

DOCENCIA MUSICAL

RESUMEN

*En la construcción teórica de una didáctica transdisciplinaria para el estudio del canto, el trabajo investigativo ha conducido, en una primera instancia, a enunciar una categoría denominada: **fenomenología de la vocalidad**. El presente avance se centra en el análisis de las determinaciones que configuran esta construcción categorial: lo fenomenológico y la vocalidad, con la idea de extender las significaciones tendientes a dinamizar lo didáctico de la expresión vocal y des-construir la lógica operante de la enseñanza de la ejecución instrumental centrada en la destreza técnica como fin en sí misma*

Palabras clave: vocalidad, fenomenología, transdisciplinariedad, canto, didáctica

ABSTRACT

*In the theoretical construction of a transdisciplinary didactic for the study of singing, the research work has led, in a first instance, to enunciate a category called: **phenomenology of vocality**. The present advance focuses on the analysis of the determinations that make up this categorial construction: the phenomenological and the vocal, with the idea of extending meanings tending to dynamize the didactic of vocal expression and to deconstruct the operative logic of teaching instrumental performance centred on technical skill as an end in itself.*

Key words: vocality, phenomenology, transdisciplinary, sing, didactic.

Fenomenología de la vocalidad
Proto-Categoría de una didáctica transdisciplinaria para el Estudio del Canto
Vocality Phenomenology. Proto-Category of a transdisciplinary didactic for the singing study.
Pp. 60 a 83

**FENOMENOLOGÍA DE LA VOCALIDAD
PROTO-CATEGORÍA DE UNA DIDÁCTICA TRANSDISCIPLINARIA
PARA EL ESTUDIO DEL CANTO**

**VOCALITY PHENOMENOLOGY. PROTO-CATEGORY OF A
TRANSDISCIPLINARY DIDACTIC FOR THE SINGING STUDY.¹**

Oswaldo Rodríguez*
Centro de Investigación y Documentación
Conservatorio Vicente Emilio Sojo
Venezuela

“Debottavano Veriano Luchetti e Jessye Norman: quest’ultima entrò in scena, era grande, il pubblico parve sorprendersi, ma, dopo un cenno di recitativo, appena aprì bocca per attaccare la sua aria di sortita “Figlio del sol, mio dolce amor”, la reazione si mutò unanime in ammirato stupore, aveva, si così posso dire, la voce di cioccolata, di una bellezza intensa, calda e pastosa come no mi capitò più di sentire in seguito.”¹
(Ricardo Muti)²

INTRODUCCIÓN

En un primer trayecto investigativo denominado: *Perspectiva transdisciplinar para el estudio del canto*³ se delinearon algunos aspectos epistemológicos que fundamentan lo que se ha venido a enunciar como: *la experiencia vocal sonora*, entendiéndose esta como la aproximación por medio de una didáctica transdisciplinaria al descubrimiento, reconocimiento y aceptación del *material vocal* que habita en el instrumentista, quien a su vez, vive la difícil condición (casi tragedia) de ser en sí mismo, el instrumento y el instrumentista. Esta

* Correo electrónico belcantolirico@gmail.com Artículo recibido el 16/03/2017 y aceptado por el comité editorial el 22/8/2017

² Mutti, Ricardo. *Prima la musica, poi la parole. Autobiografía*. Burrizzolli, Milán, 2012

³ Véase: Rodríguez, Oswaldo (2013). “Perspectiva transdisciplinar para el estudio del canto”. *Revista Universalía/Músicas* N°1, pp. 18-33. Disponible en: <https://issuu.com/cid-fcves/docs/universaliamicas1>

perspectiva didáctica se asume como respuesta a las múltiples interrogantes que han surgido durante el ejercicio del rol como instructor de técnica vocal (rol que la didáctica transdisciplinaria enuncia como: *orientador en la comprensión y desarrollo de la sonoridad vocal*) y en la carrera artística propiamente dicha del investigador, quien se formó en el marco de una visión tradicional de la enseñanza del canto, la cual descansa bajo un solo nivel de la realidad⁴, siendo la técnica vocal un fin en sí misma. Es pues el transitar las posibilidades de una didáctica que contemple, al menos, más de un nivel de la realidad, lo que obliga a todas luces a pensar nuevas orientaciones epistemológicas sobre las cuales fundamentar este enfoque.

Una premisa fundamental sobre la cual parte el desarrollo de lo hasta ahora abordado en el campo de lo vocal sonoro radica en el hecho de que la voz antes de ser canto es sonido, de allí que este, el sonido, obedece primero a leyes físicas antes que a patrones estéticos. Así, en la visión tradicional de la enseñanza del canto la destreza técnica o la noción de técnica vocal se constituye en el fin en sí misma: el cantar lo hace la técnica y la técnica es lo que te hace cantar. Esta especie de condición tautológica principalmente se dirige a que el estudiante reproduzca un concepto sonoro que se corresponde al criterio exclusivo del enseñante desde su única y posible percepción de lo vocal sonoro y que a su vez lo manifiesta como parte de la tradición heredada de quien le enseñó, completando en la mayoría de los casos, una genealogía técnica que ha puesto de manifiesto el concepto generalizado de las llamadas “escuelas de canto”, remitiendo así a una localidad geográfica y su correspondiente imaginario sonoro anclado en la estética de un tiempo histórico, la base para el desarrollo de una “técnica” como fin último del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Una didáctica que contemple más de un nivel de la realidad, será aquella que asuma plenamente la premisa enunciada anteriormente. De allí que el campo de problema se sitúa en el sonido, específicamente en el sonido vocal en tanto *material*⁵ (en el sentido adorniano) sobre el cual centrar las diferentes aproximaciones ya no sólo desde el hacer (la ejecución vocal propiamente dicha) sino desde el pensar (la construcción reflexiva sobre la realidad sonora propia) en la que se conjugan en franca transdisciplinarietà la física del sonido, la acústica, la psico-acústica, la psico-física, la biología, la foniatría, la

⁴ Se acoge la noción de nivel de la realidad a partir de Nicolescu, Basarab (1996). **La Transdisciplinarietà**. Manifiesto. Mónaco: Ediciones Du Rocher, 1996, p.18 quien expone que “hay que comprender por nivel de Realidad un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales (...) dos niveles de Realidad son diferentes, si pasando de uno a otro, hay ruptura de las leyes y ruptura de los conceptos fundamentales.”

⁵ La noción de material empleada es la que pertenece a Adorno, Theodor. (2004). **Teoría Estética**. Madrid. Tauro Ediciones. 2da. Edición al Castellano Traducción: Jorge Navarro Pérez, p.213 y que define como: “*el material es aquello con lo que los artista juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo.*”

logopedia, la fenomenología, la estética y la historia, como espacios auxiliares a uno sustrato entendido como didáctica. Es decir, la didáctica transdisciplinaria es el marco sobre el cual se propicia la experiencia vocal sonora, entendida y enunciada anteriormente, como el descubrimiento, reconocimiento y aceptación de la sonoridad vocal propia – originaria si se pudiese decir, como lo dado a sí mismo en tanto experiencia – de donde derivarán los elementos que perfilan un comportamiento vocal que en fin último es el reflejo de la identidad vocal.

Y es precisamente en la generación de espacios auxiliares donde encontramos un basamento teórico que permite en primera instancia re-enfocar el estudio del canto partiendo de las sonoridades propias que habitan al interior del sujeto y al mismo tiempo propiciar una *poiesis vocal*, que el sentido pleno del crear, el producir y el hacer a que el término *poiesis* refiere etimológicamente, une en la experiencia propia de cada sujeto lo físico (vocal sonoro), lo biológico y lo psíquico. Este correlato que Lupasco reconoce como *materias lógicas*, (lo físico, biológico y psíquico) siendo que “*la materia es un sistema y una cadena de sistemas cuya orientación constante cada vez más precisa, a través de sus continuas transformaciones, les confiere una cierta resistencia, una estructuración y unas leyes específicas*”⁶, se encuentran claramente incorporadas a la didáctica transdisciplinaria.

