

# Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal) para el desarrollo de las capacidades expresivas.

Favio Shifres.

Cita:

Favio Shifres (2023). *Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal) para el desarrollo de las capacidades expresivas. 1as Jornadas Internacionales de la Voz en Escena / V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/535>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/29t>

# 1ras Jornadas Internacionales de la Voz en Escena V Encuentro de Reflexión y Práctica Teatral

Universidad Nacional de Río Negro  
Licenciatura en Arte Dramático, Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro

## Contenido:

1. Programa
2. Registro de ponencias, intercambios y plenario
3. Informe final

Más información: <https://vozzjornadas.wixsite.com/la-voz-en-escena>

Contacto: [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)



**LA VOZ EN ESCENA**  
V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
1º JORNADAS INTERNACIONALES

Del 27 de septiembre  
al 1 de octubre de 2022  
San Carlos de Bariloche

CONTACTO: [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)  
ORGANIZA: Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro – UNRN Sede Andina

Ilustración: Alicia Pez / @aliciapez.illustraciones

AUSPICIAN:



ACOMPañAN:



La Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro presentan la 5ª edición de los Encuentros de Reflexión y Práctica Teatral: "La voz en escena". Con antecedentes en 2011 cuya temática fue "Formación de espectadores", en 2012 con "Administración y gestión de salas independientes", en 2013 con "Teatro-Danza" y en 2014 con "Dramaturgia", este año son retomados con foco en los estudios referidos a las líneas de entrenamiento y formación de la voz para la escena, convocando a especialistas de siete universidades nacionales y dos extranjeras. Se prevé que en años sucesivos tenga continuidad en otras universidades del país y de la región, razón por la cual también toma el nombre de 1as Jornadas Internacionales de la Voz en Escena. La propuesta es aportar a la profundización de la investigación en el área de lo vocal. Establecer conexiones entre especialistas. Colaborar en la difusión y el estudio de técnicas y metodologías. Contribuir a la capacitación de estudiantes, docentes e investigadores teatrales. Promover la formación e información de teatristas de la región. Reflexionar sobre voz en escena relacionada con perspectivas de género y diversidad. Introducir nociones de la voz en la escena desde una perspectiva multicultural.

*Equipo organizador:* Flavia Montello (coordinación general), Nora Pessolano, Adrián Porcel de Peralta, Santiago Cámpora.

*Redes:* Emilia Herman, Sofía Suez.

**Autoridades de la Universidad Nacional de Río Negro**

*Rector:* Mg. Anselmo Torres

*Vicerrector Sede Andina:* Dr. Diego Sebastián Aguiar

*Secretaria de Investigación:* Lic. Gabriela Perren

*Secretario de Docencia, Extensión y Vida Estudiantil:*

**Esp. Mariano Costa**

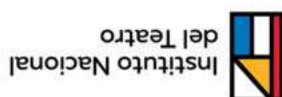
*Directora Escuela de Artes:* Mg. Carola Dreidemie

*Directora Lic. en Arte Dramático:* Esp. Flavia Montello

*Secretaria técnica del Prof. de Teatro:* Prof. Sofía Vintrob



ACOMPAÑAN



AUSPICIAN



1ª JORNADAS INTERNACIONALES  
V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
**LA VOZ EN ESCENA**

# LA VOZ EN ESCENA

V ENCUENTRO DE REFLEXIÓN Y PRÁCTICA TEATRAL  
1º JORNADAS INTERNACIONALES

Del 27 de septiembre  
al 1 de octubre de 2022

San Carlos de Bariloche



Ilustración: Alicia Pez / @aliciapez.illustraciones

**CONTACTO:** [jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar](mailto:jornadas.voz.escena@unrn.edu.ar)

ORGANIZA: Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro - UNRN Sede Andina

# PROGRAMACIÓN

## MARTES 27 DE SEPTIEMBRE

### 21.00 hs ESPECTÁCULO

Recital de Anahi Mariluan (Bariloche).  
Camping Musical, km 25.

## MIÉRCOLES 28 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

- "El olfato como motor creativo para la voz" - Dra. Gemma Reguant Fosas, Institut del Teatre, Barcelona.

Salón: Anasagasti 1463, 2º piso.

- "Línea Roy Hart" - Mg. Silvia Quirico, UNT, Tucumán.

Salón: Palacios y Anasagasti 400.

- "Método funcional de la voz (Rabine)"

Lic. Ariel Aguirre, CABA. Salón: Chubut 105.

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

Anasagasti 1463, 2º piso.

- "Principios fundamentales del Método Linklater para la voz en escena" - Mg. Antonio Ocampo Guzmán, Northeastern University-Boston, EUA.

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.

- "Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal)." Dr. Favio Shifres, Univ. Nac. de La Plata.

- "Devenir vocal y estados corporales: reflexiones desde la práctica escénica." Dr. Marcelo Comandú, Univ. Nac. de Córdoba.

### 21 y 22 hs ESPECTÁCULO (Lo que no se escucha)

Paisajes sonoros. (Bariloche).

Salón de teatro UNRN: Palacios y Anasagasti 400.

## JUEVES 29 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

continuación (ver día miércoles).

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

continuación (ver día miércoles).

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.

- "Vocalidades disidentes - Hacia una pedagogía vocal no cisexista." Lic. Luchi de Gyldenfeldt, Univ. Nac. de las Artes (UNA), CABA.

- "El uso del mapuzungun en el entrenamiento cantado como práctica intercultural." Lic. Anahi Mariluan, Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio (CONICET-UNRN), Bariloche.

- "La representación de un repertorio corporal mapuche en prácticas escénicas mapuche contemporáneas." Dra. Miriam Álvarez, Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio (CONICET-UNRN), Bariloche. Lic. Lorena Cañueco, Univ. Nac. de Río Negro, Bariloche.

### 21 y 22 hs ESPECTÁCULO (Lo que no se escucha)

Paisajes sonoros. (Bariloche).

Salón de teatro UNRN: Palacios y Anasagasti 400.

## VIERNES 30 DE SEPTIEMBRE

### 9.00 - 11.30 hs TALLERES

continuación (ver día miércoles).

