



Revista N.º 12
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

La voz de un timbre, el eco de lo íntimo: aproximaciones a una práctica experimental desde la escucha

The Voice of a Timbre, the Echo of the Intimate:
Pathways Toward an Experimental Practice
from Listening

David Puc

Investigador independiente (Yucatán, México)

davidpucgarcia@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1609-3940>

RESUMEN

La voz es un espectro que sale del cuerpo, pero no lo abandona, siempre lo lleva consigo. Es decir, podemos considerar la voz de manera relacional, como indicio de las particularidades del cuerpo que la produjo, una huella de sensaciones que nos revelan cosas de quien la expulsó. Aunque siempre hay algo en la voz que se escapa a quien la produce y es evidente para quien la escucha: una inclinación,

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Puc García, David. «La voz de un timbre, el eco de lo íntimo: aproximaciones a una práctica experimental desde la escucha». *F-ILIA* 12 (2025): 169–196.

Recibido: 14 de octubre de 2025 / Aceptado: 12 de enero de 2026

un peculiar gesto o una emoción oculta entre los pliegues de la sonoridad. Esto es la intimidad. La intimidad puede ser saboreada por quien la escucha, pero es desconocida para quien la posee. Por ello, operar desde la intimidad requiere de un enfoque relacional, requiere al menos dos sujetos involucrados en una interacción. Para explorar el espectro de la voz y la intimidad, este artículo toma una perspectiva semiótica como punto de partida para trazar líneas de diálogo con otras autoras y autores de la filosofía continental que tienen un enfoque situado en el cuerpo y la resonancia. El texto se divide en dos momentos: el primero toma la tradición occidental de música tonal como pretexto para abordar el concepto de estabilización y naturalización en el campo de la representación; el segundo desglosa dicha estabilización en relación con el sujeto asociado a una voz que expresa su intimidad. De esta manera se ofrece una poética de la voz que pueda propiciar nuevas experimentaciones en el campo de las artes. El trabajo reflexivo se realizó dentro del marco del seminario Problemáticas del Arte Actual y el seminario/laboratorio Educación Arte y Signo (CeNIDIAP).

PALABRAS CLAVE: voz, timbre, cuerpo, intimidad, escucha

ABSTRACT

The voice is a spectrum that emerges from the body but never abandons it, always carrying it along. In other words, we may consider the voice in relational terms, as an indication of the particularities of the body that produced it, a trace of sensations that reveal something about the one who expelled it. Yet there is always something in the voice that escapes its producer and becomes evident to the listener: an inclination, a peculiar gesture, or an emotion hidden within the folds of its sonority. This is intimacy. Intimacy may be savored by the listener but remains unknown to the one who possesses it. For this reason, to operate from intimacy requires a relational approach—it requires at least two subjects involved in an interaction. To explore the spectrum of the voice and intimacy, this article adopts a semiotic perspective as a starting point in order to trace lines of dialogue with other thinkers in continental philosophy who situate their approach in the body and resonance. The text is divided into two moments: the first takes the Western tradition of tonal music as a pretext to address the concept of stabilization and naturalization within the field of representation; the second unpacks this stabilization in relation to the subject associated with a voice that expresses its intimacy. In this way, a poetics of the voice is offered—one that may foster new experimentations in the arts. This reflective work was carried out within the framework of the seminar *Problemáticas del Arte Actual* and the seminar/laboratory *Educación Arte y Signo* (CeNIDIAP).

KEYWORDS: voice, timbre, semiotics, intimacy, listening

Conducción tonal: adiestramiento auditivo

Cada año nuevo espero escuchar estallidos en el cielo. La repetida vivencia de las festividades hace que los dé por sentado. El cumplimiento de esta expectativa no me emociona, sino que se ha vuelto parte de una naturalización que se reafirma año con año. Algo parecido sucede con la música tonal occidental, la naturalización de su estética en nuestra escucha nos hace esperar que ciertas notas sucedan a otras. Se crea una *protensión*: «[...] momentos musicales que proyectan hacia el futuro como una dominante que quiere resolver»¹. Esta música me hace creer que estas tres notas frente a mí me llevarán a un lugar que sospecho conocer. Intuyo hacia dónde se dirigen y espero que ellas cumplan con mi augurio. Al oír su color, tengo la sensación de saber la manera en la que se desarrollarán; creo conocer su discurso.

Este enfoque armónico (esta forma de escuchar) genera una tensión que necesita ser resuelta, una historia que necesita concluir, o bien dejarnos claro su carácter de apertura. Nace una expectativa de qué es lo que vendrá a continuación, la cual es responsabilidad del compositor cumplir o negar. Bajo esta lente, la maestría del compositor estaría dada por un dominio en el manejo de los arquetipos estabilizados en los oídos de una cultura.

Escucho un acorde y se genera la necesidad en mí de que otro aparezca y lo complemente; se crea una falta, el deseo de un flujo que me lleve a otro sonido que sirva de reposo y completitud. Esto no es algo consciente, está tan naturalizado que, muchas veces, solo se hace evidente cuando el sonido se detiene en una sección de la progresión armónica en la cual no debería detenerse. Una tensión se hace presente, resalta como disonancia y quiere, desesperadamente, transformarse en consonancia.

Esta naturalización es tal que llega a introducirse en el ámbito de los sentimientos, pudiendo, incluso, causar una gran emoción. Benjamin Zander no duda de la veracidad de esos sentimientos, los vive con total emoción y con ese mismo entusiasmo se los explica y se los demuestra a su audiencia en su conocida conferencia TED Talk «Sobre música y pasión».

¹ Rubén López Cano, «Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad», en *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, edición de Marita Fornaro, 41–78 (Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música, 2013).

