

**Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Comisión de Estudios de Postgrado  
Coordinación del Área de Artes  
Maestría en Musicología Latinoamericana**

**La música del Sordo en Venezuela, según una experiencia realizada por un grupo  
de estudiantes Sordos de la Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez**

Trabajo especial de grado para optar al título de  
Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana.

Autor: Pablo Peñaloza

Tutor: Hugo Quintana

Caracas, marzo 2023

### **Constancias de aceptación del tutor.**

En mi condición de tutor, declaro que he revisado y co-redactado, conjuntamente con el Lic. Pablo Peñaloza, el presente trabajo de grado, el cual lleva por título *La música del Sordo en Venezuela, según una experiencia realizada por un grupo de estudiantes Sordos de la Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez*. Asimismo, doy mi consentimiento para que dicha investigación sea defendida públicamente en la fecha, hora, lugar o/y modalidad que el Consejo de Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela estime conveniente.

Constancia que se expide a los 3 días del mes de noviembre de 2021.

Dr. Hugo Quintana  
Profesor Titular del  
Dpto. de Musicología de la UCV

*La música no se dirige a los sentidos sino, a través de los sentidos, a la mente*

(Leonard Meyer, citado por Lewis Rowell, 1985, p.129)

*Hacer rap en una lengua de señas no es una idea estrafalaria: si se tiene en cuenta el rico lenguaje corporal que forma parte obligada del canto del hip-hop, se extraña uno de que la idea no haya tenido mayor difusión*

(Alejandro Oviedo, 2007, p.s.n.).

*...desde el comienzo la danza estuvo estrechamente relacionada con la experiencia de la música. El ritmo se mete en las piernas y hace que el cuerpo se mueva. Sin lugar a dudas, la música es también un fenómeno corporal. No solamente escuchamos con el oído, escuchamos con todo el cuerpo, especialmente cuando se trata de tonos bajos"*

(Schwanitz 2006, p. 450).

## **Dedicatoria**

*A Dios todo poderoso*

## Agradecimientos

Al Dios, el todopoderoso (amor hecho verbo a través de Jesucristo) quien, por medio del Espíritu Santo, me inspiró a realizar este trabajo a favor de los niños y adolescentes Sordos, para que ellos pudieran descubrir y gozar del bien de la música a través de la lengua de seña venezolana

A mi madre Alessandra, y a mi hermano Marco, quienes me han brindado el apoyo material y espiritual para llevar a cabo este proyecto de la investigación.

A mi padre Gonzalo, quien –motivado por esta investigación- aportó ideas teóricas para la realización de este trabajo de investigación.

A los estudiantes Sordos de la Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez, colaboradores indispensables para la elaboración de esta investigación y, a la vez, primeros receptores de su producto.

A la profesora Isabel Bastidas, directora de la *Unidad Educativa Especial Caracas*, porque con su bondadoso amor y conocimiento me trajo de regreso, de la cultura oyente en la cual fui formado a pesar de mi condición hipoacúsica, al maravilloso mundo de la cultura Sorda, para descubrir con ello cómo se piensa el mundo desde esta otra perspectiva.

A la comunidad de la *Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez*, por el apoyo institucional, que nos permitió disponer de sus espacios y horario académico para realizar muchas de las experiencias que supuso esta investigación.

Al Dr. Hugo Quintana, profesor Titular del Departamento y de la Maestría de Musicología de la UCV, por darse y darnos la posibilidad de abrir las puertas de los estudios musicológicos superiores de Venezuela a la condición del Sordo. Él no sólo fue mi guía y corrector en este trabajo de grado, sino también mi medio para poderme expresar –con más propiedad- de manera escrita.

Al Ingeniera Gabriela Saules por todo el diseño iconográfico de este trabajo de grado, haciendo del gesto ideográfico del Sordo, una imagen y una figura musical.

**Universidad Central de Venezuela**  
**Facultad de Humanidades y Educación**  
**Comisión de Estudios de Postgrado**  
**Coordinación del Área de Artes**  
**Maestría en Musicología Latinoamericana**

**La música del Sordo en Venezuela, según una experiencia realizada por un grupo de estudiantes sordos de la Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez**

Trabajo especial de grado para optar al título de  
Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana.

**Autor:** Lic. Pablo Peñaloza  
**Tutor:** Dr. Hugo Quintana

**Resumen**

A partir de un cuestionamiento a las pseudo-prácticas musicales realizadas en el País, y luego de una documentada y reflexiva teorización respecto de las posibilidades reales de llevar a cabo actividades musicales enteramente significativas para los Sordos, este trabajo, propuesto por una persona clínicamente diagnosticado con sordera severa<sup>1</sup>, propone la realización de un género musical para Sordos, con entera aplicabilidad en un grupo piloto, todos jóvenes estudiantes de la **Unidad Educativa Especial Miriam Ohep de Vélez**, ubicada en la ciudad de Caracas. El abordaje constituye una primera aproximación a una actividad musical significativa para este grupo de estudio, sirviéndonos para ello de expresiones musicales enteramente propias y venezolanas. La idea partió del deseo de extrapolar y ampliar una vivencia musical significativa, como lo es la del rapero Sordo auto-apodado *Signmark*, quien utiliza dos aspectos fundamentales para dicha experiencia: el “gesto” en lengua de seña finlandesa en su percepción visual y la “vibración musical” en su percepción táctil, lo que para el efecto de esta investigación constituye el centro de la experiencia.

El trabajo se inscribe dentro de los llamados **proyectos factibles**, pues supone la elaboración y desarrollo de un modelo operativo viable, realizado con el objeto de incorporar e integrar a la comunidad de los Sordos a una experiencia que tradicionalmente le ha sido vedada, incluso por los mismos miembros que ejercen un liderazgo dentro de esa comunidad. También puede ser ubicada dentro de lo que algunos llaman **proyectos especiales**, pues supone la utilización (incluso la recreación y composición) de productos musicales tangibles –piezas musicales- susceptibles de ser utilizadas como solución a problemas concretos, tales como la exclusión del Sordo de la experiencia musical, o responder a necesidades e intereses de tipo cultural.

**Descriptores:** Sordo, hipo-acucia, significado de la música, percepción visual, percepción táctil, gesto, vibración musical, complejo fenoménico del ritmo, lengua de señas venezolanas.

---

<sup>1</sup> Sordera severa prelocutiva con el oído derecho 78% y oído izquierdo 68%, diagnosticada a los 14 años, y luego re-evaluada en otras oportunidades, con un resultado similar (ver anexos).

## Índice general

Constancia de aprobación de tutor	ii
Epígrafes	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Resumen	vi
Índice general	vii
Lista de cuadros y gráficos	ix
Introducción	10
CAPÍTULO I: fundamentación teórica y metodológica	12
1. Planteamiento del Problema	13
2. Justificación	16
3. Objetivos	17
3.1 Objetivo general	17
3.2. Objetivos específicos	17
4. Marco teórico referencial	18
4.1. Antecedentes de la Investigación	18
4.2. Marco conceptual	24
4.2.1 La sordera y sus tipos. La música y sus posibilidades en el mundo de los Sordos.	23
4.2.2 Del <i>rap</i> al rap para el Sordo de Venezuela.	27
4.2.3 Hacia una definición operativa del ritmo musical y de sus elementos constitutivos. El complejo fenoménico del ritmo musical y la condición del Sordo.	28
4.2.4 La lengua de señas en Venezuela: generalidades, Orígenes venezolanos y disposiciones legales. La LSV y los conceptos musicales. La lengua de señas y los problemas de la traducción de versos.	33
5. Marco metodológico	36
6. Limitaciones	39
CAPITULO II: Hacia una necesaria concatenación entre la notación musical convencional y el ideograma gestual venezolano	40

CAPITULO III: resultados de la aplicación de la propuesta

CAPITULO IV: otra experiencia

Conclusiones	85
Lista de referencias	88
Anexo	91

## Lista de cuadros y gráficos

	Pp.
- Notación Musical e Ideograma Gestual – Canción <i>Venezuela</i>	45
- Notación Musical e Ideograma Gestual – <i>La playa brillante</i>	67
- Notación Musical e Ideograma Gestual – <i>Amor libre</i>	69
- Notación Musical e Ideograma Gestual – <i>El Amanecer</i>	71
- Notación Musical e Ideograma Gestual – <i>Corazón triste</i>	73

## Introducción

*El rap del Sordo en Venezuela* es una propuesta musical que busca incluir al hipoacúsico venezolano a una de las manifestaciones artísticas que tradicionalmente le ha sido vedada, ya porque los que conocen de la condición del Sordo<sup>2</sup> saben poco de las amplísimas posibilidades creativas y diversidad de géneros que posee el arte de los sonidos; ya porque los músicos y musicólogos profesionales ignoran casi por completo las reales posibilidades perceptivas del Sordo. En ese sentido, el trabajo quiere servir de puente o de vaso comunicante, y poner a conversar dos mundos tradicionalmente separados, como lo son la comunidad musical y musicológica ante la cual se presenta el proyecto de investigación y la comunidad de Sordos a la cual quiere servir en última instancia.

Como propuesta que se presenta ante una comunidad académica y científica, evita incurrir en la mitificación de prácticas que no son “musicalmente significativas para Sordos” –como la de los coros de las manos blancas- y, por el contrario, constituye –en principio- en una crítica a tales usanzas.

El proyecto parte de experiencias foráneas que han tenido mucho éxito como las del rapero finlandés auto apodado *Sinmark*<sup>3</sup>, propuesta artística que esperamos llenar aquí de contenido teórico y musicológico, además de adaptarla a la Lengua de Señas Venezolanas (LSV) y a la cultura del Sordo local, la cual, obviamente, no realizó el artista finlandés.

Inscrita en los llamados **proyectos factibles** -los cuales suponen la elaboración y desarrollo de un modelo operativo viable para solucionar problemas, requerimientos o necesidades de organizaciones o grupos sociales (UPEL, 2002, p. 13)- el proyecto supuso en primer término el desarrollo de un planteamiento y fundamentación teórica y metodológica, a todo lo cual quiere dar respuesta el primer capítulo de este trabajo.

Seguidamente, y con el solo objeto de establecer un mecanismo de correlación entre la Lengua de Señas Venezolanas (L.S.V.) y la notación musical rítmica convencional (esto es; entre la comunidad musicológica nacional y la cultura Sorda),

---

<sup>2</sup> Desde hace más de dos décadas se usa en el mundo anglosajón la convención de escribir «Sordo» («Deaf»), con mayúscula para denominar a las personas con discapacidad auditiva, cuyo principal vehículo de comunicación es la lengua de señas. Por el contrario, se usa la palabra «sordo», con minúscula, para designar a las personas que padecen discapacidad auditiva y que no tienen dominio de la lengua de señas. En este trabajo de grado se utilizan ambas ortografías haciendo uso de dichas convenciones.

<sup>3</sup> En el marco teórico se dan detalles sobre el asunto.

presentamos un capítulo preliminar que procura hacer apreciable ante el musicólogo lector las prácticas musicales Sordas realizadas en favor de este proyecto.

La tercera parte del trabajo está constituida por el testimonio de toda la actividad práctica, mismo que se rinde mediante videos colgados en Youtube (con títulos para quienes no manejan la lengua de señas venezolana), así como mediante leyendas explicativas, además de partituras que recogen simultáneamente la notación musical rítmica y el ideograma gestual en L.S.V

Como corresponde a un trabajo académico de esta naturaleza, al final dejamos nuestras conclusiones y recomendaciones derivadas de la experiencia vivida.

El trabajo está muy lejos de pretender agotar el tema y las posibilidades y performánticas que se derivan de él y, por el contrario, en la medida en que lo fuimos desarrollando nos sorprendieron las posibilidades artísticas y creativas que podrían derivarse de su desarrollo. En este sentido es honesto y necesario declarar que las prácticas aquí expuestas, obviamente no fueron realizadas por profesionales de la música (y ni siquiera del arte), sino por personas que apenas comienzan a acercarse al arte de los sonidos. Se trata pues –como lo revela el título- de un proyecto piloto. Es de esperar –por el contrario- que a partir de nuestros planteamientos y primeras prácticas puedan derivarse otras propuestas más osadas y capaces de llegar mucho más lejos, contando con mayor tiempo y experiencia artística.

**Capítulo I**  
**Fundamentación teórica y metodológica**

## 1. Planteamiento del tema

El primer problema con el que se topa el investigador venezolano que desea aproximarse a la cultura musical del Sordo, es encontrarse con situaciones donde siempre subyace la visión “paternalista” surgida del “bien dotado oyente”, impuesta al sub-dotado Sordo. Esto se evidencia –por ejemplo- en las corales de manos blancas, las cuales, entre 1994 y 2015 conformáronse en todo el territorio venezolano, y han sido reconocidas y galardonadas en todo el mundo por las más insignes personalidades del orbe musical<sup>4</sup>. En estos eventos, sin embargo, sólo se utilizan los gestos estructurados por la mente del oyente, con la “ingenua” creencia de que eso constituye una experiencia musical para el Sordo. Lamentablemente no es así: eso es solo (metafórica y literalmente hablando) “teatro musical” para oyentes (no para Sordos), puesto que, aunque persigue la “noble” intención de integrar a la persona con baja audición a la sociedad por medio de la música, la verdad es que es una experiencia sonora que los Sordos no perciben como experiencia auditiva, y ni siquiera se aproxima a la piel como “membrana basilar sustitutiva”, pues, para colmo, a los Sordos que participan en esa actividad, se les impone el uso de guantes que interrumpen aún más la percepción de las vibraciones por medio de las manos. Esto último es como si a un oyente se le tapasen los oídos con un algodón cuando éste desea tener una experiencia musical; es decir, un verdadero contrasentido<sup>5</sup>.

Pero la verdad es que, ni siquiera si se utilizaran las manos de manera descubierta, éstas serían capaces de percibir las vibraciones de manera “certera” o “musicalmente

---

<sup>4</sup> Para más detalles ver: <http://www.corodemanosblancas.org/index.php/es/trayectoria>

Fecha de consulta: 06/08/2019

<sup>5</sup> En un artículo de prensa titulado “Coro de manos blancas”, publicado en el diario *Ultimas noticias*, Sergio Moreno González, al referirse a esta agrupación, llega al extremo de hacer afirmaciones tan fantásticas como las siguientes: “Y la otra área es la gestual, formada por personas con deficiencias auditivas, quienes usan guantes blancos o de colores para transmitir con sus manos la línea melódica de las obras a interpretar. El Coro de Manos Blancas hace música para los que no escuchan” (Moreno González, 2013, septiembre 16, p. 80).

Y más adelante, refiriéndose al testimonio de una joven que sufre de discapacidad auditiva, afirma: “no escucha, pero puede tocar la música con sus gestos, internalizando los acordes con sus manos” (*Loc. cit.*).

Sin duda son estas unas expresiones poéticamente hermosas, pero dolorosamente falsas.

Como otro ejemplo de estas prácticas que se ofrecen como inclusivas, pero que para nosotros no constituyen experiencias “musicales realmente significativos para el Sordo”, podemos mencionar el coro Cantatutti, de Zaragoza, cuya actividad puede seguirse a partir del siguiente enlace:

[https://www.google.com/search?q=cantatutti+zaragoza&rlz=1C1CHBF\\_esVE880VE880&oq=cantattuti&aqs=chrome.2.69i57j0i13i512l2.10033j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:ebf9a9ee,vid:CTT4ld4Ov4E](https://www.google.com/search?q=cantatutti+zaragoza&rlz=1C1CHBF_esVE880VE880&oq=cantattuti&aqs=chrome.2.69i57j0i13i512l2.10033j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:ebf9a9ee,vid:CTT4ld4Ov4E)

significativa”, pues, si el contacto rítmico no va directamente a las manos, mediante un instrumento de bajas frecuencias y fuerte intensidad<sup>6</sup>, la experiencia musical no es realmente apreciable por un Sordo. Entonces, y aunque insistimos en no dudar de las buenas intenciones de quienes realizan, promueven y premian pomposamente estas experiencias, lo cierto es que ellas constituyen eventos planeados y admirados por y para la cultura del oyente y no para la del Sordo.

Como hecho adicional, pero que no deseamos obviar acriticamente, habrá que decir también que esas corales de manos blancas están constituidas por un diverso y heterogéneo número de personas con discapacidad (invidentes, sordos, personas con síndrome de Down, inválidos, etc.), lo cual no permite, siquiera determinar “a ciencias ciertas”, cuáles son las facultades musicales atribuibles o desarrolladas por los Sordos

El otro punto que debe ser contemplado aquí antes de que terminemos este apartado crítico, es el que tiene que ver con la ejecución de instrumentos musicales melódicos por parte de personas Sordas, y si tal ejecución es o no percibida “musicalmente” por quienes los ejecutan, a fin de determinar de forma fehaciente si tal evento puede constituirse en una experiencia musical para el Sordo (ya sabemos que para el oyente sí lo puede constituir). En ese sentido nos cuenta Pérez de Arado (2005, p. 48):

Por el año de 1958 apenas a los tres años de fundada la Escuela Taller de Sordos (hoy Juan Pablo Bonet, de Fe y Alegría) el profesor de Educación Física, Lic. Blas Casinos, que también era músico, propuso a las Religiosas Franciscanas de la Inmaculada, rectoras de la Institución, la creación de una Banda de Música compuesta exclusivamente por niños y niñas sordas. En menos de 1 año de formada por niños y niñas entre los 8 y 12 años, esta banda adquirió una gran notoriedad y era objeto de gran admiración, pues la gente no se explicaba cómo era posible que niños que no oían pudiesen tocar música.

A pesar de todo el éxito obtenido inicialmente (la orquesta llegó a presentarse incluso en la casa presidencial), la misma Pérez Arado reconoce que la banda tuvo que ser disuelta por falta de profesores, pues... “algunos directores dicen que la música

---

<sup>6</sup> Sólo este tipo de frecuencias son realmente perceptibles a través del tacto. Si se quiere tener una idea más completa sobre el uso de las manos para percibir la música, véase algunos ejemplos latinoamericanos que utilizan estos órganos como membrana basilar sustitutiva, valiéndose, (contrario a la experiencia de las manos blancas) de amplificadores artificiales, para poder acercar el fenómeno sonoro a la experiencia del Sordo.

<https://www.youtube.com/watch?v=n5Sy1xgsdT4>

[https://www.youtube.com/watch?v=aT\\_JWYHIXus](https://www.youtube.com/watch?v=aT_JWYHIXus)

Fecha de consulta: 08-08-2019

entra por el oído y que es difícil y casi imposible hacerla entender a un Sordo sólo por el tacto y la vista... (*loc. cit.*).