La materia física, el sonido, si bien corresponde a un dominio claramente específico y hasta objetivable en sus características fundamentales, contiene en sí mismo sus parámetros de dominio subjetivo que nos sitúa ya en el campo de la psicofísica y la psico-acústica, tal y como lo plantea Roederer al decir que “*dos sensaciones que pertenecen al mismo tipo, al ser experimentadas una a continuación de la otra, en general pueden ser ordenadas por el sujeto que las experimenta de acuerdo a un atributo dado percibido como “más grande” (o “más alto”, “más fuerte”, “más brillante”, “más pronunciado”, etc.) “igual” o “menor” en una que en la otra.*”⁷

Por igual, sobre los elementos subjetivos de la sonoridad, la correlación espacio-sonido o mejor dicho, voz-espacialidad, plantea para la didáctica transdisciplinaria un punto de vital interés a propósito de las dificultades terminológicas que intentan dar explicación dentro de la visión tradicional de la enseñanza del canto donde por convicción u obligación se ha fundamentado la relación sonido-espacio mediante el uso de ciertas imágenes o metáforas tales como: “que la voz vaya adelante”, “afuera”, “sonido redondo”, “cubierto”, “bostezado”, entre otras tantas formas de enunciación, con el inconveniente de

⁶ Lupasco, Stéphane. (1968). *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, p.41

⁷ Roeder, Juan. (1997). *Acústica y psicoacústica de la música*. Traducción del inglés: Guillermo De Pozzti, Buenos Aires: Ricordi Americana, p18.

que tales recursos discursivos obvian o dejan de lado el abordaje de la correlación desde la perspectiva de la física de sonido y se inclinan por la imitación y no por la construcción.

Bajo la visión transdisciplinaria que se persigue, la relación voz-espacio contempla dos dimensiones, una: la que obedece propiamente al sonido en su necesidad de extenderse siempre sobre una exterioridad, tal y como lo plantea Carlo Serra⁸ la voz resuena siempre un espacio, y la otra: es la que se sitúa al interno del tracto vocal, donde toma total sentido la correlación mencionada que hace posible a la sonoridad vocal manifestar las particularidades propias de cada timbre como magnitudes psicofísicas y psico-acústicas para afianzar así la construcción de conceptos sonoros dinámicos, abiertos, en tensión fecunda, que van perfilando la identidad vocal del estudiante y no como moldes repetitivos de una sonoridad tal o cual, perteneciente a una región geográfica determinada o sujeta al determinista juicio perceptivo de quien enseña.

Desde la materia física lupascina o bajo la concepción adorniana de material, puede insertarse esta dialéctica fundamental sonido-espacio/voz-espacio que representa un nodo capital de la perspectiva transdisciplinaria, siguiendo así la problemática que Serra advierte en su obra en lo que corresponde a tal relación dialéctica: “es legítimo preguntarse si tiene sentido interrogarse sobre la relación que liga la voz al espacio y si es posible hablar de un tema que acerca dos ámbitos tan diversos: el tema de la voz parece, de hecho, radicarse en la dimensión de la interioridad, en el mundo de la subjetividad, mientras en la noción de espacio oímos resonar la llamada a la exterioridad, al móvil disperso de trato con el mundo.”⁹

Es en este sentido, donde la referencia a la condición de creación y construcción de lo propio como *poiesis vocal* en contraposición al modelo de repetición, hace posible apuntar a la tensión fecunda de lo objetivo en cuanto a lo físico del material vocal pero al mismo tiempo a lo subjetivo de su interioridad y del hacerse escuchar, hacerse perceptible tanto en lo interno como en lo externo, para lo cual la didáctica transdisciplinaria ancla su mirada en la percepción interna, en tanto vivencia (acto de conciencia) desde la tesis fenomenológica.

Necesario entonces hacer una precisión que pudiera pecar de obvia. El contexto general en el que se extienden estos planteamientos es principalmente el vinculado a la práctica vocal de tradición occidental (la lírica, la ópera, la música coral) y con ello su conexión hacia lo académico en el proceso de formación que se da bajo la visión institucional, no con ello apartándose del innegable hecho histórico de que tal proceso de formación no solamente se

⁸ Serra, Carlo. (2011). *La voce e lo spazio*. Milán: Editorial Il Saggiatore, p.17

⁹ Serra, C. (2011) *La voce...*, pp. 16-17

encuentra dentro de lo institucional, sino también en la transmisión oral de los saberes y experiencias sobre la forma de catar y aprender a cantar como canal fundamental de permanencia en el tiempo. De igual modo, un alto porcentaje de estos planteamientos que se persiguen desarrollar y organizar, son perfectamente extensible hacia cualquier proceso de comprensión de la expresión vocal.

LA PERCEPCIÓN FENOMENOLÓGICA

A partir de las ideas de Edmund Husserl expuestas en su obra *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*¹⁰, se trazará la ruta para abordar la configuración conceptual de esta proto-categoría enunciada como *fenomenología de la vocalidad* y que una primera instancia he delineado como: “el alcance de una conciencia sobre la esencia del material sonoro (sonido/voz). Una esencia que revela el mayor nivel de aprehensión en el conocimiento de nuestro sonido y por ende de nuestro instrumento. Una *fenomenología de la vocalidad* es el campo en el que se dinamiza el estudio del canto bajo la perspectiva transdisciplinar.”

Esta suerte de conceptualización primaria (o primitiva) surge a partir de las reflexiones que se han sistematizado en tanto metódica para dar explicación y sentido a lo vivido en el ámbito de la formación vocal (la recibida y la que se facilita desde el rol de orientador) y la práctica artística como cantante. En este sentido se atenderá a lo meramente *fenomenológico*, como fundamento y luego lo concerniente a la *vocalidad*.

La aspiración husserliana de fundar una nueva filosofía, una que tomara distancia de las ciencias naturales y sus correspondientes principios, se orientó hacia el carácter de verdadera ciencia rigurosa que debía sustentar dicha filosofía. Esta ardua empresa implicó poner bajo la crítica los proceder imperantes de las ciencias naturales como punto de partida para dar paso a un nuevo enfoque tanto de la ciencia como en la manera de hacer de la filosofía para ese entonces. Es así como al iniciar el primer capítulo de su *Ideas relativas...* señala: “dentro de la actitud teórica que llamamos “*natural*”, queda, pues, designado el horizonte entero de las indagaciones posibles con *una sola palabra*: es el *mundo*. Las ciencias de esta actitud primitiva son, según esto, en conjunto ciencias del mundo, y mientras son las exclusivamente dominantes, coinciden los conceptos “ser verdadero”, “ser real” y – como todo lo real se funde en la unidad del mundo – “ser en el mundo.”¹¹

¹⁰ Husserl, Edmund. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: Fondo de Cultura Económica.

¹¹ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.17

De igual modo podemos observar lo que resume la pretensión del autor en cuanto a una filosofía como ciencia rigurosa a través de la explicación de Ernesto Mayz Vallenilla acerca de la obra de Husserl: “se trata de demostrar, en síntesis, por cuáles *razones de principio* cualquiera afirmación *cientificista* proveniente de la esfera de las ciencias naturales, y por tanto cosechada y fundada según sus propios métodos, no puede ser utilizada como *objeto* de predicación dentro de la filosofía.”¹²

Así, surge en el planteamiento de Husserl la noción de ciencias de hecho y ciencia de esencia, siendo esta última a la que pertenecen en su dominio los objetos dados en sí mismos de manera originaria por medio de la experiencia de la percepción: “la experiencia en que aquellos objetos se dan *originariamente* es la *percepción*, entendida la palabra en el sentido habitual. Darse originariamente algo real, “intuirlo” simplemente y “percibir” son una sola cosa (...) experiencia originaria la tenemos de nosotros mismo y de nuestros estados de conciencia en la llamada percepción interna o autopercepción, pero no de los demás ni de sus vivencias en la “intrafección”¹³

Para Husserl, “la esencia (eidos) es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura.”¹⁴ En consecuencia, “por igual es la intuición esencial conciencia de algo, de un “objeto”, de un algo a que se dirige su mirada y que en ella “se da en sí mismo.”¹⁵

A este punto, la visión en la *perspectiva transdisciplinaria* en oposición a la visión tradicional en la enseñanza del canto, comienza a establecer su basamento fenomenológico tomando el acto de percibir como la acción neurálgica dentro del proceso de interacción social entre el estudiante y su facilitador/orientador en lo concerniente a la comprensión de lo vocal sonoro, dirigido hacia el develar el material vocal que se encuentra en potencia en el estudiante. La noción de *material* es tal en el entendido de que lo vocal sonoro porta las intencionalidades que el sujeto imprime en la emisión de un sonido. Así, a diferencia con la noción de materia en el sentido lupascino, se denota la distinción entre el sonido y lo vocal sonoro, donde este último es el que pertenece al sujeto animado, pues todo sonido no es una voz, pero toda voz es un sonido. Así, en el propósito fundamental de la *perspectiva transdisciplinaria* de develar el material sonoro, (lo vocal potencia) el sujeto “se da a sí mismo” el objeto, lo percibe, lo intuye como algo que no sólo “está ahí” sino que principalmente “está en él”.