En ella se pone de manifiesto el poder de la ley de un hábito (tomado como natural y universal) sobre los sentimientos del cuerpo en el cual se imprime: «Piénsenlo, 1600 personas, personas ocupadas, que hacen miles de cosas distintas. Escuchando, entendiendo y emocionándose con una pieza de Chopin»².

Zander parece creer que aquello que escuchamos y la forma en la que lo escuchamos es igual para la totalidad del mundo, sin ningún tipo de distinción cultural, una pura sensación que apela a la esencia humana haciendo brotar los más primarios sentimientos, porque pareciera que, en sus palabras, «...todos sabemos cuando hemos llegado a casa»³. En esta visión, el compositor sabría qué progresión de acordes producirá una determinada experiencia en su audiencia, qué sucesión de triadas detonará una profunda tristeza, una alegría melancólica, o qué arreglo orquestal dará una heroica entrada triunfal al protagonista de una película (pensando en una vertiente cinematográfica, por ejemplo). Se juega y se compone con una serie de recetas para la producción de sensaciones y sentimientos, pero estos solo son el resultado de la estabilización de un objeto de la representación, cristalizado como un bloque de sensación, dirían Deleuze y Guattari:

La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.⁴

Pero considerar determinada música como un bloque de sensación es pensar que los afectos están congelados en esa sonoridad, que existen por sí mismos con independencia de quien escuche; que una sola melodía afecta con igual pasión a todos los cuerpos o que la sacralidad misma está contenida en el redoble de las campanas.

2 Benjamin Zander, «Sobre música y pasión», TED, febrero de 2008, consulta: 20 de noviembre de 2023, https://www.ted.com/talks/benjamin_zander_the_transformative_power_of_classical_music?language=es.

3 Zander, «Sobre música y pasión».

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (España: Anagrama, 1993), 164. Cursivas en el original.

«Estos lienzos son paredes, pero también son suelos, puertas, ventanas, puertas vidrieras, espejos, que dan precisamente a la sensación el poder de sostenerse por sí misma dentro de unos «marcos» autónomos. Son las facetas del bloque de sensación». Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 181.

Dicho esto, propongo pensar lo contrario: que esos sentimientos (esas imágenes) no son producidos por las características acústicas del sonido, no le pertenecen al timbre o a la combinatoria en sí misma, sino que son el resultado de un hábito de escuchar las mismas cosas de la misma manera. Es el resultado de una ley impuesta sobre la escucha que es tomada como voluntad propia, una estética musical definida que dicta cuáles son los aspectos del sonido a los que debo prestar atención, cómo se comporta ese sonido y cómo se comportará en el futuro, hacia dónde se dirige; qué nombre debo ponerle y cómo debo sentirme al escucharlo, cómo debo comportarme ante la sensación de su timbre.

Esta estética musical se genera a través de un adiestramiento auditivo que delimita las interpretaciones posibles, los modos de escucha. Siguiendo a Charles Rossen (2014): «La armonía no es un atributo natural del sonido, sino una forma de darle significado». Tal pareciera que no se puede soportar la vivencia de una experiencia musical alejada de una suerte de significación, ya que en muchos casos se intenta darle valor comunicativo a la música por medio de la imitación de una gramática de la lengua. Se piensa que el llamado de la música surte mayor efecto o convoca a más gente si recurre a la imitación de la gramática del lenguaje; se piensa en «frases», o los jazzistas hablan de «contar una historia», por decir algo.

Así, el lenguaje (o su imitación) se convierte en la barca que nos permite navegar (sobrevivir) al mar abierto de la vibración desconocida. El goce de una sonoridad particular se sustituye por el placer armonizado en la estabilización de una estética. Por el contrario, propongo encontrar una táctica de escucha que vaya en contra de una ley que nos dicte *cómo escuchar la música*; que más que buscar el placer «que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura», se doble por el goce.

[...] goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos culturales, históricos culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.⁵

5 Roland Barthes, *El placer del texto* (México: Siglo XXI Editores, 1993), 25.

Esta táctica podría ser la de inclinarnos hacia la cualidad misma del sonido (su timbre); la de sumergirnos en las reverberaciones singulares que surgen de un cuerpo particular (la voz). Una escucha *nausica*, *Nausícaa*, «la que quema barcos».

De la voz, indicio del cuerpo

Mientras escribo esto, mi madre está muriendo de un modo lento y doloroso. Cuando hablo con ella y escucho su voz, puedo deducir las fluctuaciones y las crisis de su estado; una voz ajada y ronca, apenas presente y colapsando debajo de la implosión de una extrema vejez [...] Está conectada con el mundo apenas por un fino hilo de voz y poco más que su propia presencia.⁶

Tres ruidos impactan mis entrañas con la misma fuerza con la que se clavan en mi memoria, todos son voces convertidas en estruendo. La de mi madre y la de mi abuelo figuran entre ellas. Esta última dejó de ser palabra para convertirse en un ruido fascinante, una maquinaria industrial se albergaba en una garganta infestada de cáncer. Un alarido metálico con válvulas palpitantes y vaporosos pistones, carne con engranajes, torcida e incrustada en un motor que se destrozaba con cada aullido emitido. De cuando en cuando escucho ese ya inaudible torrente y me doy cuenta de que cada vez es más difícil recordar la cadencia con la que sus palabras sonaban, su voz ya no es la de su hablar, la imagen había cambiado, el signo se disolvía para coagular en uno nuevo.