A nuestro entender, ni siquiera el hecho de que el Sordo logre “tañer” las notas musicales sobre un instrumento melódico, como lo expresa el testimonio de la aludida orquesta, concuerda con lo que pudiera constituirse en una auténtica experiencia musical en la estructura mental del Sordo, porque en estos casos, el proceso cognitivo del individuo no oyente desconoce las alturas del sonido y, por lo tanto, no logra entender el significado de las notas musicales. En consecuencia, no podemos sino llegar a la misma conclusión antes planteada: los coros y orquestas constituidos para que los Sordos repitan gestos realizados por los oyentes, no constituyen auténticas experiencias musicales, por más que estas instituciones incorporen a personas hipoacusias de grado profundo, y por más que dichos Sordos participen voluntariamente de estas experiencias, aceptando subordinarse a la creación musical del oyente. En estas experiencias pseudo-musicales lo que se genera es un tipo de manifestación musical atribuida a los Sordos, donde se observa el movimiento corporal como manera de expresar la música, pero lo que realmente ocurre es que los Sordos integrantes del “coro” no conocen las canciones de los oyentes, sino que siguen al intérprete gestual en una serie de movimientos que solo gozan, a lo sumo, de teatralidad, o incluso menos que eso, pues es bien sabido que el actor de teatro –para ser realmente efectivo en su trabajo- tiene que esforzarse por encarnar las emociones del personaje que interpreta.

En el caso que nos ocupa –orquestas de no oyentes y coros de manos blancas- los Sordos solo imitan los movimientos corporales del intérprete oyente que es quien emite –para el público convencional- el texto de la canción, interpretándola por medio de los gestos. Esto genera un proceso mecánico en el Sordo, quien desconoce el verdadero sentido de lo que hace.

Contrario a lo aquí expuesto, creemos que generando nuevas estrategias basadas en el ritmo musical, la comunidad Sorda puede contar con experiencias musicales más “auténticas y vívidas”, como es el caso de la llevada a cabo por el intérprete finlandés, auto-apodado *Signmark*<sup>7</sup>, quien es el primer rapero Sordo que se ha hecho popular en el

---

<sup>7</sup> *Signmark* es el nombre artístico del “rapero” finlandés Marko Vuoriheimo, cuya máxima peculiaridad reside en que es sordo de nacimiento, e interpreta todos sus temas en lengua de signos. Para mayores detalles sobre este “canta-autor gestual” ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Signmark>  
Última consulta: 17-12-2020

mundo<sup>8</sup>. Este “cultor musical”, al transmitir en lengua de señas (y en un contexto métrico-rítmico) el contenido de sus “propias” “piezas musicales”, logra visualizar su sentir con danza y movimientos corporales, lo que abre la posibilidad de un canal de comunicación con su “audiencia Sorda”, de una manera bastante comparable a lo que hace un músico convencional con sus oyentes. Esa es, a grandes rasgos, la propuesta que plantea este trabajo de grado, dándole al mismo un matiz enteramente venezolano, sencillamente porque se sirve de la lengua de señas nacionales y porque supone la composición de creaciones musicales gestuales en señas venezolanas a partir de las experiencias de jóvenes Sordos de nuestro país.

## **2. Justificación de la investigación.**

Este trabajo de investigación y argumentación bien pudo titularse “el grito o el lamento del Sordo”, pues la selección del tema partió originalmente de una crítica al hecho de que muchas experiencias musicales que involucran al Sordo (incluso a nivel mundial), se enfocan desde la perspectiva cultural del oyente y muy poco o nada se conoce sobre el significado de la experiencia musical narrada desde la perspectiva cultural del Sordo. Desde este posicionamiento, el trabajo se constituye -en primera instancia- en una denuncia que no pretende agredir a nadie, ni dejar de reconocer las buenas intenciones de quienes han impulsado cierto tipo de iniciativas a favor de la persona con discapacidad auditiva, pero sí concientizar al que acriticamente avala con su presencia y apoyo ciertas iniciativas en nombre de la comunidad Sorda, cuando dichas prácticas en realidad no lo son.

En segundo lugar, pretendemos dar una reflexión teórica, ontológica y epistemológica –muy válida por cierto dentro del sinuoso terreno del arte- de lo que podemos entender por música en el ámbito de la cultura Sorda. En ese sentido, y como miembro de esta comunidad, partimos de la siguiente premisa: los Sordos tienen todo el derecho de desarrollar e interpretar sus experiencias musicales propias, elaboradas desde su propio significado de la música, tal y como los oyentes han creado, a lo largo y ancho de la historia y geografía universal, sus diferentes estilos y géneros musicales, ritmos, formas de orquestación y armonización, juegos dinámicos, etc., partiendo de su

---

<sup>8</sup> Al respecto recomendamos seguir los muchos videos de este cultor en YOUTUBE. Sirva aquí tan solo un ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=g83INUjFI7Y>  
Última consulta: 18-12-2020

propia experiencia y creatividad, acrecentando así su acervo musical desde la más remota antigüedad.

En tercer lugar, pero muy en sintonía con los dos puntos anteriores, el trabajo supone ejecutar y dar testimonio de una vivencia llevada a la práctica en una micro-comunidad caraqueña de adolescentes Sordos, lo que le abre a esta comunidad un espacio vivencial que hasta ahora le había sido –por omisión- vedado. Esta vivencia y testimonio, por cierto, está muy lejos de presentarse como una experiencia que se agotó en sí misma, pues, por el contrario, se expone tan solo como un punto de partida de lo que bien pudiera estimular otras muchas iniciativas que enriquezcan el significado musical para el Sordo. Factores contextuales como un cuento, materiales visuales, un discurso o una experiencia personal vivida, bien podrían proporcionar una base para una experiencia musical válida dentro de la cultura Sorda. En ese sentido, podemos sentirnos satisfechos de abrir un campo experimental inexplorado dentro de la cultura Sorda nacional, idea que parte del cuestionamiento de las anteriores experiencias nacionales (los coros y las orquestas de Sordos), aunque no por ello dejamos de reconocer su valor como experiencia primera que buscaba integrar – en nuestra opinión de manera fallida- al Sordo a la cultura musical del oyente.

### **3. Objetivos de la investigación.**

#### **3.1 Objetivo general:**

Diseñar un conjunto de experiencias musicalmente válidas en el ámbito de la cultura Sorda, fundamentado todo en una reflexión crítica, teórica, ontológica, epistemológica y también empírica de lo que es la sordera y la posible relación con los elementos musicales<sup>9</sup>.

#### **3.2 Objetivos específicos:**

3.2.1.- Proponer una reflexión crítica, teórica, ontológica y epistemológica de lo que pudieran ser experiencias musicales válidas en el ámbito de la cultura Sorda.

3.2.2.- Diseñar un conjunto de estrategias prácticas con significado musical para los Sordos, inspiradas –en principio- en exitosas experiencias musicales foráneas.

3.2.3 Realizar una adaptación y “venezolanización” de dichas experiencias, de manera tal que resulten de interés a un grupo de estudiantes de la Unidad Educativa

---

<sup>9</sup> Usamos aquí el término empírico en su acepción prístina, lo cual supone la obtención del conocimiento mediante la observación sistemática de la realidad.

Especial Miriam Ohep de Vélez (de Caracas), institución dedicada a la educación de jóvenes Sordos.

3.2.4.- Aplicar las estrategias diseñadas como prácticas musicales válidas al advertido grupo de estudio.

3.2.5 Registrar mediante videos los resultados de la aplicación de la experiencia.

3.2.6 Analizar los resultados de las experiencias musicales del grupo de estudiantes Sordos.

3.2.7.- Establecer un texto contentivo de toda la experiencia, de los videos ilustrativos, del análisis de la experiencia y del significado de estas para los estudiantes Sordos involucrados en el proceso.

## **4. Marco teórico referencial**

### **4.1 Antecedentes:**

Sobre el problema de la sordera, sobre la lengua de señas y sobre la cultura Sorda en general, existe literatura desde hace algunos siglos. Por ejemplo (y para sólo referirnos a la cultura hispana), sabemos que los primeros libros españoles relacionados con este tema, se publicaron en el siglo XVII. En ese sentido cabe mencionar aquí (por mera referencia embrionaria) el tratado de Juan Pablo Bonet, titulado *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos*, publicado en 1620. Sin embargo, es obvio que esos tratados no tenían por objeto atender la relación del Sordo con el arte musical. Para tal “atrevimiento” hubo que esperar hasta bien entrado el siglo XX, momento en que podemos encontrar –entre las pocas obras por nosotros conocidas- el texto titulado *Music for the Hearing Impaired...*, de Carol Robbins y Cive Robbins (1980). Este texto, como se señala en su subtítulo (“*a resource manual and curriculum guide*”) es un manual de recursos y una guía curricular que aspira incorporar al Sordo a una cultura musical que le es –en principio- del todo ajena: la añeja y colosal cultura musical del oyente. Ese, debe quedar bien en claro, no es nuestro tema de estudio y –por el contrario- es la antítesis de nuestra propuesta. Lo que nosotros pretendemos es partir del hecho cierto de que la música es, antes que sonido, idea y emoción y por tal, puede ser ejercitada por el Sordo, tal y como los intelectuales del arte del siglo XX, concretaron la propuesta del arte conceptual<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Para una idea meramente referencial sobre este concepto, ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_conceptual](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual)

En ese sentido nos parece más próximo a nuestros intereses lo planteado por Álvaro Marchesi en el texto *El desarrollo cognitivo y lingüística de los niños Sordos*, trabajo que, sin ser especializado en cuestiones musicales, refiere lo siguiente: “...el Sordo aprende a utilizar más los indicios visuales y a basarse más en la información visual” (1987, *op. cit.*, p. 214). De esta forma, “al niño Sordo debemos proporcionarle estas experiencias [las fundamentalmente sonoras] utilizando vías compensatorias - imágenes y vibraciones- y multiplicando las situaciones en que el ritmo está presente, para así intentar aproximarnos a la experiencia del niño oyente” (*Op. cit.*, p. 215).

En cuanto a la experiencia musical en su percepción táctil, el mismo Marchesi expone que para sentir la música desde la piel es fundamental emplear “instrumentos de percusión lo suficientemente graves e intensos para que, sin necesidad de apoyar las manos, se pueda percibir las vibraciones rítmicas a través de todo el cuerpo” (*loc. cit.*).

En Venezuela, la odontóloga (UCV) Belén E. Pérez de Arado (2004) publicó el texto *Mis apuntes sobre el Sordo, su cultura y su lenguaje*, en el año 2004. Éste, que obviamente tampoco es un libro especializado en música, fue sin embargo el que nos dio noticias sobre la Banda de Música de la Escuela Juan Pablo Bonet, experiencia ya relatada y críticamente evaluada en el planteamiento del problema de este mismo trabajo. En este mismo libro, sin embargo, la autora traduce y comenta el *Padre Nuestro*, el *Himno Nacional de Venezuela* y la canción *Venezuela*, trabajos estos que, aunque no involucran el aspecto estrictamente musical de estos versos y canciones, constituyen sin embargo un primer acercamiento a la gestualización de cantos venezolanos o arraigados a la cultura nacional.

También se debe decir que nueve años después, la misma Pérez de Arado publicó *La Torre de Babel en el mundo del Sordo* (2013), texto en el que retomó la traducción del proverbial rezo de la cristianidad, el *Gloria al bravo pueblo* y la canción *Venezuela*, reconsiderando los elementos de la traducción, así como ilustrando más visiblemente dicha gesticulación, además de agregar un par de salmos bíblicos adicionales (pp. 189-226). Este último trabajo (en particular la traducción de la canción *Venezuela*) será nuevamente referido en esta investigación, a efectos de que la comunidad musicológica ante la cual se presenta este trabajo, pueda comprender mejor nuestra propuesta de musicalización (ritmización) de la lengua de señas venezolanas.

En cuanto al documental disponible en la web (bastante más variado y actualizado), nos luce muy pertinente referir aquí el folleto *on line* titulado *Actividades orientadas a la percepción táctil de la música para estudiantes con sordo-seguera*, escrito por la Lic. Róger Córdova (s. f.)<sup>11</sup>. Dicho trabajo, que recoge a su vez experiencias músico-terapéuticas foráneas respecto de jóvenes con discapacidades múltiples, (Álvarez, 2004; Bevans, 1992; Buechler, Coddling y Cormier, 1984; Weidenbach, 1981, etc.), brinda una serie de prácticas somato-sensoriales que sin duda pudieran enriquecer a las originalmente previstas en este estudio, tales como percibir fórmulas rítmicas mediante parlantes colocados en contacto con la planta del pie del Sordo, y reproducirlo por parte de éste mediante las manos.

Volviendo sobre nuestra propuesta particular, tendremos que reconocer que no contamos con mejor antecedente para lo que aquí se propone como experiencia musical para un Sordo que el *performance* del ya mencionado rapero finlandés, Marko Vuoriheimo (auto apodado *Singmark*), quien como artista práctico está muy lejos de haberse dedicado a teorizar sobre el tema, pero que –a pesar de ello– ha hecho una propuesta alternativa digna de ser valorada por nosotros, pues parte de las propias facultades y limitaciones del Sordo, a la vez que explota la creatividad de la persona con discapacidad auditiva, lo cual es una muestra fidedigna de la activa participación del Sordo en una experiencia musical y, por tanto, llena plenamente las expectativas de nuestra propuesta. Respecto de Marko Vuoriheimo, a quien no dudamos en calificar de “canta-autor gestual Sordo”, permítasenos dar algunos detalles, difundidos en Wikipedia:

De pequeño comenzó a interesarse por la poesía y, a pesar de su sordera, también prestó interés en la música a través de los videoclips. Debido a su discapacidad, Marko comenzó a traducir temas populares a lengua de signos para "cantarlas" en fiestas, y sus amigos lo convencieron para que comenzase a componer temas.

En 2004 dos amigos oyentes llamados Kim Eiroma (DJ Sulava) y Heka Soini (Mahtotapa) le convencen para formar un grupo musical de rap, que toma a Marko como miembro principal. Ellos le ayudan cantando los temas, mientras que Signmark rapea con las manos, empleando lengua de signos y al compás de las vibraciones. Todas sus letras están adaptadas para sordos. La producción del primer álbum, que salió a la venta en noviembre de 2006, fue hecha a partir de los ahorros de sus miembros. Poco después, la

---

<sup>11</sup> Disponible en: [https://issuu.com/anaruthfullnature/docs/actividades\\_orientadas\\_a\\_la\\_percepc](https://issuu.com/anaruthfullnature/docs/actividades_orientadas_a_la_percepc)  
Última consulta: 18-12-2020

propuesta llamó la atención de varios promotores que comenzaron a contratarlo en conciertos, llegando a actuar no solo en Finlandia sino en otros países como Japón o Estados Unidos. En el año 2007 Signmark actuó en Madrid (España).

Marko y su grupo lanzaron un segundo álbum en 2009 que cuenta con la colaboración de la Asociación de Sordos de Finlandia, que ha financiado parte del trabajo. Ese mismo año, Signmark se presentó a la preselección finlandesa para acudir al Festival de la Canción de Eurovisión 2009 con el tema Speakerbox, que cuenta con la colaboración del cantante Osmo Ikonen. En la final quedó en segundo lugar por detrás del grupo eurodance Waldo's People. Tras esa participación, firmó un contrato con la multinacional Warner Music<sup>12</sup>.

*Singmark* manifiesta que las vibraciones fuertes le ayudan a sentir la música en su cuerpo y a través de ello puede adaptar los signos. Esta es la razón por la cual se utilizarán en esta investigación, simultáneamente, aspectos como el gesto en señas venezolana y la vibración musical, lo que creemos bien pudiera englobar una experiencia auténticamente musical en la percepción del Sordo venezolano

Refiriéndose también al trabajo de *Singmark*, Alejandro Oviedo (profesor de la Universidad de Los Andes y especialista en la cultura Sorda), aportó noticias nuevas sobre tres raperos más: el inglés Charandeep Matharu y los norteamericanos Warren “Wawa” Snipe y Bryan Erwin. Al valorar estas iniciativas, el experto en cultura Sorda afirma que: “hacer rap en una lengua de señas no es una idea estafalaria: si se tiene en cuenta el rico lenguaje corporal que forma parte obligada del canto del hip-hop, se extraña uno de que la idea no haya tenido mayor difusión” (2007)<sup>13</sup>.

Otro antecedente foráneo igualmente significativo para los intereses de este trabajo lo constituye el proyecto desarrollado por Russ Palmer, trabajo difundido a través de su página web titulada *Feeling the Music*<sup>14</sup>. Bajo esta categorización, este inglés Sordo (por cierto, también con fuertes deficiencias visuales) ha desarrollado todo un planteamiento conceptual respecto de cómo las personas con discapacidad auditiva pueden sentir la música a través de las vibraciones, en lugar de escucharla mediante el órgano del oído. De esta manera, su tratamiento musicoterapéutico basado en tecnología vibroacústica se está convirtiendo en una parte importante para

---

<sup>12</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Signmark>

Fecha de consulta 09/09/2019.

<sup>13</sup> Ver: [https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/11/Raperos\\_sordos.pdf](https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/11/Raperos_sordos.pdf)

Última consulta: 21-12-2020

<sup>14</sup> Disponible en: <http://www.kolumbus.fi/riitta.lahtinen/feeling.html>

Última consulta: 18-12-2020

la rehabilitación de personas que tienen una discapacidad sensorial, incluidas aquellas con discapacidades de aprendizaje profundas y múltiples. Palmer además ha realizado prácticas que exceden con creces los parámetros musicales estrictamente rítmicos que nosotros proponemos en este proyecto, y así llega a afirmaciones como las siguientes: "en música, las vibraciones que producen tonos bajos se pueden percibir en los pies, piernas y caderas; los tonos medios se pueden sentir en el estómago, el pecho y los brazos, de manera similar; y los tonos altos en los dedos, la cabeza y el cabello" (*Op. cit.*). Asimismo, Guirao (1980, p. 96) advierte:

Algunos investigadores han utilizado la piel como modelo para describir el comportamiento de sensores. Von Békésy (1967) se valió de la piel de mano para demostrar cómo se propaga la onda viajera por la membrana vascular. Para ello colocó sobre la palma un marco vibrante y comprobó que las vibraciones de menor amplitud en la punta de los dedos y las más intensas se localizaban cerca de la muñeca

También, y en aras de hacer conocer a los Sordos el fenómeno de la amplitud de ondas (el mal llamado volumen), Palmer propone experimentos como escuchar música con un globo entre las manos, acercándose o alejándose de los altavoces, a efectos de comprender conceptos como los de la intensidad del sonido. Dado que este no es el espacio para relatar y comentar todas las prácticas realizables dentro de este nuevo campo de la terapia vibroacústica, bastará decir aquí que es un área compleja y muy amplia, la cual podría abarcar todos los parámetros de la música, siempre que se esté dispuesto a replantearse un nuevo concepto de ella, ya no desde la perspectiva auditiva sino táctil.

