



Estudio del cuello, Leonardo da Vinci

En el principio fue la voz: notas para pensar las técnicas de la voz y las tecnologías de la voz hoy

“En el principio no fue la palabra/ sino la voz”. Bajo el silencio de la platea, así irrumpen los versos iniciales de un texto del poeta uruguayo Luis Bravo. La fuerza de estos versos está tanto en el contraste a nivel prosódico como epistemológico: la negación del origen es hecha por medio de un endecasílabo cuya entonación creciente va dándole autoridad y es sucedida por un verso cuyas cuatro sílabas son entonadas de forma breve, segura y sin variaciones o vacilaciones, como se espera de una afirmación categórica. Pero ¿qué es lo que una afirmación como esta, hecha en el marco del III Festival de Poesía y Música de Santiago de Chile, revela sobre el modo en que pensamos la experiencia de la voz hoy? Decir que al principio fue la voz y no la palabra sugiere que la dimensión semántica de la palabra no precedió ni encarnó en la voz, sino que a partir de la voz como medio de articulación de los sistemas psíquicos se estructuró el signo lingüístico. *The medium is the message*. De este modo, los versos provocativos del poeta uruguayo parecen inscribirse en el horizonte de cambio en la autorreferencia humana, por medio de la cual, en vez de excluido, el cuerpo

está integrado a los discursos. Es la voz – y por lo tanto el cuerpo como origen de los procesos de significación – que emerge como un problema contemporáneo en obras como las de Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno* (1967); Paul Zumthor, *La letra y la voz* (1993); Mladen Dolar, *The voice and nothing more* (2006); y Brandon LaBelle, *Lexicon of the mouth* (2014). Pero a la pregunta central sobre la emergencia de la voz como un problema epistemológico hoy cabe agregar una pregunta subsidiaria: ¿en qué medida el desarrollo de las tecnologías de audio, particularmente intensificado en las últimas décadas, ha influido en la complejidad del modo en que la pensamos? Es dentro de esa perspectiva que la polifonía perpetrada por los diferentes tonos y timbres emitidos a lo largo del III FPM nos permiten trazar ciertos horizontes, esbozados aquí por medio de tres breves notas, en los que podemos pensar las técnicas de la voz y las tecnologías para la voz.

De la voz a la palabra, de la palabra a la voz: indisciplinas de la boca

Si en el principio era la voz, ¿cómo de ella se enunció la palabra arquipotente que todo creó? Lejos de servir de punto de partida para la elaboración de un discurso escéptico acerca de la dimensión metafísica del lenguaje, lo que la pregunta arriba busca, de hecho, poner en relieve es la naturaleza técnica de la voz. El cuerpo, ya nos recordaba el antropólogo francés Marcel Mauss, es el primer y más natural objeto técnico del hombre.

Nos servimos de él para realizar actividades como correr, saltar, comer, frotar y escupir; sin embargo, la eficacia de esos actos demanda necesariamente la instauración de regímenes disciplinarios sobre el propio cuerpo. Cuando transita por la voz, el lenguaje impone disciplina a la boca, a la lengua, a la glotis, al pulmón y todo el resto del aparato fonatorio a fin de que ellos puedan, justamente, alcanzar su eficacia comunicacional por medio de la producción de sonidos labiodentales, velares, interdentes, fricativos entre otros debidamente registrados por el sistema fonético. Pero, ¿y cuando el sistema psíquico, movilizado por los afectos, se rebela contra esos regímenes disciplinarios? Esta parece ser, justamente, la cuestión central que atraviesa subrepticamente la presentación del poeta uruguayo Luis Bravo. Dispensando acompañamiento musical y utilizando pequeños ruidos electrónicos y sutiles efectos de *delay* y *reverb* en el micrófono, Bravo emancipa la voz de su papel subserviente a las prácticas comunicacionales corrientes. Boca, lengua, glotis, pulmón, todo aparato fonador se rebela a favor de la indisciplinación: sílabas se repiten mecánicamente, el sonido de una vocal se vuelve inestable, entre sus formas abierta y oclusiva, la voz paradójicamente realza y se emancipa del sentido semántico. Los afectos tuercen la lengua y le imponen una lengua extranjera, como diría Deleuze. De esa forma, la transparencia que nos hacía atravesar la materialidad del signo hacia su sentido semántico profundo se turba delante de la superficie lo mismo, delante de su sonido, su ritmo, su prosodia. Esta sensación queda aún más evidente cuando el poeta solicita la participación de la audiencia,

haciéndonos experimentar, en toda su extensión, la nasalización de la “n”, la oclusión de la “p”, la vibración de la “r”; al fin y al cabo, lo que había en el principio, antes del verbo.