¹² Mayz Vallenilla, Ernesto (1967). *Fenomenología del conocimiento*, Caracas: Colección Tesis Doctorales UCV, p.12

¹³ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, pp.17-18

¹⁴ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.21

¹⁵ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.21

La experiencia vocal sonora es el darse originariamente lo vocal sonoro en el sentido fenomenológico del acto de percibir e intuir. El orientador propicia este “darse para sí” del sujeto con todos y cada uno de los sonidos que le son propios, los que constituyen su material. Al decir todos y cada uno de los sonidos que le son propios, se hace referencia a la noción de extensión vocal como posibilidades de emisión del sujeto. Esta *extensión vocal* del sujeto debe comprenderse no como distancia entre frecuencias (“tiene el Do”, “tiene el Mi bemol”, “sí, llega al Fa”) sino como posibilidades de un tránsito a devenir como materialidad que servirá para el hacer vocal.

En la visión tradicional no hay tal “darse originariamente el sonido”, por tanto el acto de percepción como intuición y experiencia no está presente en el proceso de interacción social de enseñanza-aprendizaje. El sujeto no va tras el develar las sonoridades que le son propias como material sonoro. Por el contrario, el sujeto va en busca de la sonoridad que reside como imaginario sonoro principalmente en quien le enseña y en la idea de sonoridad que él mismo pueda tener en relación a lo que debe ser la emisión de los sonidos. Es decir, no se propicia el descubrimiento, la intuición en tanto percepción, sino el emular, la repetición de un modelo como idea de sonoridad vocal que se encuentra instituida en la tradición del enseñante como parte de una sucesiva cadena de transmisión de saberes cónsonos a una idea, a una razón, a una “escuela de canto”, pero más propiamente a una estética de lo vocal sonoro.

La percepción de lo que es propio del sujeto en tanto “darse a sí mismo” como sonoridad, como material sonoro, contrasta con la reproducción del modelo, con la permanencia de lo instituido como estética sonora del arte vocal, la cual, si bien no deja de ser un referente importante (y necesario) como dato principalmente histórico, mucho menos se desconoce como parte de una tradición válida del arte del canto y del enseñar a cantar. El proceso de enseñanza-aprendizaje en lo vocal (en la visión tradicional) se enmarca entonces sobre preceptos que hoy siguen conservando los caracteres de un tiempo sido.

Si la percepción interna no está presente, no se genera o no se propicia como estado fundamental para develar las sonoridades propias del sujeto, sino que más bien se propicia una reproducción del modelo sonoro en la forma en que el enseñante y la tradición conjugan una noción imaginaria, entonces el estado de conciencia como experiencia y como acto, visto desde la razón fenomenológica, no tiene lugar. No puede existir conciencia de algo si el sujeto observa y percibe a partir de lo que el otro, el enseñante, percibe y observa del sujeto. En palabras de Husserl: “este verle a los demás las vivencias propias de la intrafección es, sin duda, un acto de intuición en que se da algo, pero ya no como acto en que se dé algo *originariamente*. Del prójimo y su vida psíquica se tiene, sin duda, conciencia

como “estando ahí él mismo” y estando ahí a una con su cuerpo, pero no como se tiene conciencia de esta último, como algo que se da originariamente.”¹⁶

Es así como la experiencia del percibir, entendiendo la experiencia “en cuanto forma de conciencia que aprehende” marca una fundamental distinción con la visión tradicional de la enseñanza del canto. Ahora bien, en correspondencia con este darse para sí desde lo que en sí existe y habita en el sujeto, implica poner en juego la escucha ya no sólo como acto sensitivo sino como vehículo que hace posible que dicha “conciencia de” capture eso que se escucha, se percibe o que se intuye.

La escucha, a decir de Jean-Luc Nancy, es un problema que considera en el límite de lo filosófico (“¿Es la escucha un asunto para el cual la filosofía sea capaz?”¹⁷) En nuestro caso, si bien no extenderemos sobre este aspecto de lo filosófico de la escucha una atención amplia, si consideramos que bajo la idea de la escucha se puede encausar una vía hacia la comprensión de la vocalidad desde lo fenomenológico.

“Estar a la escucha es tender la oreja – expresión que evoca una movilidad singular entre los aparatos sensoriales, aquella del pabellón del oído. Escuchar es una intensificación y una alerta, una curiosidad o una inquietud.”¹⁸ Bajo esta idea expresada por Nancy se conjugan dos aspectos del escuchar como acción, como verbo, en la cual no sólo se advierte lo fundamentalmente fisiológico sensorial (y diría yo mecánico) que hace posible la detección de la señal física o el acontecimiento sonoro, sino también y por otro lado, la intencionalidad subjetiva (diría yo lo psicológico, cognitivo, en el acto de escuchar por parte del sujeto) que hace posible una demarcación entre el “oír” y el “escuchar” y más aún, relacionar el “escuchar” con el “entender”. A este respecto, en la relación “escuchar” y “entender” Nancy señala que: “si “entender” es comprender el sentido (ya sea en el sentido llamado figurado, o bien en el sentido llamado propio: escuchar [*entendre*] una sirena, un pájaro o un tambor, es cada vez ya comprender, al menos el esbozo de una situación, un contexto, incluso un texto), escuchar es estar tendido a un sentido posible, y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible.”¹⁹

Surge pues la noción de *sentido* como punto de inflexión en la correlación que se presenta a partir de precisar y delimitar lo que se desea establecer como “escuchar”. Es el sentido no desde lo sensible sino desde lo comprensible, desde lo entendible. Podemos entonces sumar un punto de vista a este correlato a

¹⁶ Husserl, Edmund (1962) *Ideas...*,p.18

¹⁷ Nancy, Jean-Luc (s/f) **A la escucha**, Traducción Cristóbal Durán [En línea] [Consultado: 20 agosto 2016] Disponible en: https://www.academia.edu/8599850/Jean-Luc_Nancy

¹⁸ Nancy, Jean-Luc (s/f) **A la escucha...**,p.6

¹⁹ Nancy, Jean-Luc (s/f) **A la escucha...**,pp.6-7

partir de lo propuesto por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*, para quien el “escuchar es prestar oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o algo que me es descrito o señalado por un sonido.” A su vez, sobre el “entender” conserva “el sentido etimológico *tener una intención*. Lo que entiendo, lo que se me manifiesta, está en función de esa intención.” Para el autor, “oír” es “percibir con el oído, por oposición a escuchar, que corresponde a una actitud más activa.”²⁰

¿Qué es lo que escucha un estudiante en una clase de canto? La voz de su enseñante, la voz de su maestro de canto quien da las instrucciones, quien dirige los ejercicios, quien hace sonar su instrumento para conducir, guiar, dirigir, encausar la voz del estudiante. El “modelo” de una sonoridad dada que su maestro o profesor le otorga. La idea de una estética vocal como noción imaginaria que se busca alcanzar por medio de una “técnica”. Sus intentos por parecerse al “modelo”, repitiendo incansablemente escalas, arpeggios, notas largas, agilidades y el repertorio de estudio. Si el sonido, conforme al “modelo” está “cubierto/abierto”, “detrás/adelante”, “redondo/punzante”, “pesado/liviano”.

Ahora bien, ¿cuándo se escucha a sí mismo? ¿Cuándo se escucha, no repitiendo “el modelo” o “emulando al otro”, sino como observación de su “ser propio”? ¿Cuándo deja de “oír si está cubierto/descubierto, adelante/atrás” y pasa a “escuchar lo que “está cubierto/descubierto, adelante/atrás” (si es que lo está y cómo lo está que es aún más interesante puesto que su ubicuidad no es visible)?²¹ ¿Será necesario conjugar lo que el propio Nancy llama la “visión sonora” desde una escucha fenomenológica en contraposición al recurso metafórico de la enseñanza tradicional para la comprensión de lo sonoro?²²

²⁰ Schaffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. México: Alianza Editorial, 2003, p.62.

