

Voces más allá de las palabras. Aproximaciones al uso de la voz en dos obras acusmáticas de Ricardo de Armas

Voces beyond the words. Approaches to the use of the voice in two acousmatic pieces by Ricardo de Armas

Leticia Molinari

Universidad Nacional del Sur

molinarileticia60@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2609-8379

Recibido: 1º julio – 2023

Aprobado: 5 – septiembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp87-101>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumen

La posibilidad de evocación que tiene la música o la voz sin el recurso de las palabras es un tema presente en las instancias de creación, interpretación y audición que interesa a teóricos como Abbate, Neubauer, Wishart y Smalley entre otros y a compositores de diferentes géneros. Corporalidad, formas de enunciación y expresividad vocal forman parte de un terreno propicio para ahondar en la ambigüedad y mutabilidad de la música, abstracciones que despiertan el imaginario del oyente y dan lugar al cruce de otras voces ya presentes en la composición. En *Martirena 100dB* (arte radiofónico) y *De simulacros y exageraciones* (música experimental) del compositor argentino Ricardo de Armas, encontramos elementos que nos permiten profundizar en la presencia de esas voces en el marco de la música acusmática.

Palabras clave: escucha, voz, acusmática, gestualidad.

Abstract

The possibility of evocation that music or the voice have without the use of words appears in the instances of creation, interpretation and listening which interests theorists such as Abbate, Neubauer, Wishart and Smalley among others and composers of different genres. Corporality, forms of enunciation and vocal expressiveness are part of a favorable terrain to delve into the ambiguity and mutability of music, abstractions that awaken the listener's imagination and give rise to the crossing of other voices already present in the composition. In *Martirena 100dB* (radio art) and in *De simulacros y exageraciones* (experimental music) by the Argentine composer Ricardo de Armas, we find elements that allow us to deepen the presence of these voices within the framework of acousmatic music.

Keywords: listening, voice, acousmatic, gestures.

Introducción

El propósito de este trabajo¹ es pensar algunas posibles formas en que la voz se incluye en producciones de la música acusmática; para ello, las cuestiones de la gestualidad, la relevancia de la escucha y la presencia de la voz más allá del lenguaje serán los tres pilares más importantes. Abordaremos [Martirena 100dbB](#) (arte radiofónico, 2021) y [De simulacros y exageraciones](#) (música experimental, 2014) dos obras del compositor Ricardo de Armas (Buenos Aires, 1957). En ellas se destacan las cualidades acústicas de las intervenciones vocales que se convierten en fuentes sonoras de gran ductilidad sea para moverse dentro y fuera del campo semántico del lenguaje verbal, para evocar momentos de la vida o como parte del paisaje sonoro, entre otros propósitos. Los mecanismos del habla, la exploración de la expresividad y los modos de decir presentes en estas obras, dan cuenta de una riqueza vocal tímbrica, agógica y dinámica por medio de la cual el cuerpo ausente deviene imaginado y ofrece y sustenta un gesto implícito. Abordaremos el estudio de los recursos vocales principalmente desde el enfoque de los

¹ Este texto tiene su origen en el trabajo final del seminario de Estética Musical (2022), dictado por el Dr. Edgardo Salinas, en el marco del doctorado en artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

compositores y teóricos Trevor Wishart y Denis Smalley: la voz que porta el cuerpo y el movimiento del que emana.

Al reducir la importancia de la semántica en el devenir de estas composiciones, en tanto el habla y la voz son tratados principalmente como materiales sonoros, creemos que hay algo de la razón que está siendo desplazado, que deja lugar al placer sensorial y a la evocación de un cuerpo más visceral o emotivo. En los fragmentos en que aparecen las palabras, la enunciación se coloca por encima del texto; en las partes sin letra, y con multiplicidad de formas de emisión de la voz hablada, un timbre familiar despierta la remembranza, los rezos crean un clima místico y el susurro se asocia con el misterio de un secreto que escapa a la escucha.