### 14.00 - 17.00 hs CURSO DE POSGRADO

continuación (ver día miércoles).

### 18.00 - 20.00 hs PONENCIAS

Anasagasti 1463, 1º piso.

- "La voz en personas trans y no binaries. Salud, educación y arte en transdisciplina." Lic. Ariel Aguirre, CABA.

- "Liberación de la voz. La propuesta de la uruguaya Marta Neiro Cotarello de Sánchez para entrenar la voz de actrices/actores y cantantes." Dr. Rubén Maidana, Univ. Nac. del Centro de la Prov. de Bs As., Tandil.

- "Comprender oyendo. Indagaciones en la voz hablada expresiva con bases en la Formación del Habla (Rudolf Steiner). Proyectos de investigación desde la UNRN." Esp. Flavia Montello, Univ. Nac. de Río Negro, Bariloche.

### 21 hs ESPECTÁCULO

Discepolín. Fanático arlequín.

(CABA). Estación Araucanía, km 11,500.

## SÁBADO 1 DE OCTUBRE

### 10.00 - 12.00 hs PLENARIO FINAL

Anasagasti 1463, 1º piso.

### 21.00 hs ESPECTÁCULO

Ópera Queer. (CABA). Usina Cultural del Cívico.



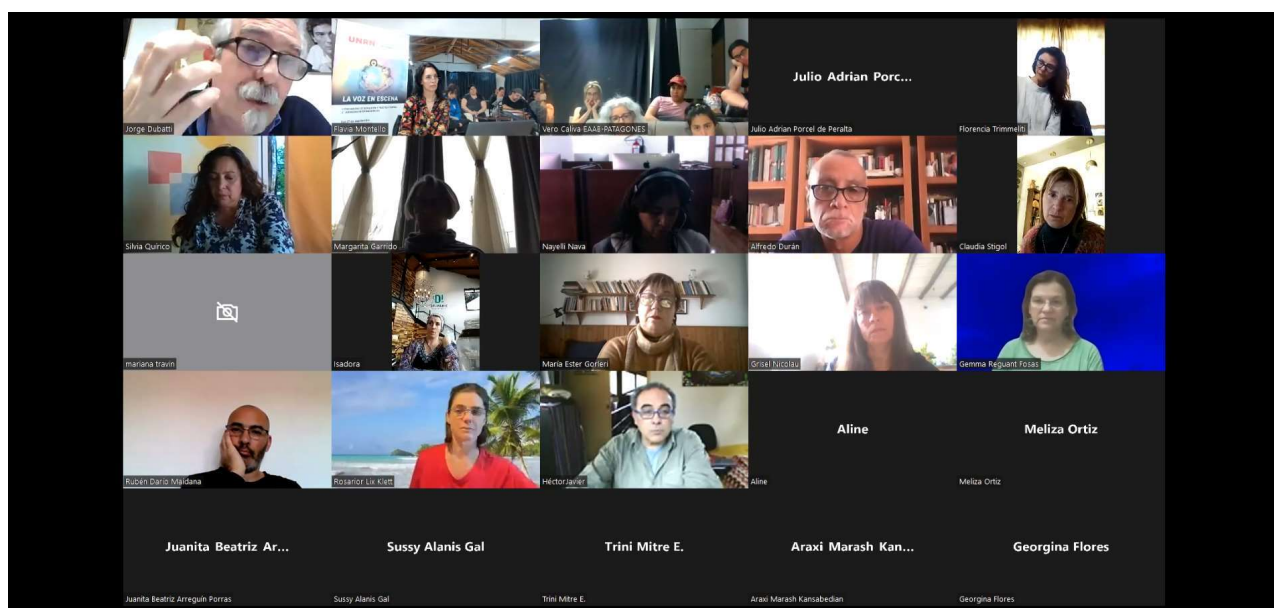
## La voz en el acontecimiento teatral y en la bibliografía de artistas-investigadoras/es

Dr. Jorge Dubatti<sup>1</sup> / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA -  
jorgeadubatti@hotmail.com

Presentación virtual pre-Jornadas (30 de agosto 2022):

<https://www.youtube.com/watch?v=6P3PTvJCrGs&t=324s>

Grabación de Stefano, de Armando Discépolo, con las voces de Luis Arata y Berta Gangloff:  
<https://sonidoescenico.com/musicas-escenicas-en-el-archivo-inet/#St%C3%A9fano>



---

<sup>1</sup> Investigador, crítico teatral, autor de numerosas publicaciones, docente en universidades nacionales y extranjeras. Subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha acuñado numerosos conceptos que nos ayudan a pensar lo teatral.

## Hacia una construcción decolonial del concepto de técnica (vocal) para el desarrollo de las capacidades expresivas

Shifres, Favio<sup>1</sup> / Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical - Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata - favioshifres@gmail.com

### Resumen

En las artes, particularmente en las performáticas, la técnica es un constructo teórico cuya articulación en la praxis propende al logro de un desarrollo fluido de la performance. En tal forma está directamente vinculado con el sentido de eficiencia. Sin embargo, es posible identificar el lado más oscuro de la técnica en el modelado de la corporalidad y el consecuente control de la subjetividad. En nuestros estudios sobre técnica instrumental hemos identificado que el control del cuerpo conlleva una homogeneización de la expresión que en el caso de la técnica vocal hegemónica para el canto (la denominada técnica lírica) se caracteriza por la imposición de una prosodia universal ajustada a las formas de habla decimonónicas de las lenguas operísticas hegemónicas.

Se propone un enfoque decolonial de la técnica que sustituya la atención puesta en la meta proximal (el control del cuerpo), se concentre en la meta distal (el sentido expresivo), atendiendo al modo en el que cada cuerpo la configura de manera idiosincrática y holística.

**Palabras clave:** artes performáticas; técnica performativa; giro decolonial; canto; pronunciación.

### Introducción

La reflexión sobre la técnica que los músicos adquieren con el objetivo de lograr solvencia en su ejecución suele girar en torno a su eficacia biomecánica, su pertinencia relativa al tipo de sonoridad deseada, su contribución al bienestar de los músicos, entre otros puntos. Menos se habla de ella como vehículo para canalizar las intenciones expresivas del intérprete. Y menos aun de la relación entre la corporalidad sugerida por la técnica y la propia del intérprete como constituyente importante de su identidad.