Por unos videos disponibles en YouTube, sabemos también que Aurora López (2017), Directora de Contenidos de *Visualfy*, expone e ilustra distintas experiencias que igualmente buscan incorporar al Sordo a la experiencia musical. Allí –por cierto- se expresan, aunque de manera más breve, nuestras mismas críticas y reservas respecto de las prácticas de las manos blancas como experiencia musical<sup>15</sup>. Una cosa muy similar se deja ver en el proyecto XMILE, nueva iniciativa que busca incluir al Sordo a la exposición del musical cinematográfico. En este proyecto se pretende que los intérpretes de lengua de señas hagan coincidir su trabajo con el *pathos* y el tiempo musical<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Al respecto sugerimos ver el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=sBLI9BuZsw0>  
Última consulta: 18-12-2020

<sup>16</sup> Al respecto sugerimos ver el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzv2AjGh2fI>  
Última consulta: 18-12-2020

También sabemos de investigaciones recientes llevadas a cabo por el Departamento de Neurociencias de la Universidad de Ginebra (UNIGE), las cuales demuestran que el cerebro activa las mismas neuronas para escuchar sonidos que para percibir vibraciones<sup>17</sup>, lo que nos da una sólida base científica para respaldar la idea de que es posible concebir una experiencia musical surgida a partir de las vibraciones percibidas a través de la piel.

Aunque originalmente no fue concebido como un modelo de enseñanza musical para Sordos, el Método Orff (dado a conocer desde 1930 aproximadamente), constituye una herramienta vitalmente útil para la experiencia que aquí concebimos, pues, al presentar al cuerpo del niño como un instrumento musical primario para el desarrollo de la pedagogía musical, abre la posibilidad de extrapolar esa experiencia a la educación musical del niño Sordo. Incluso, y cuando se trata de Sordos oralizados (aspecto obligatorio en la educación de estas personas en algunos países como España), las prácticas pedagógicas llevadas a cabo por Orff, en cuanto al uso y explotación de ciertos fenómenos prosódicos (el acento y la entonación) para la enseñanza de ciertos fenómenos musicales, pueden ser igualmente útiles para la enseñanza del ritmo musical en el individuo Sordo.

Finalmente, y aunque tampoco se trate de un texto en el que se plantee el tema de la música en la percepción del Sordo, tenemos que reconocer que para el desarrollo de algunos de los puntos que más adelante abordaremos, nos fue útil el texto *La emoción y el significado en la música*, de Leonard Meyer. Al respecto vale decir que el objeto de ese libro, a juicio de su traductor (Alianza Editorial, 2001) es doble:

... de un lado establecer el modo en que los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de la forma determinada ante los estímulos musicales que recibe; del otro, las expectativas de una forma concreta que de este modo se generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, como resultado de lo cual se produce una emoción musical que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee, que no es otro que el derivado del mayor o menor grado de cumplimiento de dicha expectativa” (José Luis Turina, en Meyer, 2001, p. 14).

Como veremos más adelante, este planteamiento será fundamental, pues nos permitirá conformar el establecimiento del significado musical para el Sordo.

---

<sup>17</sup> Al respecto sugerimos ver: [https://www.tendencias21.net/Nuestro-cuerpo-tambien-escucha-las-vibraciones\\_a45149.html](https://www.tendencias21.net/Nuestro-cuerpo-tambien-escucha-las-vibraciones_a45149.html)

Última consulta: 21-12-2020

## 4.2 Marco conceptual:

A continuación, presentamos una serie de categorías conceptuales que operarán en la presente investigación. Las mismas son consideradas de obligatoria referencia, pues constituyen el punto de encuentro y acuerdo entre el autor y el lector de este trabajo de investigación. La ocasión ha sido propicia además para plantear algunas particularidades de la cultura Sorda o de cómo estos conceptos generales tendrían que ser asumidos dentro de esta comunidad.

### 4.2.1 La sordera y sus tipos. La música y sus posibilidades en el mundo de los Sordos.

A simple vista y para aquel que está poco involucrado con el asunto, parecería ocioso definir aquí lo que se entiende por sordera; pero la verdad es que se trata de un fenómeno tan complejo y tan relativo que -todavía hoy- después de muchos años de estudio, el asunto no deja de generar polémica. Para un tratamiento básico del tema, que es lo que podemos ofrecer en este trabajo que tiene por delante otros objetivos, diremos –siguiendo a Pérez de Arado (2011, p. 111)- que la sordera es la pérdida de la capacidad auditiva, teniendo en cuenta que ésta “puede ser parcial (hipoacusia) o total; no obstante, debe advertirse que esta última, “en términos absolutos” es poco probable. Etiológicamente puede ser hereditaria, congénita (por complicaciones en el embarazo) o adquirida en el momento del nacimiento o después de él. Este asunto, por cierto, no es de poca monta para la vida del Sordo, pues el recuerdo de la experiencia sonora puede determinar condiciones distintas a lo largo de la vida del individuo hipo-acúsico, y esto por decir lo menos<sup>18</sup>.

De acuerdo al grado de pérdida auditiva, -seguimos la misma fuente- la sordera puede ser leve o moderada, severa o profunda. Cuantitativamente, la audiometría permite, sobre la base de la persona evaluada, hacer una clasificación de grado de pérdida auditiva. Estos serían los siguientes: normal (de 0 a 20 decibeles); leve (de 20 a 40); moderada (de 40 a 60); severa (de 60 a 90); profunda (de 90 en adelante).

La sordera **leve o moderada** implica dificultad sólo para escuchar o distinguir ciertos sonidos (como las consonantes menos explosivas del lenguaje), lo que puede ser significativamente subsanado con prótesis auditiva y terapia del lenguaje.

---

<sup>18</sup> Como se revelará en las siguientes líneas, la cultura, las habilidades y las vivencias juegan un papel determinante en el manejo de la sordera.

La **sordera severa o profunda** requiere la atención educativa en unidades especiales donde se deberá adquirir la lengua de señas y, a través de ella, la lengua escrita. Esto último –sin embargo- no es de obligatorio cumplimiento en Venezuela.

La “sordera funcional” –que es la más importante- no es sólo un fenómeno fisiológico, sino que está determinada por la adquisición de otras habilidades de orden cultural, tales como el idioma, el rose social, el mayor o menor manejo de conceptos, el manejo del lenguaje oral, la habilidad para leer los labios, etc.

Por experiencia propia sabemos que una persona hipoacusia con sordera severa<sup>19</sup>, podría eventualmente tener una conversación oral relativamente exitosa, prescindiendo incluso de la prótesis auditiva. Como ya fue dicho, ello dependerá del manejo del idioma, del lenguaje oral del involucrado, de su habilidad para leer los labios (con o sin apoyo del sonido de la voz), de la familiaridad con el tema que se esté tratando, del grado de concentración o dispersión de la conversación, de la actitud favorable o no del interlocutor, del nivel de interferencia sonora (ruido), de la acústica del lugar, de la velocidad y buena dicción del hablante, etc.

Para efectos del arte de los sonidos, que es nuestro tema central, una persona con sordera severa y **sin prótesis auditiva**, puede escuchar la música en condiciones “relativamente normales”, pero no podrá distinguir la letra de las canciones, porque el reconocimiento de algunas consonantes le resulta difícilmente discernible. El autor de este trabajo -por ejemplo- con el piano puede imitar melodías, reconocer la existencia o no de acordes y de su condición (mayor-menor), entonar afinadamente una canción, hacer ejercicios de vocalización en una progresión cromática, etc., y sin embargo es considerado Sordo por más de un terapeuta del lenguaje. De lo dicho se puede colegir que existen Sordos para los terapeutas del lenguaje que no serían considerados como tales por los músicos. Ello es así porque los decibeles en que se mueve el habla común andan muy por debajo del ámbito de la música (ver anexos).

Para dar un ejemplo de lo afirmado diremos –a modo de ilustración- que un susurro oscila entre unos 20 a 30 decibeles (dB) aproximadamente y una conversación en nuestra casa, entre unos 30 a 50 dB, dependiendo del nivel de ruido que le acompañe, claro está: pero un concierto sinfónico o uno de rock podrá oscilar entre unos 80 a 120

---

<sup>19</sup> Como ya fue dicho, el autor de este trabajo de grado fue diagnosticado clínicamente con Sordera severa prelocutiva con el oído derecho 78% y oído izquierdo 68%, diagnosticada a los 14 años, y luego re-evaluada en distintos momentos (ver anexo).

dB. Lo mismo o peor ocurrirá en una discoteca en donde el sonido promediará unos 110-120 dB<sup>20</sup>.

Lo dicho respecto de la intensidad de la fuente sonora, vale también para el parámetro frecuencia, medido en Hertz (Hz). En este sentido sólo alcanzaremos a decir que el habla humana oscila entre los 120 y 4000 Hz. (o algo más), mientras la audición humana es capaz de percibir entre 20 y 20.000 Hz.; pero el fenómeno acústico del lenguaje es muy complejo para poder describir aquí las características sonoras de las vocales (sonidos con formantes) y de las distintas consonantes (con ruido oclusivo, fricativas, africada, laterales y vibrantes). Ello impedirá que expliquemos este fenómeno de manera más precisa y detallada, pero permitirá comprender por qué una persona con hipoacusia puede reconocer algunas consonantes y otros no, o por qué le es más fácil entender a una voz grave que a una aguda.

Todo lo aquí descrito es muy importante que se entienda, pues pone de manifiesto que buena parte de las personas que tradicionalmente son estimadas como Sordas, se les asigna esa condición por el solo hecho de que no pueden percibir con suficiente discernimiento el lenguaje oral (valga decir, las consonantes más explosivas), lo que sin embargo no impide la capacidad de percibir otras experiencias enteramente sonoras como lo es la música instrumental, dependiendo de la intensidad y frecuencia del sonido, claro está.

En el ámbito de la audición musical es también perfectamente posible que la persona con hipoacusia no logre distinguir los timbres de instrumentos con frecuencias parecidas (una flauta de un clarinete o un oboe –por ejemplo-) justamente porque la emisión de los armónicos que definen este fenómeno acústico está fuera de su rango auditivo. Pero aquí –una vez más vale recordarlo- las habilidades del discernimiento auditivo son susceptibles de ser modificadas y perfeccionadas a través del entrenamiento, tal y como sucede en el mundo de los oyentes.

Como es lógico suponer, todas las posibilidades musicales reconocidas a la persona con sordera leve o moderada, disminuyen en la medida en que el daño auditivo es más severo o profundo. No obstante, y según las convicciones que sustentan esta investigación, esa sordera profunda no necesariamente impide tener una experiencia significativa con los elementos rítmicos del arte musical, pues los fenómenos propios de

---

<sup>20</sup> Para una visión más gráfica de lo planteado, sugerimos ver el enlace siguiente: <https://s3.amazonaws.com/www.jtc.org/Ideas-Advice/hearing-loss/es/New+Audiogram+of+FS+Spanish+2019.pdf>

esta categoría son susceptibles de ser captados por el tacto y por la vista, y también pueden ser concebidos creativamente por el intelecto y reproducidos por los miembros del cuerpo. Además, y si se está debidamente adiestrado en lengua de señas, el Sordo podrá “cantar con gestos o en L.S.V una condición equivalente a la de los oyentes con su voz.

Esta investigación está dirigida y comprometida estrictamente con personas Sordas (así, con “S” mayúscula), lo que supone de ellas el manejo de la lengua de señas, aunque pueda que éstas no gocen de habilidades escriturales, debido a lo previsto (o no previsto) en la legislación venezolana.

#### **4.2.2 Del rap al rap para el Sordo de Venezuela:**

El *rap* es una forma musical cuyo rasgo más distintivo es su carencia de línea melódica, con lo cual viene a constituir una suerte de recitado o *recitativo* con inflexiones algo estilizadas del habla, todo sobre una pista musical de fuerte base rítmica o métrica, misma que de hecho se impone a la prosodia del “rapero”.

La práctica del rap supone la existencia de –por lo menos- dos elementos básicos: el o los raperos propiamente dichos (conocidos en inglés como “MC”), que son quienes manejan el micrófono, y el “DJ” o *discjockey*, que es quien “pincha” los discos, hace mezclas y “scratch” o “scratching”<sup>21</sup>.

Desde el punto de vista etimológico, el verbo inglés *rap* designa distintos significados, pero todos apuntan a la idea de “golpear, especialmente con un golpe rápido o ligero”, así como también “pronunciar brusca o vigorosamente”, todo lo cual llena a cabalidad las prácticas del rap difundidas comúnmente.

En cuanto a sus orígenes, las fuentes consultadas señalan las décadas de los 70s. y 80s.<sup>22</sup>, cuando el término designaba a la manera de hablar –algo afectada- de la juventud afroamericana y urbana de los Estados Unidos; sin embargo es posible establecer conexiones entre las prácticas del rapero de hoy y la de los antiguos *griots*<sup>23</sup> de África Occidental, quienes contaban historias rítmicamente, al son de tambores y

---

<sup>21</sup> *Scratch* o *scratching* (del inglés, rascar) es la acción de mover el disco de vinilo que está sonando hacia adelante y atrás en sentido giratorio de modo que puede repetir frases, distorsionarlas, o hacer sonidos muy característicos de la música rap (tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch_(m%C3%BAsica)))

<sup>22</sup> Seguimos aquí las reseñas insertas en el *Diccionario enciclopédico de la música*, coordinado por Alison Latham (2009, p. 1252), así como la voz rap inserta en un par de enciclopedias *on line*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rap> y <http://enciclopedia.us.es/index.php/Rap>

Última consulta: 21-12-2020

<sup>23</sup> Un *griot* o *jeli* (*djeli* o *djéli* en francés) es un narrador de historias de África Occidental. El *griot* cuenta la historia como lo haría un poeta, un cantante de alabanzas o un músico ambulante. Para más detalles. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Griot>

Última consulta: 21-12-2020

otros instrumentos. Esta forma de expresión fue adoptada en Norteamérica por el maestro de ceremonias (MC), encargado de presentar al *disc jockey* (DJ) en las fiestas callejeras. Dichos maestros de ceremonias fueron conocidos luego como *rappers* o “raperos”, como le llamamos los hispanos.

En cuanto a sus textos, las “canciones” de los raperos solían tener una connotación sexual marcadamente explícita (juzgada por muchos como vulgar) y muy comúnmente hacen alusión a temas de violencia, racismo, misoginia y homofobia. Sin embargo, y en cuanto al racismo y misoginia, debe decirse que hoy día esos límites han sido totalmente quebrantados, existiendo de suyo muchos “raperos” de raza blanca, así como mujeres raperas.

Desde hace ya algunas décadas, y con la difusión y promoción de la cultura urbana a través de los medios de comunicación social, el rap ha dejado de ser una expresión estrictamente norteamericana, para convertirse en parte de la cultura pop o de las urbes de buena parte del mundo moderno. Así disponemos hoy de mucho rap y raperos hispanohablantes y de algunos otros idiomas. También debe advertirse el uso del rap, ya no como género musical, sino como recurso expresivo utilizado dentro de otros géneros urbanos modernos, lo que tal vez explique en parte que se le confunda con el *Hip-hop*.

Como ya fue comentado en el apartado dedicado a los “antecedentes” de este trabajo, el rapero finlandés Marko Vuoriheimo (auto apodado *Singmark*), se valió de las características rítmicas y recitadas de este género, para idear un rap gestual, utilizando para ello la lengua de señas de su país. Lo propio han hecho el inglés Charandeep Matharu y los norteamericanos Warren “Wawa” Snipe y Bryan Erwin, sirviéndose para ello de su propia lengua de señas, claro está.

Para los efectos de esta investigación el término *rap* no alude necesariamente (aunque tampoco lo excluye) al tipo de música que regularmente acompaña al raperos y tampoco implica necesariamente el oficio que regularmente hace el “DJ” o *discjockey*, en cuanto a “pinchado” de los discos y hechura de mezclas; de hecho, sería más valioso y alentador para nosotros, que el tañido rítmico que acompaña a nuestro “raperos gestual” pudiera ser realizado por “percusionistas” Sordos o por los mismos “raperos”, utilizando para ello las manos o los pies (lo que tampoco excluye la posibilidad de una experiencia mixta válida para oyentes y Sordos). Pero la idea primera que queremos llevar a realización es la de poder acercar a adolescentes Sordos a la música de su propia creación, valiéndose para ello de los elementos más “audio-visibles” de este género

urbano: la gesto-recitación y la vivacidad rítmica. En ese último sentido, también será posible (la experiencia nos dirá) asociar estas estrategias a la música más rítmica del País, tal y como son los tambores de la Costa, lo que no excluye algunos otros cantos emblemáticos en el contexto escolar, como lo son el Himno Nacional, *El Alma Llanera* o la canción *Venezuela* que tan frecuentemente se entona hoy.

#### **4.2.3 Hacia una definición operativa<sup>24</sup> del ritmo musical y de sus elementos constitutivos. El complejo fenoménico del ritmo musical y la condición del Sordo.**

**Noción general:** etimológicamente hablando, el término hispano “ritmo” viene del latín *rhythmus*, y este del griego *rhythmos*, que significa fluir. De este modo, la palabra ritmo está, implícita o explícitamente, relacionada con todo lo que supone movimiento y cambio, sucédase éste en el mundo de la música o de la vida en general. Esto último es especialmente importante para esta investigación, pues deja ver de entrada que el ritmo no es cosa privativa de músicos ni de artistas, sino que tiene que ver con la capacidad de percibir el fluir (el movimiento o cambio) de la vida y de la naturaleza en general. Esto nos lleva a la conclusión de que el ritmo tiene que ver con todos los seres vivos, gocen o no de las capacidades auditivas.

**Del tiempo:** como los “acontecimientos” suelen sucederse uno tras otro (también se puede dar el caso de que ocurran simultáneamente), en la mente humana, capaz de percibir, recordar y esperar que ocurran nuevos acontecimientos, se genera la idea del tiempo, lo cual es el resultado del diferencial entre lo ocurrido, lo que sucede y lo que se espera que ocurra. En consecuencia, y según nuestra concepción, el tiempo no es un objeto físico que exista fuera de la mente humana, sino un “objeto ideal” históricamente compartido” por toda la humanidad (seguramente la más grande e importante subjetividad compartida del género humano), capaz de haber motivado toda una cultura a su alrededor, cuyos elementos más visibles son sus parámetros de medida (segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años, siglos, milenios, etc.), así como sus instrumentos de medición (relojes, calendarios, etc...), elementos todos sobre los cuales se organiza la vida social de la humanidad. Esto –aunque no es tema central de este trabajo- es sumamente importante que se entienda con claridad, pues pone en evidencia que la noción de tiempo es el resultado inconsciente de la suma de dos factores: el fluir de los cambios y/o acontecimientos (como fenómeno material objetivo)

---

<sup>24</sup> Dada la multiplicidad de acepciones disponibles en diccionarios y textos elementales de música, ofrecemos aquí una definición que –sin pretender ser superior a ninguna otra- “opere” en este trabajo de investigación y sirva para un entendimiento efectivo entre quien escribe y nuestro eventual lector.

y la percepción, memoria y expectación de dichos acontecimientos y de su sucesión (como parte de la condición intelectual subjetiva del ser humano). Lo dicho aplica, desde luego, para la percepción de cualquier realidad, esté constituida por sonidos (en el caso de la música), o por otro tipo de acontecimientos como lo es la sucesión de las olas del mar, la sucesión del día y la noche, de las estaciones, del año, etc...

