

# Reflexiones hacia un cambio de paradigma sobre el desarrollo de la contralto en el canto lírico

**Alejandra Ivette García Loera**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

## Introducción

A través del tiempo, profesionales del canto lírico han señalado que existe escasez de voces de contralto, la cual se ha atribuido a distintos factores como la genética o la cultura. Sin embargo, es necesario cuestionar si existen motivos dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica vocal que dificulten el desarrollo de este tipo de voz y, por lo tanto, afecten en la cantidad de contraltos que logran posicionarse profesionalmente en comparación con otras tesituras.

De forma general, podríamos definir las siguientes complejidades a las que se enfrenta la contralto dentro del desarrollo de su técnica vocal: a) profesor autoritario. El contar con un profesor de canto con una figura impositiva que trabaje en base a prejuicios, posiblemente no permita a la cantante explorar todas las posibilidades de su voz; b) clasificación prematura o errada por falta de trabajo de registros. Aunque no en todos los casos, las voces graves suelen tener más desarrollado el registro de pecho, en detrimento de su registro de cabeza; por lo que es posible que algunos profesores, debido a la naturaleza del canto lírico, busquen fortalecer la voz de cabeza, alejando completamente a estas voces de su registro de pecho; c) necesidad de mayor campo laboral. Respecto a esto, aunque existen expertos que aseguran que hay un vasto repertorio para contralto, la difusión o el acceso a este material no es tan fluida como la del repertorio correspondiente a otras tesituras.

Las contraltos Ewa Podlés y Lil Chookasian, mundialmente reconocidas en el ámbito de la ópera, expusieron en una entrevista para la revista *Opera News*, que muchos maestros de canto no están capacitados para detectar una voz de esta naturaleza, por su tendencia a empujar hacia arriba voces que son naturalmente graves. Aseguran que el motivo de ello es el miedo o incapacidad para trabajar con la voz de pecho y que es fundamental el trabajo de dicho registro para el desarrollo de una contralto, al igual que para las demás voces femeninas (Myers 2002). La falta de equilibrio entre registros –voz de cabeza y voz de pecho– limita a las contraltos a trabajar únicamente con la zona aguda de la voz, por lo que es posible confundirlas y enviarlas hacia otras clasificaciones, ya que una de las cualidades de las contraltos es que pueden cantar notas agudas. Sin embargo, esto no significa que sea cómodo o sano para ellas mantenerse en ese registro todo el tiempo. En este sentido, Ewa Podlés ha señalado que, aunque tiene la posibilidad de cantar muy agudo, nunca aceptó cantar roles para soprano o mezzosoprano ligera, ya que era consciente de que, aunque contara con las notas dentro de su extensión, el forzarse a cantar por mucho tiempo en esa zona afectaría su instrumento (Myers 2002, 44).

Respecto al campo laboral, Myers (1996) menciona que existe una tendencia a empujar a las contraltos a desarrollar repertorio como mezzosopranos por una cuestión económica. Considerando que el repertorio para contralto es más escaso, los profesores de canto o posiblemente las personas que les dirigen en el mercado, optan por hacerlas cantar más arriba para aumentar su posicionamiento dentro de la escena.

Este panorama general, me lleva de manera personal a realizar el presente documento de reflexión que incorpora y compara la teoría de expertos en pedagogía vocal, especialmente de aquellos como David Jones, que han realizado indagaciones con y para contraltos. Además de esto, incluyo la experiencia de otras cantantes plasmadas en revistas, artículos de opinión y comunicaciones personales, así como referencias a mi propio desarrollo vocal, a través del cual he tenido que enfrentarme a estas situaciones y me he visto en la necesidad de sobrellevar las repercusiones de procesos de enseñanza que, aunque fueron bien intencionados, llevaron a mi voz hacia caminos alejados de mi naturaleza como contralto.

La relevancia de este escrito radica en el uso de la experiencia personal como método de indagación, ya que la teoría se nutre del ejercicio práctico, por lo que la información contenida aquí puede ser útil para los docentes que se enfrentan a la formación de posibles contraltos y para aquellas mujeres que cuentan con las características mencionadas. El objetivo es definir las características de la contralto más allá de catalogarla únicamente como la voz más grave femenina, conocer sus necesidades y su proceso de desarrollo, así como su actual posicionamiento en el canto lírico y la música coral, con la intención de comprender esta voz desde distintas perspectivas que permitan visualizar mayores áreas de oportunidad para su desarrollo y su sano desenvolvimiento.