En el análisis sobre la relación entre técnica e identidad expresiva resulta apropiado detenernos sobre la figura de Carlos Gardel. De acuerdo con Dante Gervasi (2003), Gardel se vio fuertemente motivado por las figuras de grandes intérpretes de la lírica de su época. Su vida coincidió con el esplendor de la vocalidad masculina de la ópera italiana expresada en la figura de tenores y barítonos que, además, visitaban Buenos Aires permitiendo que desde muy joven se acercara a esa particular manera de cantar. *El canto sobre el respiro* es la modalidad vocal que irá adquiriendo Gardel al abrigo de esa influencia (Gervasi, 2003).

---

<sup>1</sup> Graduado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con los títulos de Profesor de Conjuntos Instrumentales y de Cámara (Especialidad Piano) y Licenciado en Dirección Orquestal. Doctor por la Universidad de Roehampton (Reino Unido) en la especialidad de Psicología de la Música. Docente investigador en la Universidad de La Plata, titular de Educación Auditiva y Educación Musical Comparada. Especialista en psicología de la música, y actualmente trabaja estos tópicos desde las "epistemologías del sur".

... se emite un sonido, se sostiene, se amplía, se reduce exclusivamente en base a la cantidad de aire que, regulando la acción del diafragma con la respiración intercostal- diafragmática y jugando sobre el antagonismo entre los músculos inspiradores y expiradores, el cantante decide a sabiendas hacer salir de los pulmones. Todo esto comporta la absoluta exclusión de las contracciones de la garganta que son típicas en aquellos que, no sabiendo cantar sobre la columna de aire - o sea *cantare sul fiato* que es el lema absoluto de la tradición de la gran Escuela de Canto Italiana - emiten sonidos forzados, guturales, engolados, nasales. (Gervasi, 2003; s/p)

Podemos apreciar claramente esto en cualquier grabación del cantante. Tomemos, por ejemplo, el tango *Confesión*, de Enrique Santos Discépolo. Gardel lo grabó en 1931 con la orquesta de Francisco Canaro (Gardel y Canaro, 1931)<sup>2</sup>. La calidad de su emisión no impide reconocer su inconfundible modo de articular algunas consonantes. En particular la [n] como final de sílaba cuando antecede a la c (como en la palabra *conciencia*) o a la d (como en *golpeándote*): esa n que suena como r, tan Gardel!! Por otra parte, el texto es articulado con gran precisión, todas las palabras se entienden con claridad y enorme expresividad. “Gardel canta con una fonación que es común a los cantantes de ópera de su época especialmente, entre las voces masculinas, Pertile, Schipa, Gigli, Lauri Volpi, De Luca, Stracciari, Galeffi, Pinza, Pasero ...” (Gervasi, 2003; s/p)

Justamente Tito Schipa, también cantó y grabó el mismo tango en 1930 (Schipa, 2008). Con una técnica sólida lo interpreta con profundo dramatismo. Su acento italiano no daña la naturaleza del tango. Resulta interesante repasar opiniones que los oyentes dejan en Youtube<sup>3</sup>. Algunos critican la *distancia* con la que el tenor interpreta la pieza. Pero, indudablemente, son muchos más los comentarios favorables. Mencionaré para tenerlos en cuenta por lo que quiero argumentar aquí dos de ellos. El usuario Alil Charlone dice “ESTO ES UN TANGO!!! HASTA LO CANTÓ TITO SCHIPA!!!! SEÑORES!!!! SI SERÁN IMPORTANTES LOS TANGOS!!!! ¿SABEN QUIÉN FUE TITO SCHIPA???” (mayúsculas y signos de admiración del original). De acuerdo con este comentario, el tango se valida al ser interpretado por reconocidos intérpretes. Algo que no es del todo ajeno al lugar que ocupó Gardel, y su técnica vocal, en el reconocimiento del tango en el mundo y luego en la propia Buenos Aires. Por su parte, el usuario M.A.R.G.del S. indica: “Señores: piensen que Tito Schipa cantaba por fonética el castellano, y miren si será grande que le dio la cadencia del tango como un argentino”. Schipa no pronuncia como porteño. Su acento italiano es ostensible, por ejemplo en la r de *arrincono*. Sin embargo, esto no obsta para que su interpretación sea notable.

Gardel, por tanto, no imita a Schipa. Por el contrario, hace propia su manera de cantar. Fue entendiendo con el correr de su carrera que las características de la vocalidad que observaba en los tenores y barítonos de su época le permitían configurar su propio sentido expresivo, que es otro del de aquellos cantantes. Gardel canta “sobre el respiro”, pero no canta como un tenor italiano.

---

<sup>2</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rLWj98VQcME>

<sup>3</sup> Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=jcC7\\_WVdonM](https://www.youtube.com/watch?v=jcC7_WVdonM)

### **La técnica instrumental y el control del cuerpo**

La idea de técnica aplicada a la ejecución musical comienza a ser desarrollada hacia finales del siglo XVII y se consolida recién un siglo más tarde, cuando emerge el concepto de técnica como saber constituyente del saber performativo que puede ser separado del todo y, además, desarrollado de manera autónoma. Implica un control del cuerpo. Sin embargo, no es un control aplicado desde la autonomía del sujeto. Por el contrario, es un control que es ejercido desde afuera de quien ejecuta la música a través de una serie de principios establecidos consuetudinariamente. Al respecto resulta interesante observar que el uso de la palabra *virtuoso* para referir a la persona que domina una técnica musical aparece por primera vez a principios del siglo XVIII, en un lexicón musical escrito por el compositor francés Sebastien de Brossard (1703). Para Brossard, el virtuosismo es

... esa habitud del alma que nos hace agradables en la lucha de Dios, y nos hace actuar según las reglas de la razón, [además] esa superioridad de genio, dirección y habilidad, que nos hace sobresalir (ya sea en la teoría o en la práctica de cualquier arte) [entre] muchos otros que igualmente se aplican a él (s/p)

La técnica es así vista como una virtud moral. El esfuerzo físico se orienta a hacer del cuerpo un dispositivo digno de la consideración divina.