No he encontrado ruido más estridente y fascinante (siniestramente atrayente debo confesar): el metal más pesado, el *performance* más nauseabundo o el ruidismo más absoluto no se comparan al canto monstruoso que es la voz de mi abuelo y el terrible mundo que indicaba su ahora lejano estruendo. Su voz cambió y con ella su cuerpo (el mundo con el que yo me relacionaba). Por esto, ahora hablaré de la voz como representación, como indicio de un cuerpo.

⁶ David Toop, *Resonancia siniestra* (Argentina: Caja Negra, 2013), 55.

De la misma manera en que la estabilización de la armonía tonal afecta la escucha del sonido, la familiaridad o el hábito de escuchar a una persona arraiga el sonido de su palabra en el reconocimiento de una voz. En este caso, la voz es la manera en la que la forma de significar de alguien, a través del habla, nos revela algo de sí misma impregnado en su palabra. La sonoridad de esa palabra se vuelve el signo de un cuerpo. Hablar de voz es hablar de representación.

Es verdad que algunos psicoanalistas lacanianos la han pensado como la cualidad del habla, aquella parte matérica del sonido que no forma parte de lo que se quiere decir: «[...] soporta a la palabra, pero se sustrae de la función del sentido [...] resto inabarcable por la legalidad de lo simbólico»⁷. Para Mladen Dolar, «la reducción de la voz que intentó hacer la fonología ha dejado un resto [...] no significativo que resiste las operaciones significantes, un residuo heterogéneo respecto de la lógica estructural...»⁸. Desde esta perspectiva, se trata de un residuo tomado como desborde de la red que intenta atrapar un fragmento de lo real, un resto que solo aparece como tal debido al entramado del lenguaje por el que se le hace pasar. Por su parte, Julia Kristeva equipara la esfera vocal con lo que ella denomina «*chora* semiótica»,⁹ la cual sería una articulación móvil constituida de ritmos y pulsiones previos al signo, anteriores a la representación.

Todos ellos parecen coincidir en que la voz es ese algo que escapa a la estructuración del lenguaje; un espacio de sensación previo a la representación, un segmento de la palabra previo a la significación, un ámbito que pertenece a una categoría cualitativa. Sin embargo, propongo referirnos a este espacio de pura afección como «timbre», aquella parte del sonido que pareciera indefinible pero que, de alguna forma, está ligada a su color o textura. El timbre pensado como sensación fugitiva, escurridiza, «apenas nos permite acercarnos que inmediatamente se nos escapa, dejándo-

7 Yoica AC, «“La voz la clínica y la psicosis”. Helí Morales», video en YouTube, 1:13:58, 28 de octubre de 2021, consulta el 28 de noviembre de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=FCYDB4svC88&ab_channel=YoicaAC

8 Mladen Dolar, *Una voz y nada más*, trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignali (Buenos Aires: Manantial, 2007), 50.

9 Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (Estados Unidos: Columbia University Press, 1984), 25.

nos en un abismo de perplejidad, como lo hiciera una nebulosa fugitiva, no dejando tras ella más que una estela opaca, huella efímera de su realidad inaprensible»¹⁰.

Si consideráramos la voz como pura sensación desbordante e inaprensible, podríamos perdernos de su potencial como singularidad de un sujeto. Al referirnos a ella como un residuo desbordante, un resto que no puede ser abarcado por el proceso de la representación, corremos el riesgo de entrar en una unicidad homogénea y absoluta que niega los signos de la existencia. Olvidarnos de las particularidades de una voz y de las posibilidades de su representación sería (en el mejor de los casos) perdernos en su timbre o bien, por el contrario, acoplarnos a un ideal estético naturalizado como universal: «El triunfo de lo único significaría la muerte del mundo».¹¹

En cambio, toda voz es mundana, lleva consigo los rastros del cuerpo que la exhaló, es siempre particular, heterogénea y cambiante, refiere al dinamismo de la realidad, multiplica y diversifica el espectro de representación de un sujeto (las imágenes con las que nos referimos a este): «Es la revancha de lo diverso sobre lo único»¹². Es decir, propongo considerar toda voz desde una categoría relacional, tomar la voz siempre como voz *de*. En palabras de Adriana Cavarero:

[...] cada vez que abrimos la boca para hablar o gritar o cantar, el sonido que emiten nuestras gargantas expresa esta unicidad y esta pluralidad. En este sentido, la voz se resiste radicalmente a la homologación, e incluso, a ese homologador marco abstracto que la filosofía llama universalidad. [...] Es una comunicación primaria en la que el hablante, incluso antes de comunicar algo, comunica su unicidad corporal hecha de garganta, laringe, pulmones, cuerpo, vida pulsante, existencia singular.¹³

10 Antoine Bonnet en Jorge Sad Levi, «Pensar en formas sonoro-simbólicos. Desarrollo de un concepto para el estudio semiológico del timbre», *Revista del Instituto Superior de Música* 17 (2020): 60–85.

11 Giovanni Papini, *Pragmatismo* (Argentina: Cactus, 2011), 49. Cursivas en el original.

12 Papini, *Pragmatismo*, 55.

13 UChicago Division of the Arts & Humanities, «Adriana Cavarero, “Singing with the sirens: voices of the Mediterranean myth” Lecture 1 of 3», video en YouTube, 1:03:40, 5 de enero de 2024, consulta el 9 de octubre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=Bbi3Im77hkM>. Traducción propia.

Teniendo esto en cuenta podríamos pensar la voz como un espectro que va desde una cualidad que nos refiere a un cuerpo ausente (aún no conocido) hasta la estabilización de una imagen que se vuelve sinónimo de un sujeto concreto. Pensar espectralmente la voz es tener en cuenta todas sus posibilidades de mutación y devenir dentro de un campo relacional.