²¹ Obsérvese la interesante correlación que Pierre Schaeffer, en la obra citada, con la noción de “entender” a partir de su posición en torno al “oír” y al “escuchar.” *Oír-entender*: comencemos por observar que me resulta prácticamente imposible no ejercer la elección en aquello que oigo. Sitúo los ruidos, los separo por ejemplo en ruidos próximos o lejanos, que viene de fuera o de dentro de la habitación, y fatalmente empiezo a privilegiar unos con relación a otros. *Escuchar-entender*: ¿Qué ocurriría en el caso contrario de que yo escuche para oír, bien porque ignoro el origen del objeto sonoro, lo que me obligaría a pasar por su descripción, bien porque quiero ignorar este origen e interesarme exclusivamente por el objeto? Estaríamos muy equivocados si creyéramos que éste se nos iba a revelar con todas sus cualidades, sólo por el hecho de haberlo entresacado del fondo al que le relegábamos. Más bien tendríamos que continuar ejerciendo selecciones sucesivas para examinar por turno, tal o cual aspecto. (pp. 64-65)

²² Mientras que la pedagogía tradicional se basa en proporcionar al aprendiz instrucciones para la emisión vocal en un lenguaje pleno de imágenes, el enfoque contemporáneo sostiene que el lenguaje pedagógico debe ser objetivo sobre la base del conocimiento científico relativo a la producción de la voz. Las imágenes son figuras retóricas, a menudo consideradas como metáforas simples, según las cuales se identifica un término real con uno figurado. De este modo, la metáfora es, el marco de la Retórica, un recurso para establecer una asociación entre dos dominios (uno real y otro imaginado) con una finalidad estética. Véase: Alessandrini, Nicolás y Favio Shifres. (2014). *Aportes de la cognición musical a la construcción epistemológica de la pedagogía vocal: pensamiento metafórico y significación*. Artículo del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal [En línea] p.1 [Consultado: 26 de junio 2016] Disponible en: <https://drive.google.com/uc?export=download&id=0B-Mw52aWcgOHRjI1RFI2b1JNUDQ>

La perspectiva transdisciplinaria sitúa la escucha como el elemento que re-dimensiona la relación social de enseñanza aprendizaje para el canto, al pasar, de una visión en la que se escucha para repetir (instrucción/ejecución, unidireccionalidad o más bien uni-referencialidad) a una escucha para construir (proposición/creación, multi-referencialidad). La visión tradicional posee, como lo he dicho una referencialidad dada, anterior a toda escucha por parte del sujeto. El estudiante escucha y procura emular, repetir, mantener la tradición. Oscurece porque hay que oscurecer, aclara porque hay que aclarar, redondea porque hay que redondear.

En contraposición, y en el marco de la experiencia vocal sonora, el estudiante pasa a ser el sujeto eminentemente activo, proponente, dirigente de sus intencionalidades no sobre la sonoridad del otro, sino sobre la propia. Su “estar a la escucha” no es sobre la explicación que el maestro/docente le brinda sobre cómo él (maestro de canto) puede hacer emerger su sonido y cómo logró repetir el modelo (en su tiempo de estudiante), ni menos aún cómo su condición biológica opera por medio de sus sensaciones. Su “tender la oreja” (y creo que el sentido filosófico de Jean-Luc Nancy es la mejor manera de comprenderlo) es sobre los sonidos que de manera natural emergen de su instrumento, los que se “da originariamente”, los que hará resonar sobre el espacio exterior, y a los que pondrá sobre el tamiz de la conciencia en actitud netamente fenomenológica en pos de sentido, de lo puramente esencial. Dicho en palabras de Schaeffer: “en un sonido determinado percibo que una escucha pasiva me hace oír lo que “domina” en el instante presente; pero una escucha activa y voluntaria me permite oír lo que yo quiero oír, lo que estoy “persiguiendo.”²³

Es la actitud fenomenológica la que permite entonces que esta escucha (de carácter filosófica tanto en Nancy como Schaeffer) se sitúe en el corazón de la experiencia vocal sonora como “*vivencia de conciencia en general*”, tal como lo plantea Husserl: “por vivencias en el sentido más amplio entendemos todo aquello con que nos encontramos en la corriente de vivencias”²⁴, y a su vez: “toda vivencia que logre alcanzar la mirada reflexiva tiene un esencia propia, intuitivamente aprehensible, un “contenido” susceptible de que se le contemple por sí en lo que tiene de peculiar.”²⁵ Por tanto, la escucha es una vivencia de conciencia en tanto persigue el sentido de lo vocal sonoro, la intuición de lo particular, (las sonoridades propias del sujeto) como forma de percepción (darse para sí) a partir de la supresión del mundo circundante representado en esa noción imaginaria de la sonoridad vocal que la visión tradicional mantiene instituida y de donde parte para propiciar el proceso de enseñanza aprendizaje.

²³ Schaffer, Pierre (2003). *Tratado...*, p.84

²⁴ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.82

²⁵ Husserl, Edmund (1962.) *Ideas...*, p.78

Por otra parte, se comprende la razón fenomenológica como “la operación necesaria para *hacernos accesible la conciencia “pura” y a continuación la región fenomenológica entera.*”²⁶ Es aquí donde la idea de la fenomenología iniciada por Husserl esboza su principal trazo en la configuración de su posterior método: “*ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural.*”²⁷ En lo específico Husserl alude a la necesidad de colocar entre paréntesis toda realidad anterior, dada bajo las premisas de la ciencia natural con los correspondientes juicios que de ella se desprenden, no para negarlos o desconocerlos en su pretensión objetiva, sino precisamente, para suspender la acción generalizadora de la razón positivista como forma de conocimiento del mundo circundante. De esta manera se persigue el acceso a la conciencia (vivencia) en pos de una aprehensión de lo esencialmente develado a partir de la reflexión que se dirige sobre la conciencia en el acto mismo de percibir.

A este particular, Mayz Vallenilla nos refiere lo siguiente:

Habiendo colocado entre paréntesis todos sus vínculos con el mundo natural, con el horizonte espacio-temporal, es precisamente cuando se está en capacidad de obtener en forma prístina y absoluta un conocimiento verdaderamente objetivo de aquella “*objetividad consciente*”, no existiendo ya el peligro ni las imposibilidades que impedían el acceso hasta ella en las consideraciones de tipo psicológico (...) Queda, sin más y hasta dicho rudamente, “*el contenido de mi conciencia.*”²⁸

¿Qué nos corresponde desconectar, colocar entre paréntesis, o sacar del juego, a los fines de la experiencia vocal sonora? El juicio del enseñante, el imaginario sonoro instituido, las valorizaciones estéticas de lo vocal sonoro, la idea de la sonoridad como “dato dado”, encarnado en la tradición. Son estos fundamentos, postulados, creencias, concepciones, en fin último, las objetividades que han generalizado la razón instrumental de un hecho artístico, que se apartan, sin dejar de reconocerlas como existentes y propias de su dominio e incluso sin dudar de su validez como conocimiento o formas de conocer el mundo de lo vocal sonoro.

La experiencia vocal sonora por medio de la escucha, forma de percepción e intuición de lo dado originariamente, en función de la razón fenomenológica y su correspondiente accionar metódico, allana el camino para intentar aprehender las sonoridades propias del sujeto bajo la franca direccionalidad de una mirada reflexiva como vivencia de conciencia general.

²⁶ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.76

²⁷ Husserl, Edmund (1962). *Ideas...*, p.73

²⁸ Mayz Vallenilla, Ernesto (1967). *Fenomenología...*, pp.70-71

EN TORNO A LA VOCALIDAD

Este tercer apartado se dedica a la noción de vocalidad, término que con más frecuencia se encuentra hoy por hoy en los estudios del sonido (los vocales y no vocales) así como también en el ámbito de lo performativo en el arte como una idea abarcadora (concepto, entidad, categoría) de un conjunto de aspectos o elementos que refieren a lo vocal sonoro en tanto cualidades, significaciones, construcción simbólica, social o estética, *objeto sonoro*,²⁹ voz-cuerpo, pero que sin embargo resulta un tanto movidizo el asir su total precisión conceptual.

