se encuentran con la obra devienen con ella.

Dicen G.Deleuze y F. Guattari en En Mil Mesetas (1988) :

(...) Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se ocupa, extraer partículas, entre las cuales se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, bien próximas a lo que se está deviniendo y por las cuales se deviene. En ese sentido el devenir es un proceso del deseo. (p. 275)

De esta manera podemos ver como la música, las canciones funcionan como obras de arte en relación al contexto en el que se producen, en relación a quienes devienen con ellas y las actualizan, quienes las evocan y recuerdan. La palabra recordar viene del latín recordis: Re: volver; cordis: corazón. Volver a pasar por el corazón. Por el cuerpo, por el alma. Desde los afectos es que devenimos, y así nos resingularizamos.

La práctica expresiva vocal y corporal

Una vez vi que no cantabas

y no se porqué...

si tienes voz, tienes palabras

déjalas caer

Luis A. Spinetta "A estos hombres tristes" (Almendra.)

Para comenzar a pensar el trabajo expresivo vocal y corporal parto de la idea de que cada persona puede ser entendida como un todo, donde sus pensamientos, sus afectos, su voz, su cuerpo integran un mismo sistema, que a su vez integra otros sistemas, que integran otros sistemas, a los cuales afecta y por los cuales es afectado. El encuentro de la clase puede ser pensado como uno de estos sistemas.

Comenzaré por tomar el aporte del Método Rabine creado por Renata Parussel y Eugene Rabine (1999), en lo que refiere a lo funcional para educar la voz, es decir su apoyo y contribución desde el aspecto físico-biológico-natural para la emisión vocal.

La educación funcional de la voz estimula el refuerzo positivo en el cual el aprendizaje puede ser descripto como un camino (proceso de cognición). Y en cada fase del crecimiento de la voz de una persona hay un proceso de descubrimiento y de construcción. (p.6)

En mi trabajo se puede observar este trayecto como un camino, que no es recto ni continuo. Surgen y aparecen modificaciones, avances, saltos dentro del proceso de descubrimiento y desarrollo perceptivo vocal de cada persona.

Estos autores definen al canto como:

(...) el producto de la coordinación de nuestro aparato fonatorio, respiratorio, locomotor y postural con todos los otros aspectos que nos definen como seres humanos. Visto de este modo, no puede transformarse en una actividad rígida ni estereotipada, pues el cantante debe adaptarse diariamente a su condición física, a su salud, a su estado psíquico y comunicativo. (p. 9)

Considero a la voz como una fuente de expresión y comunicación que tiene el poder de transformar nuestros estados, y la capacidad de expresar las fibras más profundas de nuestras afectaciones. Podemos decir que la voz se despliega, fundamentalmente, desde una dimensión afectivo-emotiva a través de manifestaciones sonoras, intensivas y vibratorias.

A través de la voz y el cuerpo podemos percibir un estado, porque resuena y acontece según nuestra forma de respirar, sentir, pensar y accionar, distinto, en cada encuentro, a cada momento.

La voz habita en el cuerpo, por lo cual es casi impensable trabajar la voz sin trabajar el cuerpo, el cual vibra, resuena y reacciona en su totalidad. Por ello reconocer e incorporar (paulatinamente) algunos funcionamientos y localizar determinadas partes del cuerpo que se usan para cantar (respiración costo-diafragmática, resonadores, la distensión del maxilar inferior, etc) es de gran ayuda para mejorar su rendimiento. Así el movimiento expresivo y emisión sonora completan un circuito, y se retroalimentan recíprocamente.

Los cuerpos son sistemas vivos, resultados de procesos de individuación, que gracias a su resonancia interna están en permanente relación de intercambio y comunicación consigo y con su medio.

En *Los Conceptos de Afectividad y Emoción en la filosofía de Gilbert Simondon* (2012) Juan Manuel Heredia nos cuenta acerca de la caracterización que hace Simondon de la vida, a partir de dos coordenadas:

como operación, vivir es —bergsonianamente— resolver problemas; como movimiento, vivir es preservar un equilibrio metaestable entre la integración y la diferenciación (235). En este sentido, el viviente es caracterizado como una estructura trádica de funciones perceptivas, activas y afectivas que, en el movimiento vital, va resolviendo problemas y superando dificultades. (p.63)

Esta caracterización hace foco en la afectividad. La cual da lugar a la relación entre percepción y acción, entre integración y diferenciación.

Me resulta interesante este aporte para pensar el trabajo expresivo vocal y corporal. A partir de lo que escucho (percepción) actúo (me muevo, respiro, vibro). Esto por un lado, desde lo que Simondon ha dado en llamar afectividad instantánea, relacionada con aspectos

instintivos del ser en devenir (así lo define). Por otro lado está la afectividad relacional, que tiene que ver con la captura de la singularidad, en tanto individuación y sede operacional de transducción afectiva, que incluye la afectividad instantánea, deviniendo afectividad constructiva. Es aquí donde se relacionan y confluyen los múltiples mundos perceptivos en los que se participa. Además, nos dice, que se acompaña de una memoria afectiva que marca la singularidad, relacionando el orden cronológico con el orden topológico. La piel y sus membranas. La cual posee un medio interno (pasado) un medio externo (futuro) y una membrana polar y selectiva (presente). Es una instancia relacional de implicación recíproca entre lo interior y lo exterior.

De este modo “el individuo viviente es sistema de individuación, sistema individuante y sistema individuándose” (2012, p. 61) Entonces, llevado al campo de trabajo, cada singularidad construida por afectividades (instantáneas, relacionales, constructivas) y memoria afectiva, aporta y compone el encuentro. Encuentro, que a su vez, puede ser pensado como organismo vivo, en constante intercambio; pasando de un estado de equilibrio metaestable a otro.

Considero que este aporte realizado por Heredia sobre el pensamiento de Simondon puede relacionarse con lo que plantea Renata (1999):

El cantante vivencia y compara sus sensaciones fisioacústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa. Esto sólo es posible si ha ejercitado y sensibilizado su percepción. El círculo regulatorio resultante entre el cerebro y el cuerpo constituye la base del control vocal. El maestro enseña siguiendo un concepto y el cantante canta de acuerdo a sus propios pensamientos, pues su conciencia, sus sentimientos y su cuerpo son una unidad. (p. 20)

Añadiría la unidad que se compone en la multiplicidad de cuerpos como sistema.