No obstante, esta idea de “modelar el cuerpo” para ponerlo al servicio de aquello que sea merecedor de la valoración divina tiene una historia que comienza dos siglos antes. Aparece en el comienzo de la conquista española en América. En el famoso “Debate de Valladolid” Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda discutieron para el rey Carlos I acerca de la condición humana de los indios americanos. Allí, el fraile dominico, Las Casas, se basó en esta condición de posibilidad del cuerpo de los indios americanos para sostener su defensa, la tesis de su humanidad y el consiguiente tratamiento que debían obtener por parte de los europeos. Sostuvo que la forma de postrarse ante la autoridad religiosa, la manera de entrar a los lugares sagrados y disponerse en ellos, entre otros rasgos corporales, daban cuenta de ese potencial que era, en sí, promesa de salvación (Las Casas, 1536). Ese potencial debía desarrollarse de un modo sistemático evitando posibles desviaciones. Los dominicos y, más adelante, los jesuitas encontraron en la música un modo de subordinación de las voluntades de las comunidades indígenas, entre otras cosas, porque ofrecía sutiles modos de controlar los cuerpos y las gestualidades. Llevaron a cabo tecnologías corporales claramente definidas para pautar las formas de comportamiento compatibles con el cristianismo. Estas tecnologías tienen, por ello, una función ortopédica y adquirieron expresiones que resultaron funcionales al programa de explotación económica de la dominación europea (Pineda Rodríguez, 2010)

Los jesuitas comprendieron que la música era importante en la cosmovisión de los pueblos guaraníes de modo que su práctica resultaba significativa para la persuasión que pretendían ejercer sobre los indígenas. Pero al mismo tiempo advirtieron que la práctica musical en sí podía ser un ejercicio de domesticación y cristianización de los cuerpos. Por ejemplo, al reemplazar los instrumentos musicales originarios por otros europeos, no solamente sustituyeron las sonoridades y los simbolismos que esos instrumentos conllevaban sino que también establecieron corporalidades más estáticas y gestos de



subordinación más claros. Los instrumentos originarios se tocaban en movimiento, habitualmente en rondas en las que no se demarcan jerarquías ni roles, y favorecían el contacto visual entre los participantes. Por el contrario, los instrumentos europeos debían tocarse principalmente en posición sentada, dispuestos en semicírculo de frente a un director, y a una audiencia.

Estas tecnologías son parte de una biopolítica (Foucault, 2007) que marca los cuerpos sobre la base de sus diferencias respecto del cuerpo hegemónico con el objeto de subalternizarlo. En otras palabras *marcan la inferioridad de ese cuerpo otro*. Como veremos más adelante, en el caso particular de la técnica que estamos abordando, una serie de marcas claves se dan en torno de la emisión vocal y la dicción (prosodia).

Esta idea de controlar la subjetividad a partir de la domesticación (forzada) del cuerpo ejemplifica el rol crucial que ha tenido para la formación del pensamiento moderno el *ego conquiro* (el sujeto conquistador). Enrique Dussel (2014) propuso que el pensamiento racionalista moderno es tributario del proceso constitutivo del *sujeto europeo como superior* que tuvo lugar a partir de las transformaciones subjetivas que resultan de la conquista de América durante el siglo XVI. El sujeto moderno sostiene que su estructura de pensamiento según la cual el conocimiento se valida por el modo en el que la mente la configura es superior a partir de considerarse bélicamente superior. La corporalidad de ese sujeto conquistador como superior resultó crucial para configurar la idea de superioridad intelectual. El *ego conquiro* es entonces la condición de posibilidad del *ego cogito*.

Esto termina configurando la epistemología moderna a partir de una transformación gnoseológica que privilegia dos valores centrales:

En primer lugar, la idea de *objetividad*. La observación de los fenómenos del mundo depende de la perspectiva asumida por el observador. Una mayor distancia (real, formal y psicológica) entre el objeto observado y el observador, le permitirá a este incluir en su punto de vista más perspectivas. Así la perspectiva absoluta se logra cuando nos situamos en el punto de observación en el que desaparece la perspectiva subjetiva. Ese punto de observación es el que el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez (2005) denomina *el punto cero*, la perspectiva de Dios. El hombre busca alcanzar esa perspectiva, y por ende la objetividad, a través de tomar la distancia epistemológica valiéndose del método científico.

En segundo lugar, la idea de *abstracción*. La realidad observada es susceptible de ser representada por símbolos que pueden ser operados formalmente, como ocurre al representar un fenómeno físico por enunciados matemáticos. El pensamiento se desprende del fenómeno concreto y se desarrolla sobre un plano abstracto (lógico formal).

Estos son los pilares de la ciencia moderna. Pero también son los pilares del pensamiento moderno en general que, en el plano de la racionalidad expresiva, instala la idea de *Estética* (Baumgarten, ed. 2014). De acuerdo con Walter Mignolo (2011), la noción de estética reemplaza otra más general que la tradición clásica denominó *aisthesis*, que explica el impacto que las acciones socio culturales y los hechos naturales pueden tener en la sensibilidad (sensorialidad) de las personas. Por el contrario, la estética, siguiendo los valores rectores de objetividad y abstracción hace caso omiso de la dimensión sensible privilegiando la actitud contemplativa. Este giro da lugar a la noción de *Bellas Artes*, cómo aquellas actividades cuyo producto está orientado exclusivamente a la contemplación

"desinteresada". Siguiendo la misma lógica jerárquica, las Bellas Artes son, entonces, superiores a cualquier otro tipo de actividad expresivo-sensible. Está es la base del dualismo arte mayor - arte menor, que, en definitiva, es arte del conquistador - arte del conquistado. Sin embargo, "no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aiesthesis* y belleza" (Mignolo, 2011; p.14) Esto quiere decir que la "sensibilidad" no necesariamente está vinculada a una idea de belleza y por lo tanto no está adscripta a un canon. Depende entonces de la constitución histórica/identitaria de la cultura. Es interesante pensar que Mignolo habla de que Occidente colonizó la *aiesthesis* con la estética. Llevando la fuente de la captación estética trascendental a un plano de abstracción. Por el contrario, la *aiesthesis* está en la base corporeizada de toda actividad expresiva (el cuerpo como expresión).