Pensamos que en las obras es posible encontrar un entrecruzamiento de las voces del compositor y de las vocalistas, una coexistencia de intencionalidades compositivas que surge de las posibilidades de la interpretación, lo cual nos abre un doble juego. Por una parte, sostenemos que en la etapa inicial de producción de materiales, hay un trabajo en conjunto que se enriquece con consignas, respuestas y escuchas mutuas; pero por tratarse de música grabada, la concreción de las obras ordena y fija una secuencia que coloca la interpretación en primer término, luego la composición y finalmente la escucha. En consecuencia, la decisión definitiva queda a cargo del artista por lo cual, así como la música está salvada del momento fugaz de su ejecución, el intérprete ya no tiene la libertad de reinterpretación; ahora será el oyente quien reserva para sí esa libertad en cada escucha.

La relación entre la información que se comparte y las formas de habla sin lenguaje ya aparece en el comienzo del planteo de la musicóloga Carolyn Abbate (2002) de momento que parte de la enunciación lingüística de una partitura musical con letra para recuperar desde allí la presencia de otras voces no verbales; de tal modo, Abbate remite a esa voz que conmueve con lo no dicho, que da espacio al cuerpo de dónde emergen sus modos de decir, el llamado “grano de la voz” del filósofo Roland Barthes (1985). En estas composiciones, de Armas incorpora una selección de actos vocales que, separados de sus contextos y significaciones habituales, impactan sobre el oyente; se trata de una voz corpórea en la cual el discurso articula enunciados lingüísticos y no-lingüísticos.

Para abordar este planteo, realizaremos un acercamiento analítico a los materiales y las obras con los aportes de las entrevistas al compositor en formato semiestructurado;

luego construiremos un marco teórico en el cual predomina el abordaje estético-filosófico para poner en tensión la textualidad con lo inefable y la presencia del cuerpo a través de la voz. Finalmente para nuestras consideraciones de cierre, recuperaremos la articulación entre voz, escucha y gestualidad.

Consignas y materiales

Las voces de estas obras pertenecen a dos artistas bahienses, Patricia Galassi y Natalia Martirena quienes, estimuladas por las sugerencias del compositor, realizaron exploraciones y sonoridades articulatorias con la voz; las fuentes vocales son el resultado del registro y una posterior selección y edición en manos del compositor. Al respecto, Ricardo de Armas nos comparte en las entrevistas²:

los procedimientos creativos realizados con las artistas Natalia y Patricia, tuvieron bastantes puntos en común. Conociendo de antemano sus posibilidades con el trabajo de la voz y sus inquietudes en relación a la actividad performática, las artistas improvisaron material sonoro. A partir de escuchar esos materiales, les solicité específicamente determinados comportamientos con el trabajo vocal, por ejemplo, desarrollo de determinados gestos sonoros, mutar la cualidad factual y variar el espectro de fonemas, onomatopeyas, trabajar con el tono o la componente ruidosa de la voz, sugerir una dirección de la frase, una paleta dinámica y cuestiones relacionadas a la articulación de las frases.

En el entramado del material vocal con fuentes electrónicas, de Armas elabora el desarrollo de una narrativa no lingüística al privilegiar una lógica espectral en tanto composiciones atentas a las propiedades acústicas del sonido. Además, tales procedimientos se articulan con un breve discurso semántico cargado de poética y con expresiones vocales de gran significación; acerca de esto, nos dice el compositor:

Desde mi punto de vista o mejor dicho de escucha, el trabajo con la voz de por sí propone un doble papel. Por un lado, el de un objeto sonoro muy poderoso y con extraordinarias capacidades desde su composición espectral, posibilidades de fraseo, gestualidad y dinámica y expresividad. Por otra parte, el uso de la palabra, la oralidad y la posibilidad de generar sentido y semántica.

² Las entrevistas se realizaron por vía de textos de WhatsApp, realizadas el 09/09/2022.