Considero que estos aportes contribuyen a pensar el trabajo con la voz y el cuerpo en el encuentro. A modo de ejemplo compartiré brevemente una experiencia con una alumna, que tenía varias dificultades para afinar y liberar su voz. Fue un gran proceso de descubrimiento y escucha, de ensayo y error. De sensibilización para poder llegar a afinar y la manera que encontramos fue haciendo una acción distinta y cotidiana (doblar ropa) mientras cantaba. Esta acción hizo que no pensara en cómo cantar, así como tampoco qué partes del cuerpo utilizar para resonar (lo funcional de la voz desde el cuerpo, resonadores) sino que solo lo

hiciera. Fue maravilloso vivenciar cómo fue encontrando desde la distensión una buena afinación y disfrute. Ahora continuamos trabajando juntas y el desafío está en cómo no perderse en la emoción que le provoca cantar algunas canciones donde vuelve a desafinar y sentir incomodidad al escucharse. Así el trabajo se actualiza constantemente desde lo perceptivo, activo y afectivo en este movimiento vital que implica resolver y superar dificultades. Es una búsqueda hacia la activación de los distintos sistemas involucrados para que acompañen y estimulen la producción vocal en cada caso particular, ¿Qué es lo que incentiva, acompaña y sostiene la actividad de las cuerdas vocales al cantar y expresarse?

Herramientas/Recursos

Es cierto que no hay arte sin emoción,

Y que no hay precisión sin artesanía.

Jorge Drexler (Guitarra y vos)

Ejes de atravesamiento

Hago mención a las herramientas y recursos que guían la práctica a través de tres ejes principales, que atraviesan el trabajo: lo expresivo-experimental; lo lúdico-poético; la canción y la composición.

Cada herramienta (dinámica) funciona como medio para afinar-nos. Un medio se compone de cualidades, de sustancias, de fuerzas y acontecimientos (Deleuze, 1996 p. 89). Con el término afinación me refiero a un estado de predisposición, en relación a vínculos de frecuencia entre las vibraciones generadas entre los diversos componentes que se ponen en juego en cada encuentro: el espacio, los cuerpos, la temperatura, los sonidos de la calle y los más cercanos, los afectos en su actualización, presente, afectiva, conmemorativa.

1) Lo expresivo -experimental

Este eje tiene que ver con dinámicas de caldeamiento, corporal y vocal, individuales y grupales, que buscan disponer, a quienes participan de este espacio, a un estado permeable y de entrega para el trabajo que nos convoca, permitiendo que las intensidades nos atraviesen, sean desplegadas y convocadas para el desarrollo de cada encuentro. Para hacer mención a algunas dinámicas de las que constituyen este primer momento se incluyen: ejercicios de respiración, articulaciones, relajación, calentamiento vocal, escucha, caminatas, dinámicas de a dos, de a tres, en grupo y en el caso individual de sí consigo.

También se trabaja lo expresivo de la voz, en tanto emisión sonora, ya sea agradable y/o desagradable, que sumada a la vibración que recorre las células del cuerpo, abre a otros planos posibles de experimentación vocal y corporal. Agudiza la percepción, dando la posibilidad de habitar un “cuerpo sin órganos”, máximo registro de conexiones. Considero que la canción al igual que la composición cumplen otra función. Tal vez de ordenar, tal vez

de recrear ese cúmulo intensivo. Aunque tanto la experimentación como la voz cantada en una forma determinada y con un contenido particular, llevan a quienes pasan por esa vivencia a sentir una especie de “liberación”. Que tal vez pueda ser efecto al mismo tiempo que causa del trabajo con la voz, el cuerpo, los afectos, simplemente, complejamente.

No sabría definir exactamente de qué es que uno se libera durante las clases de canto, pero siempre que salgo de clase siento que soy más liviana que antes de entrar. Cuando salgo de clase hay más armonía y menos pensamientos en la cabeza²

La primera clase me pareció mágica, se daba todo como muy natural a pesar de no tener la menor idea de lo que estaba haciendo

Nunca creí que cantar me gustara tanto y que pueda cantar con confianza (...) No hubo una sola clase que no me sintiera feliz, cantando por la calle e incluso bailando.

Mi experiencia con las clases de canto, que en mi caso fueron mi primer contacto con la música, fue una de revelación, de auto-descubrimiento y por encima de todas las otras sensaciones, de liberación.

² Los párrafos en cursiva corresponden a las apreciaciones realizadas por los participantes de los espacios de clases individuales y grupales acerca del proceso de trabajo (2015)

2) Lo lúdico-poético

aunque el mar vuelve nunca es el mismo mar

la tierra nos devuelve otro sol cuando gira

y todo tiende a huir y vuelve a empezar

y cambia de impresión cada vez que respira

Pedro Guerra (La lluvia nunca vuelve hacia arriba)

Generalmente, en los encuentros, lo lúdico guía al trabajo y el trabajo es guiado por lo lúdico. Tomar una sensación, una situación cotidiana o imaginaria a través de una canción y jugarla. ¿Será que al cantar desde la propia afectividad se desencadena esa sensación de “liberación” que es expresada por quienes participan del espacio? Podemos decir que al dar lugar al universo subjetivo emerge inevitablemente el complejo juego de afectos, identificaciones y confrontaciones. Jugamos también para intentar “romper las máscaras”, las fantasías y tabúes respecto a la voz y el cuerpo, respecto a que es lo que está bien o mal, qué es lo bello o feo cuando uno canta. ¿Hay una forma de cantar bien? ¿Qué es cantar bien?

Jugar nos pone vulnerables, nos da la posibilidad de reírnos de nosotros mismos, de perder y aceptar, para transformar. Considero que para cantar es fundamental la disposición al juego, para abrazar el error y la equivocación, el miedo a entonar mal una canción o desafinar, y hasta incluso experimentar la posibilidad de cada cual de proyectar al máximo su propia voz, así como también explorar las distintas posibilidades vocales y sonoras. Jugamos también para exponer un estado de ánimo, para que se manifiesten la intimidad y afectividad. Todo esto tiene que ver con la capacidad de poner en juego cuestiones comunes, desde la espontaneidad y creatividad.

En “Poner en juego el saber”, Alicia Fernández (2000) nos dice:

Jugar es descubrir las bondades del lenguaje, es inventar nuevas historias, es asistir a la posibilidad humana de crear nuevos latidos y eso es maravillosamente placentero. Jugar es poner a trotar las palabras, las manos, los sueños. Jugar es soñar despierto; aún más: es arriesgarse a hacer del sueño un texto visible (p.44).

Jugamos con las palabras, las repetimos, inventamos modos de decirlas, las descontextualizamos, le otorgamos nuevos sentidos, recitamos canciones con distintos tonos

y emociones, cantamos frases inventadas a partir de lo que surge. Buceamos en encontrar el orden fluido del caos, del derecho a equivocarnos una y otra vez. En las clases intento que tomemos como punto de partida el vacío, el no saber. Y si no sé no puedo conectar con el personaje que llevo dentro, distinto a cada momento. Sino darle el espacio para que aparezca, para jugarlo, para que se manifieste. Dando lugar a lo inesperado tenemos la posibilidad de encontrar distintos niveles de expresión, de pensar-acción, de composición.

Cada encuentro también deviene espacio de diálogo, intercambio y participación donde se actualiza la subjetividad desde un proceso múltiple de auto-configuración constante. Y es gracias a estos juegos relacionales del acontecer que se realizan procesos de subjetivación capaces de desplegar la potencia creadora.