La idea de técnica que se consolida en el siglo XVIII, aquella noción entendida como virtud moral, es afín a esta matriz de pensamiento dualista en el que un término del dualismo es subalterno del otro. El arte mayor puede ser ejercido por los cuerpos adecuadamente modelados y, finalmente, abstraídos. Por esa razón el ideal técnico será, a partir de entonces, aquel que pueda abstraer el esfuerzo físico, que invisibilice la presencia del cuerpo realizando la tarea, como si ella fuera realizada por el alma (Hunter, 2005). Este es el fundamento de la técnica como propedéutica, porque solo poniendo primero el cuerpo al servicio de la performance, puede ser el alma la que finalmente se exprese. Pero también es el fundamento de una técnica que es abstracta, que está desvinculada de una necesidad expresiva concreta y real. Por estas razones los ejercicios técnicos están "por fuera" de la música o son abstracciones de ella, siendo su práctica previa y ajena a la performance propiamente dicha. Esta forma de abordar la performance musical también da cuenta del pensamiento empirista, según el cual, el todo puede ser entendido como la suma de las partes componentes, y por ello el análisis de dichos componentes es el paso inicial para su comprensión.

Finalmente, la noción de técnica instrumental y vocal, tal como es constituida en esa época, refuerza los principios del industrialismo en el hecho de asumir la necesidad de docilizar el cuerpo para elevar la eficacia productiva (Foucault, 1976). Así es como la técnica (vocal y/o instrumental) se consolida como objeto de conocimiento al mismo tiempo que como instrumento de dominación.

### **El caso de la técnica vocal lírica**

La técnica vocal conocida en la actualidad como *lírica*, es un conjunto de preceptos que permiten proyectar la voz de modo que pueda resultar audible por sobre un *tutti* orquestal en un teatro lírico. Además de sostener la emisión "sobre el respiro" (como se señaló en el comienzo), permite que el manejo del diafragma y los músculos intercostales para el control de la columna de aire (*appoggio*), coadyuve con diferentes cavidades corporales a la amplificación de la sonoridad. Sin embargo, el problema de la sonoridad no es la única preocupación de esta técnica. El rango vocal, la calidad del sonido y el vibrato son otros de los tópicos que son considerados por ella (véase Sundberg, 1987 para una descripción técnica de estos temas). Por supuesto que todos estos tópicos están interrelacionados. Así, por ejemplo, el *appoggio* hace posible una mayor extensión del rango vocal. Los compositores de ópera fueron advirtiendo que el desarrollo técnico permitía extender los

registros, ampliar las orquestas, los espacios escénicos, entre otras cuestiones, y fueron utilizando esas posibilidades en sus obras. De este modo, el desarrollo técnico y el ideal sonoro (calidad sonora deseada) fueron co-evolucionando. Esto incluye también al vibrato que, sobre todo durante el siglo XIX, fue un rasgo conspicuo de la voz en la lírica.

Entre todos estos rasgos está el de la pronunciación o dicción. Desde el siglo XV el tema de la buena dicción (*pronunciato*) está presente en los tratados musicales (Jander y Harris, 2001). También el tema de la pronunciación aparece ligado al problema de la técnica vocal porque un aspecto acústico clave de la voz lírica está íntimamente relacionado con ella: la *formante del cantante* (una cualidad particular de la voz de ópera, que depende de la relación entre las energías de ciertas formantes del sonido) emerge en el mismo ancho de banda de las formantes de ciertas vocales. Esta es la razón por la cual es posible escuchar ciertas vocales distorsionadas. Los cantantes saben que algunas vocales les permiten proyectar mejor la voz, por ejemplo. Además las vocales son mucho más sonoras que las consonantes y pueden mantenerse a lo largo del tiempo con un mayor control de la sonoridad. Por estos motivos, el canto en general y el entrenamiento vocal en particular se han concentrado marcadamente en la dicción de las vocales. Sin embargo, la dicción de las consonantes se convirtió en un área de estudio de los cantantes a partir del siglo XVIII, ya que definen las características prosódicas de la lengua en la que se está cantando. Los tratados de canto de la época de esplendor del desarrollo de la pedagogía vocal enfatizan la importancia de que el cantante entrene la precisión de la dicción de las lenguas que hegemonizan el repertorio lírico (italiano, alemán y francés) independientemente de la lengua materna del cantante. Por esta razón, todas las carreras de canto en conservatorios y universidades incluyen asignaturas de *dicción* en esas lenguas. El objetivo es garantizar que el oyente comprenda el texto con claridad.

En un estudio en el que indagamos en 23 tratados de canto lírico escrito por autores españoles (o de habla española) del siglo XIX (Guzmán, Shifres y Carranza 2020), encontramos que la calificación más importante para la pronunciación era la de ser “clara”. No obstante, otras calificaciones aparecieron con notable frecuencia (figura 1). Por ejemplo, la idea de pronunciación “correcta” y “exacta” anuncia la presencia de un canon fonético regulando la idea de claridad. Un canon que parece estar influenciado por cierta jerarquización de los sujetos hablantes con relación a la pronunciación (“distinguida”, “elegante”). Y que se establece de manera dogmática como un valor absoluto (“natural”, “pura”, “verdadera”).



**Figura 1.** Nube de frecuencias de aparición de las calificaciones de la pronunciación deseada en el canto lírico de acuerdo con los tratados estudiados en Guzmán y Shifres (2019)

Paradójicamente, la principal atención para el logro de esa claridad está puesta en las lenguas hegemónicas. Así, los tratados en español sostienen la necesidad de educar la dicción del cantante de ese modo.

... para la educación del cantante el repertorio italiano es el más á propósito. No lo dudamos, y es más, creemos que como estudio debe practicarse antes de empezar a cantar en nuestro idioma ... (Taboada y Mantilla, 1893, p. 11)

Con el correr del tiempo, esa dicción idealizada se incorporó al perfil de cantante deseado.