Siguiendo esta línea, pensar lo cualitativo de la voz sería mantener la conciencia de un delirante fragmento de lo real que se consolida en una sensación vivida desde su representación. Sería referirnos a un cierto sabor que, si bien no podemos terminar de describir, nos lleva (de alguna forma nos remite) a alguien. Aún no nos dirige a una identidad concreta, sino que simplemente nos hace notar una vida ebullendo en su sonoridad. Una voz con cierta autonomía espectral (como si se tratase de un espíritu deambulante que ha dejado su cuerpo olvidado en algún lugar), voz descarnada que nos hace sentir el fantasma de su cuerpo. «Las voces daban la impresión de comunicarse en una lengua desconocida, tendiendo un puente entre la música y el discurso humano; incluso cuando para mí no tenían sentido sentía una fuerte compulsión por descifrar ese lenguaje»¹⁴.

Tal vez podemos imaginarnos un extraño y áspero sonido; nunca antes lo hemos escuchado, desconocemos de dónde viene, su rareza es tal que lo que se hace presente es su cualidad (su timbre), sin embargo, hay algo en él (tal vez un peculiar ritmo, tal vez un cierto vaivén) que nos permite imaginar que hay un pulso palpitando detrás de tal ruido. La presencia de esa voz grita la ausencia del cuerpo que la produjo. Un ave monstruosa o un primate insospechado ya es mucho decir, solo podemos intuir que hay un ente, una vida latente detrás de esa sonoridad y la pensamos como voz.

Se podría decir que la voz, considerada de esta manera, es una cierta imagen/escucha que condensa la multiplicidad de gestos, inclinaciones, pulsiones o expresiones que tomamos como vitalidad íntima de un sujeto aún no devenido persona.¹⁵ Reconocemos las peculiaridades de un cuerpo, pero aún no podemos identificarlo por completo y nombrarlo. Referirnos a lo cualitativo desde la voz sería pensar un timbre como huella construi-

¹⁴ Toop, *Resonancia siniestra*, 28.

¹⁵ <<[...] La persona y el sujeto se oponen: el sujeto se descentra con respecto a la persona, optiene su conciencia mínima a partir de un rasgo singular ("objeto parcial")>>. Slavoj Žižek en Mladen Dolar, *Una voz...*, 11.

da por hábitos, por formas de actuar y manifestarse; huella de la que solo sentimos la caricia de su tacto, si bien no sabemos qué indica (a quién pertenece), la sabemos huella al fin.

Este segmento de la voz (entendida como huella) puede asemejarse a lo que Sad Levi entiende por forma sonora:

Las formas sonoras son, pues, consecuencia de una multiplicidad de gestos constructivos o expresivos, que imprimen en la materia las huellas de quién, quiénes, qué y cómo fueron producidas y, por lo tanto, permiten a ciertos oyentes en ciertas condiciones, inferir/reconstruir algunas de las intenciones y/o representaciones mentales de sus productores al tiempo que en algunos suscitan juicios de gusto, de valor y de atribución.¹⁶

Sin embargo, aquel extraño sonido, aquella voz, aún esconde su origen, aún no nos revela su intención. Si podemos trazar una ruta de los gestos e intenciones que la produjeron, será por un recorrido de la imaginación que corre después de intuir la como voz. Si bien aquellos trazos pudieran ser la causa misma de que creamos ese sonido una voz, la deducción de su entramado solo se hace instantánea con la recurrencia de una imagen, con la aprehensión de un hábito.

Aquella voz aún esconde su origen, pero al reverberar experimentamos su cualidad desde una vivencia relacional. Aún no está cosificada en un objeto/sonido, sino que sentimos en ella una incertidumbre que la hace escapar de la clausura de la identidad. Oímos en la voz el transpirar de un timbre. Esta incertidumbre, como mera noción de intimidad, se va (poco a poco) estabilizando como huella indicial, empieza a sernos familiar, toma cuerpo, representa algo. Empezamos a vislumbrar la piel que se tensó para dejar dicha marca; emerge el peso de sus líneas, la apertura de sus surcos, la densidad de sus estrías. La novedad se diluye en el hábito, la intimidad toma rostro, no está cristalizada, pero sí estabilizada por el cumplimiento de una expectativa: el que escucha a alguien hablar, espera (teniendo en cuenta leves modulaciones) que esta persona hable siempre de la misma

¹⁶ Sad Levi, «Pensar en formas...».

manera y aquel que habla digamos que se lo concede. Aún hay un sabor incierto, pero lo asociamos como particularidad de un sujeto concreto.

Pasando este punto, si el hábito persiste, referirnos a la voz sería pensar en el timbre como una secreción que toma el lugar del cuerpo que la excreta. La viscosa baba del caracol es su voz derramada en el arrastre de sus órganos, húmeda estela que nos conduce a un mar petrificado en la espiral de su concha:

[...] a semejanza de la voz humana, la baba del caracol es cuerpo que *se escurre* [...] uno no podría decir si aquel cuerpo comienza o termina en aquella sustancia de color indeciso, de densidad cambiante, pues la baba está antes y después y es él mismo.¹⁷

Podríamos pensar que hay una leve distancia entre notar matices, sutilezas, rugosidades en la voz de una persona y dar por sentado que aquel sonido que escucho es dicha persona dirigiéndose a mí. De los indicios de un trazo a la aparente completitud del dibujo, de la sospecha de vida a la certeza de intimidad.