Con relación al uso de la voz en estructuras sonoras, el compositor y teórico Trevor Wishart (2019) aborda la indagación de un amplio repertorio vocal que incluye gestos, objetos fonémicos y formas del lenguaje; tomaremos ejemplos que se utilizan en las obras. Dentro de lo que denomina indicadores involuntarios, incluye toser y estornudar y, entre las formas de articulación lingüística, se refiere al espectro de ruido de algunas consonantes (“s” y “f”) y a las que son producto de interrupciones lingüales (“r”). También describe algunos sonidos que pueden originarse por afuera de la cavidad oral: en el frente (efectos bilabiales o vibraciones labiales), en el interior (alturas muy graves de emisión en la zona subglótica, el eructo en el esófago) y los externos que se logran gracias a golpeteos en las mejillas; agrega efectos sonoros debidos a cambios en el flujo de aire (turbulencias en inhalación o exhalación) o bien a combinaciones, por ejemplo, de glotis y tráquea para obtener una voz rugosa y grave. En cuanto al grito, lo define como “una emisión continua de alta frecuencia y sonoridad, con espectro amplio” (p. 292) ligado a un estado de terror o dolor. A este listado se suman los elementos paralingüísticos (risa, llanto), las combinaciones de oclusión y liberación, las variaciones de apertura bucal, elevación de paladar, movimientos de lengua y el enorme potencial mimético de la voz: las onomatopeyas, aquí entendidas como imitación ya no de objetos específicos, están presentes en la articulación de enunciados casi incomprensibles, de una situación y de un estado emocional o tal vez físico. Wishart sostiene que con tal repertorio, es posible crear algún tipo de lenguaje imaginario que “retiene nuestro material en el campo del arte sonoro, ya que las cuestiones referidas a la semántica no pueden ingresar en la percepción del oyente” (p. 341).

Desde otra mirada, Smalley (1986) vincula los gestos sonoros, vocales e instrumentales, con la energía, movimiento, direccionalidad e intervención de los gestos corporales y sostiene que se relacionan colaborativamente con la textura, más cercana al comportamiento sonoro interno; según el momento de la obra en que predomina el campo gestual o el textural, la percepción se dirige hacia la corporalidad o hacia la trama interior de la obra respectivamente. Para la descripción de experiencias auditivas, Smalley elabora el concepto de ‘espectromorfología’ (1986, 1997) en el cual reúne la descripción de las características acústicas de las fuentes y su comportamiento temporal; se trata de una herramienta útil en particular para la música acusmática de origen electroacústico que invisibiliza el campo sonoro, reduce las certezas de la escucha y, en consecuencia, apela al imaginario del oyente.

Descripción analítica de las obras

Bosquejamos brevemente ambas obras desde la audición y con las herramientas de los autores citados; haremos foco en nuestro tema de interés y, por tal motivo, no nos detendremos en otros elementos o relaciones formales.

De simulacros y exageraciones

Se trata de una obra de música experimental de poco más de cuatro minutos de duración, con una división interna en siete secciones articuladas por breves silencios; en ella predomina el tratamiento gestual por sobre el textural y, en su estructura, el material de cada sección se presenta y se repite variado con excepción de la anteúltima. En la primera parte, un discurso susurrado, expresivo e incomprensible de frases cortas es acompañado por intervenciones ocasionales de cuerdas resonantes, ambas construyen un clima de serenidad y misterio con la estratificación de dos planos simultáneos que se desenvuelven a diferente velocidad: fonemas rápidos en el habla y pulsaciones electrónicas, espacializadas y lentas. En la segunda sección, un clima de agitación se impone cuando la voz perturbada acelera la articulación y la respiración mientras que la dinámica espacial electrónica acelera la lateralización de las fuentes. En la tercera parte hay una variación del dúo inicial, más breve y con juegos gestuales imitativos de motivos y entonaciones de fonemas. En la siguiente sección, se evoca un clima infantil entre voz y una cajita de música; así continúa luego del silencio pero enriquecido por una voz grave que reintroduce el mismo material ahora acompañado de una fuente sostenida y rugosa. Sorprende el uso de palabras en la anteúltima parte donde un solo de voz recita sin inflexiones y gravemente: “él me ama, yo lo amo; ella me ama, yo la amo; ellos me aman, yo los amo; ellos se aman, yo los odio”. Aquí, de Armas selecciona una enunciación indiferente, homogénea y de dicción clara en el único pasaje semántico donde el recitado remata con la dualidad amor-odio para cancelar también desde las palabras cualquier emoción o sensación; de este modo, se diferencia del abanico expresivo de las restantes partes y provoca un contraste tanto en el tratamiento del habla como en el contenido de

la lengua. Finalmente, la voz agitada sugiere con un grito la impotencia del habla y cierra con el material vocal del comienzo sin las pulsaciones.

