

# “CAMINOS AL GRANO DE LA VOZ – Y A SUS CUERPOS TECNOLÓGICOS”

Susana González Aktories

**RESUMO:** Falar da voz humana e sua relação com o corpo nos confronta com um panorama tão atrativo quanto complexo. Neste ensaio, trata-se de tal relação, primeiramente a partir de uma livre associação de ideias que permite comparar a voz com a sombra, já que ambas representam projeções do corpo. Mediante exemplos tirados da Internet, observa-se como o corpo e a voz têm sido empregados em expressões de canto a capella, com diferentes intenções e em contextos muito diferentes, que vão desde a performance em museu até concertos em auditório, *flash-mobs* na rua, vídeos profissionais, independentes, caseiros ou comerciais, abarcando todo tipo de gêneros musicais, e incluindo recursos como o *beatboxing* e o *lipdub*, entre outros derivados vocais-tecnológicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Voz; corpo; canto a capella; vocal pessoa; performance, tecnologias de reprodução sonora.

**ABSTRACT:** *To talk about the human voice confronts us with a panorama which not only seems attractive but also extremely complex. In this essay we will first address the relation between the voice and the shadow as being both projections of the body. Later, we will explore some examples taken from the internet that allow us to observe how voice and body have been understood and used in different expressions of the chant a capella, with multiple intentions and in diverse contexts, which include performances in a museum, on stage, as street flashmobs, in professional, independent, home-made videos, or even in commercial ads, encompassing all types of musical genres and including forms such as beatbox or lipdub, among other vocal-technological manifestations.*

**KEYWORDS:** *Voice; body; a capella chant; vocal persona; performance; technology of sound reproduction.*

*Le grain c'est le corps dans la voix qui chante,  
dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.*

ROLAND BARTHES. “Le grain de la voix”

En el siglo XVI, el reconocido músico y teórico español Francisco de Salinas, en el prólogo a su tratado *De musica libri septem* (1577), definía la gramática como “la ciencia del bien hablar” y la música como la del “bien cantar”, argumentando además que se trata de ciencias gemelas “por la facultad de ambas de regir la voz del hombre”; a casi quinientos años de distancia parece reactivarse el interés por estos saberes, como lo prueban los trabajos realizados en el ámbito de la teoría literaria que se han ocupado de revalorar el arte de la retórica (VILLA WALLS, 2011, p. 1).

Sin embargo, lejos parecen haber quedado aquellas concepciones científicas, así como las certezas acerca del parentesco que guardan esas disciplinas. Dominados por el relativismo, hoy en día nos vemos en la dificultad de determinar qué es lo que verdaderamente rige y significa a la voz humana, y cómo se hace presente –de manera explícita o tácita– en las diversas artes. Lo cierto es que ensayar, ahora como antes, sobre los cuerpos de la voz implica dejarse llevar por la tentación de hacer resonar de nueva cuenta sus cuerdas, someterse a sus encantos e ilusiones, y reconocer en su inevitable escapismo una voluntad de permanencia, ésa que ha hecho a artistas y pensadores a lo largo de la historia a volver una y otra vez sobre el tema. El asunto de la voz, como podemos reconocer desde la antigüedad clásica, involucra una consideración acerca del cuerpo de quien la emana, un cuerpo que le sirve de instrumento, pero del que también –siempre– termina desprendiéndose.

#### SABERES Y CORPORALIDADES DE LA VOZ: ENTRE SOMBRA, PROYECCIÓN Y CANTO

La expresión común de “entrar en materia” para abordar la voz desde su corporalidad puede resultar, en el contexto de este ensayo, más que un giro de lenguaje, una provocación lúdica que obligadamente nos lleva “fuera de la materia”, a la circunstancia externa de su expresión, a su esencia inmaterial. Visto así, podría aventurarse un parentesco en la relación que el cuerpo tiene con la voz, y en la manera en la que se vincula con su sombra. ¿Pero en qué medida son voz y sombra realmente equiparables? Como manifestaciones del cuerpo, que sin embargo se proyectan fuera del mismo, las dos comparten una identidad aparentemente incorpórea, pero no por ello imperceptible.

Ambas, parientes del reflejo especular, se distinguen de éste al no ser capaces de recrear la imagen idéntica del cuerpo que proyectan. Su vocación es apenas la de una silueta, un contorno que delinea y sugiere al sujeto que les da figura. Y para compensar esa limitación, ese sesgo que las condena a la mera insinuación, ambas manifestaciones comparten la libertad de manifestarse distorsionadas, alcanzando dimensiones sobrenaturales, ya sea al amplificarse, expansivamente inquisitivas y hasta atemorizantes como un grito, o por el contrario, minimizándose, discretas y tímidas como un susurro. Voz y sombra pueden también transfigurarse, simulando cuerpos ajenos: de animales, de seres fantásticos o espectrales, y aun de objetos con cualidades maquínicas. Como consecuencia, ambas constituyen configuraciones singulares del retrato, re-presentaciones, signos índices de un cuerpo

con el que se relacionan por contigüidad, siendo también capaces de potenciarse simbólicamente hasta los límites de lo cognoscible.<sup>1</sup>

No obstante, es preciso reconocer, más allá de sus coincidencias, ciertas especificidades. Mientras la sombra se proyecta sólo de forma visual *sobre* el espacio, en su superficie, la voz, arrojada fuera de sí, es capaz de hacerse presente *en* el espacio mismo, abarcándolo, haciéndolo resonar y aun trascendiéndolo: voz escuchada más allá de los confines de una habitación. Ello sugiere una distinción ontológica entre el *ser* de la sombra (*Sein*) y el *existir* de la voz (*Dasein*).<sup>2</sup>

La sombra adquiere calidad de huella de una luz prestada, ajena, y es curiosamente heredera de no más que una reminiscencia solar en el sonido sibilante adherido al inicio de su raíz léxica, cuyo origen misterioso sigue inquietando a quienes estudian su etimología. “S-umbra”, palabra que guarda resonancias oscuras de una existencia incapaz de encarnar en materia, amparada sólo en la llana pantalla, como impresión vana de ausencia.<sup>3</sup> ¿Podría tener un destino ajeno al que la confina a su frágil dependencia, prendida siempre del cuerpo que es capaz de despertarla? La duda se vuelve parte de su esencia y germen de su potencial, pues ese lugar en que la sombra se expresa y articula es donde también se atreve a sugerir un tránsito, un “umbral” que le permite fraguar una salida e imaginar otra existencia.

La voz, por su parte, asume su *presencia* como si surgiera de una luz propia.<sup>4</sup> Y esta luz, nacida de una fuente interna, se asocia con lo divino, lo cual explica por qué se asume como símbolo del espíritu. No en vano se habla de la voz-aliento,

- 1 Aquí podría trazarse un puente hacia la “Alegoría de la caverna” en *La República* de Platón, referida a aquellas sombras proyectadas en el interior, como única forma que veía el hombre de conocer el mundo.
- 2 Eero Tarasti reflexiona de forma sintética y clara sobre la voz en calidad de existencia desde este horizonte filosófico (TARASTI, 2002).
- 3 “Alteración del lat. *UMBRA* [...]; la *s-*, agregada sólo en portugués y en castellano, es probable que se deba al influjo de *sol* y sus derivados, por ser *sol* y *sombra*, *solano* y *sombrío*, *solear* y *sombrear*, conceptos correlativos, opuestos y acoplados constantemente [...]” (COROMINAS & PASCUAL, 1983, p. 298).
- 4 Conviene recordar la reflexión que el musicólogo y compositor Pierre Schaeffer hace acerca de los fenómenos luminosos en oposición a los sonoros: podemos coincidir en el reconocimiento de que la mayoría de los objetos que nos rodean no son en sí mismos fuentes de luz, sino que son iluminados por ella. Por otro lado, en raros casos podemos hablar de objetos capaces de emitir luz a partir de una fuente luminosa propia. Schaeffer constata además que el sonido visto como objeto responde en principio a la primera categoría, en tanto no es en sí una fuente, sino un resultado, una proyección que ésta emite. No obstante, la relación entre ambos ha sido –hasta la era de la reproducción sonora– simbiótica, al grado de confundirse uno con otro. (SCHAEFFER, 1988, p. 48). Ello explica que pensemos en la voz como fuente misma del objeto-cuerpo que la genera. Aunque, si mantenemos la analogía con los fenómenos luminosos, sus cualidades serían más bien equiparables a las de los objetos iridiscentes.

proyección del alma (ZUMTHOR, 1991, p. 12),<sup>5</sup> que surge desde el adentro pero que conecta y se hace valer directamente en el afuera. La voz es también potencia creadora, cuya relación con el mundo alberga esa magia expresiva como el “hacer aparecer”. En tanto portadora de una voluntad propia, de un carácter con cualidades irradiantes, la voz cobra vida en el primer grito con el que el recién nacido se inaugura en el mundo, autoafirmando su existencia: “de viva voz”.