Sí, la voz revela la intimidad del cuerpo de quien habla con ella, todo hábito corporeizado tiene una impronta que afecta el timbre de su voz. Esta expone sonoramente todas las aflicciones y manías del cuerpo, compone su timbre con la huella de las cuerdas vocales afectadas de alcoholismo, de bronquios inflamados o mucosas sueltas; de timidez e inseguridad, de estridencia de expresión, de una colocación vocal determinada por una serie de vivencias, lesiones, recuerdos y afecciones amalgamadas en el sonido que de nosotros sale; «su carácter, su humor, su historia, su esencia, su futuro, todo ello encarnado en un jeroglífico corporal»,¹⁸ tatuajes de fuego que conforman nuestro cuerpo, cuerpo que se hace sonido en un querer decir y se funde con el lenguaje en la palabra, en el habla. Cuerpo excarnado en sonido a la vez que encarnado en una escucha. «El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo,

17 Raúl Dorra, *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo* (México: Plaza y Valdes Editores, 2005), 53–54.

18 Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt* (España: Pre-Textos, 2006), 18.

emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo»¹⁹.

Para José Luis Pardo hay una diferencia entre privacidad e intimidad. La privacidad es «aquello que los ciudadanos hacen —o sueñan con hacer— en privado, porque si tales actos o sueños se publicasen seguramente los demás ciudadanos no querrían seguir siendo sus socios»²⁰. Es una conciencia de propiedad, un espacio de certezas sobre sí misma que una persona guarda en secreto o elige selectivamente con quién compartir. Son una serie de hábitos y preferencias que son evidentes (visibles) para el propio individuo, quien elige ocultarlas del ojo público. Por otro lado, la intimidad estaría compuesta de inclinaciones o tendencias internas (pero siempre manifiestas) que el sujeto puede saborear o levemente sentir, aunque que no llega a verlas como actos evidentes y, por tanto, propios a su persona; la intimidad se oculta a su conciencia, pero no puede dejar de ser mostrada (mirada) públicamente:

No es que el otro nunca pueda estar seguro de lo que yo quiero decir, es que ni siquiera yo puedo estarlo de todo lo que quieren decir —e implícitamente dicen— las palabras que me oigo pronunciar. Uno nunca está seguro con las palabras, precisamente porque transmiten intimidad, porque la contagian.²¹

Dicho brevemente, la intimidad está constantemente expuesta, no puede dejar de ser mostrada a los demás, pero el sujeto a quien pertenece no la ve, ignora su existencia, no la tiene por cierta. En cambio, la privacidad de alguien puede ser desconocida por los demás, ya que el sujeto que la ve y sabe con toda certeza que es suya se encarga de ocultarla al ojo público.

Toda voz revela algo interno, nos dice algo que el mismo hablante desconoce de sí; se expone una intención, un gesto, se intuye un tono. Es decir, aporta elementos de interpretación al proceso de significación. Una misma palabra puede significar cosas diferentes viniendo de personas distintas, o viniendo de una misma persona, pero con intenciones diferentes,

19 Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo* (Argentina: La Cebra, 2011), 15.

20 José Luis Pardo, *La intimidad* (España: Pre-textos, 2013), 13-14.

21 Pardo, *La intimidad*, 125.

en tiempos y lugares distintos. Se genera un implícito, aunque no libre de cierta ambigüedad. El cuerpo se une al lenguaje (lo densifica, le da espesor), dotando a la conversación de una cualidad que rebasa la mera transmisión de significados, complejizando su dinámica, produciendo cierto goce. Posiblemente, por esta razón, algunos filósofos analíticos (siguiendo una pulsión leibniziana) querían quitarle la voz al lenguaje (esa molesta ambigüedad), sustituir la palabra por la matemática para hacer más eficiente e inequívoca la transmisión de significados:

[...] ir corriendo a donde está otro y decirle: «¡Está nevando!», no para celebrar juntos la coincidencia milagrosa de las palabras con las cosas, sino queriendo decirle algo más de lo que le dice («No podemos ir hoy de excursión», «Por fin tendremos unas navidades blancas» o «Ven a ver el espectáculo», por ejemplo). Y esta es [...] la cara oscura del lenguaje [...] el doblez en donde se refugia la intimidad.²²

La voz siempre muestra algo, pero habría que prestar oídos a ello para saber qué es lo que devela, auscultar el cuerpo al escuchar su voz. Al hacerlo, tensamos el oído desde un punto particular del pensamiento que hace resaltar cierto aspecto de lo escuchado, aquello que escuchamos lleva la mancha de nuestra escucha. Dicho de otra forma, el timbre de la voz se ve afectado (conformado) no solo por los hábitos del cuerpo que lo emite, sino por los hábitos de escucha del oído que lo recibe:

[...] el médico que interroga el cuerpo lo *despierta*. Lo que podrá escuchar será lo que habrá sabido hacer resonar. Gracias a ello, habrá de antenarse inscrito en o prescrito por su escucha, el retumbar de su golpe tímpano, la reverberación o el eco de ese yo que pregunta.²³

Tal vez un entrenador vocal detecte algo, un pariente cercano o una pareja de antaño escuchen otra cosa y un maestro de la interrogación policial o un orador profesional noten algo más. Así, la voz se conforma de un cuerpo que la expone y una mente que la escucha y toma como representación.

²² Pardo, *La intimidad*, 77.

²³ Peter Szendy, *En lo profundo de un oído* (Chile: Metales Pesados, 2015), 64–65.

Nuestra intimidad resuena en la escucha de un timbre que se reconoce como propiedad y se le denomina voz. Este timbre conformado de hábitos está tan ligado a quien lo habla que se nos presenta como la identidad de dicho sujeto. La voz íntima es la de las particularidades de un cuerpo que se exponen en el aire; al tener ya la certeza de quién es ese sujeto al que pertenece dicha voz, la intimidad se ha vuelto privacidad.