No sabría definir exactamente de qué es que uno se libera durante las clases de canto, pero siempre que salgo de clase siento que soy más liviana que antes de entrar. Cuando salgo de clase hay más armonía y menos pensamientos en la cabeza. Supongo que junto con la voz, salen un montón de cosas más cuando cantamos, que no vuelven con nosotros a nuestras casas. Ir a clases de canto también me dio seguridad en mí misma, confianza en que con un poco de esfuerzo uno puede ser más o menos bueno en lo que se proponga, siempre que disfrute de hacerlo.

Así nos cuenta otra alumna:

A lo largo de este proceso también he ido aprendiendo a perder vergüenza, en especial la vergüenza de que alguien me vea equivocarme, creo que esto está relacionado con la sensación de liberación, que fue la primera que se me vino a la cabeza cuando pensé en las clases de canto y en lo que me dejaron.

Esta reflexión con respecto a la vergüenza me lleva a pensar en el ridículo como esa parte de los seres humanos que quizás esté más relacionada con un modo de resistir en el arte, por su cualidad de provocación inherente, generando, muy sutilmente, un choque con lo esperado. Presente, cuerpos, afectos, relaciones.

Podemos decir que el sentido del ridículo nace de la inseguridad y la excesiva valoración de la opinión ajena (tan valorada en nuestra cultura). Denominamos sentido del ridículo a la sensación que experimentamos cuando creemos que los demás observan y analizan nuestras conductas y nuestras palabras, creyendo que nos vamos a poner en evidencia y que no vamos a salir airosos de esa situación. Cuando creemos ser objeto de las miradas de los

demás, se ponen al descubierto determinados “defectos” relacionados con esa situación o momento. Considero que pasar por estas situaciones y superarlas es un modo de resistir, quizá más que alejarnos nos acercan a lo que estamos deviniendo. Es una oportunidad de reconocer cuáles y ante qué situaciones se nos revelan los patrones sociales que tenemos introyectados, y así darnos el permiso para jugar desde y con ellos. Revertir el sentido del ridículo y tomarlo a favor de uno, incluso jugarlo, nos libera y libera a los demás. Me gustaría compartir aquí parte de mi experiencia con el universo del Clown, que también es parte fundamental a la hora de intervenir el espacio de las clases. Allí comprendí que el ridículo puede ser tomado como motor, como posibilidad de compartir con otros esa parte tan humana que somos. Donde los llamados “defectos”, torpezas y también habilidades son precisamente eso que marca la singularidad. A menor grado de resistencia (en el sentido coloquial del término) mayor posibilidad de transformación. Esto tiene que ver también, no sólo con la exposición ante los demás y las emociones que puede generar (miedo, vergüenza, etc) sino con un malestar universal que carga nuestra cultura, y se expresa en las múltiples singularidades. Si bien este malestar se puede evitar, ocultar, arrastrar; puede también convertirse en motor para la producción, y así devenir entusiasmo, creación. Considero que dentro de las clases tanto individuales como grupales las situaciones que se generan propician un recorrido liberador respecto de los componentes que agencian la subjetividad (componentes semiológicos asignificantes y significantes manifestados a través de la familia, la educación, el ambiente, etc) Donde si nos aceptamos como multiplicidad podemos devenir con esas líneas de fuga que se abren en un tiempo presente produciéndose como hecho creativo, con lo que hay, único, irrepetible.

¿Quién habla y quién actúa? Es siempre una multiplicidad, incluso en la persona, quien habla o quien actúa. Somos todos grupúsculos. No existe ya la representación, no hay más que acción, acción de teoría, acción de práctica en relaciones de conexión o de redes (Cruz, J. I, 2006, párr. IV)

3) La canción y La composición

*(...) para los que se animan a jugar
con los bloques con los que ha construido el mundo
haciendo pequeños nuevos mundos de cuatro minutos
donde el corazón se muestra
y baila desafiando al vacío
Pedro Aznar(poema homenaje a Spinetta, L. A)*

Un refuercito de poesía y música³

¿Qué es una canción?

La canción es una obra musical y vocal que está hecha para ser cantada. Es una célula discursiva. La posibilidad más bella de dejar un mensaje y dar a los demás sentimientos, ideas, emociones. Es poesía cantada

La canción es estructura de ritmo, melodía y palabra en un espacio-tiempo determinado.

La canción es un conjunto de sonidos y silencios que tiene principio y fin

La palabra canción viene del latín *cantio* que significa composición poética, acompañada de canto y música. En algunos diccionarios aparece como un conjunto de palabras (letra) que se entonan (cantan) en forma individual o en grupo, en general con el acompañamiento de uno o más instrumentos musicales. A grandes rasgos, podemos decir que una canción para que sea canción debe: contener música así como también, fundamentalmente, ser cantada (en forma poética o entonada: “lairalaleo”) Entonces una canción tiene una estructura rítmica (que puede variar) con principio y fin, hay una melodía, hay silencios, participa la emisión vocal, puede estar acompañada de instrumentos musicales.

Cómo venimos desarrollando a lo largo de este trabajo y como hemos podido experimentar más de una vez cada uno de nosotros, la música o la musicalidad es fundamental desde sus rasgos esenciales y poder transformador en el terreno de los afectos, del cuerpo (vibraciones que según el tipo de sonido lo modifican) Decíamos dentro del apartado de “Parte del aire”

³ Todas las cursivas utilizadas en este apartado hacen referencia a diferentes personas que respondieron a un estado de Facebook: ¿Qué es una canción? Fue una elección hacer públicamente esta pregunta, en un afán de querer oír una parte de las múltiples voces que comparten un saber, productor de nuevos modos de subjetivación.

la posibilidad que nos da la música de devenir con ella. Aunque, para que una canción se convierta en obra de arte, debe ser resignificada y reapropiada en el contexto que se desarrolla, desde las singularidades que lo integran, ya que son estos componentes los que la hacen perdurar.

Podemos decir que través de las canciones se enriquece el mundo de las sensaciones. Aunque más bien diría, se conecta en un tiempo presente, con el mundo de los afectos y preceptos logrando poner al descubierto múltiples sensaciones. En este sentido, la canción como obra de arte logra ser esa porción de tiempo eternizada...

La canción es eso que cuando estás sólo y vacío, te acompaña en cada estrofa y te llena en cada verso. Eso que te eriza la piel y te hace viajar al lugar donde está todo bien. Es composición y arreglo que cuando un ser común y silvestre como yo se apropia es MAGIA.

Para mí una canción es una historia, que genera sensaciones en quien la escucha, y que transmite esas sensaciones a través de la música, la letra o ambas. A mí personalmente las canciones que me gustan me generan imágenes en la mente mientras las escucho, como si se proyectara un videoclip o algo así.

La canción es un lenguaje superador... en el cual podés tanto contar historias, ser un un narrador o podes traducir emociones.