Este simple ejercicio comparativo entre la voz y la sombra nos permite evidenciar lo problemático que resulta concretar estas manifestaciones, de no ser por el empleo de un lenguaje metafórico, y reconocer que cuando queremos hablar de *qué* las rige, en realidad estamos refiriéndonos a *cómo* nos significan. Lo que constatamos por lo pronto es que la voz que nos ocupa se revela como un fenómeno percibido sinestésicamente, pues si bien apela a nuestro sentido del oído, conlleva cualidades visuales a partir de las cuales incluso somos capaces de dibujar un rostro de cierta edad, sexo, volumen, pose, y posiblemente también rasgos raciales y culturales. Con ello podemos asignarle una identidad por lo menos tanto o más específica que la que nos podría arrojar una sombra.

Respecto a la identidad vocal, que también ocupa la atención de Raúl Dorra en su sugerente estudio de carácter semiótico llamado *La retórica como arte de la mirada*, el autor afirma: “La voz, en efecto, es el aparecer, o el comparecer de la presencia, pues nos remite a un cuerpo como forma visible de un sujeto en el momento de construirse como tal.” (DORRA, 2002, p. 10). Esta construcción implica una asimilación e identificación de la voz con la persona, no sólo en un sentido existencial, sino como un estado flexible que le permite al sujeto adaptarse y transformarse según la situación. Y nuevamente aquí la voz nos lleva al terreno de la sombra, pues su expresión alberga la “huella” de un carácter, prendida de una intención y actitud específicas que se derivan de un momento y contexto dados. Lo significativo en todo caso es reconocer cómo esta huella se hace presente en más de un solo plano o dimensión, pues se ve expresada en todas aquellas facetas y niveles de sentido que nos llevan más allá de lo científico y acústicamente medible o cuantificable.

Para el caso de la voz de un cantante que hace figura, una figura que se proyecta y trasciende su espacio de articulación, podremos ver cómo se deja acompañar de su sombra, y cómo ésta, según el contexto, se va cargando de matices y

---

5 Interesante es también recordar que la voz de los muertos es considerada una voz fantasmal, desalmada, y en ese sentido también carente de una fuente corporal (PARRET, 2002). Cabe mencionar que culturalmente este tipo de manifestación (voz sin cuerpo) ha sido asimilada de forma diferente con las nuevas tecnologías: ya no nos impacta percibir aquella “voz ausente” por la costumbre que conlleva la esquizofonia, es decir, el hábito a saber desvinculado el sonido de su fuente original, gracias a la reproducción electroacústica. (SCHAFER, 1994, p. 88, 90).

significados, aquellos por los que también definimos su estilo y carácter propios, todo ello conformado bajo lo que el semiólogo musical Philip Tagg atinadamente ha denominado *vocal persona* (TAGG, 2008).

#### DIMENSIONES SONORAS DEL CUERPO: EXPERIENCIAS RECOGIDAS DESDE UNA VENTANA

Enmarcado en la expresión de una imagen, el pintor expresionista Edvard Munch concibió cómo podría sonar *El Grito* más silencioso y a la vez más desesperado, con el que el mundo de la plástica de finales del siglo XIX quedó marcado para siempre (*Skrik*, 1893).<sup>6</sup> Para ello, el noruego tradujo de manera figurativa la gestualidad facial y corporal de un sujeto envuelto en penumbras, preso de una angustia espectral. La aludida fuente del sonido se ve expresada no sólo en los rasgos que se decantan de ese rostro y ese cuerpo, sino en la paleta cromática empleada para aquello que lo rodea en el lienzo. Así, el grito se funde y confunde con la fuente luminosa de aquel horizonte encendido contra el que se dibuja su silueta. La cualidad sugestiva y atrayente de esta pintura ha contagiado de emoción a sus espectadores, al grado de llevar a más de uno al deseo de adueñarse de ese grito inasible, orquestando para ello algunos de los hurtos más sonados de las últimas décadas. Otra manera en la que se ha manifestado este deseo de apropiación, aunque de tipo menos delictivo, ha incluido tanto a artistas sonoros como a aficionados, quienes se han visto incitados a dotar de voz a esa expresión silenciosa que el cuadro les impone. No obstante, resulta interesante que en dichas interpretaciones, a la vista y oído de algunos, se recurriera ya no a la voz misma –lo cual habría implicado un ejercicio mimético o “literal”–, sino a sonidos instrumentales para re-presentarla, recreando con ello quizá el carácter figurativo del cuadro. Las piezas instrumentales que permitían captar y traducir de mejor manera las cualidades espectrales de aquel grito plástico se orientaron por composiciones electroacústicas o instrumentales micropolifónicas, como las del húngaro György Ligeti. Pensemos por ejemplo en los primeros compases de la pieza para órgano “Volumina” (1961-1962), o la composición orquestal “Atmosphères” (1961), ambas de carácter indefinido, complejas en su configuración sonora, que generan una textura opaca y expansiva, una auténtica “proyección”, que bien puede articular aquel grito humano. La vinculación, entonces, entre el título como referente paratextual del cuadro de

---

6 Existen varias versiones (al menos cinco) de la obra, tanto en óleo, temple y pastel sobre cartón como en litografía sobre papel. Nos referimos aquí a la más conocida, del primer tipo, que forma parte de la colección de la Galería Nacional de Noruega.

Munch, la imagen plasmada en el mismo y la interpretación sonora añadida, hoy no sólo son concebibles desde un marco hipotético y conceptual como el que aquí estamos especulando, sino que pueden materializarse en ese “otro marco”, visto desde la ventana del ordenador: una tercera obra, audiovisual, intermedial, que permite conjugar estos distintos planos y discursos, y proponer así una lectura-mirada-escucha temporal y espacial de una expresión vocal, determinada incluso por la propuesta de recorrido que la cámara hace por el cuadro, al tiempo que resuena la música.<sup>7</sup>

Si la voz emplea el cuerpo como su instrumento, al “instrumentar” nuevas extensiones del mismo en nuestra era de la reproductibilidad técnica, también se replantea la idea de *aura* (BENJAMIN, 2003) como esencia o alma que constituye a ese cuerpo vocal-obra, ya no en el sentido de “original”, “inmediato” y “primario”, sino en función de cómo se ve transformado constantemente por los medios y procesos de lo que Walter Ong llamaría una “oralidad secundaria”.<sup>8</sup> Lo anterior lleva a otra constatación importante: en esta era de reproductibilidades técnicas múltiples parece imposible ponerse al día, y no bastaría una vida humana para recorrer las innumerables horas de patrimonio sonoro y audiovisual que se están generando, y que revelan el papel fundamental que mantienen la voz y la oralidad en nuestros días. Esto vale también para las más diversas manifestaciones artísticas, pero resulta particularmente significativo –al menos desde los años ochenta– para la música “comercial”, con el surgimiento del videoclip como una forma de transmisión efectiva, mediante la que la promoción de canciones se podía apoyar en el discurso audiovisual.<sup>9</sup>

---

7 Véase por ejemplo de Hermes Vago Junior, “O roubo” (<<http://www.youtube.com/watch?v=IuSRziy9W6o>>, subido el 01/08/2007).