Corresponde tender sobre la idea de la fenomenología como ciencia de esencias esta noción de vocalidad en el marco de un proceso de enseñanza-aprendizaje del canto que se ha concebido como *perspectiva transdisciplinaria*, en la que se propicia la experiencia vocal sonora de descubrimiento, conocimiento y aceptación de las sonoridades que le son propias al sujeto inmerso en tal interacción social de aprendizaje del arte vocal. Esta experiencia funda su accionar mediante la percepción de lo vocal sonoro como intuición de lo esencial, vivencia de conciencia, suspendiendo todo juicio, valoración y dato previo instituido como noción imaginaria de la sonoridad vocal sobre la cual se basa la visión tradicional en la enseñanza del canto.

La suspensión de tal juicio, la puesta entre paréntesis como lo propone Husserl, va en nuestro caso, sobre la objetivación de lo vocal sonoro dada en la tradición del arte vocal, en la cual y mediante la acción técnica se moldea la sonoridad vocal del sujeto en función del referente estético sonoro que se encuentra instituido y que el enseñante/maestro de canto porta en sí como “guardián del santo grial.” La realidad como dato (realidad sonora a nuestros efectos) está dada, solo basta experimentar cuán cerca se llega a estar de lo “cubierto/descubierto”, “abierto/cerrado”, “adentro/afuera”, “adelante/atrás” en función del modelo sonoro que el maestro/enseñante da alumno. En esta relación, la realidad a observar no es la emergencia de lo sonoro venido desde el estudiante. Es, por el contrario, el proceso de emular lo sonoro de una idea estética que enmarca a una determinada “escuela de canto” o lo que es lo mismo, a una tradicional manera de cantar. (“aperto, ma coperto”, “in maschera” “la voix sombre”) Por tanto, no existe la mirada reflexiva sobre lo sonoro, no se coloca bajo el tamiz de la conciencia lo “originariamente percibido, intuido” que la percepción de lo propio genera.

Al darse la suspensión del juicio, la puesta en paréntesis de “lo dado”, se suspende por igual la forma en que “se da.” Para nuestro caso esto es comprensible en el modo siguiente: *quien propone es el estudiante, no el enseñante/*

²⁹ Noción perteneciente a Pierre Schaeffer en la obra ya citada.

maestro de canto. Este último acompaña y propicia condiciones que faciliten al estudiante el “darse para sí” las sonoridades que le son propias. La realidad a observar, hacia donde se tiende la escucha como percepción, vivencia de conciencia, es hacia lo sonoro del estudiante y no a la idea constituida de lo que debe ser lo sonoro. ¿Qué nos queda de esta primera suspensión, de esta puesta entre paréntesis de la forma de darse la sonoridad vocal? En tanto acontecimiento, el sujeto se revela como *un observador*³⁰ que *observa una realidad* (la realidad vocal sonora que le es propia). Sin embargo, siendo que “él” es “la fuente sonora” (lugar del que emerge la realidad que observa) y al mismo tiempo reside en “él” la condición de ser el “receptor” (por así decirlo) de tal emergencia sonora, comporta entonces como un *observador que se observa en su observar*, o lo que es igual, ser el instrumento y el instrumentista. Y, del otro lado, el enseñante/maestro de canto pasa a ser un observador que *observa a otro observador en su observar*.

Pongamos un ejemplo práctico: el paso de registro. Pese a las disputas que genera este aspecto dentro de lo que podrían denominarse aspectos teóricos de la enseñanza del canto, “el paso” como generalmente se hace referencia, es la transición que se presenta en términos tímbricos entre un registro y otro. Es decir, partiendo de la noción de extensión vocal, (todas las posibilidades de emisión que posee una persona) la “tesitura” (la trama, el tejido) corresponde al conjunto de sonidos que de esa extensión se pueden emitir de manera natural, saludable al instrumento y evidenciando las características que le son propias a esa voz. Dentro de la “tesitura” de cada cantante, se pueden evidenciar los tres (o cuatro en algunos casos) registros que conforman dicha tesitura, a saber: el registro grave, medio y agudo (el cuarto sería el sobre agudo). Dependiendo de la tesitura de cada cantante, en uno de esos registros se contienen las características sonoras que fundamentan su clasificación (en el reino de la universalidad vocal surgido con la ópera principalmente del siglo XIX) como: soprano, contralto, mezzo-soprano, tenor, barítono y bajo. No quiere decir que el registro grave de un barítono o bajo es lo único que determina si es barítono o bajo, pero, en el registro grave de ese barítono o bajo se puede evidenciar el *perfil tímbrico* que hace posible tal clasificación.

Ahora bien, cuando una voz “pasa de un registro a otro”, se produce un cambio en dichas señales tímbricas. Aparece entonces de manera natural una

³⁰ Se acoge el sentido de “observador” y “realidad” empleado por Maturana, Humberto (1997). **La objetividad: un argumento para obligar**. Chile: Dolmen Ediciones S.A., 1997, pp.14-16: “Desde que nosotros sabemos en nuestra vida diaria que el observador es un sistema viviente, porque sus habilidades cognitivas son alteradas si su biología es alterada, yo mantengo que no es posible tener un entendimiento adecuado de los fenómenos sociales y no sociales en la vida humana si esta pregunta no es contestada apropiadamente, y que esta pregunta puede ser contestada apropiadamente sólo si observación y conocimiento son explicados como fenómeno biológico generado a través de la operación del observador como un ser humano viviente” (...) Nosotros, los seres humanos, operamos como observadores, esto es, hacemos distinciones en el lenguaje.”

característica muy particular que enuncia el abandono de un registro y la llegada al otro por medio de un rasgo esencial portado en lo puramente sonoro que vincula lo tímbrico más allá de su espectro, cuyo resonar pone en juego una dinámica clave en relación a la vocalidad como lo es el espacio (la espacialidad) que viene a ser habitado por dicho sonido y en el que se manifiesta tal rasgo. Más claramente, haga que una voz femenina cante la escala natural.³¹ Se observará cercano al sexto o séptimo grado, como también entre el quinto y el sexto grado de dicha escala (notas “la”, “si” – “sol” y “la”) que el timbre cambia radicalmente.

A partir de este cambio se comienza a configurar el perfil tímbrico de manera natural, develando no sólo la existencia de un llamado “paso de registro” como asunto inherente a la técnica vocal, sino que pone de relieve por igual las implicaciones que ligan lo vocal sonoro a la identidad y al comportamiento vocal. Ahora bien, ¿cuáles son las implicaciones que ello trae consigo más allá de lo conceptual? ¿Qué sucede en el sujeto que experimenta tal cambio? ¿Qué escucha él de sí mismo? Y ¿qué escucha su enseñante del estudiante como “otro”?

Es así, que una *fenomenología de la vocalidad* exige la mirada reflexiva a partir de una escucha en tanto percepción e intuición como vivencia de conciencia de lo vocal sonoro, del material, que permita acceder a las esencias de aquello que se da a conocer constituyéndose en la conciencia. La vocalidad (“vocality”, “vocalità”, “vocalité”) encarna pues una complejidad en la que se entrecruzan diversos aspectos que llevan por caminos difíciles de transitar. Prueba de ello son las diversas maneras en las que se ha intentado definir y conceptualizar, así como también encontrarle dominio o establecerla como dominio.

La vocalidad encierra lo que es el *ser de lo vocal sonoro*. Este *ser de lo vocal sonoro* viene dado ante todo por la asunción de la voz como rasgo distintivo del ser animado. Para Cohen-Levinas “la voz pertenece al universo abstracto de la música (...) es el solo instrumento capaz de emitir entidades sonoras y entidades inteligibles.”³² La voz es la designación del “yo”, de su interioridad y su existencia. La presencia de lo vocal sonoro, es presencia del sujeto, la cual se denota mediante la relación que establece la voz con el espacio que habita, con la espacialidad a la que contantemente llama. Surge de lo interno del sujeto y no puede hacerse presente de manera separada de éste. La vocalidad es por tanto una manifestación del sujeto por medio de su sonoridad en tanto hacer y modo ser. En palabras de Carlos Serra “es el punto de origen a través del cual

³¹ Asumo lo natural no solamente bajo la noción de la teoría musical, una escala sin alteraciones. Extiendo tal calificativo para con el referir el conjunto de sonidos que poseemos y que podemos emitir libremente sin ningún tipo de condicionamiento o necesidad de esfuerzo físico que comprometa la dinámica fonatoria.