Este último aporte acerca de la canción me lleva a reflexionar la composición de canciones. Cuando en los encuentros propongo o surge componer canciones y música, generalmente doy algunas consignas disparadoras. Frecuentemente a partir del texto surge la musicalidad. Me atrevo a decir que en la mayoría de los casos las canciones son una especie de poesía musicalizada. Se describen imágenes, sensaciones, puntos de vista, situaciones cotidianas y atravesamientos políticos e ideológicos. Es un acto de valentía, así lo vivencio. De poner afuera en palabras lo que está dentro. Un adentro que también es afuera (pliegue) que implica traspasar la frontera y el límite de identificarse con uno mismo para devenir, para darle voz a lo que está aconteciendo como multiplicidad en tanto potencia viva, en tanto parte de un contexto que es expresado por alguien y algo.

Podemos pensar a la composición de una canción como un mapa, cada viajero a través de la actividad concreta de componer, va zambulléndose en el caos y así va trazando líneas conectivas hacia la construcción procesual de la canción. Considero que es un movimiento

que se construye en el entre del viajero y la canción: *la canción es como un hombre nadando en el océano pero no es el hombre ni el océano. La canción es nadar (Toto Yulelé)*

Tiene que ver con un cómo se va creando la melodía que acompaña la musicalidad y hace de hilo conductor, como un trazo claro que se va dibujando sobre la armonía. Sumado al significado literal y poético de la letra, lo cual hacen de la melodía una unidad expresiva.

El poema tiene los tiempos, las pausas, los ritmos, las velocidades, las frecuencias de la vida. El latín es una elección estética, porque sabe que la belleza es resonancia y la resonancia es producción, actualización de aquello que insiste. Nunca más claro que si no hacemos caso de los impulsos creadores y buscamos explicar claramente, lo que insiste nunca se actualiza, sino que queda recortado por el afán objetivante desapasionado. (Rey, J. 2015, párr. IV)

Hay múltiples maneras y caminos de componer canciones, de entretener la poesía con la musicalidad propia del texto y la música. Desde mi experiencia como cantautora y acompañante de procesos creativos, lo vivencio como un impulso, que insiste, que late en la superficie, al que hay que darle el espacio para que aparezca. A veces es al mismo tiempo la letra con la música, otras la música y luego la letra; otras una letra, que se improvisa al aire, me gusta, me sorprende, se repite sola, entonces voy a la guitarra y la busco. Así como dice Fito Paez en una canción: “una válvula de escape se transforma en un acorde”. La canción *viene de una mezcla de mezcla entre la nada y la razón que la ordena y la hace forma.*

Un eventual desorden plausible siempre de componer en un sentido posible, no está dado de antemano, sino que deviene en cada singularidad, con el sentido que ella le da. Se presenta como el acontecimiento mismo.

Donde más que comprender, nos dejamos afectar, atravesar, romper, caer. Devenir con el contenido y forma que se va creando en cada canción, singular. Que no es lo mismo que identificarse con la canción, sino, devenir con ella, a partir de los órganos que se posee, del sujeto que se es. Es un trabajo de composición, artesanal.

Considero de aporte fundamental la canción y la composición como herramientas para mi práctica. Por un lado, por su capacidad de condensar en dos, tres, cuatro minutos una historia, una sensación que transforma a quien la crea, y al mismo tiempo, da la posibilidad

de ser resignificada, reapropiada, reinventada por quienes devienen con ella. Por otro lado, y fundamentalmente, porque nos dan la posibilidad de transmitir, de comunicar y así ir paulatinamente, descubriendo la originalidad, belleza y particularidad de cada voz cantada. Pues nos llevan a buscar un sonido, una sonoridad propia y una reacomodación continua de la voz y el cuerpo según la canción (estilo, género, altura, intensidad, etc).

Me resulta compleja la relación que se establece entre devenir artista-compositora, devenir docente-coordinadora. Considero que compartir canciones públicamente, exponerme implica, por un lado, una herramienta a la hora de trabajar con el otro para contribuir a lo expresivo de cada quien, en relación a la vulnerabilidad que genera poner afuera lo que está adentro, a los miedos que surgen a partir de un otro que observa, y como tal, tememos que pueda “juzgarnos”. Por otro lado, a la hora de exponerme como artista, se generan múltiples cuestionamientos, que requieren una atención mayor en el intento de preservar un equilibrio entre devenir artista-coordinadora.

Considero el acto mismo de componer como una cartografía, un mapeo de las intensidades y atravesamientos, que, como mencioné anteriormente, se actualiza en quien la escucha. Y para que sea escuchado, hablado, cantando, resignificado, sentido, hay que ponerlo afuera, exponerse.

Ruta B

Tantas fases como ruidos
oyó anunciar el recorrido
Un parlante en la cabeza
Tantos estantes vacíos

Ruta B, recorrerte entera
sin saber, que lugar
hoy me espera.

En un puente como un salto
cruza el río en luna llena

Me acompañan mis silbidos

Llevo el viento en la remera

Son las tres

y vuela tu mejor sabor

de adornar, cocinar, contemplar

la carretera

De un estirón mi piel se erizó

la voz estalló con viento a favor

yo, que he de buscar

y apuesto a encontrar

camino, camino, camino⁴

⁴ Composición canción Clarisa en pleno viaje hacia rutas inesperadas.

Procesos

Comenzaré este apartado por subrayar nuevamente que mi quehacer se orienta hacia una tarea determinada: acompañar procesos creativos de transformación y formación a través del canto y el desarrollo y fortalecimiento de las posibilidades expresivas de cada quien. Esta tarea se desenvuelve dentro de un proceso. Proceso que introduce la demora como pauta, con una duración a establecer con cada persona o grupo. Generalmente el trabajo grupal se propone anual o semestral y el individual lo establecemos entre ambas partes, al mismo tiempo que lo vamos construyendo desde el intercambio.

En un texto sobre La clínica de Guattari y los post-guattarianos (Saidón, O. 2012) aparece el concepto de Conversación propuesto por M. Lazzarato, en referencia al trabajo terapéutico:

(...) la idea de conversación es retomada como práctica social fundamental en la construcción de lo social (...) En la sesión pensada como una cierta conversación, se trata de que la diversidad de lo diferente no quede clausurada con una interpretación o con una intervención que termine transformando a los sujetos en consumidores, a los grupos en listas y a los navegantes de la Web en base de datos a ser capturada (La conversación, párr. II)

Considero que este aporte nos brinda una posibilidad para pensar la práctica, en tanto espacio de intercambio, diálogo, participación activa, construcción y recreación desde la inmanencia del encuentro. Nos construimos en un vínculo que contiene el diálogo como fuente del intercambio, que permite hacer circular las contradicciones, los nudos y las interrupciones de un modo más sedoso. Como he desarrollado a lo largo de este ensayo el trabajo con la voz (y con el cuerpo) se presenta en las múltiples singularidades como “traba”, y el diálogo aquí es de gran ayuda para ir construyendo juntos dónde están esos bloqueos y cómo enfrentarlos, cómo resolverlos. Somos convocados a buscar estrategias que nos ayuden a abrir nuevas percepciones.