**El metro, pulso o tacto:** si los acontecimientos se suceden con una regularidad y frecuencia tal que pueda ser percibida y anticipada por el cerebro humano (cosa que ocurre por excelencia en la música, pero también es común en el latir del corazón, en el paso a paso del caminante, en el martilleo de un herrero o carpintero, en la gotera de una llave de agua mal cerrada, etc.) entonces nos formamos la idea de metro, pulso o tacto<sup>25</sup>, concepto creado por los músicos, por ser éste un fenómeno explotado en el arte de los sonidos desde el surgimiento de la polifonía, por decir lo menos<sup>26</sup>. Este fenómeno pone en evidencia que – una vez establecida esta regularidad del metro- el organismo humano es capaz de percibirla y reproducirla con tal nivel de perfección, que incluso se asemeja bastante a lo que pueden hacer instrumentos mecánicos o electrónicos como el metrónomo. Asimismo, puede el cerebro humano predecir o anticipar su aparición y en dicho cumplimiento, encontrar satisfacción, lo cual es parte de lo que plantea Leonard Meyer (2005) en *La emoción y el significado en la música* (más adelante volveremos sobre este asunto).

**Del acento y de los distintos tipos de compases:** siempre que se suceden una serie de sonidos con la regularidad métrica del pulso, la mente tiene la necesidad de agruparlos alrededor de un sonido más importante que llamamos sonido acentuado. Esto puede ocurrir objetivamente por el hecho de que uno de los sonidos sea más fuerte, más agudo o más largo, pero si no ocurre así, como en el caso de “tic-tac” del reloj, la mente humana jerarquiza igualmente a uno de ellos respecto del otro.

La manera más elemental de agrupar una serie amplia de sonidos es haciendo conjuntos o series de dos o de tres sonidos. A este tipo de agrupamientos es a lo que los músicos llaman compases binarios o ternarios. Los compases binarios o ternarios también pueden diferenciarse entre ellos, dependiendo del lugar en donde se encuentre el acento, tal y como ocurre en la prosodia del habla común con las sílabas que

---

<sup>25</sup> Para referirse a este fenómeno los músicos hispanohablantes venezolanos también suelen utilizar el italianismo *tempo* para referirse al mismo fenómeno, pero evitamos aquí su uso para no confundir al lector no especializado en música.

<sup>26</sup> Según establecieron los monjes de Solesmes a fines del siglo XIX (y reconoce la historiografía musical más entandarizada), el canto gregoriano medieval no se sujetaba a la regularidad del metro, sino a las inflexiones naturales de habla; no obstante, hay quienes se oponen a tal concepción.

conforman las palabras. Así tenemos compases binarios de acento inicial (como en la palabra “canto”) y compás binario de acento final (como en la palabra cantó). Lo mismo ocurre con los compases ternarios, de donde resultan tres tipos de compases: de acento inicial (como en la palabra cántico); de acento intermedio (como en la palabra camino), y de acento final (como en la palabra caminó). Para todo esto, los músicos también han creado mecanismos de escritura que, por su tecnicismo y común manejo entre los especialistas, no merecen ser explicados aquí. Baste sólo recordar que con los comentarios anteriores aludimos al fenómeno de la anacrusa, en sus distintas manifestaciones.

Tal y como ocurre en el verso con la agrupación de palabras en donde el acento de una de ellas se jerarquiza sobre las demás, los compases comúnmente se agrupan entre ellos alrededor de uno de acento jerarquizado, con lo cual se conforman nuevas agrupaciones (compuestas, diríamos nosotros) constitutivas de grupos de cuatro, seis, ocho, doce pulsos o sonidos, etc... También es posible que las agrupaciones se establezcan con compases de distinta naturaleza, con lo cual se forjan los llamados compases de amalgama, de cinco o siete pulsos o sonidos, por decir lo menos.

**De la batuta y del batir:** uno de los rasgos (nunca el único) que caracterizan el oficio del director de coro o de orquesta es el de “batir”<sup>27</sup> con las manos para con ello “acompañar” a los diversos músicos de estas multitudinarias agrupaciones. El oficio de guiar con las manos es muy antiguo y no deja de ser significativo para este trabajo que, en la escritura jeroglífica del antiguo Egipto, la acción verbal de hacer música se asociaba –como hoy lo hacen en lengua de señas venezolanas- con el movimiento de los brazos y las manos. Los griegos llamaron a esta práctica *cheironomia*, y obviamente es una acepción plenamente renovable en un trabajo como el que aquí planteamos. Eso es así porque el batir y la batuta es una de las herramientas que nos permiten visibilizar (y hacer que los alumnos visibilicen) el metro y el compás.

**De la diversidad en la regularidad del ritmo musical propiamente dicho:** en lo que respecta a la música y sus menudas particularidades rítmicas, cabe decir que los pulsos son también susceptibles de ser subdivididos en fórmulas menores, generando toda una menuda variedad rítmica, que es lo que algunos describen como “la diversidad en la regularidad” (en este caso, la regularidad es el metro y el acento); pero como puede deducirse de esta acertada expresión, todo ello ocurre sin menoscabo ni posible

---

<sup>27</sup> El término batuta viene precisamente del latín *battuere*, que significa batir.

sustracción de todos los elementos del ritmo hasta aquí mencionados y descritos, tales como la sucesión de acontecimientos, la idea del tiempo, el establecimiento del metro, el fenómeno del acento y la percepción del compás.

**El complejo fenoménico del rítmico y la percepción por parte del Sordo:** para finalizar con este apartado, y de acuerdo con los intereses particulares de este trabajo, vale decir que ninguno de los conceptos hasta aquí emitidos está exento de la percepción del Sordo, pues todos van dirigidos y son captados o producidos (en última instancia) por la mente del sujeto, sirviendo los sentidos solo como medio de comunicación. Un sordo –por ejemplo- está constantemente expuesto al fluir de los acontecimientos y lo percibe como cualquier otro ser vivo; también, y como ocurre en cualquier otro ser humano, se forma en su imaginario la idea del tiempo y del devenir y, asimismo, es capaz, no sólo de percibir la regularidad del metro con su sentido de la vista o del tacto, sino que además puede corporizarlo con sus dedos, manos y/o pies, o con la oscilación del tronco, cabeza, etc. Además, puede producir acentos con el golpeteo de sus miembros, por no decir que permanentemente lo hace con la palabra hablada cuando se trata de Sordos oralizados. Tampoco es descartable que –con el entrenamiento y la práctica- un Sordo sea capaz de improvisar fórmulas rítmicas y combinaciones de su propia inventiva, todo dentro del mismo esquema métrico que le es habitual a las experiencias musicales de los oyentes. En este sentido vale aquí reiterar que a este tipo de experiencias busca servir este trabajo, como más adelante lo haremos ver.

**El ritmo musical y la percepción táctil:** desde niños aprendemos que contamos con cinco sentidos distintos y que ellos, independientemente uno de otro, son responsables de nuestra percepción y conocimiento del mundo; un estudio más cuidadoso del asunto, sin embargo, pone en claro que existen conexiones anatómicas entre estas diferentes cortezas cerebrales, y que estas distintas cortezas pueden influir (y de hecho influyen) en la activación cerebral de otra, produciendo respuestas multisensoriales, principalmente a través de interacciones audiovisuales o interacciones audio-táctiles. Partiendo de esta realidad, Guirao nos afirma:

La piel es muy buena receptora y conductora de las vibraciones mecánicas producidas por el sonido y complementa el trabajo del oído, en la detección de tonos de baja frecuencias inferiores a 200Hz; por lo tanto, para los Sordos y ciegos se convierte en un canal para la trasmisión de información (1980, p 95).

Partiendo de esta realidad, y teniendo en cuenta que un bombo –por ejemplo- es un instrumento que vibra -según sea el sitio donde se percute el parche- en frecuencias que median entre 60hz - 120 ó 400 Hz,<sup>28</sup> su nivel acústico es de 113 db (Merino,L. p,279) podemos realizar prácticas rítmico-musicales que involucren a personas Sordas.

Desde luego que todo esto depende del órgano del cuerpo que esté expuesto a la experiencia vibratoria, y por eso es necesario aclarar que la piel está constituida por los llamados corpúsculos receptores, entre los cuales cabe mencionar los termo-receptores y mecano-receptores. Los termo-receptores son aquellos encargados de captar las temperaturas (calor–frío) y los mecano-receptores los que perciben las presiones y vibraciones. Gracias a su gran sensibilidad, estos últimos corpúsculos permiten detectar vibraciones de hasta 250hz., espectro que –como hemos dicho- incluye buena parte de nuestros tambores de parche. Para ello también debe tenerse en cuenta que la sensibilidad de los receptores de la piel depende de las diversas envolturas (flexible y frágil) y diversos espesores de ésta, la cual oscila entre 0,5 mm. (en los parparos) y 4mm (en el talón del pie). De todo esto se colige que las parte más sensibles a los cambios de presión y vibraciones, son la palma de la mano, los dedos y la planta de los pies, debido fundamentalmente a su configuración anatómica y a la falta de vello.

**El Sordo y los otros parámetros de la música:** como es de común conocimiento, el fenómeno musical no se agota en el complejo fenoménico del ritmo, del que hasta el momento nos hemos ocupado. Existen otros parámetros como la diversidad de frecuencias de la que hace uso la melodía, la conformación de los diversos tipos de simultaneidades sonoras y su enlace (los llamados acordes y la armonía); la diversidad de timbres que producen la multiplicidad de instrumentos y sus mezclas (la llamada orquestación); el juego de las distintas intensidades (las llamadas dinámicas), los fraseos, etc... Quien estas líneas transcriben no está ausente de toda esta realidad y no pretende obviarla; pero como ha quedado dicho en páginas anteriores, esos otros parámetros musicales están bastante limitados para un Sordo y por eso nos vamos a sustraer de ellos en este trabajo de investigación. No obstante, consideramos importante decir en nuestra defensa, que, así como el canto gregoriano no deja de ser música por el hecho de prescindir de armonía y de orquestación, el rap tampoco deja de serlo por el hecho de prescindir de rasgos melódicos.

---

<sup>28</sup> Para el efecto del trabajo, se toma como referencia al autor Merino L (2006, p.236,) sobre la producción sonora del centro del parche, que origina una onda de 60Hz, lo más cercana a un tono puro, con menos armónicos y muy bajos en intensidad.

#### **4.2.4 La lengua de señas en Venezuela: generalidades, orígenes venezolanos y disposiciones legales. La LSV y los conceptos musicales. La lengua de señas y los problemas de la traducción de versos.**

**Generalidades:** la lengua de señas es un idioma transmitido desde lo corporal como expresión lingüística, utilizado por las comunidades de las personas Sordas. Su modo de transmitir la información parte del gesto (lo que supone la adopción de ciertas formas y movimientos no solo de las manos, sino también del cuerpo entero) y es percibida por el órgano de la vista, en tanto no involucre a personas con sordo-ceguera. También es bueno visibilizar el hecho de que, aun cuando los gestos del hablante juegan el papel fundamental de expresar conceptos y acciones, el rostro desempeña el papel fundamental de llenar a la palabra de la necesaria carga emotiva, tal y como sucede con la entonación en la expresión del hablante. Es –por cierto- como el “patetismo” que le brinda la música (la melodía y la armonía) a la palabra cuando esta es cantada.

En lo que respecta a su origen, las lenguas de señas son tan universales como las orales, y es perfectamente posible que en la historia de la lengua anticiparan a la palabra hablada. En el registro de la historia relativamente moderna, se tiene conocimiento de comunidades amerindias –por ejemplo- que utilizaban la lengua de señas de manera sistemática, debido a la profusión de personas Sordas entre sus integrantes. Sin embargo, y en lo que respecta a la cultura transmitida a través del libro, no existe literatura anterior al mencionado tratado de Juan Pablo Bonet - *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos*, cuya edición original data de 1620.

En lo que respecta a la Lengua de Señas Venezolanas (LSV), Wikipedia nos señala:

Las primeras menciones conocidas acerca de una comunidad de personas con discapacidad auditiva usuarios de una lengua de señas en Venezuela se remontan a la década de 1930, tras la fundación de la primera escuela que acogió a niños con deficiencias auditivas en Caracas, la capital del país. Esa escuela, el Instituto Venezolano de Ciegos y Sordomudos (I.V.C. y S.), fundada en 1939, permitió la formación de una pequeña comunidad de señantes, que a partir de las señas caseras traídas por cada uno, fue configurando un código común. Más adelante, la administración del I.V.C. y S. decidió separar los niños sordos de los ciegos y se fundó, para los primeros, la Escuela Taller de Sordomudos. En esta se empleó a maestros oyentes formados en España, que conocían la lengua de las personas con discapacidad auditiva de ese país. El contacto entre el código desarrollado hasta entonces por los niños y la LSE hablada por los maestros parece ser el origen de lo que hoy es la LSV. Más adelante, en 1950, varios miembros de la primera generación de alumnos de esas instituciones fundaron la Asociación de Sordomudos de Caracas, bajo la dirección de José Arquero

Urbano, un inmigrante que había sido líder de los sordos madrileños. La influencia de las señas traídas por Arquero Urbano volvió a transformar la LSV, según relatan viejos testigos de aquella época. Por este relato, muchos sordos venezolanos asumen hoy que ese sordo español fue el creador de la LSV (que se diferencia sensiblemente de la lengua usada por los sordos de España)<sup>29</sup>.

Asimismo, y en cuanto tiene que ver con la oficialización de la LSV dentro del marco legal del País, la misma enciclopedia virtual Wikipedia nos dice:

En 1999, y después de un intenso cabildeo de las asociaciones de Sordos de toda Venezuela, los legisladores incluyeron dos menciones a la LSV en la Constitución. En el artículo 81 hace mención de que las personas sordas pueden comunicarse a través de la Lengua de Señas Venezolana de la República Bolivariana de Venezuela, mientras que el 101 establece que ese grupo de personas tiene el derecho de ser informado, en su lengua, a través de la televisión pública y privada.

A pesar de este reconocimiento oficial, debe advertirse que la posición jurídica de la lengua de señas en Venezuela es aún un tanto minusválida, pues, en su artículo 9, el máximo texto jurídico venezolano concede estatus de "lenguas oficiales" al castellano (en toda la república) y a las lenguas indígenas (en sus territorios ancestrales), mientras a la LSV no se le otorga tal reconocimiento.

Para finalizar, pero como hecho que merece ser mencionado aquí, tendremos que decir que en 2022 se lanzó el primer diccionario en lenguajes de señas en Venezuela, por parte de la Fundación Vanessa Peretti<sup>30</sup>.

**La LSV y la terminología musical:** la lengua hablada, escrita o gesticulada es el mejor testimonio de nuestra vivencia, de nuestra cultura, de cuanto sabemos y conocemos o de cuanto damos por existente y a cuya existencia nos referimos cuando nos comunicamos. En este sentido tienen mucha razón quienes afirman que “nuestra inteligencia es del tamaño de nuestro vocabulario”, pues nuestro pensamiento solo puede funcionar con el manejo de conceptos, y es la precisión de la palabra la que lleva y revela la precisión del ser inteligente. Dicho lo anterior se comprenderá por qué la LSV puede ser muy pobre cuando de términos musicales se trata, sobre todo si nos referimos a los conceptos o fenómenos más abstractos del arte musical, tales como la melodía, armonía, texturas, consonancia, disonancia, orquestación, etc... Esto es así por

---

<sup>29</sup> Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lengua\\_de\\_se%C3%B1as\\_venezolana](https://es.wikipedia.org/wiki/Lengua_de_se%C3%B1as_venezolana)  
Última consulta: 21-12-2020

<sup>30</sup> Para más información ver: [https://www.youtube.com/watch?v=eV\\_DnwJRxjQ](https://www.youtube.com/watch?v=eV_DnwJRxjQ)

cuanto las lenguas no recogen sino aquello que es significativo para la comunidad de hablantes y, obviamente, los aludidos fenómenos musicales no lo son para el mundo de los Sordos. En cambio, conceptos como música, ritmo y canto, tambor, disco, etc., sí gozan de sus respectivas gesticulaciones; de hecho, en Venezuela hay dos gestos distintos para hacer música, cosa que no deja de ser significativa. No obstante, cuando pretendemos detallar algunas de las manifestaciones más específicas del ritmo musical, tales como pulso o metro, acento o compás, nuevamente nos topamos con otro vacío. Esto –creemos- se debe al distanciamiento automático y algo irracional que algunos han tratado de imponer entre el Sordo y los elementos rítmicos del arte de los sonidos. Pero si revisamos cuidadosa y críticamente este distanciamiento, caemos en cuenta que no está del todo justificado, por lo menos en lo que corresponde a tales elementos rítmicos. Es justamente allí en donde este proyecto de investigación quiere actuar, con la pretensión de ampliar la “cultura musical del Sordo”.

Volviendo sobre los asuntos terminológicos y del universo fenoménico del ritmo musical, habrá que acuñar aquí una serie de gestos para referirnos a la percibida existencia de estas “nuevas” realidades, cosa que será ideada por la comunidad de practicantes que esté dispuesta a avenirse a la experiencia musical que se derive de este trabajo, y posteriormente será presentada, para su definitiva aprobación, a la Asociación de Sordos de Caracas.

En cuanto a la traducción de las letras de las canciones, también diremos que, como suele ocurrir con cualquier traducción –máxime si se trata de versos poéticos, que es el caso de las letras de las canciones- habrá que tener en cuenta que traducir a lengua de señas venezolanas es más que transferir literalmente verbos y sustantivos (la lengua de señas ni siquiera hace uso de artículos, preposiciones, conjunciones, etc...) sino que el trabajo supone una traducción idiomática, lo que, en una primera aproximación, puede resultar en un alejamiento significativo de las imágenes literales usadas en el texto de las canciones, pero a la postre, garantiza una mejor comprensión de la voluntad del autor de las letras. **Esto es muy importante que se tenga presente y se recuerde, pues sólo así se podrá comprender la traducción de “canciones” que se interpretaron en la parte práctica de este trabajo de grado.**

## 5. Marco metodológico

Esta investigación, en principio, se inscribe dentro de los llamados **proyectos**

**factibles**<sup>31</sup>, pues supone la elaboración y desarrollo de un modelo operativo viable, realizado con el objeto de incorporar e integrar a la comunidad de los Sordos a una experiencia que tradicionalmente le ha sido vedada, incluso por los mismos miembros que ejercen un liderazgo dentro de esa comunidad: hablamos –desde luego– de la experiencia del canto y de la música.