8 Para Walter Ong, la oralidad secundaria se opone a la primaria, que se refiere a la forma de comunicación en culturas carentes de escritura. La secundaria, en cambio, parte una tecnolización de la oralidad, que inicia con la funcionalización de la escritura y las posteriores técnicas de impresión. Así, se manifiesta en el vínculo entre un texto y los hábitos y competencias de lectura. Lo mismo vale, según Ong, para las grabaciones, por ejemplo de canciones. Aunque el autor no abunda en detalles, sugiere que dentro de esta oralidad secundaria cabe incluir la instrumentación misma del registro sonoro apoyada en nuevas tecnologías de la grabación, reproducción, transmisión y manipulación sonora y aun audiovisual (“el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”, ONG, 1987, p. 20).

9 Hay que recordar que a dicho tipo de promoción se aficionó un público tan grande que ameritó la creación exclusiva de un canal televisivo, dedicado a la transmisión ininterrumpida de videoclips las veinticuatro horas del día: el MTV. Actualmente la creación y divulgación de estos materiales parece gestionarse de manera más indeterminada, a partir de la posibilidad que tienen los individuos de subir sus videos musicales, profesionales o no, a la red.

Si nos asomamos con pretensión abarcadora a los fenómenos audiovisuales que se presentan y multiplican día con día en la red, en un mosaico de expresiones tan variadas como ricas, el intento será fallido. Pero si “navegamos”, sin exigencias ni resistencias, por la horizontalidad que ofrece el sistema, recorriendo o abriendo algunos de los enlaces y ventanas que en el camino se nos presentan, atreviéndonos ocasionalmente a cruzar el umbral, a exponernos a sus expresiones (como hacemos normalmente en calidad de usuarios que nos hemos vuelto, cada vez con mayor frecuencia y naturalidad), encontraremos que también estos espacios y discursos reflejan nuestros saberes del cuerpo, de su voz, aun a partir de las formas más inesperadas en las que ésta se proyecta.

Extraeremos en esta práctica, a manera de muestrario, varios enlaces bajo el caprichoso criterio de selección de observar cómo nos habla la voz “a capella” en estos discursos intermediales. El método responderá a la aparente aleatoriedad por la que nos es permitido explorar en la red, asumiendo además que el tema y el soporte no garantizan un discurso cohesivo. Al contrario se espera mostrar que éste resulta tan heterogéneo como lo son las intenciones y manejos de expresión, reappropriación, interpretación y contextualización de la voz en cada uno de los sitios consultados.

GILBERTO MENDES, “BEBA COCA-COLA”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=6DKRtGjIaD4>, subido el 17/02/201>)

La primera escala nos lleva a una pieza derivada del poema “Beba coca cola” (1957), de Décio Pignatari, uno de los poetas concretos de Brasil, compuesto con una clara intención de crítica a la influencia mundial del consumismo promovida por el “imperialismo norteamericano”. La obra musical en cuestión es el “Motete en re menor: Beba coca cola” (1967), del también brasileño Gilberto Mendes, en una de sus interpretaciones video-grabadas en homenaje al compositor. Interpretada por el coro de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo bajo la dirección de Naomi Munakata, dicha grabación capta el espíritu solemne de la sala de conciertos, así como la parafernalia institucional que exige a los miembros del coro un comportamiento y protocolo convencionalmente determinados – desde la vestimenta hasta la disposición en el escenario y la relación proxémica con la figura de la directora. A partir de estas condiciones, resulta interesante ver cómo en este registro se reelabora y reinterpreta de forma particular el discurso irreverente y crítico de Pignatari, mediado a su vez por la composición de Mendes. Esto se vuelve evidente en tres niveles del discurso:

- a) El manejo dinámico y libre de la cámara, especialmente pensado y preparado para la ocasión, que se vuelve parte del mensaje en esta interpretación y que se permite la licencia de movimientos rápidos entre los integrantes del coro, encuadres inesperados y acercamientos particulares a ciertos cantantes. Y a nivel de la edición, el juego con una alternancia de tomas, lo cual nos habla de un cuerpo vocal múltiple y fragmentado.
- b) El tratamiento musical y sonoro que se da al breve poema de Pignatari se basa en secuencias de repetición, variación, multiplicación y superposición de las unidades textuales, interpretadas a capella por el coro. Esa textura sonora de repente se ve interferida, a la mitad de la pieza, por una voz de soprano que emite un grito prolongado (de medio minuto), disparado fuera del tejido rítmico-silábico que mantienen las otras voces. La intensidad del grito gradualmente se va apagando, y al concluir, se instaura un silencio total que – de forma igualmente sorpresiva que el grito – es interrumpido por el estruendoso eructo en la tesitura vocal de un bajo.
- c) El empleo de una pancarta por parte de los integrantes del coro, que se eleva desde el fondo, al concluir la pieza. Dicha pancarta lleva escrita la palabra “cloaca”, elemento clave que subraya el sentido final del juego de palabras que los cantantes venían articulando, y que remite también a la forma en la que concluye el poema de Pignatari.

En este caso la actualización que se hace de la obra poética, con todo y sus correspondientes rupturas de las convenciones musicales, claramente se presenta en el mundo institucional de sala de concierto. Además, el texto poético se vuelve un guión que da pie a un desarrollo vocal fijado por la autoridad del compositor, que es seguido por la directora. Todo ello contrasta con el manejo que se da de la voz y el grito en otro caso, el cual nos invita a la siguiente parada, donde la relación texto-contexto se determinan a partir de necesidades enteramente diferentes.

YOKO ONO, “VOICE PIECE FOR SOPRANO”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=HdZ9weP5i68>, subido el 10/09/2010>)

Del poema de Pignatari como materia de lo que se canta pasamos a un caso aparentemente análogo de una obra poética-conceptual de Yoko Ono, “Voice Piece for Soprano” (1961), que fue reinterpretada en voz de la propia creadora y video-grabada en el MOMA en 2010. Cabe aclarar que este video de la presentación en vivo y accesible en red, por contraste con el de la composición de Mendes, no

responde más que a una intención documental, es decir, no pretende deliberadamente sumarle a la obra una interpretación.

Respecto a la obra original, se condensaba en una pequeña ficha escrita a máquina que decía:

Scream.

1. Against the wind
2. Against the wall
3. Against the sky

Lo que en una lectura silenciosa se puede entender de este sintético texto es una alusión sugestiva de carácter potencialmente poético de esta instrucción. Pero hasta aquí la obra sigue siendo conceptual, pues invita a imaginar libremente los elementos y condiciones *contra* las que se grita y la forma en que se hace, en un sentido más bien simbólico. En cambio, si esta invitación se concreta, es decir, si se realiza en una expresión pragmática y literal, la obra se vuelve otra: una notación o partitura que exige una realización sonora. En este caso, la presentación planteó un reto para Ono, quien se volvía – a cincuenta años de distancia – intérprete de su propia creación.

Según nos permite apreciar el video, el acto inicia previo a la ejecución vocal, con el compromiso de la autora de posar para las cámaras a un costado de aquella ficha, ahora amplificadas y prendidas a una pared blanca, como proyección o sombra de una voluntad pretérita o futura, en potencia. Hasta este momento, como espectadores del documento audiovisual, construimos la voz como una imagen mental mientras vemos además el “cuerpo autorial”, materializado en la pequeña figura oscura de Ono posando contra el fondo blanco. La obra aquí todavía nos habla de un gesto abstracto, y la expectativa que genera la demora del grito se vuelve parte de su “proyección”, igualmente indefinida que la idea de los distintos elementos o situaciones frente a los que se expresará: el viento, el muro, el cielo.