Además a través del diálogo se manifiestan distintos aspectos fundamentales a tener en cuenta para construir en conjunto, tales como: la socialización, la relación con la música, la imagen que cada uno tiene como músico y artista, la sensibilidad corporal, la salud, etc. También es de gran aporte realizar una lectura corporal pues nos brinda información de los hábitos y comportamientos cotidianos (no es lo mismo trabajar con un cuerpo que está

familiarizado con la expresión y la danza por ejemplo, que otro que trabaja ocho horas frente a una computadora en una oficina). Si bien las variaciones tienen en cada caso un tinte personal, podemos decir globalmente que los problemas posturales y motores pueden ser consecuencia de una vida sedentaria; los articulatorios pueden estar vinculados a costumbres idiomáticas y socioculturales, y los fonatorios, en algunos casos, hallarse vinculados con aspectos psicológicos, como resultado de componentes múltiples y heterogéneos.

¿Por dónde comenzar a trabajar? Y la respuesta está implícita en el diálogo y los códigos corporales: cada persona viene con una determinada imagen de sí mismo y de su canto, y mi tarea se centra a partir de ello, en ir proponiendo ejercicios, posturas y movimientos que faciliten y contribuyan a una visión parcial o globalmente enriquecedora. Podemos decir que el desarrollo de la imagen de músico que cada uno tiene de sí mismo es uno de los temas que más se ponen en juego.

Generalmente las personas que llegan no vienen con la idea de ser grandes cantantes, sino más bien planteando la problemática de que no pueden cantar; que no les gusta su voz; de chiquitos le dijeron que cantaban mal; es algo que siempre quisieron hacer y nunca se lo permitieron; o bien quitarse algunos “mañerismos” técnicos; en busca de una mayor expresividad; o simplemente, en búsqueda de un espacio para cantar. ¿Porque la expresión de la voz cantada en la mayoría de los casos se manifiesta como traba? ¿Qué es lo que se juega el acto de cantar?

Cada singularidad se manifiesta en la diversidad. La cuestión entonces es cómo trazar esas líneas, esos caminos que permitan desplegar las distintas formas de expresión. A través de las diversas herramientas se abre esa posibilidad, mas el desafío está en cómo invitar a la creación, a la ficción, a la poesía, al humor, al canto. Cada una de las herramientas funciona como habilitadora para que se produzca algo nuevo. En una constante incertidumbre que conlleva arriesgar, probar y, como decía anteriormente, dejar que circulen las contradicciones, los nudos. De repente algo se produce y comienza a desplegarse eso que no sabemos qué es pero tenemos la certeza de que es por ahí lo que estamos buscando.

A cada persona que llega hay que "ir a buscarla al lugar donde se encuentra", brindarle distintos tipos de imágenes, palabras, conceptos, relatos, movimientos, hasta que ella misma

encuentre cuales son las más apropiadas para expresarse, ya que esas serán las que despiertan el deseo de seguir experimentando. Y también de esta manera la responsabilidad del proceso es compartida.

Y es en este intercambio que se va abriendo la posibilidad, el descubrimiento y desarrollo de múltiples aspectos, tales como: el placer de utilizar la producción sonora en el aprender y el enseñar; la curiosidad y el amor hacia el instrumento vocal y corporal; la necesidad de experimentar y aprender; el paulatino reconocimiento de la voz en todos sus parámetros y funciones, e ir mejorando su rendimiento; un concepto mental del canto traducido al resultado acústico de un instrumento vivo; una construcción hacia la autoaceptación de cada uno y sus múltiples posibilidades; la paciencia que de por sí conlleva todo proceso; la producción-creación-descubrimiento del propio instinto pedagógico/cantor; la musicalidad que parte de cada quien con su propia impronta, expresión y sentido estético.

Compartiré algunas experiencias de algunos procesos individuales:

Me gustó mucho la propuesta "mano a mano". Creo que en ese momento era el formato que yo necesitaba y tu planteo fue perfecto. Primero la paciencia para ir avanzando, investigando, descubriendo y aceptando lo que salía de mí.

En todos los ejercicios sentí confianza plena y mucho cuidado tanto de la herramienta como de mi persona. Viéndolo ahora con la distancia, sentirte segura frente a mí me ayudó a relajar y confiar plenamente en lo que estaba pasando aunque no siempre entendiera mucho para qué eran los ejercicios propuestos. Es decir, que verte confiada a vos y confiando en mí me ayudó mucho a lanzarme. Siempre se puede ir más, pero aunque haya sido poquito esos pasitos para mí fueron enormes.

Quiero destacar de esta devolución (que se repite en algunas experiencias) esto de no entender para qué “sirven” los ejercicios que planteo. Lo primero que busco es hacer una invitación, una proposición para disponer a la persona al canto. Para ello el diálogo como fuente de intercambio con sus interrogantes intrínsecas: ¿Cómo llegaste a este espacio? ¿Qué venís a buscar? ¿Qué vínculo tenés con la música?. Los ejercicios de calentamiento son un puente para comenzar a sonar, para pasar por el cuerpo, donde no es indispensable explicar cómo funciona sino experimentar, probar, experimentar.

La única certeza que tengo es que todas las personas que llegan quieren cantar. Entonces mi tarea es hacer que eso suceda. La manera la vamos encontramos juntos, en el camino.

Mi trabajo oscila en el desafío de encontrar la medida justa, en cada caso, entre la explicación funcional y la experimentación. Considero que esto también tiene que ver con el bagaje de distintas técnicas y herramientas que uno fue creando y en la inmanencia del encuentro tienen la potencia de funcionar como llave para producir algo nuevo. Pues las recrea, inventa modos, inventa nuevas dinámicas sobre lo ya creado. Y es en este punto donde es fundamental un estado de escucha y permeabilidad para dilucidar qué, cómo, por dónde guiar y producir cada encuentro. Un estar que se produce en el entrecruzamiento de lo molar y molecular (Pavlovsky, E. y Kesselman, H., 1991).

En este caso particular la persona llegó desorientada y con una imagen de música de sí misma desde la frustración, por no poder pasar de año en la escuela de Arte Dramático por la materia Canto, además de un diagnóstico de nódulos en la garganta (lo cual no es para nada impedimento para cantar, de hecho es recomendable hacerlo), además de haber querido entrar en un coro siendo negado su acceso y participación. Entonces, ¿en que contribuiría para su desarrollo y crecimiento una explicación funcional y “teórica” cuando no había tenido la oportunidad de expresar su voz sin la presión de un examen a salvar, de una técnica que aprender? En su caso (como en muchas de las personas que llegan a trabajar conmigo) era necesario soltar, descubrir posibilidades, escucharse. Desde una contención con una alteridad que dé consistencia a su existencia, a su sonar. Un espacio para escuchar cómo sonaba su voz, qué color tenía, qué matices, qué dificultades, qué contrastes. Un espacio para resingularizarse.