También parte de la crítica desmitificación de algunas prácticas nacionales –la del coro de las manos blancas–, las cuales dan por sentado que el Sordo – por el solo hecho de mover las manos en un “contexto musical de oyentes”– ya ha tenido *per se* una experiencia musical.

Para nosotros no es cierto ni lo uno ni lo otro; esto es: ni estimamos necesario excluir al Sordo de la experiencia musical en términos absolutos, ni damos por válida las pseudo-experiencias musicales que ni si quiera llegan a ser teatrales. Este proyecto supone –como hemos venido realizando y lo seguiremos haciendo a lo largo de estas páginas– una revisión racionalmente crítica del asunto, pasando por un análisis cuidadoso de lo que entendemos por sordera y sus diversos tipos, considerando también los distintos elementos de la música, sobre todo de aquellos que son percibibles (y en qué medida) dentro de los distintos tipos de afecciones auditivas. Además, creemos que debe ser igualmente considerado, dentro de las iniciativas que buscan acercar al Sordo al arte de los sonidos, los distintos tipos de manifestaciones musicales que a lo largo de la historia han surgido como expresión de este arte de los sonidos.

En este último sentido, esta propuesta de investigación también puede ser ubicada dentro de lo que algunos llaman **proyectos especiales**<sup>32</sup>, pues supone la utilización (incluso la recreación y composición) de creaciones tangibles –piezas

---

<sup>31</sup> “El Proyecto Factible consiste en la investigación, elaboración y desarrollo de una propuesta de un modelo operativo viable para solucionar problemas, requerimientos o necesidades de organizaciones o grupos sociales; puede referirse a la formulación de políticas, programas, tecnologías, métodos o procesos. El Proyecto debe tener apoyo en una investigación de tipo documental, de campo o un diseño que incluya ambas modalidades.

El Proyecto Factible comprende las siguientes etapas generales: diagnóstico, planteamiento y fundamentación teórica de la propuesta; procedimiento metodológico, actividades y recursos necesarios para su ejecución; análisis y conclusiones sobre la viabilidad y realización del Proyecto; y en caso de su desarrollo, la ejecución de la propuesta y la evaluación tanto del proceso como de sus resultados (UPEL, 2002, p. 13).

<sup>32</sup> “La modalidad Proyectos Especiales permite la presentación de Trabajos de Grado de Especialización y de Maestría y Tesis Doctorales en las siguientes categorías:

a. Trabajos que lleven a creaciones tangibles, susceptibles de ser utilizadas como soluciones a problemas demostrados, o que respondan a necesidades e intereses de tipo cultural... Esta categoría permite la elaboración de estudios novedosos y diferentes a los que caracterizan las modalidades antes descritas... Los Proyectos Especiales, en todos los casos, deben incluir la demostración de la necesidad de la creación o de la importancia del aporte, según el caso, la fundamentación teórica, la descripción de la metodología utilizada y el resultado concreto del trabajo en forma acabada” UPEL, 2002, p. 14).

musicales- susceptibles de ser utilizadas como solución a problemas concretos -la exclusión del Sordo de la experiencia musical- o responder a necesidades o intereses de tipo cultural.

Como quiera que sea considerado, cualquier propuesta que se haga en este sentido debe ser sometida al conocimiento y vivencia de la comunidad Sorda, quien en definitiva decidirá su aprobación y significación.

Se trata también de un trabajo de musicología, (o más bien de un tipo particular de etnomusicología), lo que supone un primer reto para el profesional del área: la capacidad de identificar y apreciar experiencias musicales no comunes (o incluso, no tradicionalmente entendidas por tal). En ese sentido vale recordar una verdad que reveló esta disciplina desde que era llamada musicología comparada: un mismo estímulo sonoro puede ser interpretado de una manera musical o no de acuerdo a cada cultura que lo produce. Al respecto cabe citar nuevamente algunas de las palabras expresadas por Leonar Meyer en el texto *La emoción y el significado de la música*: "...casi todos los estudios de musicología comparada ponen de relieve que un mismo estímulo sonoro tiene a menudo diferentes significados (2001, p. 64).

Al respecto debe decirse también que nuestra propuesta supone la posibilidad extrema (no tendrá que ser así en todos los casos) de una experiencia musical en la que (como si se tratara de la obra *4 '33*, de John Cage<sup>33</sup>) no se escuche ningún sonido o ruido externo, pero en la que puedan compartir varios Sordos un mismo metro y compás y, a partir de él, "cantar con gestos" y de manera simultánea una misma canción. A este tipo de intérpretes Cage los llamó *Silent prayer* y nosotros los llamaremos aquí intérpretes de **"teatro musical en L.S.V o música en L.S.V"**. Sin embargo insistimos en decir que este no es el único tipo de experiencia que puede derivarse de este proyecto; sino que también hemos concebido la posibilidad de música enteramente "ruidosa" que haga uso de instrumentos que sean capaces de percibirse a través de la sensación táctil (acaso tambores de la costa venezolana), la cual pueda ser igualmente bailada y "cantada con gestos" "en seña venezolana (incluso que pueda sumar entre sus intérpretes a percusionistas Sordos, a los cuales llamaremos intérpretes de **"teatro musical en L.S.V en vibración"**

---

<sup>33</sup> Para mayores detalles sobre este filósofo musical y compositor ver:

[https://es.wikipedia.org/wiki/John\\_Cage](https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage)

Última consulta: 21-12-2020

Finalmente, y dado que la experiencia que aquí describimos integra música, texto y una ineludible actuación o dramatización demandada por los gestos en señas venezolanas, es inevitable que terminemos por aceptar o concluir que esta experiencia sea concebida como “**teatro musical (danzable) en lengua de seña venezolana**”, dado sus rasgos performánticos generales.

**Población:** como ya se dijo, esta propuesta contó con la participación de un grupo de alumnos Sordos del U.E.E. Liceo Miriam Ohep de Vélez. Hablamos de una población de adolescentes, todos Sordos profundos, pero en pleno dominio de la lengua de señas venezolanas. Para neutralizar otras variables intervinientes, se seleccionaron solo alumnos que no tienen problemas de aprendizaje. Todos los participantes se sumaron al proyecto de manera voluntaria.

**El proceso:** la ejecución de este proyecto supuso una inducción inicial, a efectos de familiarizar al participante –en términos teóricos y prácticos- con las nociones “musicales” de ritmo, pulso, tactus o metro y compás. Ulteriormente, y como ocurre con cualquier agrupación musical (llámese coro o banda) comenzó el proceso de ensayos regulares para seleccionar y montar las piezas que fueron interpretadas.

**Recursos:** planta física (un aula de clases), instrumentos de percusión (tambores), pizarra, computadora, videobeam, partitura gestual y un repositorio en YouTube.

#### **Actividades realizadas:**

##### **Presentación del proyecto ante U.E.E. Liceo Miriam Ohep de Vélez:**

En el mes de noviembre del 2019 se realizaron una serie de reuniones con las diferentes instancias de la comunidad educativa del Liceo Miriam Ohep de Vélez, con la finalidad de presentar nuestra propuesta musical como proceso de investigación y obtener así la aprobación necesaria para efectos de su implantación. **La propuesta fue aceptada.**

##### **Inicio de las actividades:**

A partir del mismo mes de noviembre 2019, hasta finales de febrero de 2020 (momento en que las clases fueron suspendidas por motivo de la pandemia), se realizaron diversos tipos de actividades, las cuales implicaron:

- El uso del metro o pulso musical (visibilizada mediante la batuta del director, así como a través de la marcha estacionaria del coro de “señantes”) y la lengua de señas, la cual narra o describe acontecimientos o sentimientos contenidos en las “señas” de las “canciones”.

- El uso del ritmo musical (mediante el uso de tambores) y su manifestación corporal mediante gestos expresados de manera diversa.

Para ambos tipos de prácticas, se utilizaron distintos tipos de agrupaciones de tiempos en disposición binaria o ternaria, haciendo uso de aires más lentos o más rápidos de conformidad al texto narrado. Todas las prácticas fueron registradas mediante videos y estos se colgaron en un canal de YouTube, al cual tiene acceso el lector mediante los enlaces dispuestos en este trabajo de grado.

## **6. Limitaciones:**

Este trabajo está muy lejos de pretender agotar el tema y las posibilidades y performánticas que se derivan de él y, por el contrario, en la medida en que lo fuimos desarrollando, nos sorprendió las posibilidades artísticas y creativas que podrían derivarse de su desarrollo. En este sentido debemos reconocer con mucha honestidad que las prácticas que mostraremos en los siguientes capítulos son sólo una mínima muestra representativa de lo que eventualmente pudiera hacerse bajo la consigna del “rap del Sordo”, práctica en la que, incluso, pudieran incorporarse (y de hecho ya están incorporadas) otras manifestaciones artísticas como la danza y el teatro.

Por otra parte, es obvio que las prácticas que se muestran en los siguientes capítulos se realizaron con personas que no son profesionales del arte (y mucho menos de la música) y que con una mayor madurez performánticas se pudieran hacer cosas de mucho valor artístico. Este es, pues, sólo un proyecto piloto.

Es de esperar pues que a partir de nuestros planteamientos puedan derivarse otras propuestas más osadas y capaces de llegar mucho más lejos.

## **Capítulo II**

**Hacia una necesaria concatenación entre la notación musical convencional y el ideograma gestual venezolano.**

Aunque la finalidad de este trabajo no es presentar un sistema de notación musical para Sordos, el hecho de que el mismo se presente de manera escrita y ante una comunidad musicológica de oyentes, supone e impone la necesidad de establecer alguna mínima relación entre el sistema de notación musical convencional y la representación gráfica de la lengua de señas venezolanas, a efectos de lograr un común entendimiento entre el autor de esta propuesta y el lector del trabajo. El objetivo de este capítulo preliminar es, pues, visualizar y detallar los movimientos de las señas según los valores temporales de las figuras musicales, lo que a su vez nos permite visualizar rítmicamente la música del Sordo que supone la propuesta.

Lo primero que debe ser dicho en ese sentido es que la escritura rítmica de las canciones en lengua de señas es más directa que la representación rítmica de las palabras de la lengua oral, puesto que, en lengua de señas, **gesto, concepto y figura musical** son una única unidad planamente coincidente, mientras que en la lengua oralizada una sola palabra (un concepto) puede tener varias sílabas y, por tanto, necesita escribirse con más de una figura musical. Veamos unos ejemplos que pudieran ser representados por una figura musical única, cualquiera que ella fuera<sup>34</sup>:

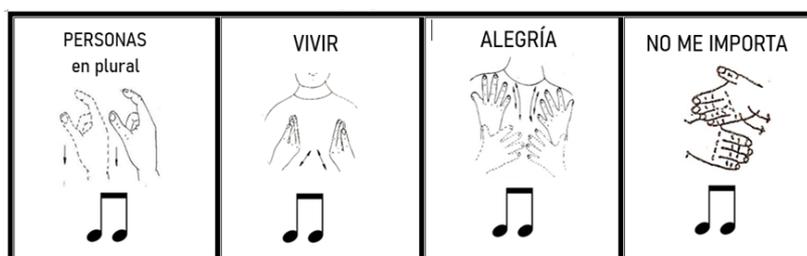


Como puede colegirse de la imagen, regularmente los gestos no son estáticos sino móviles y por tal (al igual que en una coreografía o en los gestos del director musical), el movimiento parte de un punto y va a otro. En nuestra propuesta escritural, ello no supone la subdivisión gráfica de la unidad en dos mitades (partida y llegada), como tampoco lo supone el dar y alzar de una nota percutida sobre una membrana o cuerda. Por el contrario: si dos ideas son dichas en un mismo tiempo, deben escribirse dos figuras. En estos casos, y si se trata de dos corcheas, proponemos escribir los corchetes separados, tal como se ve el “ideo-músico-grama” que se sigue:

<sup>34</sup> En el ejemplo colocamos una negra, pero no necesariamente tiene que ser así.



Existen también gestos en lengua de seña venezolanas que adquieren su plena significación a través de la repetición, lo que sí supone la obligatoria duplicidad de figuras, a efectos de que la escritura musical pueda representar fielmente la semántica del gesto. En estos casos, utilizamos las barras de corchetes (o las ligaduras) para enfatizar que se trata de una sola idea cuya representación gestual en L.S.V tiene dos partes, tal y como se ve en el ejemplo:



Como pasa en cualquier experiencia musical, estos dos tipos de gestos (simples y dobles), pueden combinarse (y de hecho se combinan) para dar origen a figuras y/o frases rítmicas variadas y más complejas. He aquí un ejemplo mínimo:



Hacer confluir este par de gestos en un mismo pulso de negra es interesante porque puede dar origen a configuraciones rítmicas típicas de la escritura musical convencional. Ellas surgen de señas que tienen movimiento doble (alegría – estrella) seguidas de señas con gesto simple (amor – sol). Tal y como ocurre en la notación musical convencional, el que se haya utilizado aquí la configuración de dos semicorcheas y una corchea, no supone que no se haya podido escribir con valores mayores o menores. Como lo ilustra la imagen que se sigue<sup>35</sup>, una frase músico-gestual podría interpretarse rítmicamente de muchas maneras distintas, quedando el asunto al absoluto arbitrio de su creador, lo cual forma parte de los objetivos de este trabajo; esto es: hacer que el Sordo se apropie de la experiencia musical.

Amanecer yo	caminar ver	personas	encontrar apoyo
			
Amanecer	yo caminar	ver personas	encontrar apoyo
			
Amanecer yo	Caminar	ver personas	encontrar apoyo
			

Finalmente debe decirse que existen gestos en L.S.V cuyo movimiento manual (no necesariamente del brazo) es múltiple e indeterminado (mariposa, soñar, brillar), tal y como ocurre con el vibrato de un intérprete de cuerdas, cosa que es incontable. En estos casos, y como ocurre con la escritura musical convencional, no es necesario la precisión contable del número de movimientos y, en el caso de la lengua de señas, no es necesario sumarle nada a la escritura del gesto.

<sup>35</sup> Se expone aquí una frase siguiendo las reglas gramaticales del Sordo venezolano, quien no usa preposiciones ni artículos, sino que se rige por el orden del acontecimiento visual para la construcción gramatical de la lengua de seña venezolana, la cual se apoya en este orden: tiempo (T), lugar (L), objeto (O), sujeto (S), verbo (V) y modificadores (M). Así la frase gramatical castellana “En el amanecer yo caminé y vi muchas personas para poder encontrar apoyo y dar ánimo a mi amor”, quedaría así en **LSV**: “Amanecer yo caminar ver personas encontrar apoyo”.

Antes de cerrar esta muy breve explicación, debe recordarse que más allá de los movimientos de las manos y de los brazos, en la lengua de señas (tal y como pasa en el habla oralizada) el gesto va acompañado de expresiones faciales y de intensidades gestuales<sup>36</sup>, las cuales cumplen el indispensable papel de llenar de contenido emocional a los conceptos, todo lo cual llena aún más de significado musical esta experiencia.

### **Canción *Venezuela* en notación musical e ideográfica:**

Con la sola intención de hacer un poco más accesible la comprensión de este trabajo ante la comunidad musicológica oralizada, presentamos también como segunda parte de este capítulo preliminar la transcripción de la archiconocida canción *Venezuela*, de Pablo Herrero Ibarz y José Luis Armentero Sánchez, a efectos de ilustrar con ella las implicaciones que supone la traducción de una canción a las reglas gramaticales de la lengua de señas venezolanas, vinculando todo eso a la notación musical tradicional. La transcripción de la melodía, que también se expone aquí, se hace sólo para referencia del musicólogo lector, y no pretende aportar nada para la comunidad Sorda.

La elección de esta pieza no es para nada casual: busca reconocer el trabajo de Belén Pérez de Arado, profesora de la Universidad de Carabobo y estudiosa de la cultura Sorda, quien en su intento de acercar la cultura del oyente y la del Sordo venezolano, tradujo en dos oportunidades esta popular canción (2004 y 2013), revisando y reconsiderando en la última oportunidad los elementos de la traducción, así como ilustrando más visiblemente la correspondiente gesticulación (pp. 215-226). Nosotros aquí solo queremos servirnos de su trabajo de traducción y representación ideográfica, para vincularlo a los rasgos rítmicos de la pieza, a efectos de que el musicólogo pueda comprender más plenamente las composiciones de los alumnos Sordos que participaron en este proyecto, y que mostraremos posteriormente.

Sería muy deseable que nuestro lector hiciera un especial esfuerzo en apreciar las complicaciones lingüísticas que se derivan de esta traducción interpretativa, y de cómo se intentó aproximar esos ideogramas al ritmo original de la canción. Esa no es la propuesta final de este trabajo, pero -insistimos- su lectura cuidadosa será útil para apreciar el trabajo musicalmente creativo que supuso la realización del proyecto.

Los elementos rítmicos que fueron expuestos al principio de este capítulo preliminar, valen todos para el entendimiento de la transcripción que se sigue.

---

<sup>36</sup> Por la intensidad de la LSV (acaso también por el tamaño de los mismos) es por lo que percibimos la carga emocional de los mismos, aun cuando (por lo distancia –por ejemplo) no podemos escuchar la conversación de los hablantes.