Acto seguido, la artista se aproxima a un micrófono para encarnar el grito, un grito que dura aproximadamente dos minutos y que lejos está de seguir, aunque sea desde su estructura tripartita, la instrucción original. El gesto se libera catártico, de contorno melódico inestable, pero continuo, con un énfasis y volumen que gradualmente va perdiendo fuerza, y que se ve interrumpido sólo por la necesidad de tomar aire. Los altavoces se encargan de magnificar la presencia y de expandir el gesto, de hacerlo notar, volverlo presencia envolvente en la amplia arquitectura. Manteniendo el espíritu setentero y provocador de los performances como actos únicos, irrepetibles y de preferencia irreproducibles, con este ejemplo, Ono no sólo rompe el silencio de su propia obra en origen conceptual, sino confirma que por

más que quede el registro video-grabado de esa interpretación, éste no será más que una huella, una ocurrencia de un grito concebido como algo más amplio y generoso. Así, tras la ejecución del grito, la artista abandona el micrófono sin mayor palabra, en señal de invitación a otros visitantes a que presten y sumen su voz a esa misma intención, siempre caprichosa, siempre aleatoria, siempre diferente.

Es notable que en pleno siglo XXI, a cincuenta años de su creación, este acto haya causado no sólo sorpresa sino incomodidad o indignación por parte de un considerable número de visitantes y de curiosos que han activado el enlace en red: según dejan ver las reseñas y los comentarios hechos al video, varios encuentran ese grito como una articulación incoherente, provocadora, que dudosamente es “música”, “canto” o aun “arte”. ¿Acaso se activan falsas expectativas de lo que debe entenderse por música y canto en este gesto, derivadas quizá de un desconocimiento de las facetas excéntricas y experimentales que también caracterizaron a Ono como creadora y miembro del movimiento Fluxus, además de su consabida fama de cantante?, ¿qué tipo de arte se espera que promueva una institución cultural como el MoMA? Las dudas quedan abiertas. Lo que queda para algunos inconformes espectadores del video es la exclamación fáctica de Ono como una proyección vacía... ¿una sombra?

#### VOCES DE EXHIBICIÓN

TINO SEHGAL, “THIS IS PROPAGANDA, YOU KNOW, YOU KNOW”

(<http://www.?????...>)

MICHEL Y ANDRÉ DÉCOSTERD, “PENDULUM CHOIR”

(<[http://www.youtube.com/watch?v=vsXs3GUrw64&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=vsXs3GUrw64&feature=player_embedded)>, subido el 02/10/2011)

Si de voces exhibidas en un contexto museístico se trata, cabe en este recorrido hacer al menos otras dos escalas. Una en la propuesta del artista británico-alemán Tino Sehgal, y otra en la obra de los hermanos franco-suizos Michel y André Décosterd. La primera es, digamos, de tipo doblemente virtual, dado que no se concreta en un enlace específico en la red, y sin embargo conecta bien con el tema de los performances y su espíritu libre, haciéndose presente de forma indirecta en el discurso rastreable en internet. Y aunque hoy en día es casi imposible concebir una obra de esta naturaleza sin que haya, de alguna manera, siempre una cámara mediadora lista para registrarla – sea una cámara de seguridad o las que brinda hoy en día cualquier dispositivo móvil a la gente “de a pie” –, Sehgal se ha empeñado en crear la excepción a esa regla, contribuyendo a que sus obras se vuelvan algo así como los mitos y rumores más grandes de plástica actual. Esto lo ha conseguido al

evitar que los registros documentales de sus creaciones situacionistas alcanzaran una difusión en red, como sucedió con “This is propaganda, you know, you know” presentada en 2005 en el Museo Tate Britain de Londres, una obra que ahora sólo es “de oídas”. Y nunca mejor dicho, pues además se trata de una obra intangible por el empleo de la voz, que cobró vida sólo en el acto y momento de enunciación. Lo que nos queda son descripciones de lo que se hizo: el artista instruyó a cantantes vestidos de guardias a que abordaran a los incautos visitantes del museo, una vez que hubieran entrado determinada sala y se dispusieran a mirar un cuadro. La idea era entonar a capella el texto que da título a la obra de Sehgal, y añadiendo en cada caso el nombre del cuadro observado y el año de su creación.<sup>10</sup> La melodía del canto y la proyección de la voz en el espacio parecen haber tenido una importancia menor frente a la instrucción del momento de interpretación y el acto de enunciación encarnado en una *vocal persona* inesperada: ¿qué hace un guardia de museo cantándole a la gente de forma desinhibida? La obra se instaura precisamente en el momento de generar la reacción – de sorpresa o desconcierto –, en quien se vuelve sujeto-objeto de la escucha, pues la voz deja huella en el cuerpo que se “expone” a ella, y el mensaje verbal se proyecta no sólo sobre obras ajenas que se exhiben en el salón, sino en la conciencia del visitante, evidenciando el carácter crítico y contestatario a la institucionalización del arte. Voz exhibidora y a su vez exhibicionista, puesta en “exposición” en su sentido más primario – palabra-escaparate –, haciendo del cuerpo y su situación vehículos eficaces de interferencia. Y a pesar de no tener registro, aun en el rumor de la red se abren ventanas y enlaces que guardan la memoria colectiva, como una sombra, de estas expresiones orales.

En otro tipo de exhibición museográfica encontramos el video del concierto-performance-instalación conocido como “Pendulum Choir”, concebido por Michel y André Décosterd.<sup>11</sup> En este caso la pieza es presentada por el coro Jeune Opéra Copagnie – Les voix, un grupo de nueve cantantes que interpretan a capella un texto compuesto de fragmentos de poemas de Horacio, Ovidio y Virgilio. Lo novedoso y destacable de esta representación no está tanto en el material cantado sino en la forma misma de la ejecución, que involucra y entiende al cuerpo de forma muy particular: montado cada uno en un pilar individual de lo que resulta ser una compleja estructura hidráulica, interpreta erguido el canto, sin mayor gestualidad ni movimiento corporal más que el que provee la propia máquina, y que se constituye en una especie de gran órgano vocal cuyas pipas son los cuerpos

10 <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-18952684>> (23 de julio 2012).

11 El Pendulum Choir ganó en 2013 el premio Golden Nica en el Ars Electronica festival en Austria, y un año antes en el Media Arts Festival de Japón. Para más sobre el coro y la pieza véase <<http://codact.ch/gb/pendugb.html>>

mismos, sometidos a un desplazamiento lento y aparentemente aleatorio, en distintas direcciones. Con ello el grupo no sólo desafía la fuerza de gravedad sino también la acústica, al cambiar de posición – entre la horizontalidad y la verticalidad – a medida que se desarrolla la pieza. La propuesta, que se centra en el tema del aliento, es una muestra de cómo se puede combinar plástica y acústicamente lo humano con lo tecnológico.

LAURIE ANDERSON, “OFFICIAL WEBSITE”

(<<http://www.laurieanderson.com/home.shtml>>)

Pasar del museo al escenario; de la voz conceptual, el grito y el canto como situación, a la situación del canto en la canción mediática; transitar de la experiencia vocal en su inmediatez y sin registro tecnológico video-grabado, a la experiencia de la voz mediada no sólo *por* sino *desde* la tecnología. Todo ello puede parecer un salto osado, pero valioso si se hace transitando entre enlaces que abren espacio a figuras tan emblemáticas como la de la artista Laurie Anderson. El sitio oficial de la norteamericana parece discreto, sin revelar desde él la página de inicio – en donde por cierto se proyectan algunas de sus imágenes como sombras y siluetas de su propio rostro –, lo que detrás de ésta se esconde, un perfil asombrosamente versátil: el de cantante de rock, música, inventora de instrumentos musicales, poeta, artista plástica y de performance experimental. Anderson cuenta entre su repertorio, más allá de su *webpage*, con un amplio archivo de representaciones innovadoras que se remontan a la década de los sesenta, algunas de las cuales quedaron registradas en video y pueden consultarse parcialmente en red como grabaciones documentales de conciertos. Todas estas muestras están en consonancia con el espíritu crítico y contestatario de las voces a las que nos hemos asomado en lo que va del recorrido.