Considero que las clases son un espacio de resingularización, donde seguir y acompañar las huellas de lo singular, es decir el modo en que se conjuga lo particular en lo universal. Un espacio fecundo para transformaciones subjetivas que se orientan hacia una tarea: cantar, como puente para producir nuevos sentidos.

Ahora que ya pasé ocho meses cantando, y como además creo que el aprendizaje es el motor de la vida, pienso que en mi caso que nunca antes había experimentado la música, las clases de canto son una especie de “puente” hacia muchas otras cosas, porque la música es un mundo que me gustaría seguir descubriendo todos los días, y no sólo a través del canto

Despertar la motivación, el deseo de explorar, investigar y descubrir e irse abriendo a la posibilidad de crecer y desarrollarse en el universo musical como puente. *Las clases de canto son como un “puente” hacia muchas otras cosas.* ¿Cuáles son esas “muchas otras cosas”? ¿Indefinibles tal vez por pertenecer al terreno de los afectos y estar impregnado en el cuerpo como afectación? O bien, ¿por estar dentro de una indeterminación explicable o cuantificables en palabras, cuando el tono afirmativo de la reflexión envuelve esa certeza de apertura hacia nuevos rumbos? ¿Cuáles son esas posibilidades diversificadas que se abren?

Tal vez tenga que ver esto con ofrecer la oportunidad de rehacerse una nueva corporeidad existencial, saliendo de lo repetitivo.

Tal vez no hay posible desciframiento para eso que llega como de inmediato y se traduce y hasta tal vez se comprenda solamente o vivencie a partir de su carácter movilizador y afectivo.

Son esas intensidades preverbales tributarias de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos” (Guattari, F. 1996)

(...) fue como abrir la puerta nuevamente a algo más nuevo y a su vez completar ...no sé qué jejeje. Perdón por lo imprecisa”

El canto para mí es un descubrimiento y en parte gracias a vos y a través tuyo logré acercarme un poco. Por eso insisto tanto en el agradecimiento. Creo que llegaste en un momento perfecto, con toda tu sabiduría de persona y me imagino que profesional también para venir con llavecitas dulces a abrir puertas y permitir que la magia de la voz llegara a mi vida.

Este ha sido y sigue siendo un año de autodesubrimiento y de profundos cambios en mi vida y como creo que todo pasa por algo no es casual haberte encontrado para que fueras mi maestra de canto.

Estas devoluciones invitan a reflexionar mi rol como coordinadora, como maestra de canto.

Rol docente: Fluctuación en movimiento entre ser coordinadora, orientadora, maestra de canto

Me resulta difícil definirme como maestra de canto. Si bien en las palabras de los alumnos aparece reiteradas veces, considero tiene que ver con un posicionamiento y asunción de un rol que genera múltiples cuestionamientos: ¿Para qué definir un lugar, un rol, fijo? ¿Cómo identificarse solamente con el rol de maestra de canto cuando mi práctica desborda lo que es una clase de canto convencional? Considero que hay varios aspectos que tornan alternativo el modo de desenvolverse como coordinadora y plantear las propuestas. Aunque más que alternativo, diría que es un camino paralelo a otros modos que también suceden, y pueden ser tan o más apropiados que el que propongo. Posiblemente la dificultad de definirme dentro de un rol fijo tenga que ver con las múltiples áreas por las que he transitado, en una búsqueda de enriquecimiento y formación personal, movida por una curiosidad constante: como alumna y profesora de Yoga; realizando varios seminarios, cursos y talleres de expresión corporal y danza (contact, contemporánea, africana, etc); como estudiante de psicología; haber transitado primer año de bellas artes en la búsqueda de experimentar una paleta formal de nuevas experiencias y colores; involucrarme y zambullirme en el universo del clown como alumna, actriz y tallerista; vivir con la música; compartir charlas que parecían ser interminables y reveladoras, cambiar de rumbo inesperadamente, etc. Quiero decir que todos estos universos de referencia que me componen se ponen en juego también a la hora de coordinar.

Deleuze, G (2009) en Cine I, Bergson y las Imágenes, tomando la primera tesis de Bergson sobre el problema del movimiento, plantea que el mundo en el cual vivimos es un mundo de mezclas. Y la tarea de la filosofía es analizar. Bergson transforma el concepto de análisis. Analizar va a ser para él buscar lo puro.

(...) lo puro jamás son los elementos. las partes de una mezcla no están menos mezcladas que la mezcla misma. No hay elemento puro. Lo puro son tendencias. Lo único que puede ser puro es una tendencia que atraviesa la cosa. Analizar la cosa es entonces extraer las tendencias puras entre las cuales se divide la cosa, las tendencias puras que la atraviesan y se depositan en ella. Este análisis muy especial, que consiste en extraer de un mixto las tendencias puras

que se supone están depositadas en el conjunto, es lo que Bergson llamará la intuición. Se trata de descubrir las articulaciones de la cosa. (p.21)

Esta forma de concebir a la filosofía y su análisis como tendencias puras que atraviesan “la cosa” dan un pista para reflexionar cómo ejerzo mi práctica al coordinar. Observo que a la hora de enfrentarme con lo que emerge en cada encuentro y decidir de qué manera abordarlo, se pone en juego la intuición como el producto de este análisis de las tendencias puras que atraviesan “la cosa”. Entendida ésta, como todo ese conjunto de componentes heterogéneos que constituyen (mezclas de mezclas) el entre de mi formación, las intensidades del conjunto que se despliegan en el encuentro, el acontecer cotidiano de las singularidades que se encuentran, etc, etc. Tomando la intuición como análisis se abren otras puertas para pensar mi rol como coordinadora, docente.

Así surgen otras interrogantes ¿Cómo puedo medir, reconocer, evaluar, el nivel de mi conocimiento y capacidad pedagógica? ¿Cómo seguir e identificar las lógicas de mis intervenciones e incluso de mis resistencias?

Para reflexionar sobre esto comenzaré por tomar el aporte de Jasiner del libro *Coordinando grupos* (2007) como un modo para pensar la coordinación. Como bien señala al comienzo, el hecho de que aparezca en gerundio el verbo coordinar, supone un devenir, algo que está deviniendo, que no está acabado. La tarea de coordinar así como la de educar contienen esta cuota de inabarcable, de inacabable, y hasta de imposible. Siendo justamente esta cualidad incierta y riesgosa la causa para seguir trabajando y que devenga motor, al mismo tiempo que desafío, sostenerlo. Jasiner (2007) destaca una “sobria disposición a asombrarse”. Lo que Freire denomina actitud de curiosidad y asombro.

En el prólogo de *Pedagogía de la autonomía* (Freire. P, 2002, p.12) Edina Castro destaca el aprendizaje-enseñanza para la comprensión de la práctica docente en cuanto dimensión social de la formación humana. Una de las exigencias de la acción educativo-crítica defendida por Freire, P.: la de confirmar mi disponibilidad para la vida y sus reclamos. Siento aquí una afinidad especial con esta acción definida por Freire.