# Notación Musical e Ideograma Gestual- Venezuela

Compás 1-D

		<p>VENEZUELA</p>  
--	--	--

Compás 1



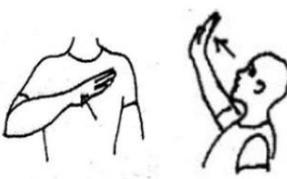
Compás 2-I

<p>LUZ</p>  	<p>VENEZUELA</p>  	<p>AROMA</p>  
---	---	---

Compás 2



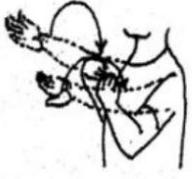
Compás 3-D

	<p>PROPIO TUYO</p>  	<p>YO</p>  
---	--	---

Compás 3



Compás 4-I

<p>LLEVO</p>  <p>♪</p>	<p>SER</p>  <p>♩</p>
---	---

Compás 4



Compás 5-D

		
---	---	---

Compás 5



Compás 6-I

<p>CUATRO</p>  <p>♪♪</p>		<p>EN EL</p>  <p>♩</p>
---	---	---

Compás 6



Compás 7-D

	CORAZÓN	

Compás 7

Compás 8-I

--	--	--

Compás 8

Compás 9-D

	MAR	OLA

Compás 9

Compás 10-I

	ESPUMA (2) 	
		

Compás 10



Compás 11-D

SANGRE (2) 		
		

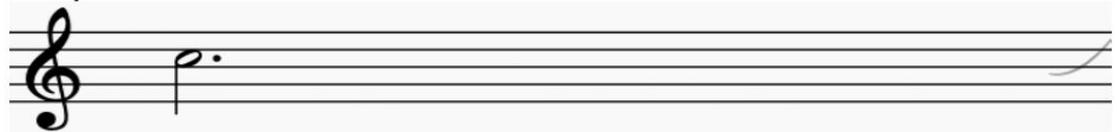
Compás 11



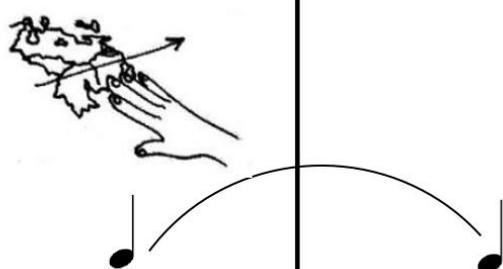
Compás 12-I

Compás 12



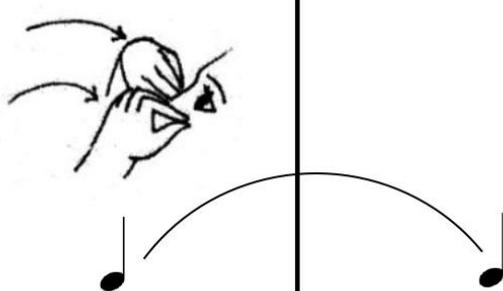
Compás 13-D

	HORIZONTE	
		

Compás 13



Compás 14-I

VENEZUELA	EN MIS OJOS	
		

Compás 14



Compás 15-D

		
---	---	---

Compás 15



Compás 16-I

Compás 16



Compás 17-D

<p>PALOMA (6)</p> 		
		

Compás 17



Compás 18-I

Compás 18



Compás 19-D

<p>PICO</p>  <p>♪</p>	<p>NIDO</p>  <p>♪</p>	<p>ENVIDIARLO</p>  <p>♪</p>
--	--	--

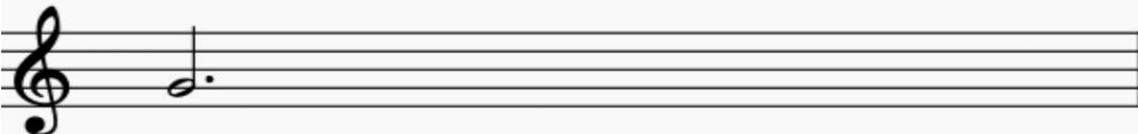
Compás 19



Compás 20-I

<p>YO NO</p>  <p>♪ ♪</p>	<p>♪</p>	<p>♪</p>
--	----------	----------

Compás 20



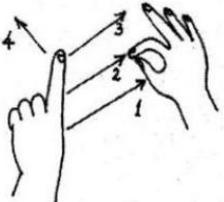
Compás 21-D

<p>♪</p>	<p>♪</p>	<p>♪</p>
----------	----------	----------

Compás 21



Compás 22-I

	<p>IGUAL</p>  	<p>TRIGO</p>  
---	--	--

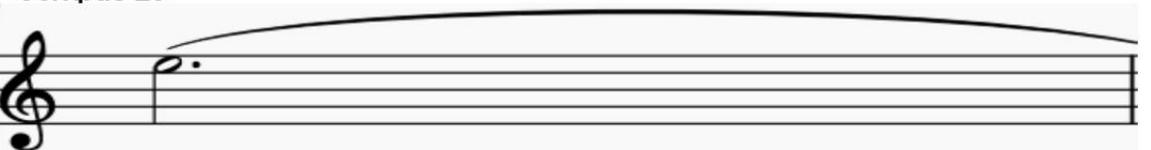
Compás 22



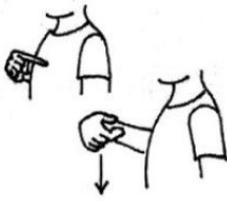
Compás 23-D

<p>VIENTO</p>  		
--	---	---

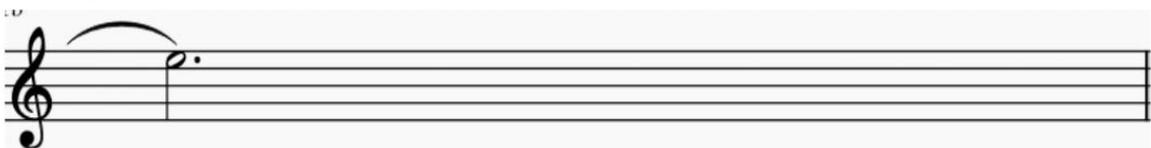
Compás 23



Compás 24-I

<p>IGUAL</p>  	<p>YO SOY</p>  	
--	---	---

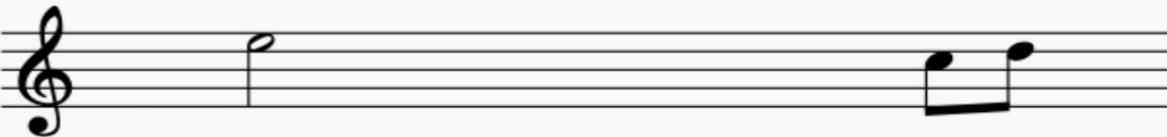
Compás 24



Compás 28-I

	<p>IGUAL</p>  	<p>MAR</p>  
---	--	--

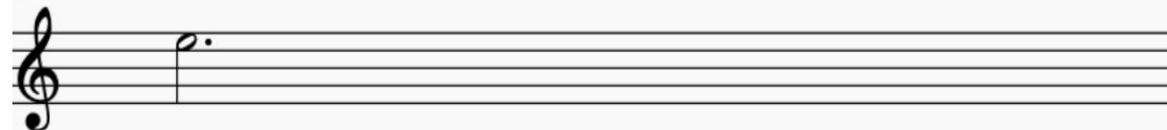
Compás 28



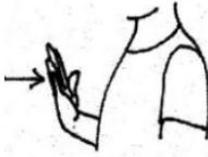
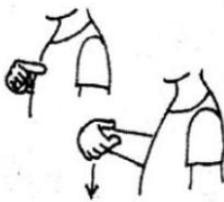
Compás 29-D