### **Definiendo la voz de contralto. Cualidades, características y desarrollo vocal**

La contralto Ewa Podlés<sup>1</sup> realiza importantes aportaciones para la comprensión de las características de voces como la suya. Al respecto, menciona que, aunque actualmente se define a la contralto como la voz femenina más grave, esto no es del todo cierto, ya que, a su parecer, la contralto comprende las tres voces en una, sonando como alto en el registro grave, como mezzosoprano en la parte media y como soprano en la zona aguda de su voz. Para complementar su descripción, Podlés separa los conceptos de "alto" y "contralto" en base al manejo de las posibilidades de la voz. Describe a la alto como una voz con un registro corto, sin un sobresaliente registro agudo y que además es pesada, por lo que aclara que, bajo su percepción, la contralto debe tener agilidad y capacidad para desarrollar coloratura además de contar con un registro de tres octavas de extensión.

Asimismo, a partir del desarrollo de la pedagogía vocal contemporánea, se han realizado extensas investigaciones para explicar el fenómeno vocal y han surgido más propuestas sobre la clasificación de las voces, siendo la más aceptada la idea de la división de contralto en lírico y dramático. El maestro de canto David Jones (2013), también aporta con su perspectiva acerca de la contralto a partir de indagaciones basadas en casos de estudio con distintas cantantes, por lo que propone dividir a la contralto en tres tipos: dramático, lírico y de peso medio. Al mostrar un espectro más amplio sobre las posibilidades de la contralto, agrega una guía de características que ayudan a diferenciar a la contralto de voces similares como lo son la mezzosoprano y el contratenor: es una voz reconocible por su timbre que cuenta con una larga extensión de voz de pecho en el rango grave, utilizando el pecho mucho más que otras voces; necesita una mayor expansión en el espacio faríngeo en el registro medio para poder fonar plenamente, tiene color oscuro y ahumado en la zona media y baja de la voz, su

---

1. Información obtenida del documento "Ewa Podleś on Contralto. Statement", brindado de manera personal vía correo electrónico.

registro agudo es excesivamente brillante o la voz de cabeza está desconectada (observación que empata con la perspectiva de distintos colores en una misma voz de Ewa Podleś), suele tener tensión en la lengua en la voz media y la voz de pecho va acompañada de una función más gruesa de las cuerdas vocales (Jones 2007).

En la clasificación vocal, la extensión o rango vocal no es más que una de muchas características a considerar, pues es necesario ponderar otras cuestiones como el color, el timbre, el nivel de dominio técnico que permita escuchar un sonido equilibrado, además de aspectos de función y forma del instrumento que áreas como la vocología han ayudado a ir determinando para volver más sano y preciso el proceso de clasificación de las voces. Basarse únicamente en el rango de notas que puede cantar una voz aumenta la posibilidad de error en la tesitura asignada. En el caso de la contralto, se podría descartar a ciertas voces como candidatas para esta clasificación por el simple hecho de no llegar a lo que parecería lo suficientemente grave, o en algunos casos, considerarlas como soprano por alcanzar notas agudas.

Respecto al tema de los registros vocales, existen distintas teorías sobre la existencia de uno o más registros. En general, lo que todos los profesores buscan es encontrar un equilibrio en toda la extensión vocal, es decir, que exista uniformidad en el sonido desde la nota más grave hasta la más aguda. Sin embargo, hacer uso solamente de la voz de cabeza no es la solución a la búsqueda de la uniformidad, ya que se omite gran parte de las notas graves de la extensión, aquellas que pertenecen al registro de pecho; además, en el caso de voces como la contralto, se debilita la zona central o registro medio. Villagar (2015) señala que el cambio de color abrupto entre un registro y otro se puede explicar como un cambio de marcha en un motor, lo que representa un cambio de función vocal y, para evitarlo, es necesario un mayor espacio bucofaringeo para transitar libremente entre un registro y otro (el mismo espacio necesario para la contralto del que habla David Jones), por lo que es vital encontrar un equilibrio que lleve a una emisión saludable y plena, que permita transitar a través de toda la extensión vocal. Para lograr un equilibrio, es necesario, primero, tener una exploración profunda de todas las posibilidades del propio instrumento vocal, es decir, distintos tipos de emisión en cuanto a color, resonancia, articulación, volumen; además del desarrollo de consciencia sobre cómo funciona nuestro cuerpo para cantar, que nos permita, como cantantes, identificar sensaciones poco orgánicas o dañinas.