Las texturas van cambiando en cada segmento: en la primera y tercera parte, la voz y las fuentes se superponen en dos planos de igual carácter; en la cuarta y en la segunda sección de la quinta parte, el diálogo se orienta a la elaboración conjunta de un mismo clima. Los solos, exclusivamente vocales, tiene a su cargo cuatro partes y en las tres últimas recuperan parcialmente y con variaciones, materiales y gestos de las anteriores.

Martirena 100dB

Esta obra de arte radial dura poco más de cinco minutos y se desarrolla sin cortes; el título alude, si no a lo inaudible, al límite de lo perjudicial para la audición que aquí está mediado por una sensación de distanciamiento, de lejanía; se asemeja a una suerte de paisaje o situación sonora que, por incluir a la voz, se transforma en el lugar o la historia de alguien. El rango dinámico es estrecho, con oscilaciones de leves cambios graduales a excepción de los segundos iniciales y del sorpresivo final. Predominan las fuentes móviles con desplazamientos dentro de dos planos: cerca para sonidos que referencian fuentes pequeñas (graznido de aves, tintineo de monedas) y lejos para las que tienen un alto grado de abstracción y sugieren gran potencia; de esta forma, la espacialización sonora simula una ubicación remota de los ruidos ensordecedores, con un tratamiento muy reverberante que se extingue hacia el final donde la textura se vuelve menos densa. La voz de Martirena emerge ahogada y profunda en tres intervenciones con vocalizaciones y articulaciones que se alternan en una sucesión breve – largo – breve a la vez que puntúan un seccionamiento interno. En general, la voz desarrolla gestos breves con ritmicidad propia y otros más extensos de sonidos vocales sostenidos de afinación tónica; dentro de su repertorio de materiales, la intérprete utiliza chistidos, golpes de lengua y garganta, trinos de lengua, burbujas bilabiales, exhalaciones, boca cerrada, soplidos, susurros y muy breves entonaciones. La voz forma parte de la espacialización y evoca la cercanía con articulaciones cortas y ágiles de la máscara, labiales y linguales (s, t, r), y desde lejos con vocales (a, o) emitidas sin obstrucción desde la profundidad de la garganta abierta y la elevación del paladar.

La secuencia inicial comprende una agitación velozmente lateralizada de fuentes electrónicas continuas y superpuestas y otras fugaces con predominio gestual, seguida de un más sereno y menos denso pasaje textural que da paso a la primera intervención vocal; este mismo encadenamiento, variado y en sentido inverso, lo encontramos al final. En la sección central, empalmes, yuxtaposiciones y sucesiones dan fluidez a desarrollos sonoros continuos que se enlazan en una configuración textural en la que los roles de figura-fondo se van alternando entre la voz y las fuentes electrónicas, ambas tienen procesos prolongados, un ritmo pausado y se enlazan con fusiones e imbricaciones tímbricas a partir del gesto vocal. Un breve segmento de sonido tintineante antecede a la última intervención vocal que incluye una segunda voz, infantil y susurrante sobre fondo metálico sostenido y suave; un clima íntimo, interrumpido por la breve coda, sonora y dinámica. De este modo, de Armas concreta el propósito artístico del formato radiofónico según el teórico y artista Jose Iges (2004): una irrupción donde el mensaje le es ajeno y fuerza a la audiencia a explorar otra escucha, desacostumbrada y distinta.

Los procedimientos, procesos, configuraciones texturales y gestuales difieren en las dos composiciones pues en *De simulacros...* están organizados en el recorte de secciones estáticas y enmarcados en una locación que sugiere interioridad, o bien en *Martirena 100dB*, los procesos continuos de transformación y variaciones en la densidad textural simulan desarrollarse en un amplio espacio exterior. Incluso en la primera obra se destaca el uso de una elaborada analogía fonémica y rastreo de alturas y en la segunda, en cambio, las modulaciones y articulaciones vocales (Wishart, 2019). Sin embargo, ambas exponen la tensión proximidad-distancia tanto en el vaivén emocional de aquella como en la espacialidad de esta última y un momento de evocación infantil y de ensueño; incluso similitudes en el tratamiento de las fuentes y en algunos criterios de organización como el contraste de algunas secciones y el desarrollo cíclico. La voz no se contrapone sino más bien estrecha su relación con las fuentes como escuchamos en los climas de la primera y en las contigüidades tímbricas de la segunda; por último, están atravesadas por la impronta personal de sus respectivas intérpretes, un sesgo identitario que es asimismo motivo de las diferencias.