	<p>YO SIENTO</p>  	
---	---	---

Compás 29



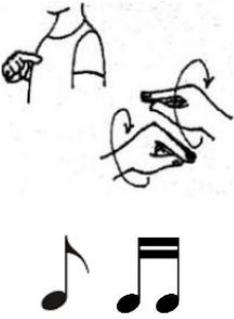
Compás 30-I

	<p>ASI</p>  	<p>YO SOY</p>  
---	--	---

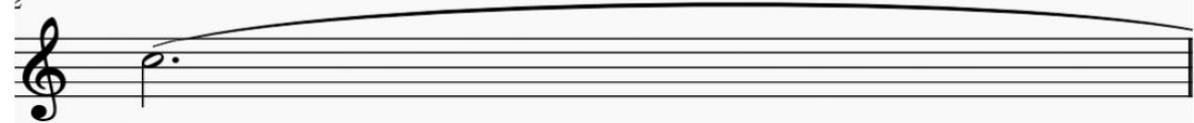
Compás 30



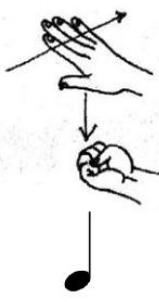
Compás 31-D

	<p>YO HARÉ</p> 	<p>¿QUÉ?</p> 
---	--	--

Compás 31



Compás 32-I

	<p>IGUAL</p> 	<p>DESIERTO (2)</p> 
---	---	--

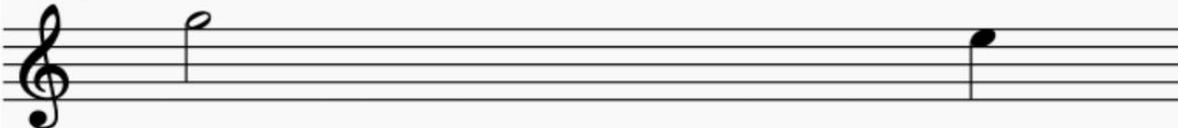
Compás 32



Compás 33-D

		
---	---	---

Compás 33



Compás 34-I

<p>SELVA</p>  		
--	---	---

Compás 34



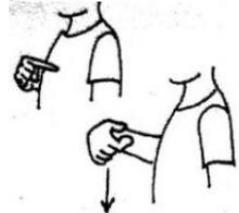
Compás 35-D

<p>NIEVE</p>  		<p>VOLCÁN</p>  
---	---	--

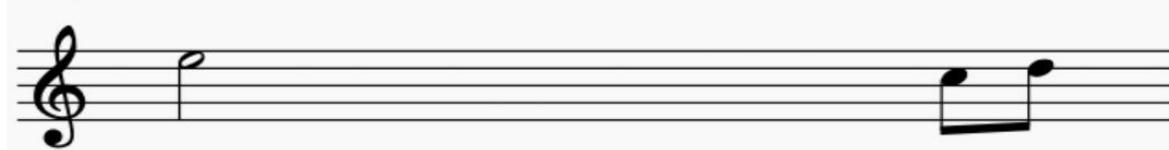
Compás 35



Compás 36-I

	<p>IGUAL</p>  	<p>YO SOY</p>  
---	--	---

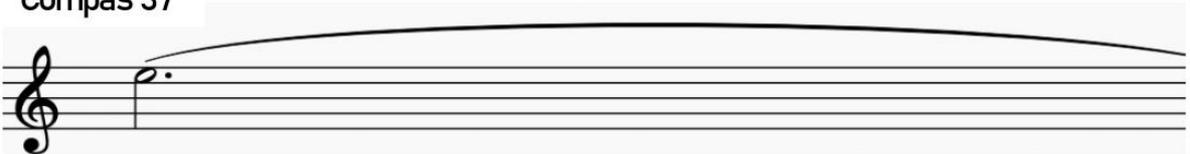
Compás 36



Compás 37-D

		
---	---	---

Compás 37



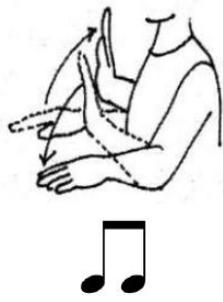
Compás 38-I

		
---	---	---

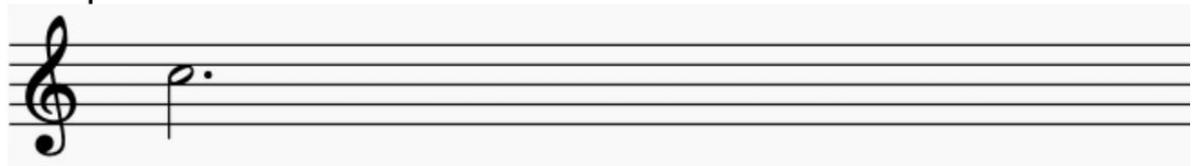
Compás 38



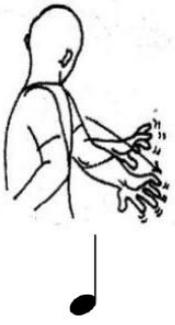
Compás 39-D

<p>ANDAR</p> 		
--	---	---

Compás 39



Compás 40-I

<p>DEJO MI ESTELA</p> 		
---	---	---

Compás 40



Compás 41-D

	<p>NOCHE</p> 	
--	---	---

Compás 41



Compás 42-I

<p>LLANO (2)</p> 		
--	---	---

Compás 42



Compás 43-D

<p>RUIDO</p>  	<p>IGUAL</p>  	
--	--	---

Compás 43



Compás 44-I

<p>CANCIÓN</p>  		
---	---	---

Compás 44



Compás 45-D

	<p>QUE ME</p>  	<p>DESVELA</p>  
---	---	--

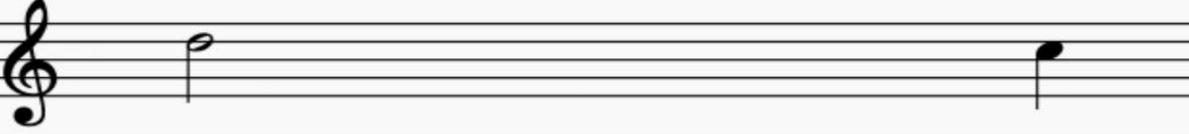
Compás 45



Compás 46-l

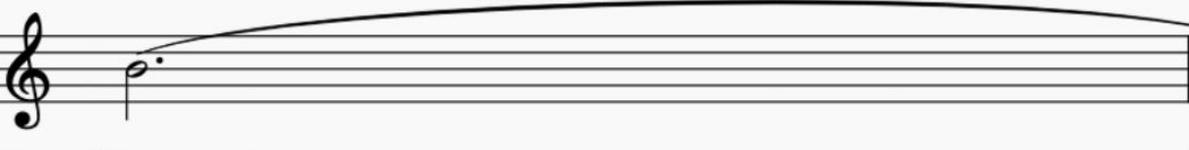
Compás 46



Compás 47-D

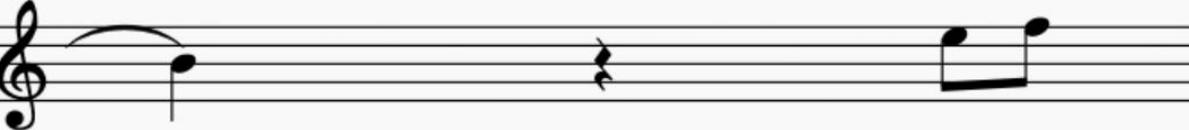
Compás 47



Compás 48-l

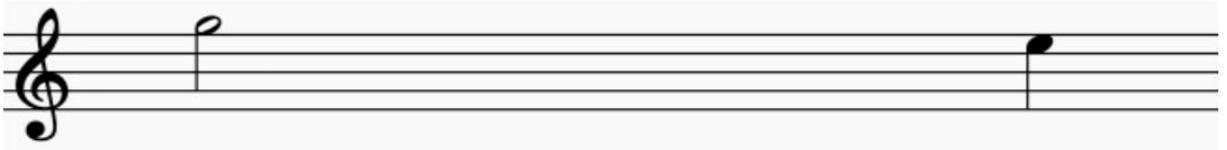
Compás 48



Compás 49-D

		
---	---	---

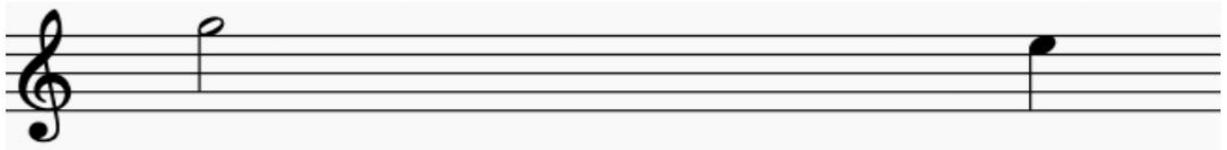
Compás 49



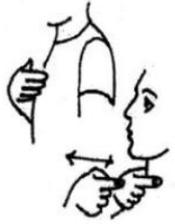
Compás 50-I

<p>AMOR</p> 		
		

Compás 50



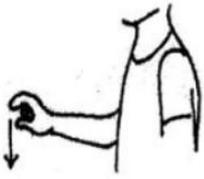
Compás 51-D

<p>A MI ME GUSTA (2)</p> 		<p>DEBE</p> 
		

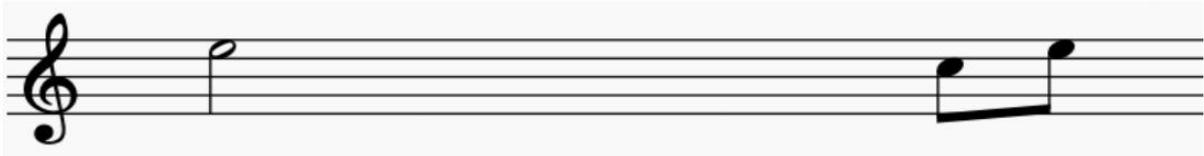
Compás 51



Compás 52-I

<p>SER</p>  <p>↓</p>	<p>IGUAL</p>  <p>↔</p>	
---	---	---

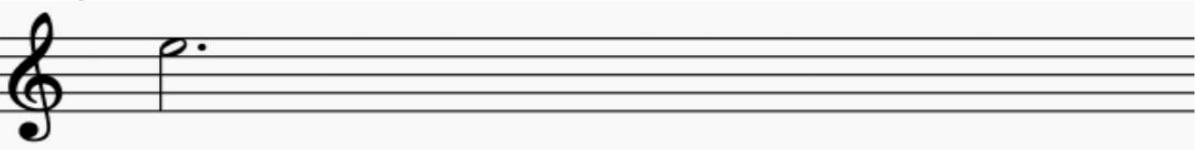
Compás 52



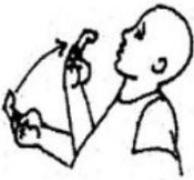
Compás 53-D

<p>CORAZÓN</p>  <p>↓</p>		
--	---	---

Compás 53



Compás 54-I

<p>FUEGO</p>  <p>3</p> 	<p>ESPUELA</p>  <p>↔</p>	
---	---	---

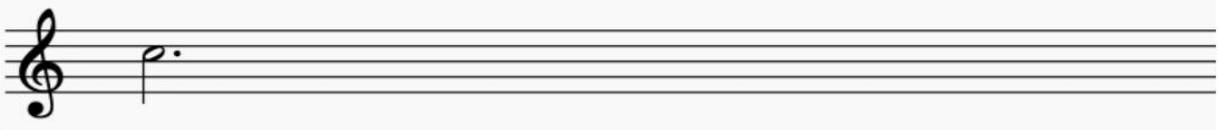
Compás 54



Compás 55-D

		
---	---	---

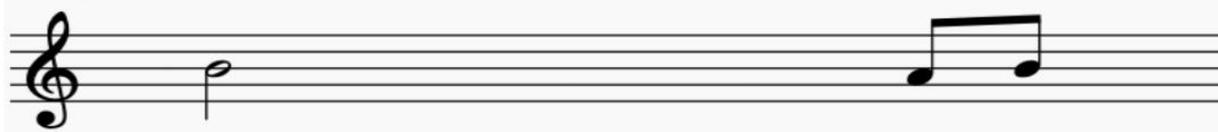
Compás 55



Compás 56-I

		
---	---	---

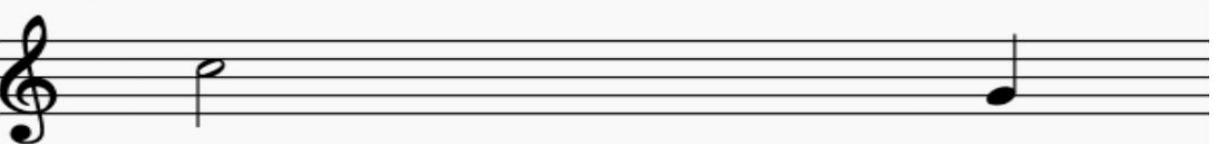
Compás 56



Compás 57-D

<p>PIEL</p>  		
---	--	---

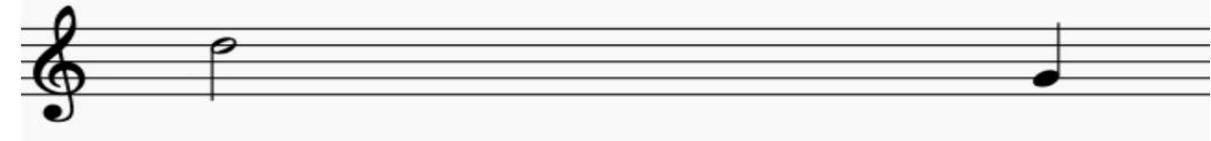
Compás 57



Compás 58-I

<p>POR EL SOL OSCURECIDA (2)</p>  		
--	---	---

Compás 58



Compás 59-D

<p>IGUAL</p>  	<p>UNA</p>  	
---	---	---

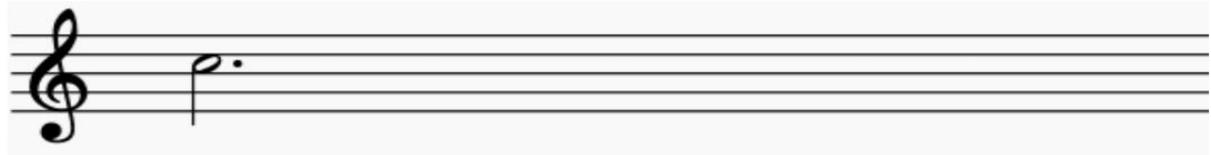
Compás 59



Compás 60-I

<p>FLOR</p>  		
---	---	---

Compás 60



Compás 61-D

<p>DE</p>  	<p>VENEZUELA</p>  	
---	--	---

Compás 61



Compás 62-I

		
---	---	---

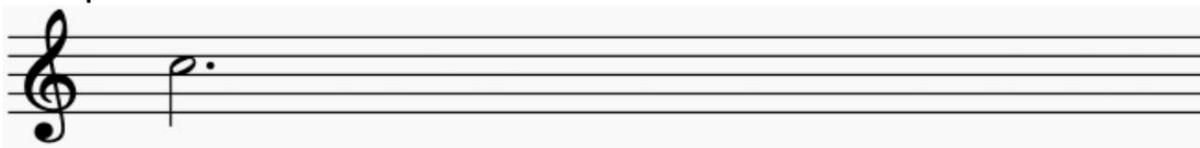
Compás 62



Compás 63-D

		
---	---	---

Compás 63



## **Capítulo III**

### **Resultados de la aplicación de la propuesta**

A continuación, damos testimonio documental (video) de las más significativas experiencias que se realizaron con los alumnos de la Unidad Educativa Especial “Miriam Ohep de Vélez”, las cuales van acompañadas de una leyenda explicativa, seguida ésta de una “partitura en L.S.V creada expresamente para explicar y evidenciar la significación musical de la actividad. Si el lector lo estima necesario en algún punto, puede remitirse nuevamente al marco teórico y al capítulo preliminar de esta investigación lugares donde se explica la correlación entre la notación musical convencional y la notación ideográfica en L.S.V “**ideograma musical en L.S.V**”.

**Experiencia 1:** <https://www.youtube.com/watch?v=f0u1A6cRpVU>



En el presente vídeo, titulado *La playa brillante* (estacionario), podemos ver a tres alumnos de la Unidad Educativa Especial “Miriam Ohep de Vélez”, interpretando una breve creación de su propia autoría, bajo la dirección o batuta del autor de este trabajo. En el mismo se puede observar a dos discípulos interpretando su creación textual a través del gesto (ver títulos) y un tercer alumno acompañando la interpretación con un par bongós, todos bajo el “metro” que les señala el Director. Los gestos tienen duraciones distintas, tal y como ocurre con las sílabas de las canciones del sistema oralizado. A efectos de que el lector pueda entender y apreciar el “valor rítmico de cada gesto” colocamos de seguida una suerte de “partitura gestual”. Para que el lector de esta partitura pueda establecer la relación de estos gestos y los títulos del video (escrito para lectores oyentes, no para Sordos), debemos recordar que la lengua de señas no utiliza preposiciones ni artículos. El lector que maneje la escritura musical debe tener en cuenta también que, cuando un gesto aparece representado por dos valores o más (dos corcheas o tresillo –por ejemplo-) es porque el mismo gesto consta de dos partes o se realiza dos

o más veces. Dicho de otra manera, cada gesto (o figura musical) representa siempre un concepto nuevo o la repetición de este. La elección del compás -acaso una “arbitrariedad”- fue decisión del autor de este trabajo y se hizo en función de agrupar el valor rítmico de los gestos.

## Notación Musical e Ideograma Gestual- La Playa Brillante

### Compás 1

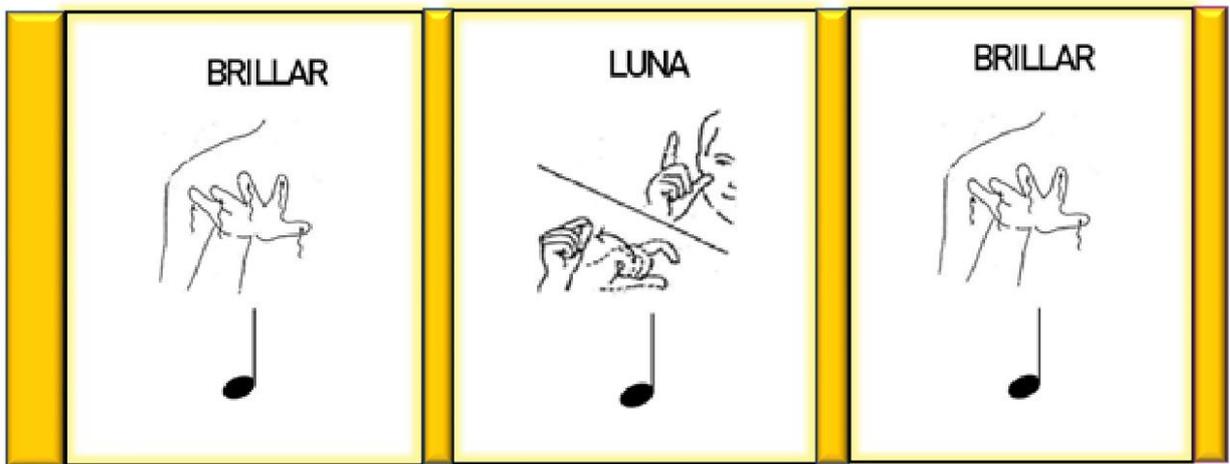
4 — 4	YO	VOY	PLAYA

### Compás 2

PLAYA	VER	

### Compás 3

BRILLAR		SOL



#### Compás 4



#### Video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=IRkIsnKOSIU>

En este otro vídeo, titulado *La playa brillante* (desplazamiento), vemos a los mismos alumnos y a su Director interpretando la misma “canción”, pero en esta oportunidad, y como elemento adicional, se les solicitó a los participantes marchar al pulso de la batuta, mientras los intérpretes del “texto gestual”, alternan los brazos entre derecha e izquierda, a efectos de evidenciar todavía más la guía métrica. Como en el caso anterior, los gestos de los brazos y manos subdividen el mencionado metro, tal y como ocurren con las palabras o sílabas de las canciones propias de la cultura hablada.



**Experiencia 3:** <https://www.youtube.com/watch?v=dGM8xw4q0Es>

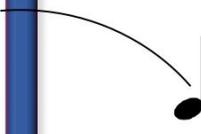


En este otro caso observamos a una pareja de estudiantes (hoy exalumnos de la Unidad Educativa Especial “Miriam Ohep de Vélez”), interpretando *Amor libre* (un texto de su propia creación), al son del bongó. Nuevamente aquí, el sonido del instrumentista y el movimiento acompasadamente danzado del “cantante en L.S.V” permiten evidenciar el metro compartido por ambos intérpretes. La cercanía con la que fue hecho el video permite seguir –como en ningún otro caso- la relación rítmica entre el gesto, el ritmo del bongosero y el metro musical de la “canción”.

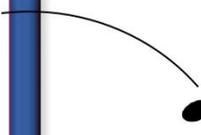
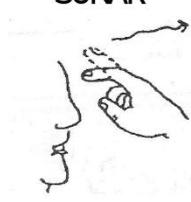
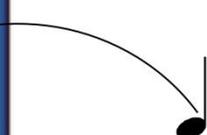
De seguida, la partitura en L.S.V

**Compás 1 Notación Musical e Ideograma Gestual- Amor Libre**

4 — 4	<p><b>AMOR</b></p>	<p><b>SIEMPRE</b></p>	<p><b>SIEMPRE</b></p>
	<p><b>Compás 2</b></p>	<p><b>Compás 3</b></p>	
	<p><b>JUNTO</b></p>	<p><b>AMOR</b></p>	<p><b>QUIERO</b></p>

	<p>CORAZÓN</p>  	<p>LIBRE</p>  
---	--	--

Compás 4

	<p>SOÑAR</p>  	
--	---	--

Compás 5

<p>AMOR</p>  		
---	---	---

	
---	---

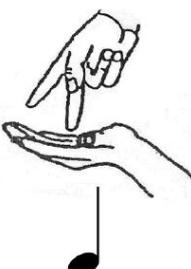
Experiencia 4: <https://www.youtube.com/watch?v=P0fQ4czuVvE>



Como en el caso anterior, observamos a otro estudiante (hoy exalumno de la Unidad Educativa Especial “Miriam Ohep de Vélez”), interpretando *El amanecer* (un texto de su propia creación), al son del bongó. Nuevamente aquí, el sonido del instrumentista y el movimiento acompasadamente danzado del “cantante de señas” permiten evidenciar el metro compartido por ambos intérpretes; pero en este caso es muy importante hacer notar que la sordera “clínicamente” diagnosticada del alumno danzante, es un impedimento para el manejo del lenguaje hablado por parte del participante, pero no para la percepción del instrumento de percusión que se encuentra a sus espaldas, gracias también al ambiente acústico cerrado en el que él se encuentra ambos intérpretes.

Como en el primer caso, colocamos de seguida la “partitura en L.S.V, acompañada de su contenido semántico y figuras musicales.

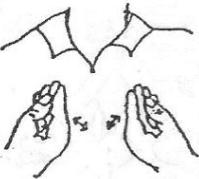
Compás 1      Notación Musical e Ideograma Gestual– El Amanecer

3 — 4	<b>DESPERTAR</b> 	<b>PARTICIPAR</b> 	<b>SOL</b> 
-------------	---	--	---

Compás 2

<p>MARIPOSA</p>  	<p>MUCHO</p>  	
---	--	---

Compás 3

<p>CIELO</p>  	<p>VIVIR</p>  	
---	---	---

Compás 7

	<p>NUBE</p>  	
---	---	---

Compás 8

	<p>SOL</p>  	
---	--	---

**Experiencia 5:** <https://www.youtube.com/watch?v=vITIV7phPiQ>

Este otro video muestra un caso muy distinto. Se trata de una suerte de “contrapunteo en L.S.V”, muy al estilo del que es usual en nuestra música llanera o de cualquier otro dúo dialogado, donde una pareja (en este caso también exalumnos de la Unidad Educativa Especial “Miriam Ohep de Vélez”) “dialogan gestualmente” al son de un metro musical compartido, el cual se evidencia mediante la danza. La pieza fue titulada *Corazón triste*.

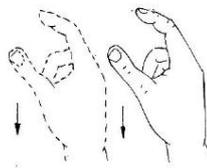


**Notación Musical e Ideograma Gestual- Corazón Triste**

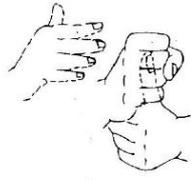
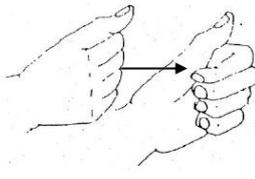
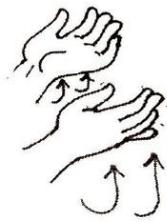
Compás 1

3 — 4		<p>AMANECER</p>	<p>YO</p>

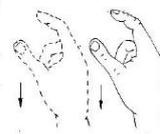
Compás 2

<p>CAMINAR</p>  	<p>VER</p>  	<p>PERSONAS</p>  
		

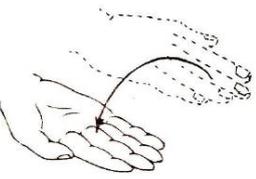
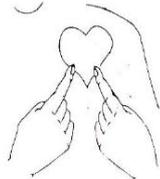
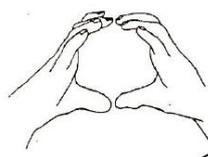
Compás 3

<p>ENCONTRAR</p>  	<p>APOYO</p>  	<p>ÁNIMO</p>  
		

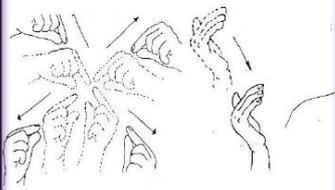
Compás 4

<p>AMOR</p>  		
	<p>DESOBEDECER</p>  	<p>PORQUE PERSONAS</p>    

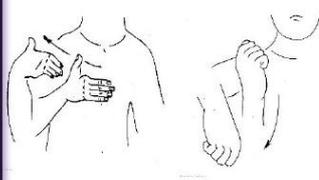
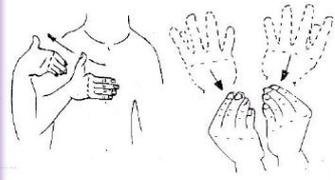
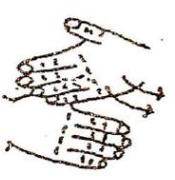
Compás 5

		
<p>QUE</p>  	<p>CORAZÓN</p>  	<p>MUNDO</p>  

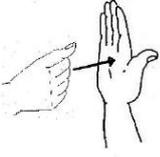
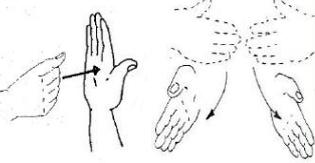
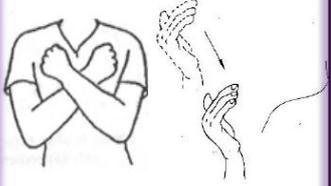
Compás 6

		
	<p>ESTRELLA DA</p>  	<p>BELLEZA</p>  

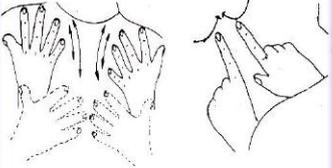
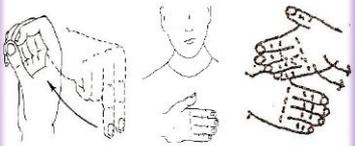
Compás 7

<p>QUIERO DESOBEDECER</p>  	<p>QUIERO UNIDO</p>  	<p>NO IMPORTA</p>  
		

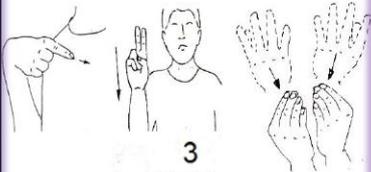
Compás 8

<p>LUCHAR</p>  	<p>LUCHAR ABRIR</p>  	<p>AMOR VENIR</p>  
		

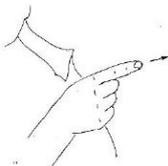
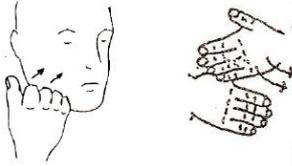
Compás 9

<p>ALEGRE IGUAL</p>  	<p>SOL</p>  	
		<p>NO ME IMPORTA</p>  

Compás 10

<p>YO USO UNIÓN</p>  <p>3</p> 	<p>HACER</p>  	<p>CORAZÓN TRISTE</p> 

Compás 11

	<p>TU</p>  	<p>FRÍA IMPORTA</p>  
<p>DESANIMADO</p>  		

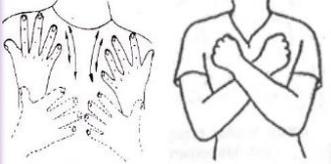
Compás 12

<p>AMIGO VENIR</p> <p>Musical notation: two eighth notes</p>	<p>SILBAR A LA PAR</p> <p>Musical notation: two eighth notes</p>	<p>ALEGRE</p> <p>Musical notation: two eighth notes</p>

Compás 13

<p>SALVAR</p> <p>Musical notation: one eighth note</p>	<p>TU FRÍA OSCURA</p> <p>Musical notation: triplet of three eighth notes</p>	<p>PÁRATE VEN</p> <p>Musical notation: two eighth notes</p>

Compás 14

<p>ALEGRÍA AMOR</p>  		
		

**CAPITULO IV:**  
**Otras experiencias musicales**

### **Una primera aproximación a un dictado musical:**

Con el sólo deseo de seguir dando pequeñas muestras de las potencialidades de las personas Sordas en favor de su inclusión en el mundo musical, colocamos de seguida dos experiencias en las cuales dos hipoacúsicos profundos remedan unas células rítmicas emitidas (sobre tambor y bongó) por el autor de este trabajo. Los ejemplos -vale decir- no distan en nada de las asignaciones rítmicas que tradicionalmente son solicitadas a los aspirantes a ingresar a los cursos intruductorios de los conservatrios del País. Aquí –como es costumbre- el profesor emite una fórmula, los Sordos la “sienten”, la retienen en la memoria y luego la repiten.

<https://www.youtube.com/watch?v=dK1bvFnm5AU>



<https://www.youtube.com/channel/UCUjUmnXQWoJtdop4q1OUZaA/videos>



### **Una primera aproximación a la polirrítmica en L.S.V**

A partir de la experiencia musical 5, titulada *Corazón triste* (ver), en la cual una pareja de Sordos ejecuta una “canción en L.S.V dialogada”, concebimos la idea de ensayar una primera aproximación escritural para sordos (una birritmia gestual), lo que sin duda genera retos interesantes para el intérprete Sordo, ya por las implicaciones rítmicas que ello supone, ya por las del tipo gestual. En el siguiente video los intérpretes ejecutan (en grupos de dos) polirrítmicas que, por su contenido gestual, son también (como el motete medieval) polisemánticas.