En mi caso particular, considero que hubo aspectos positivos de mi proceso de exploración del sonido. Cuando me inicié formalmente en el aprendizaje del canto lírico, fui catalogada por distintos profesores como “soprano o mezzosoprano” basados en mi rango vocal, lo cual me ayudó a descubrir aspectos de mi voz que no conocía y me volvió flexible para poder realizar modificaciones en mi emisión para sonar como me solicitaban. Sin embargo, considero que el error fue el haber trabajado sobre estereotipos vocales, esto es, pensar en que “tengo que sonar como soprano” o “ahora tengo que sonar como mezzosoprano”, porque eso desató el abandono de mi voz de pecho.

En ese mismo sentido, he comprendido que tampoco “tengo que sonar como contralto”, ya que esto implicaría un proceso de imitación y de cumplimiento de metas operativas y no de un conocimiento, aceptación y desarrollo de mi propia voz. Las contraltos profesionales generalmente tienen un mayor peso vocal y una mayor potencia en los graves que aumenta y/o se fortalece con la edad. Una contralto joven es posible que no tenga la misma amplitud de graves que una cantante mayor y tratar de imitar esta cualidad también podría resultar

contraproducente. Sin embargo, tomando en cuenta sus necesidades y función vocal, puede abordar saludablemente repertorio de mezzosoprano y al abordar repertorio de contralto, solo debe evitar emitir el sonido con un peso excesivo basado en estereotipos, ya que esto puede ser dañino para su instrumento.

Este cumplimiento de metas o adaptación al "cómo se supone que debo sonar" puede tener fuertes repercusiones. Ewa Podleś narra cómo su hermana perdió la voz por una mala dirección por parte de sus profesores, hecho que impulsó a Ewa a cuestionarse más sobre su voz. Afortunadamente, ella contó con una profesora que le permitió explorar ampliamente con su instrumento antes de otorgarle una tesitura (Myers 2002). En mi caso, trabajar con estereotipos me llevó a un mal uso y abuso de mi voz, lo que posteriormente detonó en afecciones vocales, incluyendo nódulos ocasionados por una mala emisión, lo cual derivó en la necesidad de realizar reposo vocal por aproximadamente un año. Sin embargo, fui capaz de recuperarme y tomar una pausa para reconsiderar lo que hasta el momento conocía de la técnica vocal, lo que me faltaba por saber y qué pensaba hacer para superar estas dificultades. Esta situación me llevó a comprender que debía conocer mi propio cuerpo y saber que, como estudiante de canto, no debía temer aproximarme a la teoría para cuestionar a mis profesores con el fin de recibir una guía más completa de su parte en mi proceso. Sin embargo, el papel y postura del profesor es detonante (como en el caso de Podles). Yo logré realizar este proceso de reflexión y exploración y ver la técnica desde otra perspectiva gracias a la guía de mi último profesor de canto de la licenciatura, quien me impulsó a investigar, a revisarme periódicamente con un especialista y a explorar las posibilidades de mi voz.

Mansion (1947) hace alusión a la necesidad de esperar y explorar antes de determinar una clasificación vocal, ya que, con el avance y el dominio de la técnica, la voz va cambiando y, lo que pudiera sonar al principio como una cosa, resulta ser algo distinto. Es relevante que el profesor no se precipite y evite otorgar una clasificación prematura, ya que el establecer un lugar dentro de la clasificación vocal para un cantante se hace con el fin de buscar su desarrollo sano y seleccionar el repertorio adecuado para su voz.