Marco teórico y desarrollo

Presentamos varios autores que han discutido cuestiones del grado de ambigüedad en la música y el ámbito sonoro mediante el uso del lenguaje o de la voz; además, vemos que la relación música-lenguaje ya se encuentra en la partitura, en los textos del género vocal y al interior de la obra, en el análisis de su organización estructural. Las semejanzas entre la música y el lenguaje suelen atribuirse a que ambos poseen reglas gramaticales propias, ordenamiento sintáctico y, como ya dijimos, la investigación musicológica se concreta en las palabras y en general, solo parcialmente; sin embargo, los caminos se bifurcan pues en la lengua la teoría busca la coherencia semántica mientras que en la música se orienta a la construcción de un discurso sonoro. Para el filósofo Enrico Fubini (2005) la música electrónica marcó un punto de quiebre al romper con la tradición de esta conexión y destruir el lenguaje musical tradicional. Sostiene que esta música privilegia la relación causal entre sonidos ahora autónomos como si hubiese sido incapaz de elaborar una nueva gramática o sistema de organización que dialogue con el oyente en términos de elaboración y no de descubrimiento.

Sin embargo, lo que para Fubini es un impedimento, para Abbate es una necesidad y desarrolla, tal vez, el pensamiento más radical sobre el tema en tanto busca descartar las asociaciones lingüísticas como referencia y comparación para acercarse a la música desde un lugar distinto. Propone que el concepto no es condición del goce estético, sostiene que la música no es un lenguaje y construye una teoría que toma muy en cuenta la dimensión corporal; así, plantea diferentes formulaciones de la voz en diálogo con otros autores. Según Abbate (2002), el lenguaje verbal evidencia limitaciones al momento de abordar expresiones sonoras y corporales, pese a lo cual ha logrado dominar la producción de estudios musicales desplazando aspectos que son propios del mundo sonoro; advierte acerca de una transliteración que atenta contra la potencialidad de la música, siempre más profunda y compleja, desbordante e irreductible a la semántica del lenguaje verbal.

Por otra parte, la multiplicidad de sentidos de la música y su manera de sugerir vagamente, hace de la escucha de los otros un acto individual, diferente incluso del compositor y sin necesidad de acordar con él. No sabemos qué dice la música, es como un idioma desconocido que narra pero “narra sin relato”, según Abbate (2002). Es interesante cómo esta autora recupera la existencia de un afuera del lenguaje aun cuando se trata de música vocal con texto, por caso en la ópera, un género en el cual letra y música se articulan estrechamente y no es fácil ni necesario comprender con claridad el texto en

su totalidad; en general, esto sucede en las arias donde es posible intuir los sentimientos y emociones que se expresan gracias a la línea del canto.

Contrario a este pensamiento, el teórico John Neubauer (1992) sostiene que la música ha logrado independizarse totalmente del lenguaje, si bien su afirmación no tiene la profundidad ni el alcance de las reflexiones de Abbate quien, en su recorrido histórico, rescata el debate por la imitación musical de la entonación de las palabras y reconoce aun que “el lenguaje y las metáforas son necesarios si queremos hablar de la música.” (1992:69). Para Smalley (1997) es también una necesidad expresar las experiencias personales con la música y poder describirla. Consideramos importante en este punto detenernos en dos actos de habla presentes en todo enunciado, propuestos por John Austin (1962) y que Abbate recupera; nos resultarán útiles para corrernos de la observación de los enunciados de tipo declarativo que ponen en juego cuestiones de significación lingüística. Nos referimos, en estrecha relación con las obras de nuestro trabajo, al acto fónico o de emisión y al acto perlocutivo o esa fuerza que impacta en el oyente y que demuestra la importancia de “las formas de enunciación más que las formas tomadas por el enunciado” (p.195), donde se encuentra la verdadera narratividad musical.