CINCO CALAS EN ENSAMBLES A CAPELLA DE MÚSICA POPULAR:

SWINGLE SINGERS, “LIBERTANGO”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=-uiG5jJavTU>>, subido el 14/01/2011)

VOCAL SAMPLING, “SON PA’ CANTAR”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=WaOVqSkHwdc>>, subido el 08/06/2009)

THE VOCA PEOPLE

(<<http://www.youtube.com/watch?v=N6EYrqInoyI>>, subido el 26/03/2009)

PENTATONIX, “EVOLUTION OF MUSIC”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=lExW8osXsHs>>, subido el 15/04/2013)

BON IVER, “FOR EMMA (A CAPPELLA)”

(<<http://www.youtube.com/watch?v=jDj44n5bjWU>>, subido el 06/07/2008)

En sus representaciones, la norteamericana recurre a una tecnología cada vez más elaborada para realizar malabarismos y transvestimientos vocales únicos, con los que ella sola logra mantener la atención de su público durante todo un espectáculo. Más que mujer orquesta, Anderson se concibe como juglar tecnológica, experimentando de muy variadas maneras con la maleabilidad de su voz, entre relato y canto, gracias también a los sofisticados aparatos y programas de reproducción y manipulación sonora que se han elaborado en años recientes, y que ella ha integrado hábilmente en sus representaciones. Así, encontramos recursos como la multiplicación y la reduplicación, la aparición diferida o expandida de su propia voz gracias a efectos de eco, de distorsión o de manejo de la velocidad de la palabra articulada “en tiempo real”. Ello le permite asumir una y varias identidades al mismo tiempo, cambiar de género (femenino-masculino), pasar de una voz humana a una voz maquina, radicalizando la noción de inmaterialidad que conlleva la oralidad, y haciéndola visible en lo que parecen espejismos sonoros. Además, Anderson logra situarnos en planos narrativos o de enunciación muy diversos, sin desviar nuestra atención del hecho de que la fuente de todo aquel artificio es su propio cuerpo, su voluntad creadora, y los medios extendidos de los que se sirve para proyectarse más allá de sus posibilidades humanas.<sup>12</sup>

En un terreno más declaradamente comercial, el del discurso de la música popular actual, podemos encontrar ejemplos muy variados que refractan el espectro del carácter expresivo de la voz a capella, como la luz en un caleidoscopio, con intenciones muy diversas, aunque con recursos a veces similares. Entre la inmensa oferta de videos de grupos que cantan a capella y que se encuentran disponibles en el ciberespacio, haremos cinco breves calas que responden a circunstancias y géneros distintos.

Iniciemos evocando los valiosos registros sonoros que nos quedan como ancla de referencia de los años sesenta, de un grupo tan original y pionero en su tiempo como los Swingle Singers, un octeto vocal francés que fue conocido, entre otras cosas, por el repertorio barroco que interpretaba bajo arreglos con toque jazzístico. Con ello ilustró el arte de la reapropiación vocal de un repertorio fundamentalmente instrumental, además de mostrar lo afortunada que puede ser combinación

---

12 Para un análisis pormenorizado de estos recursos consúltese el extraordinario ensayo “Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson” de Ainhoa Kaiero Claver (KAIERO CLAVER, 2010).

de gestos musicales provenientes de épocas y estilos diferentes.<sup>13</sup> El grupo tuvo un nuevo lanzamiento desde Londres, conservando el nombre, pero revitalizando las voces con el talento de jóvenes intérpretes que han mantenido el interés por recrear vocalmente obras de género y procedencia muy diversos. Así, en su versión del famoso “Libertango” de Astor Piazzola, el grupo ofrece una videograbación ambiciosa y complicada, que inicia con una sombra dibujada a lo lejos, indefinida primero, pero que poco a poco va afinando el seductor y misterioso perfil de una mujer de rasgos occidentales. Su canto, a manera de preludeo, nos transporta por un momento a Medio Oriente. Tras varios compases, se suman nuevas siluetas, e identificamos al octeto todavía en la sombra, al tiempo que escuchamos el inconfundible patrón rítmico-melódico de la obra originalmente instrumental de Piazzola. La edición del video nos introduce entonces a los integrantes del grupo, captados desde diferentes tomas y ángulos, jugando con escenas a color alternadas con las de blanco y negro. Domina hasta aquí el tango como pirotecnia vocal, sin podernos situar todavía en el espíritu del género ni de sus cuerpos en danza. En cambio, una serie de imágenes comienza a narrar lo que parece una historia de encuentros y desencuentros de parejas, que finalmente culmina en la encarnación del tango como baile, en unos cuerpos bailando a contraluz. Regresa el lamento de carácter oriental, en voz de la solista, y su cuerpo vuelve a desvanecerse paulatinamente. La alta elaboración en el plano visual parece desvirtuar el protagonismo de las voces, y desvía sin duda de las intenciones performativas más simples y directas del grupo original. Ante tanta impostación y afectación corporal, y frente a tal artificio visual, bien cabe la advertencia con la que abre el video, en la que se garantiza que el recurso sonoro es genuina y exclusivamente vocal.

Muy diferente es el empleo del cuerpo y la voz, con un claro sello latino, al asomarnos al espectáculo vocal que realiza el grupo cubano Vocal Sampling, surgido en 1989. Con una coreografía propia de las bandas afroantillanas, el sexteto recrea no sólo la gestualidad característica de estos grupos cuando se presentan en escena, sino imita también los arreglos instrumentales que sirven de acompañamiento a las voces que interpretan el texto lírico. El ensamble cubano pronto reconoció que su producto era digno de exportación, pues despertaba en el público la curiosidad por comprobar el arte de aquel simulacro vocal que podía pasar por genuinamente instrumental. El video que abrimos de muestra es una interpretación del famoso “Son’pa cantar”, realizada en 2002 durante un concierto en vivo en Leipzig, en donde los seis hombres resaltan por sus atuendos blancos en el austero

---

13 Integrado por parejas de sopranos, altos, tenores y bajos, lograba vocalmente imitar el doble bajo, así como las percusiones, cosa antes no acostumbrada para los ensambles vocales.

escenario nocturno. La expresión corporal muestra un carácter muy diferente al que apreciamos en el video de los Swingle Singers, más natural y en sintonía con la expresión vocal propia del género. Sin embargo, ocupados en promover fundamentalmente versiones tradicionales de esta música, parecen ajenos a las rápidas transformaciones que este género sufrió en la isla en los últimos años – con estructuras rítmico-melódicas menos predecibles. Puede insinuarse entonces que a pesar de su toque individual, Vocal Sampling fue perdiendo en originalidad, para pronto encarnar un cliché, una tarjeta postal sonora de la música antillana, pero que se vende bien en el exterior.