³² Cohen-Levinas, Danielle (2006). *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*. Francia : Vrin, p.50

manifestamos nuestra presencia de un aquí sobre un allá.”³³ De igual modo: “el sonido vocal es emersión prepotente e irreflexiva del mundo de las emociones: tiene un timbre y modifica las relaciones con otros también sobre el plano de la pura emotividad. El mundo de la vocalidad es emersión del yo y de un contenido.”³⁴

El término entonces pone en juego lo ontológico de lo vocal sonoro en tanto abarca lo puramente sonoro (onda, vibración, “*el objeto sonoro*”³⁵), las características y magnitudes de dicho sonido (timbre, altura, intensidad, brillo, opacidad, estridencia...) pero por igual, y de manera inseparable, se vincula a lo significativo de lo vocal sonoro (lo que porta en sentido y significado esa voz que se expresa y que por ende se hace oír). Así y desde una definición que ofrece el Centro Nacional de Recursos Textuales y Lexicales³⁶ vocalidad comprende: a) “que pertenece a la voz, que sirve a la emisión de la voz”, y b) “que se expresa por la voz”. Claramente resulta entonces que la vocalidad no puede pensarse exclusivamente desde alguno de estos tres elementos que se ponen en juego de manera separada, puesto que uno remite al otro.

La vocalidad es unidad de lo vocal sonoro en tanto emergencia del sonido voz, necesidad de escucha de la interioridad subjetiva, intencionalidad de la expresión en la construcción simbólica, configuración de una identidad sonora a partir de un comportamiento vocal, conciencia de la materialidad sonora. Pero, tal unidad sólo es posible de develar por medio de una escucha como percepción que atienda en nuestro caso concreto a lo esencial de lo sonoro como objeto de conciencia. Una vez más Carlo Serra lo pone de manifiesto:

La voz, con su entonación, sus fonemas, sus nombres, su vocalismo, dice inmediatamente de la relación *expresiva* de la subjetividad, respecto a su abrirse al mundo. El sonido se expande a través de círculos concéntricos, pero en el caso de la voz la particularidad de reunir no se limita a la simple difusión física en el espacio: ese aspecto acústico acompaña una vocalidad caracterizada de un movimiento con el cual se tiende a *algo*, donde el yo quiere hacerse escuchar, quiere señalar los objetos, los indica y se indica, fundado la dimensión de lo intersubjetivo.³⁷

Es a partir de la conciencia de la materialidad sonora, de lo vocal sonoro, que se dinamiza la vocalidad como unidad abarcadora de la expresión vocal. Es unidad dinámica, abierta como noción y no cerrada como concepto determinante ya que lo vocal sonoro porta las potencialidades de un manifestarse de la

³³ Serra, Carlo (2011). *La voce...*, p.37

³⁴ Serra, Carlo (2011). *La voce...*, p.31

³⁵ El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acústica (...) no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento) sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico (...) es el objeto sonoro, dado en la percepción, el que designa la señal a estudiar. Schaffer, Pierre (2003) *Tratado...*, pp. 163-164.

³⁶ Véase: VOCALITÉ: <http://www.cnrtl.fr/definition/vocalite%C3%A9>

³⁷ Serra, Carlo (2011). *La voce...*, pp.76-77

subjetividad susceptible de una constante actualización-potencialización³⁸ que implica el decir, murmurar, llorar, reír, quejarse, cantar, recitar y con ello el oír/oírse en cuya intencionalidad y significado se conjugan en el plano de la intersubjetividad.

Para Cohen-Levinas: “en tanto que sujeto, la esencia de lo vocal constituye esto designado por unidad: la presencia de la voz detrás de lo musical. En tanto objeto ella incita al compositor a abrir y ampliar a lo infinito posible, a examinar de manera que él extraiga sus múltiples límites, desvíos, andanzas, sustancias y circunstancias.”³⁹

Así como la materialidad sonora está vinculada con el espacio que habita el sonido, con la noción de espacialidad como ámbito en el que se manifiesta la vocalidad en su *ser de lo vocal sonoro*, igualmente el ámbito de lo corporal, del cuerpo entendido en su plena configuración biológica, anatómica, funcional, discursiva y semiótica. El cuerpo es portador de la vocalidad, es decir, se enuncia como voz cuerpo, vehículo de una expresión que se hace escuchar tanto en lo resonante del espacio que habita como también en el cuerpo que la contiene, desde donde emerge, *su territorio* en palabras de Cohen-Levinas, quien claramente evidencia en su obra lo fundamental del cuerpo en la configuración de la vocalidad a través de la práctica vocal artística de la segunda mitad del siglo XX. “La voz no está aislada del cuerpo y el cuerpo no está aislado del mundo. Es una totalidad.”⁴⁰ En su opinión este hecho encuentra claramente una repercusión tanto en compositores como en intérpretes y en las obras propiamente dichas:

La práctica arcaica de un arte dicha total como la ópera resurgió resueltamente desde finales de los años setenta. La “corporalidad” vocal no es el efecto, el resultado de una asociación de parámetros más o menos complejos. Es por sobre todo la manifestación de un género que vivió una profunda mutación ligado al tema del teatro lírico hoy día. La presencia del cuerpo en la vocalidad musical de la segunda mitad del siglo XX significó un repliegue sobre el cuerpo, al igual que una interrogación permanente un narcisismo exacerbado en las obras escritas para la voz entre 1960 y 1970.⁴¹

Bajo esta orientación se puede hacer notar cómo la noción de vocalidad se va desplegando como concepto dinámico, unidad abierta, en la medida en que sus componentes y ámbitos de manifestación son asumidos dentro de la expresión vocal. Se presentan por tanto algunos ejemplos a este respecto con la finalidad de hacer una breve precisión en torno al despliegue de esta categoría.

³⁸ Tal correlato corresponde al planteamiento de Lupasco, Stéphane (1968). *Nuevos...*, p.36, quien señala: “para que un acontecimiento cualquiera ocurra en un momento y en un lugar cualquiera del universo es preciso que una energía, que un dinamismo pueda pasar de un cierto estado de potencialización a un cierto estado de actualización; sin esto, en un estado rigurosamente actual o actualizado, no se podría si quiera hablar de energía, de dinamismo, todo sería estático, igual desde siempre y para siempre.”

³⁹ Cohen-Levinas, Danielle (2006). *La voix...*, p.50

⁴⁰ Cohen-Levinas, Danielle (2006). *La voix...*, p.58

⁴¹ Cohen-Levinas, Danielle (2006). *La voix...*, p.82

A la figura de Kathy Berberian corresponde, a juicio de Pamela Karantonis y Pieter Verestraete ser la pionera de la vocalidad contemporánea. *Kathy Berberian: Pionner of Contemporary Vocality*, transcurre alrededor del trabajo artístico vocal de Berberian. En su planteamiento, los autores refieren a que: “se entiende hoy en la música que la vocalidad indica un espectro más amplio de la expresión que el del texto base del canto.”⁴² Una expresión vocal se sitúa en el límite de las posibilidades de lo sonoro como material para la creación artística es la más connotada acepción que se le da al término vocalidad. Esto implica una ruptura con los cánones tradicionales que sobre expresión vocal ha impuesto la ópera prácticamente desde su nacimiento y que durante el siglo XX y en el actual XXI se puso en cuestionamiento, tal y como lo señalan los autores: “la resistencia de Berberian al “molde” de la tradición operística de la diva como un intérprete irreflexivo del canon musical extendió el significado de la vocalidad”⁴³

Bajo la idea de una forma de expresión vocal más amplia, un espectro que abarca más allá que sólo lo textual presente en el canto y con ello la propia interpretación musical en el marco de una estética regida por ese canon tradicional es que la vocalidad como concepto se va configurando y adquiriendo una significación compleja que depende en primera instancia y de manera capital, en cómo se percibe lo vocal sonoro por parte del intérprete, cómo y para qué se emplea un material y con ello la resultante dentro de la creación artística que vincula al oyente, al espectador, quien recibe ahora un sonoridad vocal bajo una perspectiva muy diferente. Esta diferencia puede evidenciarse a partir de la construcción de nuevos elementos a partir de las posibilidades expresiva de lo vocal sonoro, no solamente las que vinculan al texto en el canto como ya se ha mencionado, sino a la incorporación de elementos no lingüísticos como el grito, el murmullo, el llanto, la onomatopeya, al hacer vocal como nueva forma de concepción de lo sonoro, donde estos elementos pasan a ser los componentes de un nuevo discurso musical.⁴⁴ En palabra de los autores citados: “en el siglo veintiuno, podemos apreciar que la vocalidad ha sido desde entonces continuamente reconfigurada para incluir una mirada a lo puramente sonoro, a los aspectos corporales de la expresión vocal, más allá del contenido lingüístico y más allá de la estimación de la voz meramente como objeto de deseo del oyente.”⁴⁵