En el canto clásico, el criterio de referencia siempre ha sido la tradición del bel canto, que se basa en el idioma italiano. Sabemos que cada idioma tiene su propio entorno articulatorio (especialmente para la lengua), por lo que el ideal para el canto clásico debería ser adquirir una posición italiana para la lengua. (Chapman, 2017, p. 116).

Notablemente, la dicción idealizada es la de esa tradición del bel canto. Por lo tanto, no es ni siquiera algún tipo de pronunciación real actual en esas lenguas, ya que tanto el italiano como el alemán y el francés actual dista mucho del de hace 150 años.

Como resultado de esto, se adhiere al desarrollo de la técnica vocal lírica una articulación fonética que distorsiona la fonética de la lengua materna. Los estudiantes de canto lírico hablantes nativos de español, cantan en español pronunciando de un modo muy diferente a cómo lo hablan. Por ejemplo, en español existe un fenómeno único (no existente en esas lenguas hegemónicas) que consiste en la apertura de las consonantes [b], [d] y [g] cuando se encuentran entre vocales. Así, por ejemplo, la [b] de *árbol* o *bueno* es oclusiva (su sonido

se produce cerrando el conducto vocal), mientras que la [b] de *había* es continuante (el conducto vocal no se cierra). En una investigación en curso estamos observando que estudiantes avanzados de canto lírico al cantar en español tienden a ocluir estas consonantes cuando en el habla se espera que sean continuantes. Es interesante destacar que no existe ninguna razón técnica vinculada al problema del *appoggio* para justificar que esto ocurra. Simplemente parece ser el resultado de la consolidación de aquel precepto pedagógico. Lo que comienza siendo un precepto pedagógico, paulatinamente va adoptando forma de ideal estético. Un ejemplo claro de esto lo vemos en la aspiración de las s cuando anteceden a otras consonantes que realizamos en el habla en Argentina. Así decimos e[s]o, pero e[h]to; avi[s]a, avi[h]pa; pe[s]ar, pe[h]car, pero en los coros se pide que la s se definan de igual modo en cualquier contexto fonético aun cantando repertorio folklórico argentino. Así es como se genera una sonoridad coral ideal que no se corresponde con cómo hablamos. Una suerte de prosodia estandarizada o “neutra” que impide que podamos reconocer si un coro es argentino, colombiano o mexicano (Guzmán y Shifres, 2022). Lo mismo ocurre, incluso, al escuchar cantar en español a cantantes líricos hablantes nativos de quienes, a menudo, no es posible determinar su procedencia. En síntesis, el canon estético parece homogeneizar la pronunciación y por ello despersonalizar un aspecto importante de la expresión.

Además de la importancia que tiene para el propio intérprete, en cuanto a expresar quién es el qué canta y desde dónde lo hace, esa personalización puede ser muy importante para el oyente a la hora de construir el sentido de la performance. Por ejemplo, cuando escuchamos a Patty Trossél cantar *María va* de Antonio Tarragó Ros (Trossél y Hitzelberger, 2001) su “pronunciación alemana” contribuye a un sentido de la interpretación que no emergería si se tratara de una cantante correntina. Más allá de la “(in)corrección” de su pronunciación, ésta deja ver parte de su biografía que resulta crucial para la recepción de la obra. En otros términos, su pronunciación “desajustada” es lo que nos permite construir el sentido particular de su performance.

Por otra parte, el manejo de la pronunciación de ciertas consonantes en el contexto de ciertas palabras es un recurso que solemos utilizar en situación de alta expresividad. Todos los seres humanos manipulamos de manera expresiva la manera que le hablamos a un bebé. En psicología del desarrollo, esto se denomina *Habla Dirigida al Bebé* (HDB) como un recurso de filiación fundamental en la cría del bebé y su desarrollo cognitivo. Este consiste en modificar el habla normal enfatizando sus rasgos musicales (melodicidad, ritmo, timing, timbre, etc.). Así, las modificaciones tonales y temporales que caracterizan esta particular manera de hablar contribuyen con la enculturación lingüística (Papousek, 1996) y permiten comunicar de manera muy directa aspectos claves de la cultura de pertenencia del bebé tales como la sonoridad del habla, la gestualidad, y las formas de organizar los enunciados (lingüísticos y musicales) que son propios de la cultura (Shifres, 2007). En el logro de tales objetivos, la manipulación de las consonantes es uno de los recursos utilizados. Así, por ejemplo, se alargan las consonantes sonantes (m, n, l, r) o se exageran las oclusivas (k, t, p) con el objetivo de atraer y sostener la atención y reforzar el vínculo afectivo en el encuentro intersubjetivo (Español y Shifres, 2015)

En el canto, esa manipulación también resulta importante y podemos identificarla al analizar actuaciones de cantantes que consideramos idiosincráticamente expresivos. Por ejemplo,

se suele enfatizar la expresividad con la que Roberto Goyeneche interpretaba el tango, más allá de sus cualidades vocales generales. Tomemos, por ejemplo, su interpretación de *Gricel* con la orquesta de Stamponi (1971) y observemos la extensión de las s en “no debí pensar jamás”, la potencia de la t en “tu ilusión fue de cristal” o ambas cuestiones en “... de tu Gricel”. Así, entendemos que uno de los recursos expresivos más importantes de Goyeneche fue el manejo de las consonantes por fuera de cualquier precepto canónico vinculado a la cualidad de “claridad” considerada en abstracto (esto es, fuera del contexto de la ejecución). Por el contrario, hemos podido escuchar a destacados cantantes líricos argentinos que al querer enfatizar expresivamente un texto recurren a fonemas que siendo propios del italiano no existen en el español, como resabio de esa forma canónica de articular.

### **Dos miradas críticas del canon**

La forma en que el canon performativo ha dominado la escena musical durante buena parte del siglo XIX y todo el XX viene siendo objeto de crítica desde hace décadas por los movimientos de la denominada *New Musicology*. Quisiera mostrar en esta sección de qué modo esta crítica deja oculta una cara del problema que se vincula con la subalternación del sujeto no hegemónico. En tal sentido la perspectiva del giro decolonial puede brindar un marco que ilumine mejor esos lados a menudo soslayados por la musicología crítica.