Es de vital importancia siempre respetar la naturaleza de nuestra voz, al igual que ser conscientes de que en cualquier tesitura, existe repertorio que no debe abordarse hasta después de determinada edad, debido a la madurez vocal que requiere y que solo se da con el paso de los años y sus efectos sobre el cuerpo. Es este el mismo motivo por el que muchas cantantes trabajan como mezzosopranos en su juventud y posteriormente abordan el repertorio de contralto, una vez que su edad se los permite.

### **Posicionamiento dentro de la ópera y el problema de la masculinización**

En la actualidad hay quienes aseguran que hay un incremento en el porcentaje de voces graves femeninas, propiciado posiblemente por fenómenos sociales. Robson (2018), a través del portal de *BBC News*, publicó una nota en la que, basado en algunos experimentos científicos y sociales, señala que, gracias al incremento en la igualdad de género, las voces de las mujeres son cada vez más graves e imponentes producto de la búsqueda de posicionamiento social como figura de autoridad. De tal forma que, podemos suponer que esta tendencia de posicionamiento social de la mujer también podría tener repercusiones en el ámbito de la música, generando nuevos cuestionamientos a las posibilidades con las que cuentan las mujeres para su desarrollo vocal y escénico profesional.

En este sentido, Thorpe (2018) plantea la posibilidad de romper con los roles de género en la ópera, permitiendo cantar roles de tenor a mujeres que hayan sufrido un cambio en su voz hacia la zona grave debido a la edad o por cambios hormonales, de modo que no tengan que abandonar su carrera como cantantes profesionales.

De entrada, esta posibilidad pudiera parecer una excelente opción, no solo para que las mujeres que sufren cambios en su voz no pierdan su trabajo, sino también para la expansión del campo laboral de aquellas contraltos que cuentan con un registro y timbre vocales muy graves y que podrían desarrollarse hacia roles masculinos, en lugar de hacia arriba con papeles para mezzosoprano, como es la tradición. Sin embargo, habría que considerar dos cosas. Por una parte, el mensaje que se le envía al espectador: ¿será lo más adecuado relacionar una voz grave directamente con una voz de o para un hombre?; y por otra, es necesario evaluar que las características vocales/sonoras requeridas para el desarrollo de un personaje escrito para una voz masculina (peso de la voz, extensión vocal, color, etc.) no afecten la naturaleza y el desarrollo saludable de una voz grave femenina, ya que pudiera resultar en los mismos estragos que deja una errada clasificación vocal.

Reflexionando sobre la primera cuestión, hay que considerar que así como en el caso del contratenor, quien a veces es definido como un hombre que “canta como mujer”, hay contraltos que pueden llegar a tener un timbre que puede ser confundido con la voz de un hombre para un oído no entrenado. Al respecto, Ewa Podleś comparte que su madre participaba en la radio y a menudo la gente preguntaba si quien cantaba era un hombre o una mujer, a lo que su maestro de canto explicó que ellos no podían identificar una contralto porque jamás habían escuchado a una (Myers 1997). Ofrecer, por tanto, roles masculinos a mujeres que poseen una voz grave, podría reforzar la idea de que una voz grave corresponde a un sujeto masculino.

En referencia a esto, Thorpe (2018) menciona que las voces en la ópera son tradicionalmente clasificadas a través del sistema Fach<sup>2</sup>. Respecto a la contralto, señala que su rango vocal es casi idéntico al de un contratenor. A las mujeres que cantan aún más grave se les puede dar el nombre de contralto profundo, la cual es equivalente a un hombre tenor; o contralto basso, que es comparable con la voz de un barítono masculino. Sin embargo, aunque pudieran llegar a ser tesituras equiparables, las diferencias físicas y funcionales que presenta el instrumento de un hombre y una mujer modifican las cualidades del resultado sonoro y es importante resaltarlas más allá de dotar de género ciertas cualidades de sonido.