Reconocemos a quien nos habla por el timbre de su voz, pero no escuchamos más que a una persona al escuchar esa voz. Para escuchar tan solo el timbre, no basta con reconocer la materialidad del sonido en el habla, no basta con apreciar sus cualidades si no podemos olvidarnos de esa identidad que representan. Podemos apreciar la suavidad o lo aterciopelado de una voz, el peculiar baile de su acento o la cálida rítmica de sus silencios, pero esta cualidad no puede separarse de la imagen de la persona a quien refiere. Esta unión es tal que perder la voz puede significar perder la identidad.

Nada más propio que la propia voz, ella me hace presente ahí donde mi cuerpo no está, o más bien, lo expande más allá de donde sus huesos se hayan parados sobre la tierra. Sin embargo, si bien todo sonido que pueda salir de nuestro cuerpo nos pertenece, no por eso es exclusivo de nosotros: la voz de Björk o de Cesária Évora es suya en cuanto se ha estabilizado una ley en la escucha, ley que relaciona una cualidad con un individuo singular, por eso pensamos que cualquier otro individuo que comparta ese timbre vocal es meramente un imitador. Sin embargo, la cualidad tímbrica pertenece a todo lo que pueda emitirla, es decir, no pertenece a nadie, es solo una cualidad. Si podemos pensar en un original y un imitador será porque en el fondo, de alguna manera, podemos reconocer la intimidad única del cuerpo que emite la voz, que por mucho que el «imitador» se esmere en igualar las cualidades de un timbre, no compartirá las vivencias impresas en el cuerpo del «original», y, por tanto, no se revela la misma intimidad: imitadores hay muchos, pero Freddie Mercury solo uno. No hace falta una alta fidelidad en la grabación, no importan los clics del vinilo, los seseos de la cinta o la interferencia radial, solo hace falta que podamos reconocer esa intimidad recostada

entre ruidos para que sepamos que es él de quien se trata, que es su voz la que escuchamos.²⁴

Vuelvo a decirlo: un timbre se vuelve voz cuando se le vincula con una intimidad, cuando nos revela algo inasible pero expuesto de quien lo emite, y, al hacerlo, conforma su identidad para quien lo escucha, es decir, lo representa. Escuchamos la grabación de una cantante que no conocemos, que jamás hemos visto, escuchamos este nuevo timbre e intuimos que le pertenece a alguien, a una persona, a una mujer, le atribuimos cierta identidad y lo transformamos en voz. La forma enmascara al timbre, el símbolo esconde a la cualidad, «...el perfume dibuja al jazmín»²⁵. Escuchamos la imagen de la persona incluso antes de notar su cualidad:

[...] las expresiones «el sonido de Coltrane» o «el sonido del mar» o «el sonido del teclado Yamaha DX7» o «el sonido de George Martin» no refieren a ningún «texto» o «mensaje», sino a una imagen interior. [...] Así, las expresiones «el sonido del corno inglés», «el sonido de George Harrison», «el sonido de Detroit» o «el sonido de los 80», reenvían a un cierto conjunto de rasgos pertinentes que permitirían su reconocimiento.²⁶

El reconocimiento de una voz se vuelve inmediato cuando ya hemos incorporado su imagen a nuestra escucha. Esta inmediatez en la detección de diferencias o de los sutiles cambios de estado en la imagen es lo que entenderemos por intuición. Esta no se trata de un signo que no está conectado con uno previo, a modo de un regalo divino que nada tiene que ver con la razón, sino que es una lógica cuyo proceso de desarrollo y conexión de signos se oculta a nuestra consciencia, es decir, ocurre y opera en las sombras. Pareciera venir del cielo, como si no estuviera conectada con

24 Ahora me pregunto, ¿hemos llegado a un punto en el que los aparatos tecnológicos puedan imitar a la perfección una voz con todo y la intimidad asociada a ella? Tal vez, la diferencia solo sea perceptible para quien haya adquirido esa cierta sensibilidad a las sutilezas que te da el convivio cercano y constante con una intimidad... no podría afirmarlo o negarlo.

25 Julio Cortázar, «Julio Cortázar, “El encubridor”», *Trianaarts*, 16 de marzo de 2014, consulta el 4 de octubre de 2024, <https://trianaarts.com/julio-cortazar-el-encubridor/#sthash.yP3PLOL5.dpbs>

26 Sad Levi, «Pensar en formas...».

ningún proceso mental previo, el susurro de un ángel. Sin embargo, que sus procesos se oculten a nuestra consciencia no los vuelve inexistentes, sino que ocurren de tal manera que se nos presentan como inmediatos, parecieran brotar de la nada:

El término intuición es empleado a menudo cuando la percepción de un estado implica que el sujeto toma en cuenta un gran número de datos a la vez, sin entregarse a ninguna operación discursiva y a ninguna exploración [...] responde a los problemas a resolver que comportan un número muy grande de principios muy sutiles.²⁷

Una madre podría reconocer en un balbuceo la voz de su hijo, hay algo en ese querer, en la manera particular en que este perturba el espacio (la manera en que suena), que representa al infante. Desde dicha perspectiva, se puede entender la voz como una imagen que nos permite percibir el estado en el que se encuentra un organismo y por la cual somos sensibles a sus cambios. Es decir, es por medio de dicha imagen que podemos identificar y comparar su estado actual con sus estados previos o con otros organismos. La intuición nos permite captar las sutilezas que emanan en la voz, esas leves inflexiones que nos dan indicios de un cambio de carácter o de una modificación en el cuerpo, de una necesidad o de un estado que incluso el mismo portador de dicha voz pudiese no ser del todo consciente. Quien puede detectar estas pequeñas diferencias es portador de la intuición propia de un espíritu de sutileza y «el espíritu de sutileza habita en aquel que ya posee una imagen del organismo que aborda»²⁸.