Dar a la boca astucias de mano

Si en el principio era la voz, ¿cómo de ella se hizo canto? Más allá de las profundas cuestiones antropológicas que esta pregunta plantea, me gustaría partir de ella a fin de circunscribir una vez más mi argumento central: el papel fundamental desempeñado por la autoconciencia de la dimensión técnica del cuerpo suscitada por los procesos interactivos entre cuerpo y tecnología. De las técnicas del cuerpo a las técnicas de la voz; de las técnicas de la voz a las tecnologías de procesamiento del sonido vocal – en todos estos casos están implicados saberes técnicos, mnemotécnicos, entre otros, que nos permiten controlar alturas, melodías y ritmos de proyección de la voz. La presentación del músico, compositor e intérprete mexicano Juan Pablo Villa nos ofrece una especie de documentación de esos modos de operación. Desde la abertura, con una voz atonal en busca del canto, pasando, en seguida, por cantos de pueblos tradicionales para cerrar con un tema casi, digamos, “synthpop”, Villa expone su mezcla entre tradición y modernidad por medio de un sorprendente uso del aparato de *loop station* como forma de transformar su voz en todo tipo de sonido. La crítica musical consolidó el término *one man's band* para referirse al sujeto que hace todas las funciones en una banda. Juan Pablo Villa no la tiene, pero su voz hace a veces de banda. *One polyphonic voice's band*, podríamos decir. Por medio de la tecnología, el cantante va sobreponiendo capas de sonidos producidos por la boca: bombo, chimbal, bajo, teclado y ruidos diversos. Más allá de un campo de experimentación de las técnicas de los cuerpos – la técnica de la voz y las tecnologías de cambio de la voz – su presentación es también un fructífero territorio de reflexión sobre la delicada cuestión de cuánto las tecnologías sonoras alteraron y potenciaron esas formas expresivas. Robert Philip, estudioso británico especializado en la práctica de la ejecución, mostró que cuando escuchan sus propias grabaciones, los músicos pasan por una especie de *etapa del espejo*, teniendo en cuenta que pasan a tener una aguda conciencia tanto de aspectos relativos a su desempeño en cuanto a su necesidad de adaptarse a las especificidades exigidas por los aparatos de captación sonora. Es en ese sentido que podemos preguntarnos hasta qué punto las tecnologías hacen más aguda la noción de cuerpo en el sistema de autorreferencia humana. Tal vez sea esa autoconciencia, fruto de que uno oiga cantar, que permite al músico mexicano realizar una investigación y un paseo por diferentes regiones de la producción sonora: sonidos inhalados, tensando la laringe, intervenciones manuales, explorando la dimensión gestual de la voz: la boca se aleja, se aproxima, pasa rápidamente por el micrófono, lo toca – la voz deja huella, corta, perfora; parafraseando al poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, Villa da a la boca astucias de mano.

Palabra como partitura para voz

Si en el principio era la voz, y no la palabra, ¿cómo, en el proceso de lectura, la voz se sometió a la palabra? La palabra, como sustenta el filósofo checo Vilém Flusser, es una especie de partitura para la voz. En el acto de la lectura, decodificamos signos verbales por medio del reconocimiento simultáneo de rasgos y sonidos cifrados. Y, como en una partitura musical, hacemos, continuamente, un movimiento unidireccional con la cabeza: de la izquierda para la derecha; de arriba para abajo. Así procedemos en la lectura de un soneto o en la de un poema moderno. En ese sentido, la poesía concreta brasileña, dando continuidad a la experiencia mallarmeana de explorar el espacio de la página como un agente estructural, cambia radicalmente los modos de interacción con un poema, dado que propone muchos recorridos de lectura posibles. La presentación del músico brasileño Cid Campos es marcada, justamente, pela exploración de estos varios recorridos posibles.

El “Poema-bomba”, por ejemplo, que se presenta en la página como una agrupación de letras correspondientes a las palabras del título dispersas en una especie de espiral que sugiere el efecto visual de una explosión, gana cinetismo con la proyección de las letras en movimiento y la repetición de las palabras “poema” y “bomba” en diferentes timbres y ciclos de repetición sonoros. Por lo tanto, lo que está en cuestión, en la lectura de un poema concreto, no es sólo las posibilidades de recorridos, sino también las variaciones tonales y repetitivas que estos caminos proponen. Pero ¿cómo reconocer el proyecto entonativo de un poema desprovisto de un *yo lírico*, de una voz que enuncia en primera persona, que expone una condición afectiva? ¿cómo, en un poema con sólo dos vocablos – aunque uno de ellos ampliamente repetido –, como “Luxo/lixo”, debe ser leído? Cid Campos hace un recorrido marcado por la repetición insistente de las palabras, cuyos sonidos se interpenetran de forma mecanicista como si fueran programadas por un sistema para hacerlo. En este sentido, como reflexionan Gonzalo Aguilar y Mario Cámara sobre la lectura en la poesía concreta, “su objetivo consiste en expulsar cualquier rastro de interioridad”. Por lo tanto, en el proyecto entonativo de Cid, la diferencia tímbrica y los efectos de *delay* en la voz ganan un papel fundamental, pues permiten separar los dos espectros sonoros en que las palabras trabajan y, consecuentemente, producir una diferencia significativa entre las mismas – el aumento de volumen y la intensificación de la palabra “lixo”, en el fin de la performance, es acompañada por un cambio de timbre que resuena como una señal de alerta.

La materialidad del lenguaje

Como ya dijimos, la polifonía perpetrada por las presentaciones del *III Festival de Poesía y Música* nos permitieron circunscribir algunos horizontes que, no obstante, podrían ser aun más amplios. Podríamos, por ejemplo, preguntarnos sobre la diferencia entre la poesía como una categoría discursiva de la literatura y la dimensión de la *poesis* del sonido o preguntarnos sobre en qué medida la diferencia entre la palabra hablada y cantada influye sobre la cualidad “poética” de la palabra – en su amplia mayoría, las presentaciones del III FPM esquivaron el formato canción para dar énfasis al tono declamatorio o conversacional en las performances. Pero lo que se espera, aquí, es que las tres pequeñas reflexiones presentadas puedan apuntar, aunque brevemente, en qué medida el desarrollo de las tecnologías de audio influyó en el cambio de la autorreferencia humana, por medio de lo cual el cuerpo se torna el centro de los procesos de significación. El cuerpo de quien habla; el cuerpo de la palabra; el cuerpo del timbre tecnológico. En este sentido, las presentaciones del III FPM muestran que pensar en las técnicas de la voz y las tecnologías para la voz hoy significa presentar una aguda conciencia de la dimensión material del lenguaje.

Alex Martoni