Resulta relevante en dado caso dejar de relacionar un sonido grave y denso con masculinidad, ya que esto puede generar prejuicios tanto en los profesores de canto que alejan a las mujeres de su voz de pecho para evitar un sonido masculino, como para las cantantes que se sienten incómodas con la idea de que el espectador las confunda con un hombre o incluso que se llegue a ligar con una cuestión de preferencia sexual, lo que no resulta pertinente. Ejemplo de ello, son algunas afirmaciones que se hacen dentro del ámbito de la teoría vocal que pueden generar estos prejuicios debido a que los términos que son utilizados para describir el sonido son ambiguos. Bañuelas (2001), por ejemplo, considera que solo existe un registro en la voz y define el uso de la voz de pecho en las mujeres de la siguiente manera:

---

2. El sistema Fach es una herramienta de origen alemán utilizada originalmente por compañías para relacionar los roles de una ópera con tesituras específicas. Este sistema considera otras características de la voz, como el peso y el color, entre otras. El objetivo es ser más específico con las cualidades que requiere el personaje a interpretar, surgiendo términos como “soprano lírico de coloratura”.

Tanto las falsas mezzos como algunas sopranos que invaden el repertorio dramático, suelen emplear la voz de pecho, especie de falsete grave con sonoridad cavernosa y masculina que, cuando asciende al centro, se producen cambios de volumen y rompimientos con los sonidos naturales de la verdadera tesitura (Bañuelas 2001, 54).

En su explicación separa lo que él considera la "resonancia pectoral" de la "voz de pecho". Esta última la define como un falsete con sonoridad masculina, lo que puede generar un prejuicio que tienda a alejar a las mujeres de una "voz de hombre", de forma que algunos maestros prefieran trabajar las voces femeninas solamente a través de su voz de cabeza. Comparar la postura de Bañuelas con autores como Villagar (2016), quien habla de la existencia de más de un registro vocal y la necesidad de homogeneizar y equilibrar dichos registros para lograr "una escala de grises", nos permite comprender que Bañuelas en su texto hace referencia a que la forma de emisión del registro grave debe permitir transitar hacia la zona aguda sin problemas, con libertad y no con "un sonido cavernoso", que hace alusión a una sonoridad y colocación tan oscura y pesada que genera quiebres abruptos en la voz al momento de intentar trasladarse al registro agudo. En dicho caso, ya no es necesario hacer referencia a un sonido "masculino".

Por otra parte, en relación con las características vocales/sonoras y en respuesta a la posibilidad expuesta por Thorpe respecto a mujeres desarrollando roles masculinos, Johnston (2018) expone que, en el ámbito de la ópera, el permitir a mujeres con cambio de voz interpretar roles escritos para hombres no respeta la naturaleza de cada una de las voces: femenina y masculina. Para ello, cita su conversación con el otorrinolaringólogo Declan Costello, en la que el especialista expone que aunque un tenor y una contralto puedan cantar la misma nota con la misma cantidad de decibeles, la calidad sonora no será la misma ya que el tenor está cantando en la zona aguda de su voz y la contralto en su zona grave, por lo que las cuerdas vocales, el uso de los resonadores y, por lo tanto, la producción de armónicos, son completamente distintas en cada caso y producen un resultado sonoro diferente.

De tal forma que Johnston (2018) explica que, aunque existen *trouser roles* –esto es, personajes de hombres interpretados por mujeres, como el Cherubino de la ópera *Las Bodas de Figaro* de W. A. Mozart–, dichos papeles fueron concebidos por los compositores de esa forma, es decir, fueron escritos vocalmente conforme a las características de la voz de una mezzosoprano o contralto. En el caso de los papeles escritos para tenor, sucede lo mismo, por lo que una mujer difícilmente brindaría la sonoridad esperada.

Por su parte, existen cantantes profesionales que han decidido abordar repertorio de otras tesituras (sopranos interpretando a Carmen en la ópera de Bizet es de los ejemplos más comunes), y aunque han realizado un trabajo saludable y de alta calidad, no significa que cualquier cantante esté preparado para hacerlo. Esto se suma a que los compositores han escrito papeles de ópera con características vocales muy específicas, que tienen relación con el desarrollo de las características del personaje y que ayudan a explotar las mejores cualidades vocales de cada tesitura. Con esto podemos inferir que, aunque una soprano pueda cantar papeles de mezzo, encontrará un desarrollo pleno en el repertorio escrito para su tesitura. En este mismo sentido, tal vez sería más oportuno considerar este incremento de mujeres con voces graves como un campo de oportunidad para los compositores contemporáneos de aprovechar las cualidades que una voz femenina tan grave puede aportar y que también es digna de ser explotada al máximo, con repertorio que explore y destaque sus características, en lugar de tratar de hacerla encajar en papeles escritos para hombres.