Del muestrario (*sampling*) a la persona (*people*) damos un pequeño giro en el nombre para encontrarnos en el trayecto con Voca People, un grupo israelí fundado en 2009 e integrado por un octeto de voces – como los Swingle Singers. Portan el blanco, pero esta vez como una de sus marcas distintivas, tanto en el atuendo como en la gruesa capa de maquillaje que cubre sus rostros uniformadamente calvos. Con ello, en sus performances, parecen coquetear entre la pantomima, el canto y el humor. Esta construcción singular de las *vocal personae* que encarnan se explica al inicio de su página de presentación:

The Voca People are friendly aliens from the planet Voca, somewhere behind the sun... where all communication is made by music and vocal expressions. The Voca People believe that life is music and music is life. They visit planet Earth and they have a lot to sing about.<sup>14</sup>

El jugar a ser reflejo inverso de la sombra les permite a su vez retratar el “otro lado” de las expresiones y voluntades humanas, figurando ser *otras*, extraterrestres, pero concebidos de una extraña manera a “nuestra imagen y semejanza”. La identificación y empatía por parte del público no se dejó esperar: entre el canto a capella y el *beatboxing*, advierten en el video – también ellos, aunque de forma más lúdicamente integrada a su discurso que en el caso de los Swingle Singers – que no usan sonidos ajenos a los vocales. Sus temas son mundanos, accesibles, como lo demuestra también su presentación promocional. En ella repasan un repertorio misceláneo de canciones populares, a partir de una sucesión de células melódicas que permite identificarlas como icónicas y representativas de nuestro mundo. Más allá de lo anterior, se suma al discurso vocal el recurso propio de un fenómeno que, a pocos años de haber surgido como un entretenimiento espontáneo y callejero entre los jóvenes, se ha institucionalizado y popularizado también en las esferas de

---

14 <<http://voca-people.com/about.html>> (consultado el 23 de mayo de 2013).

la música comercial: el ya mencionado *beatboxing*.<sup>15</sup> Voca People suma a todo ello una gestualidad cómica que recuerda al estilo de Chaplin, pero que se ubica en un contexto contemporáneo. Con su ocurrente propuesta, al grupo pronto se le vio con potencial mercadológico, y así fue capitalizado para fines promocionales de productos y marcas comerciales, como Danone o Tic Tac.<sup>16</sup>

Condensar en una canción un popurrí de muestras o *samples* de otras canciones conocidas ha sido un recurso recurrentemente empleado en el ámbito de la música popular. La intención que por lo general se persigue es la de activar la memoria auditiva del público, permitiéndole vincularse a nivel afectivo con uno o varios momentos de la canción. Pero encontrarse con un muestrario que inicia su recorrido en la música coral del siglo XI para – en el tiempo de duración promedio de una canción – llegar hasta el siglo XXI, es algo inesperado. Ese fue un reto que se impuso el quinteto de vocalistas Pentatonix, proveniente de los Estados Unidos, en su más reciente videoclip titulado “Evolution of music”. Llama la atención, además, que este grupo haya surgido de una coyuntura de concurso televisivo, que le permitió configurarse y darse a conocer en 2011.<sup>17</sup> En la evolución que nos proponen de la música, logran la proeza de transfigurar su canto en una sucesión inaudita de formas estilísticas, que pueden ocurrir aun a la mitad de una célula melódica. El repertorio se enfoca en gran medida en el desarrollo del pop norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, hasta llegar a la primera década del XXI. Sin mayor artificio tecnológico ni audiovisual, en una toma realizada en un primer plano, y jugando sólo con el efecto del blanco y negro del pasado vs. la incursión en la transmisión a color a partir de que comienzan a interpretar la música de los sesenta, el grupo realiza un malabarismo vocal en el que ágilmente incorporan el sonido de percusiones así como gestos del *beatboxing*, guiando al espectador a través del tiempo sólo con la ayuda de una referencia numérica que aparece en una esquina de la pantalla, y que indica el siglo o la década en cuestión. Aun cuando

---

15 *Beatboxing*, neologismo que podría remitirnos a una expresión de arte marcial o de lucha, pero que se refiere a una forma muy concreta de canto que también en las esferas alternativas se ha legitimado, incluso en eventos internacionales, en donde los participantes compiten para mostrar una destreza vocal apoyada en las posibilidades que ofrece la amplificación sonora mediante el uso del micrófono. Éste permite una maximización o distorsión de sonidos emitidos por la boca, al grado de enajenarlos. (Beatbox Battle World Champs 2012 – Final – Skiller VS Alem, subido el 01/04/2012 <[http://www.youtube.com/watch?v=xVAKa\\_y3BCo](http://www.youtube.com/watch?v=xVAKa_y3BCo)>).

16 The Voca People spot “Tic Tac” (France), <<http://www.youtube.com/watch?v=OcQoSpc4WUA>>, subido el 01/10/2010. Parece recrearse la exitosa fórmula de apropiación comercial de expresiones artístico-musicales inicialmente marginales o experimentales, como Stomp, cuyas representaciones también fueron capitalizadas por varias empresas hace más de una década.

17 A finales de 2011 el grupo compitió y ganó en la tercera temporada de “The Singing-Off” en Los EE.UU., un programa dedicado exclusivamente a participantes y grupos que cantan a capella.

Pentatonix nace como un producto televisivo construido a la manera del “talento instantáneo”, descubierto de la noche a la mañana – una fórmula que gusta tanto a los creadores de shows masivos como a su audiencia, y que ha abierto el mercado para cantantes aficionados que han sido capitalizados por los caza-talentos –, el video en cuestión demuestra que estos antecedentes no tienen por qué demeritar la vocación creativa ni la originalidad que procura una constelación vocal tan virtuosa como ésta.

Del plano fijo a la circunstancia cotidiana, pasamos a un video que el trío norteamericano de *indie folk* llamado Bon Iver – fundado en el 2007 – orquestó para auto-promocionar el lanzamiento de su primer disco, con la canción a capella “For Emma”. Se trata de una canción grabada “en tiempo real”, sin una costosa infraestructura, ni el empleo de una elaborada tecnología de grabación o de edición. Contó no obstante con el respaldo de un gremio alternativo, *La Blogothèque*, que desde hace algunos años ha hecho su misión el apoyar la difusión de grupos *indie*, ayudándoles por ejemplo en videograbaciones, y subiendo los materiales a un blog que ha adquirido gran reconocimiento entre los iniciados.<sup>18</sup> Bon Iver tomó como escenario para su interpretación la entrada a un edificio parisino, y al instante cautivó no sólo al vecindario de espontáneos que presenció la interpretación y el rodaje, sino a los usuarios en red que dieron con el video. Se evidencia aquí otra faceta de la interpretación musical, distanciada del gusto por lo elaborado, que encuentra su esencia en lo inmediato, lo espontáneo y cotidiano del acto de cantar. Así, la valoración no se centra en el texto, ni en la composición musical, ni siquiera en una depurada la calidad interpretativa, sino en el “momento”, el hacer y crear de la voz en tiempo presente. Algo inspirador, a lo que en la rutina cotidiana ya no estamos habituados.

#### OTROS FENÓMENOS: PODERES DEL CUERPO ENTRE LA OCURRENCIA Y LA FUNCIONALIZACIÓN COMERCIAL

##### HONDA CIVIC CHOIR ADVERTISEMENT

(<<http://www.youtube.com/watch?v=gjyWP2LfbyQ>>, subido el 11/11/2007)

18 *La Blogothèque* es un sitio autónomo que fue inaugurado en el 2007 por los propios grupos indie como foro para difundir su música. En la página anuncian: “We film beautiful, rare and intimate sessions with your favorite artists” (<<http://www.blogothèque.net/>>). Iniciativas de blogs como éstos están proliferando a nivel mundial, como también sucede con “Balcony TV”, un proyecto surgido también en el 2007 para crear una serie de videos online que dan voz a artistas locales, pero de forma global, y siempre desde el balcón de una ciudad. Se han sumado a esta iniciativa más de cuarenta ciudades de seis continentes. Entre los ejemplos valiosos a capella que se han ofrecido desde la ciudad de México, cabe citar el del trío de mujeres Munazul cantando “Yo soy” (<<http://www.youtube.com/watch?v=ILtA61f0gFM>>, subido el 09/04/2011), cuyo texto por cierto involucra a todo el cuerpo en el canto, incluyendo algunas partes curiosas como la nariz.