Si bien siempre sentí una inclinación natural por la docencia, en el área del canto particularmente mi camino se viene construyendo desde lo autodidacta. A pesar de haber

tomado clases de canto y guitarra, el mayor recorrido fue con amigos, tutoriales, disfrute, paciencia y práctica desde la autoexploración corporal y vocal principalmente. Cuando comencé a exponer y compartir mis canciones en público comenzó a abrirse este camino. Mi primer alumna fue una chica que me escuchó cantar, se acercó y manifestó su deseo de aprender canto junto a mí. A pesar de haberme negado en ese momento ella insistió argumentando que era conmigo que vislumbraba la posibilidad de “desbloquear su voz” (palabras imposibles de olvidar). A partir de ella se multiplicaron los alumnos que me llamaban y comenzaban (de boca a boca, de oreja a oreja, uno de los modos que me siguen seduciendo más, pues conservan ese condimento sutil del encuentro, a mi modo de ver, el encuentro de los cuerpos). Así comencé y considero que es una confirmación de mi disponibilidad para la vida y sus reclamos. Que al mismo tiempo elijo y es fuente de desafío y riqueza constante. Y quizás por ello aparece la dificultad de distinguir entre uno (multiplicidad) y aquello en lo que nos vamos convirtiendo. Este suceso generó y abrió un nuevo espacio, que generó nuevas condiciones, que demandaron un nuevo modo de observación, de pensar-acción, de estar en el mundo. Una especie de casualidad creativa en tanto empuja, atrae, llama, inclina. “Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción” (Freire.P, 2002, p.24).

Para mí enseñar no es solo para que el otro aprenda, sino que para transmitir algo más, para ayudar y comprender al otro y generar una relación como de amistad y confianza más que de alumno profesor. Y generamos eso entre las tres, las clases son distendidas y generamos una energía muy linda a través de la música

Enseñar es aprender. Aprender a reconocer que el no saber es parte y es un viaje a la deriva por lo desconocido, con una dirección y orientación más o menos clara, verde-agua y agridulce.

Tanto la actividad de enseñar como la de coordinar, no está centrada en comprender, sino más bien, en percibir ese trazado de líneas sin sentido que van surgiendo de las distintas intensidades del conjunto. Líneas que se van trazando como dibujos y bocetos en un proceso que no conoce su forma final, sucede en el entrecruzamiento fugaz que emerge en cada encuentro. Considero que la tarea del coordinador-maestro consiste justamente en devenir con ellas, en tanto fuerzas y cuerpos en presencia y crear el sentido a partir de allí. Para esto se requiere, de parte de la coordinación, un estado de permeabilidad, flexibilidad y fluidez.

Pavlovsky, E. y Kesselman (1991) nos dicen que, para permitir tal estado de fluidez se debe aceptar ser atravesado sin resistir, devenir un cuerpo sin órganos, cero intensidad, máximo registro de conexiones. Un estar molecular, así lo definen, en tanto apertura ante las diferentes líneas que se dibujan para poder establecer conexiones. Estar, que se entrecruza permanentemente con un estar molar, el cual tiende a intervenir, a ordenar, a sugerir líneas de sentidos posibles. Y es desde este estar molar, donde se vuelve visible el estilo del coordinador y sus técnicas. Desde este estado se dan las intervenciones más teóricas, las cuales se van procesando y produciendo también en ese mismo momento. Así, la tarea de coordinar-enseñar se desenvuelve en un tránsito entre los dos estares: molar y molecular.

Tomo el aporte de P. Freire para pensar la formación docente, y la inherente naturaleza ética de la práctica educativa, en tanto práctica específicamente humana.

... cuando hablo de la ética universal del ser humano estoy hablando de la ética en tanto marca de la naturaleza humana, en tanto algo absolutamente indispensable a la convivencia humana (...) Es una naturaleza en proceso de estar siendo, con algunas connotaciones fundamentales sin las cuales no habría sido posible reconocer la propia presencia humana en el mundo como algo original y singular. Es decir más que un ser en el mundo el humano se tornó una Presencia en el mundo, con el mundo y con los otros. (Freire. P, 2002, p. 20)

Esta naturaleza está en un constante hacerse y deshacerse, sin pasado ni futuro, siempre aquí. Desde esta presencia consciente, singular, nace la responsabilidad ética del modo en que me mueve y me muevo en el mundo, siempre con la posibilidad delante de reconocer lo que me condiciona y determina para hacer algo con ello, resignificarlo, ofrecer y transitar nuevos rumbos, que nacen con la certeza de la valiosa fragilidad y contradicción humana. Y es desde ahí que apuesto a desarrollar la potencia creativa que late en cada singularidad. De esa vida que es ahora y es frágil y es humilde. En el sentido de humus, en tanto tierra fértil: que puede ser nutritiva si se abona y se reciben y transforman los desechos. Y puede convertirse en tierra seca, si no respetan sus límites y sus ciclos en tanto parte de un ecosistema (ecosófico).

Reflexiones finales

Debo decir que concluir este trabajo se me hace difícil. El proceso comenzó lloviendo, atravesó tormentas, días soleados, noches en vela; disertaciones infinitas y aciertos inesperados. Un día, llegó un viento que hizo mover toda la casa, la sigue sacudiendo y llevando dentro y fuera de ella. Continúa garuando⁵, con una brisa que impulsa el andar.

Durante el recorrido de este ensayo se han desplegado múltiples reflexiones y caminos, donde más que concluir es un integrar, un reinventar y repensar sobre lo dicho, lo no dicho, los huecos y algún otro (imperceptible) hilo distraído que invite a seguir sus líneas y curvas, para continuar produciendo y creando la práctica expresiva vocal y corporal. Práctica que como he podido visualizar, a través del desarrollo de este trabajo, se produce, crea y desenvuelve en el entre de tres áreas de atravesamiento: lo artístico, lo educativo y lo clínico.

Lo vivencio como un comienzo, donde basta abrir la puerta un poco para que se entrevean muchas puertas más, algunas cerradas, sin llave, otras entornadas y varias abiertas. El acceso a ellas, será guiado por el impulso y placer de seguir pensando, investigando, creando y aprendiendo de otros, con otros. Considero que lo esencial sigue siendo el modo en cómo nos componemos y descomponemos cotidianamente, hacia donde nos movemos y qué nos mueve. Se me presenta, ante todos los sentidos, como minúsculo y sutil, ¿Cómo bordear y salir de algunas de las lógicas capitalistas y sus funcionamientos? ¿Cómo continuar generando encuentros que habiliten al acontecimiento?

El proceso de escribir es poner en acto lo que se va entretejiendo, que, simultáneamente conlleva un nuevo tiempo, de suspensión e interrupción para reflexionar acerca de lo que uno hace y cómo lo hace. Valerse, hundirse, fundirse, retrucarse, estremecerse, discurrir, estallar, en este encuentro, en el entre de las relaciones que vamos creando, transformando y componiendo, en el trazado mismo.

Significa una apertura a nuevas líneas de pensar-acción; al mismo tiempo que una oportunidad para observar y re pensar un recorte de mi propio recorrido, formación, límites y avances.