## Opciones de desarrollo de la contralto dentro del canto coral

A pesar de las complejidades para el desarrollo técnico que se presentan en el canto lírico, han aparecido oportunidades para estas voces dentro del ejercicio coral. Villagar (2016) considera que el coro puede ser un lugar propicio para explicar teórica y prácticamente algunos conceptos generales de la función vocal y cómo esta puede ser afectada a partir de su mal uso o sobre uso.

Este espacio guiado por un director con amplio conocimiento vocal puede convertirse en una plataforma para el desarrollo de voces para el canto lírico, gracias al conocimiento brindado durante la práctica coral: “Brindarles conocimiento certero acerca de su instrumento los habilitará, también, para constituirse, a largo plazo, en cantantes independientes que puedan poseer cierto dominio de su instrumento a través de sus percepciones fisiológicas y acústicas” (Alessandroni y Etcheverry 2013, 29). En este sentido es posible que también pueda ayudar a cantantes a complementar y reforzar los conceptos adquiridos en el canto solista.

Algunas agrupaciones corales suelen trabajar sobre la clasificación de voces adoptada como tradicional, que tiene como primer criterio la división de voces masculinas y femeninas, la cual ha implicado una exclusión que no favorece a cantantes como los contratenores y las contraltos. En el caso de las contraltos, hay quienes no alcanzan el rango designado para esta cuerda dentro de un coro, por lo que pueden llegar a ser descartadas y, a raíz de esta experiencia, generar la idea de que no tienen talento para el canto. De tal forma que, en esta especie de primer filtro, si el proceso de selección está basado en prejuicios, se corre el riesgo de perder voces con potencial.

Asimismo, aquellas mujeres que presentan una voz de naturaleza grave y que logran cantar en la cuerda de alto a partir de la voz de cabeza de manera consciente o no, podrían enfrentarse desde ese momento al abandono de su voz de pecho, lo cual traería, a su vez, fuertes repercusiones a la hora de trabajar como cantante solista.

Sin embargo, existen perspectivas dentro de la música coral que pueden apoyar al desarrollo de voces aparentemente “poco comunes”. Ejemplo de ello es el trabajo que realiza el director coral Israel Netzahual,<sup>3</sup> director del Festival coral Vocal Terra en Tlaxcala, quien lidera coros en los que ha colocado a mujeres de edad avanzada en la sección de tenor a causa de que a lo largo de su vida no tuvieron la posibilidad de trabajar con su registro de cabeza. Por comodidad y salud vocal, este director las integra en esta sección, en la que cantan sin dificultad. Esto converge con las ideas de Villagar (2016), quien señala que al realizar una evaluación para la asignación de voces en un coro, el director puede encontrarse con cantantes que tengan más desarrollado un registro que otro (pecho o cabeza), o incluso, que solo trabajen sobre alguno de los mismos sin cruzar la línea. En estos casos el cantante puede iniciarse en una sección que le resulte cómoda a sus características iniciales, e ir trabajando en su esquema corporal vocal, de manera que pueda ir transitando hacia el trabajo y conocimiento del registro más débil, para poco a poco, generar un equilibrio vocal, por lo que pueden aplicarse evaluaciones cada cierto tiempo para realizar movimientos de sección que apoyen este trabajo (Villagar 2016, 42).

---

3. Entrevista a Israel Netzahual por parte de la autora del presente documento. Tlaxcala, noviembre de 2018.

En tanto, el arreglista y director del ensamble Voz en Punto, José Galván,<sup>4</sup> hace hincapié en que las cuerdas de un coro no se relacionan directamente con la tesitura individual, aunque lleven el mismo nombre. Galván considera que contar con una tesitura individual definida ayuda a tener una base firme de desarrollo vocal saludable, sin embargo, esto no significa que no se pueda explorar en otras cuerdas y que las voces no puedan experimentar con la flexibilidad de su voz.