La vocalidad se encuentra también asumida dentro del teatro. Esta noción

⁴² Karatonis, Pamela, Francesca Placanica, Anne Sivuvoja-Kauppara y Pieter Verestraete (2014). **Cathy Berberian: Pionner of Contemporary Vocality**. New York: Ashgate Routledge, p.4

⁴³ Karatonis, Pamela, Francesca Placanica, Anne Sivuvoja-Kauppara y Pieter Verestraete (2014). **Cathy Berberian ...**, p.4

⁴⁴ Una referencia auditiva del trabajo realizado por Cathy Berberian puede apreciarse en “*Stripsody*” obra compuesta por ella misma y estrenada en 1966. <https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM>

⁴⁵ Karatonis, Pamela, Francesca Placanica, Anne Sivuvoja-Kauppara y Pieter Verestraete (2014). **Cathy Berberian ...**, p.4

abarca, al igual que en el caso de Berberian, la idea de una expresión de lo vocal más allá de las formas tradicionales, de las estéticas propiamente dichas, con la mirada y el oído puesto en lo sonoro y al mismo tiempo en la participación activa del cuerpo como portador esa voz, medio fundamental para que dicha voz se haga presente, se manifieste. En este último aspecto se conjuga el significado de lo vocal sonoro como presencia de género a través de la creación artística. Es entonces la vocalidad femenina en tanto forma de expresión, encarnación de una identidad de la voz de la mujer, defensa y reivindicación de unos valores pertenecientes a luchas contra modelos o formas de dominación.

Jacqueline Singer en su estudio *Female vocality in theatre* parte de la premisa de que la “la voz femenina en el teatro está silente o aparentemente ausente u oculta, develado en la histórica visión del silenciamiento de la mujer.”⁴⁶ Para la autora es necesario explorar cómo el sonido de la vocalidad femenina se expresa y cómo es escuchada. En su argumento, “la vocalidad sugiere una más amplia comprensión de la voz humana en todas esas manifestaciones, llamadas expresiones pre-lingüísticas y expresiones no-lingüísticas tales como risa, canto, llanto, grito y el gesto vocal”⁴⁷ Estos aspectos de la vocalidad femenina conciernen a la figura de la mujer en el teatro, actrices, dramaturgas y profesionales del teatro que intenta abordar desde la presencia del sonido vocal por medio de los elementos estructurales de la actuación y el texto.

En sentido similar, el trabajo de Leslie Dunn y Nancy Jones titulado *Embodied Voice: Representing Female Vocality in Western Culture* la vocalidad femenina como constructo social que se forja mediante el rescate de la dimensión física de lo sonoro en la voz femenina asumido como *voces encarnadas*, “el retorno a lo literal audible, en un esfuerzo por mostrar como esto, también ha sido un emplazo al silenciamiento de las mujeres, así como también un instrumento de empoderamiento.”⁴⁸ El correlato empleado entre *voces encarnadas* y *vocalidad* implica ahondar en el universo de las significaciones que a partir de lo vocal sonoro de la mujer se desprenden de una expresión vocal que va más allá del término *voz femenina*. Así lo describen las autoras:

Mediante el uso de los términos “voces encarnadas” y “vocalidad” esperamos reorientar el pensamiento de nuestros lectores. Usamos el término “vocalidad” para indicar un amplio espectro de expresión. A menudo “voz” es fusionada con habla, identificando de esta manera el lenguaje como el primer portador de significado. No obstante, la vocalidad humana engloba todas las manifestaciones de la voz (por ejemplo, habla, canto, grito y risa) cada cual es investido con el significado social no completamente determinado por el contenido lingüístico.⁴⁹

⁴⁶ Singer, Jaqueline. (2009). *Female vocality: sounding, hearing, and structures of feeling re-framed*. [En línea] Tesis de Grado para optar al título de Magister en Teatro y Performance, University of Cape Town, p.6 Disponible en:

https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/7699/thesis_hum_2009_singer_j.pdf?sequence=1

⁴⁷ Singer, Jaqueline (2009). *Female vocality...*, p.5

⁴⁸ Dunn, Leslie y Nancy Jones (1996). **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture**. New Perspectives in Music History and Criticism. Cambridge University Press, p.1

⁴⁹ Dunn, Leslie y Nancy Jones (1996). **Embodied Voices...**, p.1

De esta manera lo vocal sonoro que implica ese amplio espectro de sonoridad dentro del cual se sitúan las expresiones vocales no-lingüísticas, constituyen el centro de interés de las autoras quienes a partir de allí trazan la ruta para develar no sólo las formas de construcción de significados que encarna la expresión de la vocalidad femenina, sino también como se conjugan con lo corporal y la diferenciación de género en el contexto social-cultural. Es así como:

Pasar desde la “voz” hacia la “vocalidad”, implica entonces un cambio desde lo concerniente a la raíz fenomenológica de la voz hasta una concepción de la vocalidad como constructo social. Especificando en la vocalidad femenina, también afirmamos la importancia del género en la conformación de tal construcción (...) Ya que ambos lenguaje y sociedad son estructurados por códigos de diferenciación sexual, a la vez cuerpo y voz son ineludiblemente género.⁵⁰

Destaca el reconocimiento de la condición fenomenológica de la voz en su tránsito hacia la concepción de la vocalidad como constructo social. Esto refuerza la idea fundamental del presente desarrollo en el entendido de que en la perspectiva transdisciplinaria para el estudio del canto la construcción de lo propio a partir de lo sonoro dado como vivencia de conciencia, implica la reflexión fenomenológica en tanto que la percepción como escucha persigue fundamentalmente el descubrir, reconocer y aceptar las condiciones que como materialidad habitan en el sujeto. En la aceptación de lo vocal sonoro propio se pasa ineludiblemente por la confrontación desde la subjetividad con el mundo de significaciones y sentidos que dicha sonoridad va adquiriendo en el proceso de auto-conocimiento. La formación de un concepto de lo vocal sonoro surge de la aceptación de tal sonoridad como posibilidad expresiva y como parte de una corporalidad que se encuentra conectada de manera interdependiente a lo vocal sonoro.

La vocalidad como construcción social apunta por igual a la generación y al ejercicio de una identidad que encuentra en el sonido vocal su manera de develarse. Así como la condición de feminidad y la diferenciación de género, la lucha encarnada a través de lo sonoro de una expresión vocal, un hacerse oír rompiendo el silencio y habitando una espacialidad que hace posible el resonar, como presencia de *ser en el mundo*, encontramos por igual un correlato similar que involucra lo racial en manifestaciones musicales urbanas.

Rap vocality and the construction of identity da cuenta de cómo la vocalidad, en este caso a partir de elementos inherentes al timbre, evidencia y hace posible mediante el hacerse oír, una identidad racial. Alyssa Woods, su autora, “explora la vías en las cuales el género y la raza son representados vocalmente a través de

⁵⁰ Dunn, Leslie y Nancy Jones (1996). *Embodied Voices...*, p.2

⁵¹ Woods, Alyssa (2009). *Rap vocality and the construction of identity*. [En línea] Tesis de grado para optar al título de Doctor en Filosofía, University of Michigan, p.vi. Disponible en: <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63636/alyw?sequence=1>

la costumbre musical y de las letras.”⁵¹ De esta manera “funde las perspectivas musicales y socioculturales a fin de un mayor entendimiento en cómo la voz participa en la construcción de identidades en el rap.”⁵²

A partir de la atención enfocada en el manejo rítmico de lo vocal por parte de los MC (Maestro de Ceremonia), es decir, de la forma de rimar las diferentes letras, conocido dentro de las comunidades raperas como *flow*, Woods fija parámetros de la vocalidad como características de la expresión vocal que configuran en su contexto, lo racial y el género. “Vocalidad abarca esas cualidades de la ejecución vocal que transmiten significados al oyente. Estos aspectos de la práctica vocal incluyen: calidad, resonancia, timbre, articulación, declamación, pronunciación, registro, rango, altura y entonación.”⁵³