<https://www.youtube.com/watch?v=RkXmldfbBOA>



## Representación músico-gestual.

$\frac{3}{4}$	YO      TÚ      ÉL	YO      TÚ TÚ      ÉL	YO      TÚ TÚ      ÉL
			
			
	YO      TÚ      ÉL	TÚ TÚ      ÉL      ÉL	YO TÚ ÉL      TÚ      ÉL
			
			
	ÉL      TÚ      ÉL      TÚ	YO      ÉL      ÉL      TÚ      YO	YO      ÉL      TÚ      TÚ
			
			
	YO TÚ      TÚ      ÉL      TÚ	YO YO YO      ÉL      ÉL      TÚ      YO	AMOR      TÚ
			
			
	CIELO      ÉL	AMOR	
			
			
	CIELO      ÉL	AMOR	
			
			

### **Una interpretación artística-musical de Johémily Rodríguez:**

Para finalizar mostramos un video donde nuestra exalumna Johémily Rodríguez interpreta –como en los casos anteriores- una composición de su propia inspiración, pero aquí es posible evidenciar, o por lo menos intuir una mayor intencionalidad artística. El hecho es significativo porque permite vislumbrar las posibilidades perfonmánticas que podrían derivarse de nuestra propuesta si la misma se asumiera con mayor nivel de compromiso artístico.

<https://www.youtube.com/watch?v=-70RKGnb-vg>



## Conclusiones

Como quedó argumentado en el marco teórico de esta investigación (y demostrado empíricamente a través de las prácticas que se realizaron en la puesta en marcha de este proyecto), la primera conclusión que debe derivarse de este trabajo es que la sordera desde el punto de vista lingüístico, no necesariamente es tal desde el punto de vista de la percepción de la rítmica musical, por decir lo menos. Con esto queremos expresar que el hecho de que una persona tenga limitaciones profundas para percibir el lenguaje oral (un Sordo profundo, por ejemplo), eso no lo incapacita para percibir, disfrutar, interpretar, re-crear o componer música rítmica. De tal manera, la exclusión automática y tajante que se ha hecho de los Sordos respecto de la experiencia musical (exclusión hecha incluso por algunos miembros de la misma comunidad Sorda), se debe a la ignorancia que muchos tienen respecto de la relatividad de la sordera, respecto de la diversidad de nociones y de tipos música, o de ambas cosas a la vez. Esto seguramente se deba a que los Sordos y demás estudiosos del tema no saben casi nada de música, y a que los músicos y musicólogos tampoco conozcan nada o casi nada de la cultura de Sordos. Esperemos que este trabajo pueda aportar algo para disminuir este distanciamiento cultural y comunicacional entre ambos mundos.

Dado que la lengua de señas se desarrolla en el espacio y en el tiempo psicológico, tal y como sucede (o incluso en mayor proporción y detalles) en la gesticulación de un director de coro u orquesta, en la gesticulación de un instrumentista o en la articulación de un cantante, nada impide que los Sordos perciban y convivan con los elementos fenomenológicos que evidencian el ritmo general y musical (transcurrir de sucesos, regularidad o diversidad en la sucesión, acentos, etc.), lo que implica un ejercicio musical *sui generis*, pero, al fin y al cabo, ejercicio musical. Todo ello nos conduce al “rap del Sordo” como experiencia musical válida y auténticamente significativa para el Sordo, dado que se trata de un género musical pre eminentemente rítmico-lingüístico, cuyo producto (piezas musicales) puedan ser enteramente concebidas, interpretadas y apreciadas por personas Sordas, en uso pleno de sus formas gramaticales y emotivas expresiones faciales. Esta experiencia había sido ya realizada con éxito en otras lenguas, y lo que se propuso este trabajo de grado es su implantación (en un grupo piloto) en lengua de señas venezolanas (L.S.V.).

El rap del Sordo puede y debería ser acompañado por percusionistas igualmente Sordos (o también oyentes) y (en espacios públicos) traducida (irónicamente a la

inversa) por intérpretes de lengua de señas, lo que permitiría establecer un vínculo entre las manifestaciones culturales del Sordo y las del oyente.

Este trabajo está muy lejos de haber podido agotar el tema y las posibilidades y performánticas que se derivan de él y, por el contrario, en la medida en que lo fuimos desarrollando, nos sorprendió las posibilidades artísticas y creativas que podrían derivarse de su desarrollo. En este sentido debemos reconocer con mucha honestidad que las prácticas que mostramos en los capítulos anteriores sólo fueron una mínima muestra representativa de lo que eventualmente pudiera hacerse bajo la consigna del “rap del Sordo”, práctica en la que, incluso, pudieran incorporarse (si es que ya no están incorporadas) otras manifestaciones artísticas como la danza y el teatro. En este último sentido creemos lo que lo que debería desarrollarse a partir de este propuesta es el teatro musical (danzante) del Sordo.

Por lo demás es obvio que las prácticas que se realizaron en esta propuesta fueron ejecutadas con personas que no son profesionales del arte (y mucho menos de la música) y que con una mayor madurez performántica se pudieran hacer cosas de mayor valor artístico. Sin embargo, los ejemplos mostrados ilustran que con un grupo dispuesto a sistematizar y profesionalizar la propuesta (una compañía músico-dramática de Sordos), podría llegarse muy lejos. En ese sentido esperamos que este trabajo pueda también servir de estímulo a otros por venir, a efectos de dar un paso en la composición e interpretación de piezas especialmente concebidas y apreciadas por la comunidad Sorda.

### Lista de referencias:

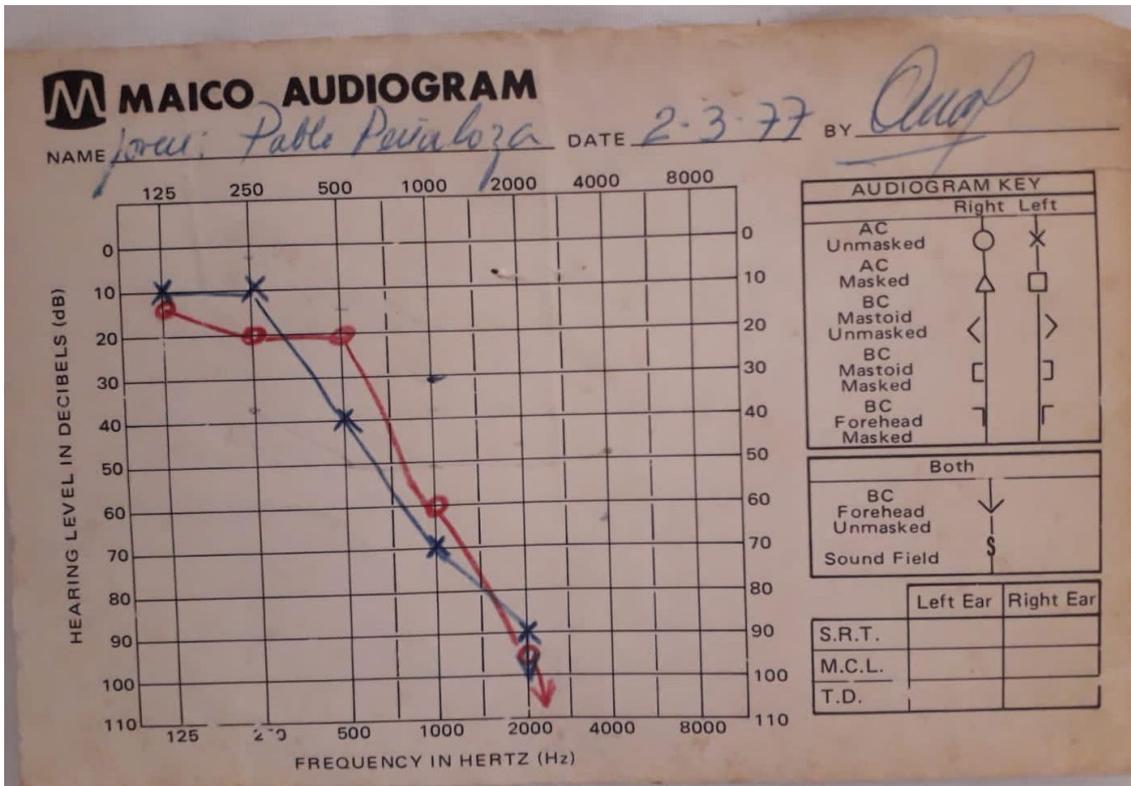
- Arte conceptual. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_conceptual](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual)  
Última consulta: 18-12-2020
- Bevans, J. (1992). *Música evolutiva*. Massachusetts, Escuela Perkins para ciegos.
- Buecher, J., Coddling, P. y Cormier L. (1984). *Music therapy for handicapped children, Hearing impaired, Visually impaired, deaf-blind. Vol. 1*. United State of America, Edited by Wanda B. Lathom and Charles T. Eagle, Jr.
- Córdova, R (s. f.). *Actividades orientadas a la percepción táctil de la música para estudiantes con sordo-seguera* [folleto on line]. Disponible en: [https://issuu.com/anaruthfullnature/docs/actividades\\_orientadas\\_a\\_la\\_percepc](https://issuu.com/anaruthfullnature/docs/actividades_orientadas_a_la_percepc)  
Última consulta: 18-12-2020
- Carol Robbins, Carol y Cive Robbins (1980). *Music for the Hering Impaired & other special group: a resource manual and curriculum guide*. Editorial MagnaMusic – Baton
- Font Bisier, Miguel Angel [Director]. (2017). *Inclusión de personas sordas en un proyecto cultural (XMILE)* [Documental]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzv2AjGh2fI>  
Última consulta: 19-12-2020
- Griot. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Griot>  
Última consulta: 21-12-2020
- Guirao, M (1980). *Los Sentidos: bases de la percepción*. Editorial Alhambra, S.A. España
- John Cage. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/John\\_Cage](https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage)  
Última consulta: 21-12-2020
- Latham, A [Coord.] (2009). *Diccionario Enciclopédico de la música*. México, Fondo Cultura Económicas
- Lengua de señas venezolanas. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lengua\\_de\\_se%C3%B1as\\_venezolana](https://es.wikipedia.org/wiki/Lengua_de_se%C3%B1as_venezolana)  
Última consulta: 21-12-2020
- López, A. [Directora de contenidos]. (2017). *¿A las Personas Sordas les gusta la música?*-Visualfy.es. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sBLl9BuZsw0>  
Última consulta: 18-12-2020

- Nuestro cuerpo también escucha las vibraciones [Reportaje] (2019). *Tendencias: boletín semanal de ciencia* [publicación digital]. Disponible en: [https://tendencias21.levante-emv.com/nuestro-cuerpo-tambien-escucha-las-vibraciones\\_a45149.html](https://tendencias21.levante-emv.com/nuestro-cuerpo-tambien-escucha-las-vibraciones_a45149.html)  
Última consulta: 21-12-2020
- Manzano, A. ¿Cómo perciben la música las personas Sordas? *Youtube* [sitio web]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n5Sy1xgsdT4>  
Última consulta: 17-12-2020
- Marchesi, A. (1987). *El desarrollo cognitivo y lingüística de los niños Sordos*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- Meyer, L. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001.
- Merino, L. (2006) “Las vibraciones de la música.” Editorial Club Universitario. Disponible en: [https://youtu.be/QVPrh88tuU0?si=jUx2yU3HBDxvCD\\_D](https://youtu.be/QVPrh88tuU0?si=jUx2yU3HBDxvCD_D)
- Moreno González, Sergio (2013, septiembre 16). “Coro de Manos Blancas”. *Última noticia*
- Oviedo, A. (2007) “Raperos sordos”. Texto escrito para <http://www.cultura-sorda.eu> en marzo de 2007, p.s.n. Disponible en: [https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/11/Raperos\\_sordos.pdf](https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/11/Raperos_sordos.pdf)  
Última consulta: 17-12-2020
- Palmer, R. (s.f.). *Feeling the music* [Página web]. Disponible en: <http://www.kolumbus.fi/riitta.lahtinen/feeling.html>  
Última consulta: 18-12-2020
- Pérez de Arado, B (2004). *El Sordo, su cultura y su lenguaje*. Caracas, Centro profesional de Sordos (CENPROSORD).
- Pérez de Arado, B (2013). *La torre de babel en el mundo del sordo*. Valencia-Venezuela, Universidad de Carabobo.
- Rap. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rap>  
Última consulta: 21-12-2020
- Rap. *Enciclopedia Libre Universal en Español*. [Sitio web] disponible en: <http://enciclopedia.us.es/index.php/Rap>  
Última consulta: 21-12-2020

- Rimas en lenguaje de señas: el rapero finlandés Signmark hace realidad su sueño Global 3000. *Youtube* [sitio web].  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g83INUjFI7Y>  
Última consulta: 18-12-2020
- Rowell, L. 1985. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona España Ed. Gedisa S.A.
- Signmark. *Wikipedia, la enciclopedia de contenido libre*. [Sitio web] disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Signmark>  
Última consulta: 17-12-2020
- Schwanitz, D (2006). *La cultura todo lo que hay que saber*. España, Punto de lectura, S.L
- Weidenbach, V. (1981). “La música en la educación del niño deficiente múltiple sordociego”. *Revista Perspectivas*, Vol. XI, N° 4. París, UNESCO
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2006). *Manual de trabajos de grado de especialización, maestría y tesis doctorales*. Venezuela, UPEL.

## **ANEXOS**

**Audiometría de Pablo Peñaloza:**

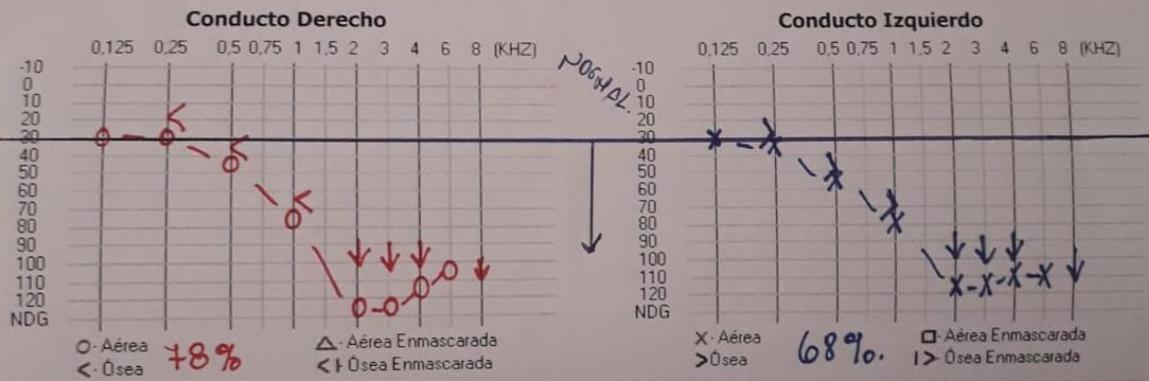


### Evaluación Audiológica

Nombre: PEÑALOZA PESCONI, PABLO CESAR  
 Teléfono: 0212-239.91.58  
 Fecha de Examen: 29/05/2014  
 Proxima Examen: 29/05/2015

Edad...: 51 Años  
 C.I.: V-6.185.019  
 Remitido por:  
 Dirección: EL MARQUES  
 Tipo Audiometria: Asistencial

Cod.Examen: 038  
 Descanso Auditivo: 14 horas  
 Categoría:



Conducto Derech	125	250	500	750	1000	1500	2000	3000	4000	6000	8000	(HZ)
Aire	30	30	45	NDG	75	NDG	115	115	110	105	S/R	(dB)
Hueso Enmascarada			20	35		65	S/R	S/R	S/R			(dB)

Conducto Izquierdo	125	250	500	750	1000	1500	2000	3000	4000	6000	8000	(HZ)
Aire	30	35	55	NDG	80	NDG	120	120	115	110	S/R	(dB)
Hueso			30	50		70	S/R	S/R	S/R			(dB)

Aire - White Noise

Observaciones del Fono: HIPOACUSIA NEUROSENSORIAL DE MODERADA A PROFUNDA CON PREDOMINACION EN LOS SONIDOS AGUDOS. SE RECOMIENDA USO DE PROTESIS AUDITIVAS MODELO SALTO SUPER POWER MARCA HANSATON.



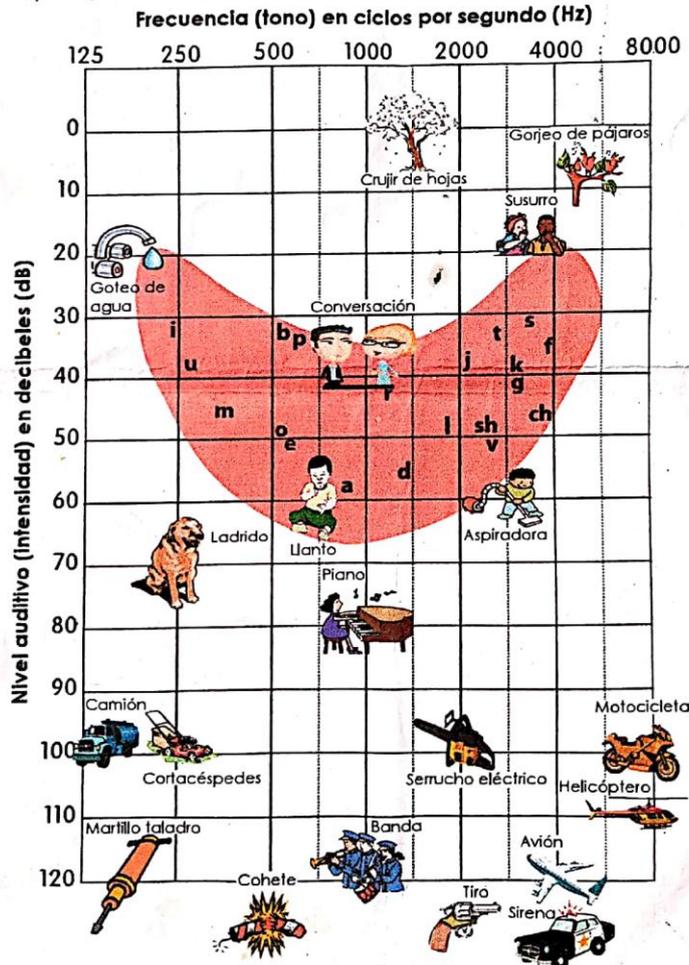
**AUDIOREX**  
 Ayudas Auditivas  
 GONZALEZ MARY C.

Modelo: AVS-500  
 Num.Série:  
 Fabricante: Vibrasom

## Audiograma de sonidos familiares

(Gráfica de frecuencia de sonidos)

Un audiograma se usa para representar las respuestas a sonidos y lenguaje durante ciertos exámenes auditivos. El área delineada que aparece en el audiograma que muestra la mayoría de los sonidos del habla tiene la forma de una banana y se la conoce como "banana del lenguaje". Al usar el Espectro de Frecuencia y Sonidos los padres podrán reconocer dónde se encuentran los niveles de sonido de su hijo en comparación con la banana del lenguaje. Los ejemplos en el Espectro le podrán también ayudar a identificar los sonidos del medio ambiente que su hijo puede escuchar.



Los sonidos del habla en esta gráfica son aproximaciones solamente. Los sonidos del habla pueden ser débiles o fuertes (intensidad) dependiendo de la distancia entre la persona que está hablando y la que está escuchando. El sonido grave o agudo de la voz (tono) depende si la persona que está hablando es hombre, mujer o un niño.