De esta forma se puede explicar cómo es que actualmente podemos ver a hombres cantando en secciones de soprano y contralto como en la Antigüedad, pero también a mujeres experimentando en las secciones de tenor e incluso barítono en agrupaciones corales que trabajan en sus secciones de manera mixta en pro del desarrollo vocal de cada cantante.

Un buen ejemplo de esto se encuentra en Hershenson (2000), quien describe su experiencia como *female tenor*, explicando que canta en la cuerda de tenor debido a que, por su rango vocal, le es más cómodo cantar ahí que en la cuerda de alto. Agrega que, para voces como la suya, que no están entrenadas vocalmente de manera profesional, pertenecer a la sección de tenor en un coro es una buena opción, ya que su extensión vocal no es muy amplia y su intención es simplemente poder hacer música con otros, por lo que su voz funciona como un apoyo que brinda mayor peso a la sección.

Sin embargo, retomando el punto de los prejuicios derivados de la idea de la masculinidad, es importante aclarar que a nivel social y musical la integración de mujeres dentro de secciones que eran y aún son consideradas por algunos "para hombres", no es una generalidad. La misma Hershenson (2000) narra su experiencia acerca del rechazo que experimentó por parte de tenores en China, quienes no aceptaban ni comprendían la inclusión de mujeres en la cuerda de tenor, por lo que trataban de evitarlas, resaltando que en su país no se realiza este tipo de inclusión de mujeres en otras cuerdas que no sean soprano o alto dentro del coro.

Respecto a esto, desde mi perspectiva personal puedo confirmar que hay personas que no están preparadas para dejar sus ideas preconcebidas, lo que pude corroborar a través de mi experiencia cantando en la cuerda de tenor. A pesar de ello, la práctica coral fue fundamental para mi proceso personal de exploración. Cantar en la cuerda de tenor me permitió entender a qué se refería Bañuelas con un "sonido masculino", ya que al principio ponía demasiado peso en mi registro de pecho para igualar mi sonoridad a la de los hombres que cantaban en la misma cuerda y me fatigaba, lo que me llevó a confirmar una vez más que no debía "sonar como...", sino que simplemente debía hacer uso de mis graves con el peso natural de mi voz. De ello y de las experiencias anteriormente referidas, infiero que conocer la voz a través del colectivo puede ser una buena opción para algunos cantantes.

Aunque pudiera parecer contradictorio decir que no es óptimo que una contralto solista cante repertorio de tenor, pero en un coro sí pudiese ser beneficioso integrarla a cuerdas como tenor o bajo, es importante comprender que el rango vocal y el peso requerido para cada cuerda dentro de un coro es considerablemente más reducido que en el caso del canto lírico solista. Por esto mismo, algunos directores en lugar de relacionar la cuerda con la tesitura solista, la relacionan con el registro a utilizar o desarrollar (voz de pecho o voz de cabeza), el cual posteriormente trabajan con el equilibrio del sonido colectivo. Consecuentemente, el color,

---

4. Entrevista a José Galván por parte de la autora del presente documento. Puebla, julio de 2019.



el peso y el carácter del coro se modifican con el uso de secciones o cuerdas mixtas (hombre y mujer), pero la práctica de los directores corales de seleccionar repertorio adecuado a las características de su coro permite que estas exploraciones se den de una manera saludable.

### **Consideraciones finales**

El mayor enemigo para el desarrollo de la contralto es la cantidad de prejuicios que existen desde la perspectiva técnica y social, como ha sido expuesto en este documento. La única forma de evitar los prejuicios es a través del conocimiento. Como profesores de canto es nuestra responsabilidad informarnos constantemente, reconociendo que la experiencia personal de aprendizaje no es suficiente, ya que trabajamos con voces distintas a la nuestra.

El no haber tenido una referencia auditiva presencial de una contralto previamente, no justifica que no seamos capaces de identificarlas en nuestras estudiantes, ya que existe suficiente cantidad de información sobre el funcionamiento vocal saludable, como para permitir a cualquier cantante descubrir su identidad en el tiempo que sea necesario.