Este tipo de enfoque sobre la vocalidad, donde los parámetros de tipo acústico que acompañan al evento físico (lo sonoro) como entidad que comporta unas características propias en su relación espacial, se asocian directamente a la ejecución vocal, a la noción de técnica vocal que permite manejar las diferentes magnitudes que lo sonoro evidencia. Principalmente es en el timbre, la característica asociada al espectro armónico que hace posible la percepción y distinción del hecho vocal sonoro en términos de color como signo de diferenciación entre una voz y otra, alcanza, en el caso de la tradición vocal derivada con la ópera la piedra angular del sistema de clasificación vocal. A este respecto la vinculación con lo racial, donde lo vocal sonoro emerge como susceptibilidad desde la cual se proyecta la idea de timbre como elemento determinado por aspectos como el color de piel, la fisonomía o el acento del habla, es un controversial ámbito en el que aún se discute.⁵⁴

La vocalidad, portadora o encarnación de significados mediante la ejecución vocal, encuentra en el manejo técnico del intérprete por medio de su accionar sobre el timbre, la articulación y el ritmo para el caso del rap, la vía para ir configurándose en identidad vocal del sujeto, así como dentro de su comunidad rapera y ésta, a su vez, en función de las otras comunidades. Esta identidad no es meramente un asunto de estilo o propuesta estética, sino también, por ejemplo, una forma de delimitación de geográfica en función de la forma de ser de esa vocalidad. Para las expresiones urbanas el territorio que se ocupa es muy significativo en términos de lo artístico. De igual modo, el interesante proceso de adquisición de esa técnica vocal que hace posible la construcción

⁵² Woods, Alyssa (2009). *Rap vocality and the construction of identity...*, p.3

⁵³ Woods, Alyssa (2009). *Rap vocality and the construction of identity...*, p.18

⁵⁴ Véase el trabajo de Eidsheim, Nina (2012). **Voice action: Towards a model for analyzing the dynamic construction of racialized voice.** [En línea] *Current Musicology* N°93, p.9 Disponible en: <https://currentmusicology.columbia.edu/article/voice-as-action-towards-a-model-for-analyzing-the-dynamic-construction-of-racialized-voice/> la autora plantea: ¿Qué hacemos entonces con la común idea de que la raza de una persona es audible por su voz?

de identidad y su transmisión de unos a otros. La noción de técnica vocal no está dada como mecánica práctica ordenada para el desarrollo de alguno de los parámetros de la vocalidad, sino que a partir del autoconocimiento que el intérprete va llevando a cabo de sus propias sonoridades, de su hacer constante, orienta tales parámetros en función de una identidad propia como construcción y no precisamente como reproducción de un modelo dado a través de una destreza técnica instruida para tal fin.

CONCLUSIÓN

El descubrimiento de las potencialidades del material vocal viene dado en la medida en que el sujeto tiende su escucha sobre sí mismo en actitud fenomenológica mediado por una percepción como vivencia de conciencia. La suspensión de lo dado, deja al sujeto frente a sí mismo y a su materialidad vocal de cara a una construcción desde ese darse originariamente el sonido para sí y no sobre el modelo que hay que emular. Esta vivencia, como observador que observa su realidad, implica necesariamente la confrontación con el “yo vocal.”

El planteamiento didáctico transdisciplinar finalmente debe ser el marco donde encausar este encuentro del sujeto y su “yo vocal” puesto que el basamento fundamental es el de darse para sí lo que está en sí mismo como sonoridad vocal en el percibir como escucha en el instante mismo en el que se encuentra activa la relación social de enseñanza-aprendizaje. El sujeto, en la inmediatez de darse para sí lo sonoro que habita en él, abre paso para ir tras la pista de eso que oye de sí, lo cual puede resultar extraña o la sensación de ser “otra” la que emerge al estar libre del juicio.

En la vivencia de conciencia, la sonoridad vocal comporta distinta y con ella la necesidad de seguir intentando nuevas reducciones hasta que su escucha sea identificada y aceptada plenamente por el sujeto y a partir de ahí, consciente de la materialidad, de su esencia sonora, abrir toda posibilidad a la poiesis vocal, a una creación, un hacer en el que el despliegue de las potencialidades, ahora actualizadas, imprima huella más allá de lo tímbrico, haga visible la presencia sonora como vocalidad.

En el ámbito de una didáctica para la enseñanza del canto, el planteamiento de una fenomenología de la vocalidad persigue la apertura de un campo en el que la realidad se contempla en varios niveles, dinamizando así la experiencia vocal sonora. La relación social de enseñanza y aprendizaje se encuentra planteada de manera totalmente dialógica, a manera de acompañamiento por parte del facilitador/orientador, a una experiencia de construcción conjunta en la que el participante no viene a ser formado en el entendido de la visión tradicional, sino por el contrario, viene al encuentro consigo mismo, con su “yo vocal”. El fin no es el dominio técnico o del repertorio, esto es tan sólo una parte

de la total experiencia. El fin es el abordaje del material como realidad sonora que se pone al servicio de la creación artística. La voz es un fenómeno complejo que no puede ser abordado mediante esquemas que reducen su comprensión. De igual modo el arte vocal a la luz de nuestros tiempos exige cada vez con más fuerza un replanteamiento en el marco de esta complejidad que el fenómeno vocal representa en sí mismo.

La formación vocal enmarcada en el modelo institucional de conservatorios y escuelas música, e inclusive en el ámbito de la educación universitaria, lo mismo que en agrupaciones musicales de tipo vocal aún conservan esquemas de una tradición que muy apartados se encuentra de este campo complejo que implica la vocalidad e incluso la relación pedagógica-didáctica. El pensar solo en la voz, y con ello en la estética de una voz como el centro del arte vocal tanto en un proceso de enseñanza-aprendizaje como en el terreno de la creación artística, es ya ampliamente restringido ante lo que implica la vocalidad y su dominio en lo fenomenológico. Ésta, demanda por tanto, una respuesta cónsona a los planteamientos que desde la creación artística y desde lo transdisciplinar hoy se conjugan en torno a la voz.

Esta idea de una experiencia vocal sonora como marco para una alternativa en materia de la enseñanza del canto continua abonando el terreno de configuración epistemológica pero por sobre todo metodológica, donde se ha puesto sobre el tapete de la discusión esta proto-categoría denominada fenomenología de la vocalidad en pos de ampliar horizontes del hacer y el pensar.

BIBLIOGRAFIA

- Cohen-Levinas, Danielle (2006). **La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres**. Francia : Vrin
- Dunn, Leslie y Nancy Jones (1996). **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture**. *New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge University Press
- Husserl, Edmund (1962). **Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica**, México: Fondo de Cultura Económica, México.
- Karatonis, Pamela, Francesca Placanica, Anne Sivuoja-Kauppalaa y Pieter Verestraete (2014). **Cathy Berberian: Pionner of Contemporary Vocality**. New York: Ashgate Routledge
- Lupasco, Stéphane (1968). **Nuevos aspectos del arte y de la ciencia**. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Mayz Vallenila, Ernesto (1967). *Fenomenología del conocimiento*, Caracas: Colección Tesis Doctorales UCV.
- Nancy, Jean-Luc (S/f). **A la escucha**, Traducción Cristóbal Durán [En línea] [Consultado: 20 agosto 2016] Disponible en: https://www.academia.edu/8599850/Jean-Luc_Nancy
- Roeder, Juan (1997). **Acústica y psicoacústica de la música**. Traducción del inglés: Guillermo De Pozzti, Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Schaeffer, Pierre (2003). **Tratado de los objetos musicales**. México: Alianza Editorial, 2003, p.62.
- Serra, Carlo (2011). **La voce e lo spazio**. Milán: Editorial Il Saggiatore.
- Singer, Jaqueline (2009). *Female vocality: sounding, hearing, and structures of feeling re-framed*. [En línea] Tesis de Grado para optar al título de Magíster en Teatro y Performance, University of Cape Town, p.6 Disponible en: https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/7699/thesis_hum_2009_singer_j.pdf?sequence=1
- Woods, Alyssa (2009). **Rap vocality and the construction of identity** [En línea] Tesis de grado para optar al título de Doctor en Filosofía, University of Michigan, p.vi. Disponible en: <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63636/alyw?sequence=1>