⁵ Gerundio del verbo garuar, que significa lloviznar.

A partir de este ensayo emergieron múltiples reflexiones que han dado un mayor sostén a mi práctica. Práctica que produce subjetividad y es producida por la misma, en donde cada encuentro, en tanto trama relacional y deviniente, puede ser pensado a través de procesos discontinuos y multidimensionales. Práctica que se desarrolla como posible espacio de resingularización, desde donde devienen intercambios múltiples. Práctica que se traza como una cartografía que continúa desarrollándose a partir de puntos cardinales fluctuantes, en movimiento que dibujan nuevas orientaciones, caminos a recorrer y reafirman otros. En donde es el cuerpo, la voz, lo expresivo, lo colectivo, la singularidad, los afectos, las intensidades que la atraviesan, lo que se pone en juego.

En un comienzo, lo clínico aparece tímidamente como un esbozo, como una interrogante. A medida que fui profundizando fue tomando más relevancia. Las interrogantes han sido puertas que expanden el campo de acción. ¿A qué? A que realmente lo clínico pueda ser tomado como un pilar dentro de la práctica. Y este trabajo un impulsor a desarrollar-me y continuar buscando herramientas que contribuyan a sustentar y profundizar este pilar.

Al no pensar mi práctica explícitamente desde lo clínico, tomo las herramientas que he venido integrando a través de las múltiples áreas por las que ha discurrido mi formación, y a partir de lo que emerge busco resolver, potenciar, estimular, reinventar cada situación particular. Trabajando fundamentalmente desde el terreno artístico y educativo, aunque lo clínico siempre está presente, emerge una y otra vez. Es de aporte fundamental un pensar-acción base que integre y relacione estas tres áreas de atravesamiento: lo artístico, lo educativo, lo clínico. Percibo que integrar lo clínico a mi práctica le da una consistencia mayor, dada las demandas que surgen en los múltiples procesos, que desbordan muchas veces lo artístico y lo educativo. Considero que a partir de la integración profunda que se produce en el entrelace de estos tres abordajes, mi práctica se ve notablemente enriquecida.

La realización de este ensayo ha contribuido a profundizar y cuestionar el porqué, el cómo y el hacia donde guiar mi práctica. Considero que a partir de esta producción surge una invitación a posicionarse desde nuevos modos, que abren a nuevas interrogantes. ¿Cómo integrar lo clínico, ahora de manera explícita, a mi práctica artística y educativa? ¿Es necesario plantear nuevas y distintas propuestas de intervención, de pensar-acción a como se viene desarrollando-pensando-produciendo la práctica, que amplíen el campo de trabajo?

¿Podemos pensar esta producción como un desvío para dar nuevos sentidos? ¿Cómo seguir acompañando procesos creativos de transformación y formación a través del canto y la música hacia el desarrollo y el fortalecimiento de las posibilidades expresivas de cada quien? ¿Cómo profundizar en este modo de producir a partir de las intensidades que se producen en el encuentro? ¿De qué manera seguir impulsando la creación de espacios de referencia que permitan desplegar las potencias creativas? ¿Que otras herramientas pueden colaborar a estimularlas y expandirlas? ¿Cómo propiciar, validar a la música, el diálogo, el canto, el movimiento, el juego, la poesía, como componentes fundamentales de la práctica educativa, artística, clínica? ¿Cómo llegar a otros lugares, espacios, ámbitos donde el acceso a este tipo de prácticas se ve limitado por condiciones socio-económicas-culturales? ¿Qué cuestiones ético-políticas se ponen en juego en un marco no formal de enseñanza-aprendizaje? ¿Será que regularizar mi práctica hacia un modo más formal de trabajo hace que se modifiquen algunas condiciones? ¿Porqué? ¿Esto implica ampliar, reformular mi propuesta hacia lo terapéutico en los procesos que lo ameriten? ¿Como hacer para que se torne cada vez más complementario, orgánico e integral el devenir artista-docente-amiga-coordinadora-compositora-impulsora?

Así nutrida, henchida de preguntas y despeinada comienzo a cerrar este ensayo. Al mismo tiempo más clara, fortalecida para continuar desarrollando e integrando estos nuevos ritmos, que trazan nuevas notas, que comienzan de a poco a sonar en el encuentro. Práctica que está en constante actualización, movimiento, que continuará desplegándose. Finales que se hacen comienzos. Incertidumbres que llenan la panza. El equipaje se acrecienta, el territorio se expande, el recorrido se multiplica. El viaje continúa...

Referencias Bibliográficas

- Deleuze, G. (2009). *Cine I. Bergson y las Imágenes* (Cap I) Buenos Aires: Cactus
- Deleuze G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* En: Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- De Brasi, J. (2013). *Ensayo sobre el pensamiento sutil*. Buenos Aires: La Cebra.
- Fernández, A.(2000). *Poner en juego el saber*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Freire, P. (2002) *Pedagogía de la autonomía*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Frydman, M. (2011). *Imagen Cristal. Diagrama para una música impersonal*. Recuperado de: http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/diagrama-para-una-musica-impersonal-2/
- Guattari, F. (1996). Acerca de la producción de subjetividad. En *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos
- Guattari, F. (2015). *Qué es la ecosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Jasiner, G. (2007). *Coordinando grupos. Una lógica para los pequeños grupos*. Buenos Aires: Lugar Editorial
- Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1991). Dos estares del coordinador. En: E. Pavlovsky, J. C. De Brasi, H. Kesselman. *Lo Grupal 9*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Ordóñez, L. (2011). Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista latinoamericana de filosofía*, 37(1), 127-152. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532011000100005
- Parrusel, R. (1999). *Querido Maestro. Querido Alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Buenos Aires: GCC
- Rey, J. (2015). *Clínica en Acontecimiento. Investigaciones sobre prácticas clínicas psicológicas con foco en el acontecimiento*. Recuperado de: <https://clinicaenacontecimiento.wordpress.com/2015/11/28/letras-lucrecianas-una-fisica-de-las-texturas/#more-330>

- Rey, J. (2016). *Modos de vida y acontecimiento. Una cartografía de las desonancias*. Montevideo: Ed. Azafrán.
- Rodríguez, J. (2010). *Clínica y subjetividad*. Montevideo: Psicolibros universitario
- Saidón, O. (2012). La clínica de Guattari y los post-guattarianos. En: G. Berti, *Felix Guattari. Los ecos del pensar entre Filosofía, Arte y Clínica*. Barcelona: HakaBooks.com
- Sztajnszrajber, D (2014) *El arte. Mentira la verdad*. Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vVFEZcqG7cQ>
- Teles, A. (2006). *Acontecimiento y subjetividad*. Recuperado de: <http://epensamiento.com/producciones/articulos/acontecimiento-y-subjetividad/>
- Wenger, R. (2012). *El Paradigma estético de Félix Guattari*. Buenos Aires. Recuperado de: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com.uy/2012/11/12.html>