Cabe mencionar que en la actualidad sigo recibiendo comentarios de algunos profesores y cantantes que creen conocer mi voz mejor que yo, y que determinan a una contralto únicamente por los referentes auditivos que tienen, señalándome que posiblemente tendría un mejor desarrollo como soprano. Respecto a esto, como cantantes siempre vamos a encontrar opiniones distintas sobre nuestra voz de parte de profesionales del canto, pero es el proceso de exploración, de reflexión, de búsqueda de información teórica y el conocimiento y respeto por nuestro propio instrumento, el que nos permitirá saber cuál es el camino adecuado para nuestra voz, evitando la ansiedad y confusión que esas opiniones pudieran generar.

Es sustancial permitir al estudiante explorar y reflexionar sobre su instrumento lejos de estereotipos y prejuicios que afecten su desarrollo y su salud, por lo que esta perspectiva no solo beneficia a las contraltos, sino a todas las tesituras y en especial a aquellas voces que cuentan con una extensión muy amplia y cambios de color abruptos por resolver.

Por último, es sumamente importante dejar de masculinizar la voz de contralto en un sentido negativo. La contralto no canta como hombre, sino que es una mujer de voz grave, y como tal, es importante respetarla y darle el lugar que merece reconociendo que las mujeres también tienen la capacidad de cantar frecuencias muy graves y que esto no es malo ni raro, sino que es solo una de sus tantas posibilidades vocales, por lo que no hay necesidad de que abandonen su registro de pecho. Por el contrario, es necesario impulsarlas a sacar su mayor potencial, convirtiéndolas en voces que logren un equilibrio a través de su gran extensión y haciéndolas flexibles para que no teman hacer uso de todas sus posibilidades. La voz de contralto puede convertir todas sus dificultades en grandes herramientas para la expresión vocal bajo la correcta guía.

## Bibliografía

Alessandrini, Nicolás y Esteban Etcheverry. 2013. "Dirección coral-técnica vocal. Un modelo integrado de trabajo". *Revista de investigaciones en técnica vocal* 1: 11-29.

Bañuelas, Roberto. 2001. *El canto. Técnica de la voz y arte de la interpretación*. México: Editorial Trillas.

Hershenson, Roberta. 2007. "VOCALIZING; Female Tenor Tells All". *The New York Times*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.nytimes.com/2000/12/10/nyregion/vocalizing-female-tenor-tells-all.html>.

Johnston, Jennifer. 2018. "A New Low? Women in Opera Need Change, but Singing Tenor Roles Isn't It". *The Guardian*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/06/jennifer-johnston-comment-women-opera-tenor-voices>.

Jones, David. 2007. "Training the Contralto Voice. Developing Diagnostic Tools for Understanding a Rare Voice Type". Acceso: 24 de septiembre de 2020. <http://www.voiceteacher.com/contralto.html>.

\_\_\_\_\_. 2013. "Types of Contralto". *Contralto Corner*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.contraltocorner.com/types-of-contraltos.html>.

Mansion, Madelaine. 1947. *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Myers, Eric. 1996. "The Case of the Vanishing Contralto". *Opera News*: 18-21.

\_\_\_\_\_. 1997. "Alto Rhapsody". *Opera News*: 30-45.

\_\_\_\_\_. 2002. "Face to Face: Lili Chookasian and Ewa Podles". *Opera News*: 42-47.

Robson, David. 2018. "Las asombrosas razones por las que la voz de las mujeres es cada vez más grave". *BBC News*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/vert-cap-44817116>.

Thorpe, Vanessa. 2018. "A Woman's Place... Is in the Tenors: Female Singers Revel in Opera's Looser Gender Divide". *The Guardian*. Acceso: 24 de septiembre de 2020. <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/04/opera-female-singers-tenor-roles-cross-gender>.

Villagar, Isabel. 2015. *Guía práctica para cantar. Conoce las posibilidades de tu voz y cómo desarrollarlas*. Barcelona: Robinbook Ediciones.

\_\_\_\_\_. 2016. *Guía práctica para cantar en un coro. Qué es un coro y cómo funciona, la técnica vocal, salud e higiene, los ensayos y las audiciones*. Barcelona: Redbook Ediciones.

**R**