La musicología crítica pone el énfasis de su objeción al canon musicológico en el modo en el que este despersonaliza al sujeto. Manteniendo una mirada centrada en la relación individual del sujeto con la música y considerando dicha individualidad como el valor más importante, el cuestionamiento apuntará a destacar de qué modo el canon escinde al cantante de su realidad. Así, por ejemplo, le será posible argumentar que el canon lírico sostiene una prosodia que ya no existe, un modo de hablar que no corresponde con el de los italianos y alemanes actuales. De esta manera, aunque una performance que observe una “*original pronunciation*” puede resultar de gran interés, éste no radica en la autenticidad de la propuesta sino en la alta demanda actual de propuestas que recuperen aspectos performativos originales (Taruskin, 1995). Por el contrario, el valor de la performance no radicará en su fidelidad a un original sino en la verosimilitud de la propuesta interpretativa (Cook 2012). El énfasis puesto en esa noción de originalidad conduce a una suerte de habla convencionalmente *neutra* que apunta a descontextualizar la performance (asumiendo que existe un único contexto de recepción). Al imponer un modo único y neutro de pronunciar, el sujeto pierde un anclaje fuerte a su propia identidad en el sentido de ser uno mismo y diferente de los demás por la posesión de ese conjunto de rasgos que constituye la particular prosodia.

Por otro lado, podemos intentar una crítica que vislumbre la exterioridad de la trama conceptual que nos presenta el problema. Situándonos por fuera de la gnosis moderna, con una mirada orientada desde el sur global (Santos, 2014) podemos comprender otros aspectos de esta cuestión. La neutralidad de la prosodia es un intento por situarla de tal forma que desde cualquier punto de vista sea recibida con el mismo grado de familiaridad y de distancia. En tal sentido esa neutralidad es una manifestación del ideal de objetividad, y representa una suerte de *punto cero* de la sonoridad lingüística. Todos cantamos igual, y la distancia entre ese modo de cantar y el modo de hablar en la cotidianidad es igual para

todos. Esta objetividad permite considerar la pronunciación (el texto) desinteresadamente respecto del contexto personal de quienes estamos *hablando*. La biografía del cantante desaparece. No importa quién es, de dónde viene, cuál es su historia. Esos son datos que entorpecen la contemplación desinteresada de la obra de arte. De este modo, esta descontextualización operada a través de la neutralidad de la dicción inhibe una buena fuente de *aiesthesis* en la medida en que el cuerpo real se oculta detrás de ese estándar. Pero además resulta interesante observar que este ocultamiento del habla real del cantante tiene lugar en una única dirección. Por ejemplo, si un cantante no pronunciara digamos una consonante doble en un aria de ópera en italiano, sería claramente mal visto por el canon aunque la lengua original de ese cantante no posea ese fonema. Sin embargo, el mismo canon es el que condujo al comentarista de la versión de Schipa de *Confesión* (ver arriba sección Introducción) a valorarla justamente a partir de escuchar ciertos fonemas no pronunciados como hablante nativo. Tampoco el canon ve con malos ojos que un cantante hablante nativo de español ocluya una [g], [d] o [b] en un contexto intervocálico cuando canta una canción en su lengua materna. Este tipo de asimetría epistémica es característica de la colonialidad del saber (Lander 2000). Vemos en ella el modo en el que la noción de dicción en el canto está atravesada por concepciones centro-periferia que determinan geopolíticas y corropolíticas del conocimiento.

### **Pensando una técnica decolonial**

Si coincidimos en que la técnica, en tanto mecanismo de domesticación del cuerpo es inherentemente un instrumento de la colonialidad del saber, nos enfrentamos al riesgo de desconocer la importancia que tiene el gobierno del cuerpo para la intencionalidad expresiva del artista. Podríamos negar todo tipo de técnica y con ello perder oportunidades interesantes de lograr una comunicación expresiva profunda. Claramente, no es eso lo que hizo Gardel. Por el contrario, incorporó una manera de cantar a partir de explorar en su propio cuerpo su ideal sonoro (el de “el canto sobre el respiro”), un ideal que estaba influenciado por el conocimiento hegemónico de su época (la vocalidad masculina lírica del período de esplendor). Sin embargo, Gardel gestionó ese conocimiento de otro modo, sin renunciar a su cuerpo, a los rasgos idiosincráticos de su pronunciación. Adoptó una técnica a partir de reconocer su propio cuerpo, y su propia identidad es el resultado de aplicarla. O dicho de otro modo, modeló su técnica orientado por su meta expresiva. Esta meta está marcada por una intencionalidad adecuada a su corporalidad porque recoge su identidad, su historia, su biografía.

¿Cuál es entonces la diferencia entre el abordaje de la técnica tal como la modernidad lo planteó, y una perspectiva decolonial? En la primera se modela el cuerpo a partir de abstracciones (objetivas) de las metas a lograr para ponerlo al servicio de un modo de expresión idealizado para ser contemplado. Esto se gestiona atendiendo a dichas abstracciones que funcionan como *metas proximales*. Así se aprenden movimientos y conductas que se integrarán de manera articulada en un resultado expresivo (*meta distal*). En la segunda, el cuerpo se proyecta orientado directamente por la meta distal (la intencionalidad expresiva), y se gestionan las capacidades del cuerpo necesarias para alcanzar esa meta. El cuerpo se extiende para alcanzar esa expresión. De ese modo el cuerpo proyecta un sentir para ser sentido (*aiesthesis*). La técnica, entonces, reconoce el

propio cuerpo, modelado por su propia biografía. La biografía deja marcas en el cuerpo que son constitutivas de la identidad. Así, la técnica no es alienante sino identitaria, reconoce la identidad del sujeto. Sobre esa base se construyen los recursos para alcanzar la meta expresiva (la meta distal), no para modificar el cuerpo para alcanzar las metas proximales. Existen numerosos ejemplos de grandes artistas que, como Gardel, han desarrollado modos de expresión orientados por su intencionalidad, dejando que su corporalidad no se viera alienada. Pensemos por ejemplo en tocar la guitarra “para zurdos”, como lo hace Juan José Vasconcelos. O tocarla puesta horizontalmente sobre las piernas, como lo hace Nahuel Pennisi.<sup>4</sup> Estos artistas se desprenden de las expectativas institucionales que gestionan y controlan el conocimiento.