Desde otro enfoque, Smalley (1986) sostiene que si bien todos los sonidos tienen parte de potencial abstracto e integran contextos en los que estimulan la construcción de abstracciones, de la misma manera tienen parte de potencial concreto y, sea que predomine uno u otro componente, el imaginario del oyente recurre al cuerpo y a sus experiencias; se entabla una relación de mimesis en la cual aquello no musical abarca la performatividad y el préstamo del lenguaje verbal. Por demás, según este teórico, en la música electroacústica la gestualidad instrumental y en particular la de la voz ha logrado sostener tal vínculo y es precisamente el gesto sonoro uno de los recursos que más ha desarrollado, como bien lo expresa el antropólogo Claude Levis-Strauss: “Por más que se embriague con la ilusión de hablar, la música concreta, no hace otra cosa que gesticular lo más cerca posible de los sentidos” (en Fubini, 2005:483).

Smalley considera que la presencia remanente de ese gesto es importante para la afinidad que se pueda entablar con la obra desde la percepción; afirma que parte de esa afinidad se debe a la tendencia natural a asignar una fuente sustituta (‘surrogacy’, 1992) a un sonido cuando, ante la falta de certezas, no es posible identificar su origen físico: se trata de un mecanismo de atribución o vinculación auditiva de una fuente imaginaria o

posible ('source bonding', 1997). Además, las composiciones sonoras electroacústicas resultan inseparables de alguna forma de interpretación al punto que en algunos casos, según el musicólogo Nicholas Cook (en Abbate, 2004), tal acción interpretativa queda inscripta en el registro de la obra como sucede en las obras que describimos.³

Las reflexiones del filósofo y también musicólogo Vladimir Jankelevitch, que Abbate profundiza, nos permitirán acercarnos a la relación entre composición, interpretación y audición. Jankelevitch (1983) amplía la idea de hacer música más allá del momento de realización práctica y se refiere a un hacer que incluye al momento de creación y al de la escucha: “el intérprete que rehace, el compositor que inventa y el oyente que comprende (...) pueden seguir el mismo camino y en igual sentido y, desde el mismo punto de vista, pueden dar lugar a un acto único.”, un acto irrepetible fruto de “actitudes más drásticas que gnósticas” (p.128). Abbate (2004) entiende que esta diferenciación de actitudes sobrepasa la polarización de música práctica- música teórica para comprender una connotación física de la que emana conocimiento y se refiere a un tipo de saber alejado de las palabras y cercano a la ambigüedad y mutabilidad de la música que al mismo tiempo envuelve a quien la escucha y lo libera del determinismo lingüístico. Por su parte, el historiador Hans Ulrich Gumbrecht (2006) diferencia la audición de las demás percepciones porque en ella se trata de ser, no de tener, un cuerpo; una mirada muy cercana a los conceptos de Wishart. Por añadidura, para este último autor, las emisiones sonoras de una voz se constituyen en señales o indicadores únicamente gracias a la escucha; si bien sostiene que estos nunca se desvinculan totalmente de la información a la que se asocian en origen, pone en tensión tal transparencia al reconocer la ambigüedad que persiste en la música incluso resistiendo a las relaciones sintácticas que, por jerarquía, imponen su información gestual por encima de las señales individuales.

En cuanto a las posibles derivas de la escucha, Abbate nos advierte acerca del riesgo de relacionarnos por medio del uso del lenguaje con la música como si fuera otro ser humano; es un riesgo debido por una parte a la inevitable asociación entre sonidos y experiencias y, por otra parte porque, “la música se origina en los cuerpos humanos” (2002:200). Tal vez son estas conexiones tan estrechas entre corporalidad y sonoridad las que hacen que sea imposible expresar con palabras todo lo que acontece cuando nos

³ Exceptuamos aquellas obras que, en menor número, requieren espacialización u otras formas de interpretación en tiempo real.

exponemos a la música; se trata de lo inefable, aquello que según Jankelevitch es “lo inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir” (1983:118).