Los cuerpos adquieren voz cuando los reconocemos como portadores de una intimidad (de una vida particular). Los infantes (etimológicamente sin voz) solo son tales cuando no los reconocemos detrás de su sonido. Por medio de la voz es que podemos saber que se trata de nuestro animal de compañía cuando escuchamos su llamado; sabemos si tiene dolor, hambre o quiere cariño, lo reconocemos como ser sintiente y forjamos un vínculo, podemos diferenciarle de entre otras voces de su misma especie.

²⁷ Gilbert Simondon, *Imaginación e invención* (Argentina: Cactus, 2013), 91.

²⁸ Simondon, *Imaginación e invención*.

El bebé reconoce la voz de su madre en sus primeras semanas de vida. Este reconocimiento, que al fin y al cabo es mutuo, representa también la comunicación de una corporeidad que, por ser única e insustituible, se expresa vocalmente.²⁹

Los objetos por sí mismos no tienen voz, solo timbre, a menos que pensemos animísticamente que «todas las cosas tienen un espíritu que puede ser alcanzado por su sonoridad»³⁰: «El trueno es la voz de este animal enorme y extremadamente negro que se llama tormenta»³¹. De otra forma hace falta una relación: pensar que la taza que me regaló un amor representa a aquella persona y que al percutirla evoco su memoria (aunque esto sería equivaler la voz de una persona al tintinear de una taza); o pensar que mi taza cae y se rompe, entonces la reparo de tal manera que al llenarla con agua escucho su peculiar sonido, la reconozco. Bueno, tal vez este último ejemplo sea más fácil de captar con un instrumento musical: yo sé cómo suena mi guitarra, tras haber pasado días y noches tocándola, explorándola, escuchándola. Tiene una voz característica que me revela lo viejo de sus cuerdas, lo chueco de sus trastes o lo flojo de su clavijero; puedo reconocer su sonido de entre otras guitarras.

Es común que de un músico (un instrumentista) se conozca el timbre de su instrumento más que aquel que articula su lengua en palabras (el de su cuerpo): no recuerdo haber escuchado hablar a Thelonious Monk (tal vez en alguna entrevista, alguna grabación), y de haberlo hecho, no ubico la cualidad del sonido que emanaba de su boca, no reconozco el timbre de su habla, sin embargo, sé que se trata de él al oír sonar su instrumento, el timbre de su piano, su peculiar forma de tocarlo se convirtió en voz (tal vez en parte de su cuerpo). La voz de Egberto Gismonti es la de su guitarra, la de Paul Motian su batería, y, si la voz de Brötzmann es el grito de su saxofón, Matana Roberts tiene dos gritos, múltiples voces.

Con la misma agudeza auditiva con que has conseguido captar y seguir hasta este momento el canto de esa mujer desconocida, reúnes ahora los

29 Adriana Cavarero, «El cuerpo vocal», *Fractal*, consulta el 9 de octubre de 2024, https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal89Cavarero.php#_ftn48

30 John Cage, *Para los pájaros* (México: Alias, 2007), 97.

31 Pascal Quignard, *Butes* (México: Sexto Piso, 2011), 47.

cien fragmentos de sonido que unidos forman una voz inconfundible, la voz que es solo tuya.³²

¿Cuánta energía, esfuerzo, pasión o deseo se requerirá para esta tarea? ¿Qué extraña manía o peculiar placer llevará a deformar el propio cuerpo en el afán de moldear una voz?

En la música instrumental, la voz surge, se consolida, cuando «los auditores reconocen a los músicos por un solo ataque»³³. Un caso particular es el de la interpretación musical, en ella, el gran intérprete logra establecer un sonido propio al tocar los sonidos dispuestos o compuestos por alguien más, por su característica manera de interpretar: la sutil forma de agarrar el arco, la enérgica manera en que percute las cuerdas o incluso el grosor de unas uñas cuidadosamente limadas; pero también, en qué momentos decide acelerar, en cuales librarse del marcado compás para fluir libremente o qué sonido resaltar en el momento justo.

Una voz pone en acción la úvula, la saliva, la infancia, la pátina de la vida vivida, las intenciones de la mente, el placer de dar una forma propia a las ondas sonoras. Lo que te atrae es el placer que esta voz pone en existir: en existir como voz, pero ese placer te lleva a imaginar de qué modo la persona podría ser tan diferente de cualquier otra cuanto es diferente su voz. ¿Estás tratando de imaginarte la mujer que canta? Pero cualquiera que sea la imagen que trates de atribuirle en tu fantasía, la imagen-voz será siempre más rica.³⁴

Por otro lado, en el caso del compositor, la voz se manifiesta por la forma en la que dispone o distribuye los sonidos, determinando sus relaciones; por el material que elige, cómo lo transforma y cómo lo estructura, por una predilección por ciertos gestos o un gusto particular por espectros tímbricos complejos; por una predilección melódica o por un enfoque textural. Dicho brevemente: su voz se equipara a su estilo:

32 Italo Calvino, *Bajo el sol jaguar* (España: Siruela, 2012), 774.

33 Tokumaru citado en Sad Levi, «Pensar en formas...».

34 Calvino, *Bajo el sol jaguar*, 753.

[...] imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor...³⁵

Al momento de interpretar una obra se mezclan ambas voces, se crea una amalgama inseparable; de la misma manera, una orquesta, una banda, o cualquier ensamble tiene una voz propia conformada del conjunto de todas las voces de los músicos que lo integran, en el cual el todo es más que la suma de sus partes. Por un lado, se pensará que el intérprete hace escuchar su propia voz a través de la gramática formulada por el compositor y, por otro lado, está la opinión de que hay intérpretes que no son capaces de hacer audible la voz de tal compositor; como si esta ya preexistiera a su sonar: un mutismo en potencia de aullar... de hacerse audible.