## T-MOBILE LONDON HEATHROW FLASHMOB “WELCOME BACK”

(<http://www.youtube.com/watch?v=EU7pZO7cRDs>), subido el 29/11/2010)

Si nos asomamos a las expresiones que el canto a capella puede adquirir en discursos publicitarios, debemos añadir al ejemplo de los Voca People, otros más, que por su manejo vocal o por su contexto social reflejan facetas muy interesantes de nuestras sociedades actuales. Un caso especial lo presenta el anuncio para la Honda realizado en el Reino Unido en 2006, con el fin de promocionar el “Honda Civic”, y que contó con un coro de 60 personas contratadas para la ocasión. La propuesta del video podría leerse como homenaje al futurista Luigi Russolo y su manifiesto *L'arte dei rumori* (1916), al representar – mediante recursos sonoros provenientes únicamente de lo que con la boca, el gesto facial y el apoyo corporal puede ser expresado – las diversas partes y funciones de un auto. Rebasando la simple calidad de onomatopeya, el sonido mimético que logra recrear el coro genera la asociación inmediata con el objeto-auto y sus partes. Y más aún, permite a veces anticipar sonoramente lo que unos segundos más tarde nos corrobora la imagen. Es como si se hiciera un doblaje sonoro de los propios sonidos. El coro, especialmente instruido, ofrece una interpretación poco convencional, que sin embargo legitima su imagen de institución musical – con la correspondiente seriedad, a partir de la pose, el vestuario y la disposición frente al director, de forma similar a la que veíamos en el video-homenaje a Mendes –, pero ubicándose fuera del contexto de la sala de concierto: en un estacionamiento vacío que le sirve de vínculo con el objeto al que sonoramente se alude y representa. Sin mediación de la palabra más que en la presentación del anuncio, el discurso se carga de sentido y apela, a partir de la funcionalización del sonido, de manera directa a las emociones: voz articulada que proyecta su deseo en el objeto recreado con sonidos.

Acciones sociales de carácter reciente como los *flashmobs*<sup>19</sup> han sido también capitalizados por el discurso comercial, algunos de los cuales saben combinar la frescura y espontaneidad del momento, reflejada en la reacción del público paseante y casual, con un cuidadoso, estratégico y bien planeado performance de cantantes a capella. Con carácter de inesperado, el *flashmob* de “Welcome Back”, patrocinado por una compañía de telefonía celular en 2010 en la zona de llegadas del aeropuerto Heathrow de Londres, muestra lo valioso y a la vez sencillo que es convertir el no-lugar (AUGÉ, 2008), el lugar de tránsito, por voluntad de

---

19 Surgidos como iniciativas ciudadanas organizadas mediante redes sociales y presentadas en los espacios públicos urbanos, los *flashmobs* plantean la posibilidad de registrar de primera mano acciones y reacciones de una sociedad frente a algún asunto, o simplemente se asumen como un acto lúdico colectivo.

unas voces cantando, en un espacio memorable y hasta entrañable. Para lograr el efecto deseado, los cantantes, confundidos entre la multitud, de pronto emergen y se destacan al momento de hacer resonar sus voces, maximizadas con ayuda de pequeños micrófonos que portan junto a la boca. Atentos a cualquier coyuntura afortunada del momento, los cantantes se desenvuelven – entre el cálculo y la improvisación – tematizando en su canto el acto del encuentro. El repertorio de canciones interpretadas es editado, dando al espectador del video la sensación de presenciar una sucesión de escenas frescas y conmovedoras, en las que la clave es la espontaneidad de la interacción. Las cámaras ocultas y estratégicamente colocadas, captan desde distintos ángulos y acercamientos las escenas, con lo cual se logra reforzar el discurso emotivo que resulta de lo captado. Por un momento, el espacio impersonal del aeropuerto se ve dominado y transformado por el arte de las voces que lo invaden.

Para enriquecer y completar el anterior panorama (sin la pretensión de darlo por abarcado), podemos encontrar ejemplos igualmente espontáneos, tanto de iniciativa individual o colectiva – pensando en instituciones educativas –, como de patrocinio comercial,<sup>20</sup> que se han apoyado en el fenómeno conocido como *lipdub*. Éste no se conforma con la capacidad acusmática de oír una canción sin ver el cuerpo original o fuente de donde proviene (SCHAEFFER, 1988, p. 56), sino que busca darle un sentido en la reapropiación gestual, una especie de *playback* reencarnado en cuerpos que se limitan a simular en sincronía el canto escuchado, mientras bailan a partir de una coreografía que emula escenas de un *musical*. La cámara registra a los protagonistas en constante movimiento, en tiempo real y sin artilugios de edición ni pretensiones profesionales. Se trata de un acto que exige cierta espontaneidad, tanto en la gestualidad corporal de los participantes como en la reproducción sonora y el registro videograbado, adquiriendo un toque artesanal que resulta atractivo y familiar.

## CONCEPCIONES DE LOS CUERPOS, FIGURAS DE LA VOZ

En “Le grain de la voix”, texto aludido al inicio de este ensayo, Roland Barthes afirma que no juzgará un performance según las reglas de interpretación ni las restricciones de estilo, mismas que considera altamente ilusorias, sino a partir de la imagen del cuerpo o la figura que se nos ofrece (BARTHES, 1972). En un mundo en el que conviven formas cada vez más diversas de oralidad, mediadas por las tec-

---

20 Ejemplo: IKEA España Lipdub, “Feliz 15 Aniversario” (<<http://www.youtube.com/watch?v=AGkyEX7XAXU>>, subido el 16/05/2011).

nologías, el canto se mantiene como una de sus manifestaciones más ricas, y quizá nunca como hoy se justifique la necesidad de observarlo desde esa gramática de lo material – voz-cuerpo-figura – que propone Barthes. Nuestras sociedades mediáticas, inmersas en un empleo apabullante de recursos, no han sabido refrendar lo suficiente ese valor germinal que tiene la oralidad – voz-grano, voz-fuente de creación –, aun cuando hemos hecho algunos pasos pequeños en esa dirección. Uno de ellos, sin duda valioso, se dio cuando la UNESCO proclamó a la oralidad como un patrimonio cultural inmaterial.<sup>21</sup> Eso hace diez años, y pareciera que esta declaración fue entendida como un rescate arqueológico de la oralidad. Falta reconocer, en virtud de la proliferación de la “oralidad secundaria”, que el estudio y rescate de la voz en realidad es cosa de todos los días.

Es la red y su virtualidad uno de los espacios que hoy nos permiten captar el valor y la riqueza de la voz. Proyectada de las más variadas maneras, a pesar de su esencia inmaterial, una y otra vez se materializa en un medio que la acoge en toda su expresividad y potencia.<sup>22</sup> Ahí la encontramos retratada con formas y fines muy diversos; ahí podemos presenciar la veloz multiplicación y transformación de una parte importante de este patrimonio. Pero para transitar por la virtualidad de ese espacio y entender sus “proyecciones”, al menos para el caso de los videos aquí considerados, hay que hacer una distinción respecto al tipo de materiales que circulan en el medio, tal como se hace para el arte en red en general (BAIGORRI & CILLERUELO, 2006, p. 23): debemos saber que hay música *en* red, en oposición a música *desde, de o para* la red. Si bien parece que los pequeños cambios de preposición pudieran tener una importancia menor, ésta puede resultar fundamental para entender – sin juzgar – las calidades del discurso. Música *en* red implicaría que los videos, surgidos de forma independiente al medio, se han servido de la red para su difusión, promoción y aun para su archivo; en cambio, si hablamos de música *desde o para* la red, estaríamos insinuando que ésta participa de forma más directa del acto creativo. A partir de los casos de expresión vocal y canto a capella aquí revisados, podríamos confirmar que el soporte en el que los consultamos (video) en su mayoría responde al fenómeno de música *en* red: unos videos en calidad documental; otros como de reapropiación audiovisual de discursos artísticos previos; otros más, en su carácter promocional; y finalmente los que son de tipo comercial, en donde la voz a capella, aun cuando puede ser la protagonista de

---

21 “Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage” 2001 (<<http://www.unesco.org/bpi/eng/unescopress/2001/01-71e.shtml>>).