Durante la percepción, la cercanía entre el oyente y la obra pone en juego tanto las emociones como la posibilidad de relacionarse de forma más analítica con la obra, un abanico de actitudes que contienen desde una escucha más centrada en el sujeto hasta la exploración del comportamiento sonoro respectivamente (Smalley, 1992). En cuanto a este último punto, resulta particularmente rico el imaginario de la audición cuando la voz se integra al tejido sonoro porque, en palabras de Barthes, (1985:252) “La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en ese espacio intermedio es dónde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar...” Por ello se refiere a una relación amorosa con la voz, gracias a lo no dicho, a ese resto de ambigüedad que abre las puertas a elaborar sentidos posibles (Nancy, 2008).

En síntesis, siguiendo a Jankelevitch y Abbate en sus consideraciones acerca de la composición, interpretación y escucha como conductas drásticas, podemos pensar la música como una performance; el resto de los autores citados igualmente acuerdan en que la cuestión del cuerpo es inmanente al hecho musical, tanto en su producción como en el imaginario que acompaña la percepción. En particular en la música electroacústica, las voces tienen un muy amplio campo de juegos expresivos e indeterminaciones que subyacen a las narrativas del oyente y, a falta de escena, cobran protagonismo en la reconstrucción auditiva de la imagen de un cuerpo. (Wishart, 2019).

A modo de cierre

Hemos abordado las relaciones entre gestos, escucha, enunciación y corporalidad dentro del campo de la música acusmática para pensar la tensión entre la voz y el lenguaje. Consideramos que en las obras elegidas, la idea de la composición y la escucha como momentos más experienciales que teóricos está presente desde las exploraciones vocales al inicio del proceso creativo; por ello, la performatividad resulta un tema clave pues la música cobra vida cada vez que recupera un tiempo y se extiende en un espacio al igual que cualquier gesto. Asimismo, también en el recorrido teórico, la voz como una fuente sonora ocupa un lugar preponderante en el debate acerca de la relación música-lenguaje

y en el marco de una narratividad musical no lingüística; es el lugar puramente musical o sonoro que estimula la escucha y tiende un potente vínculo con el perceptor.

Martirena y Galassi producen vocalizaciones que hacen posible el goce sensorial del habla sin sentido y la expresión sin domesticar de las emociones, voces más próximas a lo des-figurado y elusivo. En sendas obras, se ejemplifican dos categorías de imitación musical: la entonación verbal y las pasiones, según las describe Neubauer (1992) para la música del S.XVIII; las palabras poco tendrían para añadir a la voz como sonido cuando su propósito es dar cuenta de una situación o un estado subjetivo, una suerte de “interiorización de la imitación” según este autor (p.117). Así, mientras la voz en *Martirena100dB* se mixtura con otras fuentes en un flujo ininterrumpido de sonidos abstractos, en las intervenciones de *De simulacros...* se trata de una voz que ocupa un rol protagónico y estructura el devenir de la composición, en ambas el tratamiento sonoro hace posible escuchar eso otro que expresa la voz.

Abbate, en su análisis de *Lakmé*, dice que “la voz pura reclama atención instantánea en un pasaje que está llamativamente desnudo de cualquier otro sonido” (2002:188); retomamos su afirmación arriesgando un cierto paralelismo con *De simulacros* y *exageraciones*. En seis de sus secciones, es posible deducir un estado anímico solo por la carga expresiva de la enunciación, son pasajes que despiertan las intuiciones y la imaginación, pensamos que radica la libertad interpretativa de la escucha a la que aludíamos. En cambio, en el ‘recitativo’ de la anteúltima, el texto en sí mismo es una anulación de intención y sentido, el amor por el odio, dos sentimientos intensos y opuestos que se nombran en soledad. La enunciación de Galassi abre una disparidad con el enunciado por el tono indiferente con el que aborda la letra; de tal modo, mantiene la voz en un primer plano de atención inclusive por sobre el texto, podríamos afirmar que se trata de ese raro momento de narratividad que describe Abbate.