Estos artistas, Pennisi, Vasconcelos, Gardel, realizan lo que Walter Mignolo (2018) denominó *praxis decolonial*. La *praxis decolonial* refiere a las acciones que en cualquier campo se apartan de las formas preestablecidas por el canon moderno/colonial para realizarlas y logran la satisfacción de sus actores. De acuerdo con esto, entender esta *praxis* es crucial para generar rumbos de acción, porque “la decolonialidad no funciona por golpe de “estados” (cualquier “estado” de cosas), sino por procesos de larga duración, lentos, contradictorios, ambiguos” (Mignolo, 2018, p. 27) En tal sentido, estos músicos pueden desengancharse de los artefactos de control de la construcción de conocimiento y producen uno que está orientado a sus propias necesidades independientemente de la imposición de hacer circular el conocimiento como mercancía. La técnica (vocal) es, de este modo, una forma de resiliencia para la construcción de modos de expresión fuertemente sentidos.

---

<sup>4</sup> En la versión de *Zamba para Olvidar* de Nahuel Pennisi con *Los Huayras*, se pueden apreciar estos diferentes modos de gestionar el cuerpo orientados por la meta expresiva. En el video, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qoSDWd5FZkA> se observan tres guitarras tocadas por tres cuerpos diferentes, con biografías diferentes, que dejaron en ellos marcas diferentes, y por lo tanto desarrollaron modos diferentes de alcanzar su meta expresiva.



## Referencias

- Baumgarten, A. G. (ed 2014). *Estética Breve*. [Trad y Ed.: R. Ibarlucía]. Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Brossard, S. D. (1703). *Dictionnaire de Musique. Contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois les plus usitez dans la Musique*. Paris, Chez Christophe Ballard. Disponible en [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard\\_dictionnaire\\_de\\_musique.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf)
- Castro-Gómez, S. (2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. En Pontificia Universidad Javeriana (Issue 9). Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Chapman, J. L. (2017). *Singing and teaching sing. A holistic approach to classical voice*. Plural Publishing.
- Cook, N. (2012). Music as performance. En *The cultural study of music* (pp. 206-216). Routledge.
- Dussel, E. (2014). Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la Modernidad. En B. D. S. Santos & P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)* (pp. 283–330). AKAL.
- Español, S., & Shifres, F. (2015). The Artistic Infant Directed Performance: A Mycroanalysis of the Adult's Movements and Sounds. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(3), 371–397. <https://doi.org/10.1007/s12124-015-9308-4>
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gardel, C. y Canaro, F. (1931). *Confesión* (Tango de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), Disco, Buenos Aires, Odeon, 18850 6844.
- Gervasi, D. (2003). El canto sobre el respiro. Reflexiones sobre la técnica vocal de Gardel. En *Actas de la Tercera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, La Plata, SACCoM. Disponible en [http://www.sacom.org.ar/ACTAS\\_CONGRESOS/3er\\_SACCoM.pdf](http://www.sacom.org.ar/ACTAS_CONGRESOS/3er_SACCoM.pdf) página visitada el 10/10/2022.
- Goyeneche, R. y Stamponi, A. (1971). *Gricel* (Tango de Mariano Mores y José María Contursi), Buenos Aires, BMG Ariola Argentina.
- Guzmán, M. N. y Shifres, F. (septiembre 2022). Era la primera vez que Pablo cantaba en coro...Reflexiones en torno a la “buena dicción” como imposición de un canon estético eurocentrado. Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Facultad de Artes, UNLP.
- Guzmán, M. N.; Shifres, F. y Carranza, R. (2020). Pronunciación en el canto en español y aisthesis decolonial. En A. Caldiz y V. Rafaelli (Eds.) *Exploraciones fonolingüísticas V Jornadas Internacionales de Fonética y Fonología y I Jornadas Nacionales de Fonética y Discurso*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 471-481.

- Hunter, M. (2005). "To Play as if from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. *Journal of the American Musicological Society*, 58(2), 357–398. <https://doi.org/10.1525/jams.2005.58.2.357>
- Jander, O. y Harris, E. (2001). *Singing*. En Grove Music On-line.
- Lander, E. (ed) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.
- Las Casas, B. (1536). *Apologética Historia Sumaria*. En M. Serrano y Sanz (Ed.) (1909). *Historiadores de Indias. Tomo 1*. Madrid: Bailly, Bailliere e Hijos.
- Mignolo, W. D. (2011). Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4(4), 10–25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. D. (2018). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), 14–33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Papousek, M. (1996). Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. En I. Deliège & J. A. Sloboda (Eds.), *Musical beginnings: Origins and development of musical competence* (pp. 88–112). Oxford University Press.
- Pennisi, N y Los Huayra (s/d). *Zamba para Olvidar* (Zamba de Daniel Toro), en *La peña de Morfi*, programa televisivo emitido por Telefe, Buenos Aires, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qoSDWd5FZkA>.
- Pineda Rodríguez, S.M. (2010). *Conocer, destruir y venerar: significados del cuerpo en Bartolomé de las Casas*. Tesis inédita, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Santos, B. D. S. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En B. de S. Santos & P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur* (Perspectivas) (pp. 21–66). AKAL.
- Schipa, T. (2008). *Confesión* (Tango de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori), en *Lebendige Vergangenheit - Tito Schipa V*, CD relanzamiento, Viena, Preiser Records.
- Shifres, F. (2007). La ejecución parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Música y bienestar humano. Actas de la VI reunión de SACCoM* (pp. 13–24). SACCoM. <http://saccom.org.ar/v2016/sites/default/files/02Shifres.pdf>
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Dekalb, Northern Illinois University Press.
- Taboada y Mantilla, R. (1893). *12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press, USA.
- Trossél, P. y Hitzelberger, I. (2001). *María va* (Canción de Antonio Tarragó Ros), en *Marc Marie rechtstreeks*, Televisión Holandesa. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8ljAR2ef0Gs>