22 Pierre Lévy nos recuerda que lo virtual no se opone a lo “real” sino a lo “actual”, y que tiene una tendencia hacia la “actualidad”. Además, resulta aquí afortunada su interpretación de lo virtual como lo que se concreta, lo dotado de forma. (tomado de CARRILLO, 2004, p. 33).

video, se vuelve accesoria al producto publicitado. La factura de estos discursos, sin embargo, no excluye la posibilidad de que participen de varias de estas propiedades a la vez.

Por lo que toca a la categoría de música *desde* o *de* la red, podemos encontrar que en iniciativas como las de los blogs, un registro audiovisual que ni siquiera ha sido manipulado con sofisticados sistemas de postproducción digital, puede aun así ser materia *de* red, en tanto está pensada para consulta e intercambio exclusivo en ese soporte. Pero hay que estar conscientes de que este tipo de reflexiones siguen siendo aproximativas y provisionales, y que el fenómeno es en el fondo mucho más complejo y está lejos de ser agotado: la red es un escaparate con constante transformación, como lo son nuestras voluntades, nuestros horizontes y nuestras voces.

Respecto a las formas de colaboración que la voz adquiere con la tecnología, valga aquí citar el acertado diagnóstico que Marcela Romano hace del fenómeno, y si bien ella lo presenta en un marco de estudio diferente al aquí intencionado, se ajusta también a las perspectivas exploradas en este ensayo:

Si el sujeto de la escritura es una palabra sin cuerpo y existencialmente recordada, si el sujeto del espectáculo es una voz, un cuerpo, un gesto, una identidad irrepetible, el de la grabación es un sujeto mixto, capaz de contener a los anteriores aun cuando a través de un estatuto que se percibe diferente de ambos. Voz que simultáneamente se acerca y se distancia, se exhibe y se oculta, nos inquieta en las grietas de su perturbadora hibridez. Sus dominios borrosos remiten, en una doble tensión, a la oralidad en tanto práctica verbal premoderna y a la escritura como modalidad comunicativa casi excluyente de la modernidad. Sin embargo, su factura, mediada por la tecnología, es tributaria de la metáfora posmoderna de la “aldea global”, aunque su relación con el paradigma posmoderno no acabe allí. Como la imagen televisiva y cinematográfica, la voz grabada es un simulacro, un sucedáneo eficaz pero mentiroso de un sujeto en realidad ausente que se finge presente. Ambas no son sino la escenificación de una subjetividad puesta en crisis, inclasificable y errática, de la que no sólo han dado cuenta las corrientes especulativas de nuestra época sino la totalidad de sus prácticas culturales. (ROMANO, 1994, p. 66-67).

¿Qué mejor escenario de esa subjetividad inclasificable que la imagen del cuerpo en la que encarna y se proyecta en los medios de comunicación, una y otra vez, la figura de la voz? Al menos para el caso del canto vemos que ese cuerpo involucra un complejo juego de proyecciones y apariciones. Y que este juego compromete a su vez el cuerpo de quien resulta ser su receptor, en una permanente negociación de lo sensible, entre lo que se percibe con los sentidos y lo que se contagia a nivel emocional.

El recorrido ha mostrado también que para que la voz pueda proyectarse, como una figura, influyen no sólo los cuerpos y sus eventuales extensiones tecno-

lógicas, sino también el espacio en o contra el que se proyectan, con el que contrastan y al que a veces también contradicen. Y ese espacio puede ser físico, material, conceptual o virtual. Así, nuestro encuentro con las voces en red se abisma hacia nuevas posibilidades de la presencia.

Sin importar su grado de realidad material o de abstracción, sea lo que lo sea que entendemos como espacio – un lienzo o un museo, un escenario o un lugar de paso, cotidiano, un espacio como medio que llamamos videoclip, otro espacio-medio que llamamos blog, inserto a su vez en un inabarcable espacio informático que llamamos red –, para reconocer esas presencias es fundamental percibir la forma en la que la voz es proyectada y desde ahí aventurar cómo es entendida. Veremos que en ese espacio, también, es donde podemos encontrar nuevos niveles de sentido. El breve recorrido que hicimos por algunos enlaces, permite confirmar así cómo la voz hecha canto a capella es capaz de recuperar voces del pasado, invitándonos a viajes en el tiempo, pero también nos revela cómo se transfigura y encarna en nuevos cuerpos, en instrumentos musicales, cómo se vuelve máquina, ya no la enajenante, apabullante e imponente industrial que veían por ejemplo los futuristas, sino como parte integrada a nuestra identidad mundana. La voz, al apropiarse de sonidos ajenos a su cuerpo, nos muestra que su esencia inmaterial es paradójicamente maleable, metamorfoseable, ambas nociones que en realidad se aplican, de nuevo, a objetos plásticos y materiales. Ahí, de nuevo, la voz se vuelve reflejo físico de nuestros deseos y necesidades, moneda de cambio de nuestros valores sociales. Con su soplo creativo, nos invita a escuchar, pero también a ver cómo nos relacionamos con el mundo.

Independientemente del medio, la voz expresa, canta, grita, proclama, denuncia, condena y hasta calla. La frontera entre un acto y otro es muy fina y es fácil cruzarla. Esto explica que muchas manifestaciones de la voz, surgidas como actos subversivos, contestatarios o disidentes, se legitimen más pronto de lo esperado, e incluso se incorporen a los discursos contra los que se expresaban. No por ello vale descalificar esos movimientos como erráticos o inconsistentes – voz-alma vendida al discurso interesado –, sino entender que sus múltiples sentidos, a veces hasta contradictorios, son parte de su misma esencia y de su amplio y generoso medio – el cuerpo social y cultural. Así, la voz nos muestra que está viva, en el acto y su reflejo, en su incansable y a veces hasta inexplicable transformación. La voz es el retrato de nuestra esencia humana; y la red, una construcción llena de ventanas que nos invitan a cruzar el umbral, a entrar en contacto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BARTHES, Roland. Le grain de la voix. *Musique en jeu*, nº 9, Noviembre 1972, p. 57-63.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.
- BAIGORRI, Laura & CILLERUELO, Lourdes. *Net.Art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Barcelona: Brumaria, 2006.
- CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, 2004.
- COROMINAS, Joan & PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. V. Madrid: Gredos, 1983.
- DORRA, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés/BUAP, 2002.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa. Ficciones tecnológicas, tiempos registrados y ‘replicantes’ en los conciertos de Laurie Anderson. *TRANS. Revista transcultural de música*, CIBER- Barcelona, nº 14, 2010 (<<http://www.sibetrans.com/trans/ag/ficciones-tecnologicas-tiempos-registrados-y-replicantes-en-los-conciertos-de-laurie-anderson?lang=en>>).
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Teconologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PARRET, Herman. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002.
- ROMANO, Marcela. A voz en cuello. La canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad. In: SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela & FERRARI, Marta B. *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Ed. Biblos/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 1994.
- RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesía”, 1916.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHAFFER, R. Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.
- TAGG, Philip. Chapter 10: Vocal persona [versión preliminar según el autor]. *Music's Meanings*. 2008, p. 313-336. (<<http://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMuso.pdf>>).
- TARASTI, Eero. Chapter 7: Voice and identity. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlín/NY: Mouton de Gruyter, 2002, p. 157-177.
- VILLA WALLS, Gabriela. *El melopeo y maestro, “bisagra engarzadora” de la literatura y la música en Nueva España*. México: FFyL, UNAM, 2011. (Tesis de Maestría en Letras – Literatura Comparada).
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. Ma. Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus. 1991.

Recebido em 08.05.2013

Aceito em 20.08.2013