Como vimos, esta teórica (2002) entiende que la música no está por fuera del cuerpo en acuerdo con la idea de “estereofonía carnal” de Barthes (1985) para referirse a las formas del cuerpo que adopta la música; asimismo recupera de este autor, el concepto de “grano de la voz (...) concebido como cuerpo vibrante con sonido musical –una fuente que habla–” (p.200) al que hemos hecho referencia. Para Barthes, el cuerpo es “un hospedaje del significante en que el sujeto puede ser oído, el movimiento del cuerpo es ante todo aquel por el que se origina la voz” (p.252).

Las obras de De Armas, por vía de las intervenciones vocales claramente distinguibles como tales, traen a cuento ese cuerpo que fue desplazado históricamente de los abordajes analíticos de la música pese a ser tan potente en la imaginación, de donde buena parte de la música acusmática lo recupera. Nos preguntamos ¿los fonemas de Martirena dan cuenta de cierta humanidad en un contexto de aturdimiento? ¿Cuántas emociones y sensaciones nos envuelven al escuchar a Galassi desplegar sus climas y los diferentes estados? O bien, ante la pérdida de la palabra ¿cómo logran esos discursos ambiguos, esas narrativas no lingüísticas, alcanzarnos e interpelarnos? En definitiva, a cerca de la validez de estas cuestiones ¿necesitamos las palabras aun cuando son dichas?

Se trata de obras que sugieren algo de lo humano no universal sino personal que Fubini sintetiza: “la expresión más tangible de esa solidaridad desprovista de mediación entre el espíritu y la materia” (2005:482);

A diferencia del cuerpo y su gestualidad, el lenguaje verbal ha hundido sus raíces históricas en la actividad musical, desde la creación hasta la escucha, atravesando el análisis y la interpretación. En *Martirena 100dB* y *De Simulacros y Exageraciones*, intentamos pensar la voz como sonido del cuerpo y recuperar la enunciación como el aspecto más sonoro y musical del lenguaje.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn. 2004. “Music: Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry* (30/3): 505-36.
- . 2002. “Las voces de la música”. En *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Compilado por Silvia Alonso, 187-227. Madrid: Arco Libros.
- Austin, John Langshaw. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (1985). *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces)*. Barcelona: Paidós.
- De Armas, Ricardo. 2021. *Martirena 100dB*. [Descarga online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/ricardodearmas/martirena-100-db> (último acceso 14-05-2023).
- . 2014. *De simulacros y exageraciones*. [Descarga online]. Disponible en: <https://soundcloud.com/ricardodearmas/de-simulacros-y-exageraciones> (último acceso 14-05-2023).
- Fubini, Enrico. (2005). *La estética musical de la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona:

Alianza.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2006. “Presencias de Mozart ¿podemos describir los placeres que nos produce escuchar música?”. *Historia y Grafía* 27: 173-95.

Iges, José. 2004. “Arte radiofónico: Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”.

TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología) 60. [E-journal]

Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com> (último acceso 05-12-2022).

Jankélévitch, Vladimir. (2005[1983]). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.

Nancy, Jean-Luc. (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

-----, (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

Neubauer, John. (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

Smalley, Denis. (1997). “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. *Organised Sound* 2(2):107–126.

-----, (1992). “The listening imagination: Listening in the electroacoustic era”.

En *Companion to Contemporary Musical Thought*. Editado por R. Orton J. Paynter, T. Howell y P. Seymour, pp. 514–554. London: Routledge.

-----, (1986). *Spectro-morphology and structural processes*. Simon Emmerson. Harwood Academic.

Wishart, Trevor. (2019). *Sobre el arte sonoro*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Leticia Molinari – C.V.

-Profesora de Educación Musical y Magister en Psicología de la Música (U.N.L.P);

Especialista en producción de textos críticos y de difusión de las artes (U.N.A);
Diplomada en Arte Sonoro (Colombia).

-Integrante del Proyecto Grupo de Investigación “Territorio y comunidad. Políticas de las prácticas artísticas y literarias contemporáneas.” (U.N.S. 2020-2022).

-Actividad Independiente: miembro del equipo de *R Producciones Culturales* a cargo de ciclos de divulgación musical, redacción de textos críticos y del blog *Incidentes Musicales* (<https://www.rproduccionesculturales.com/blog>).