Algunos compositores (tal vez infectados por el germen racionalista o por un pitagorismo reduccionista) han optado por tender hacia una unicidad que alisa las singularidades, por la pretensión de una música que sea universal en su interpretación y exacta en su traducción de la idea al sonido. Es decir, que sea ejecutada más que interpretada y asimilada más que gozada en su escucha. Luchan por controlar el tiempo, someterlo a la adecuación de una idea y, con ello, obtener la pulcritud de una inmóvil estructura. Para hacerlo, no dudan en someter toda acción realizada por el intérprete (el ejecutante), reducir al máximo la *performatividad* y la incertidumbre que viene con ella.

Esto puede tomarse como un intento de despojar a una música de toda voz, de cualquier indicio de un agente externo que afecte la pureza de su estructura, eliminar la voz de los intérpretes o incluso del compositor mismo. El uso del azar como herramienta de borrado de la mirada que compone, la aplicación de un extremo estructuralismo que subordina todo gesto a una fórmula extensiva (serialismo integral, por ejemplo) o el uso de *softwares* de síntesis de audio como un medio «transparente» para hacer sonar un entramado numérico-operatorio sin intermediario humano (sin intérprete) pueden ser ejemplos de dicha convicción.

35 Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (México: Siglo XXI Editores, 1987), 18.

Así, se dejaría con una «voz propia» al evento musical mismo, evitando toda referencia a alguien más; una música autosuficiente que se cierra en sí misma. Esto es más una aspiración que un hecho, ya que podríamos pensar que, en el mismo gesto pitagórico de usar un entramado matemático para estructurar una composición, o en la decisión poética de arrojar los dados, se esconde el continuo palpar de una inclinación íntima, la viva particularidad de un sujeto. Sin mencionar que ningún intérprete está exento de revelar la intimidad de su tacto en el calor de una interpretación. Incluso podemos pensar que, en la circuitería particular de cada sintetizador, en las sutiles diferencias en la aleación de cobre que magnetizan a una guitarra eléctrica o en el cúmulo interno de *plugins*³⁶ nativos del *Ableton Live*,³⁷ es decir, en los componentes de sus cuerpos, radica la voz de los nuevos dispositivos hacedores de música. Gargantas eléctricas integradas de transistores y resistencias, compresores, osciladores, placas metálicas y amplificadores. ¿Es acaso la «escucha tecnológica» mencionada por Denis Smalley³⁸ el reconocimiento de la voz perteneciente a los aparatos que empleamos en la producción sonora? En lo personal, creo que puedo reconocer a SuperCollider³⁹ cuando me habla.

Este intento de no referencialidad, de eliminar la vinculación con la vida interior de quienes se ven involucrados en la producción de una sonoridad, en favor de la construcción lógica de una forma coherente, puede llevar a una esterilidad de sensaciones. El goce por una vibración puede ser sustituido por el placer intelectual en la comprensión de una estructura. Y es que no tengo nada en contra de los placeres intelectuales, solo planteo considerar lo siguiente: si entendemos a la música como matemática (a modo del antiguo *quadrivium*), no es para reducir la experiencia en favor del número para hacer audible una aritmética que habita en el mundo de las ideas, sino para experimentar en la carne una vibrante geometría atiborrada de las imperfecciones que resultan de su sonar en este mundo mortal; buscar en las relaciones numéricas tácticas que minen la ley impregnada en la escucha, tender al ruido del caos desde un cosmos ordenado. Es decir, el gesto pitagórico entendido no como una aplicación musical de las matemáticas,

36 Aplicaciones que añaden funcionalidad a un programa informático.

37 Estación de trabajo de audio digital (DAW, por sus siglas en inglés).

38 Denis Smalley, «Spectromorphology: explaining sound-shapes», *Organised Sound* 2, n.º 2 (1997).

39 Lenguaje de programación para síntesis de audio en tiempo real.

sino en el uso de las matemáticas como una poética que me lleve a timbres impensados y no a la búsqueda de una estética natural, divina y perfecta.

Pienso que la ausencia de representación puede ser posible, pero no como una estructura matemática universal, estéril y libre de traducciones o equívocos, que ordena todas las relaciones de lo que existe, sino como una degeneración de la mente hacia una cualidad. Esto podría experimentarse como un instante en el que el ordenado cosmos de lo conocido se tambalea por el vaciamiento de sus signos, para entrar en un flujo de sensación que rápidamente se irá presentificando (estabilizando como imagen). La mente disuelve la novedad para asimilarla y poder operar con regularidad en la realidad en la que habita. El hábito es una inconsciente estrategia de supervivencia, es la manera de seguir viviendo en este mundo.

La degeneración del hábito hacia la cualidad resultaría en una pura sensación que, de un momento a otro, se volverá en un signo que (antes de representar algo más) solo refiere a sí mismo, una voz/timbre que no me lleve a asociaciones mentales fuera de las sensaciones producidas en ese instante de flujo. Un sonido parecido solo a sí mismo. El signo se evapora en sensación; se derrite para mojarnos con el aroma de su cualidad. La voz desaparecería al escuchar el timbre, se calla para empezar a cantar. Escuchar la cualidad es escuchar el timbre.

El timbre interior es el sonar de mi vibrante intimidad, que, al ser escuchado y reconocido como mío por alguien más, se vuelve voz: la voz de un timbre. Si al escucharla solo se escucha un timbre, este último se libera de su dueño, del objeto de su representación para volverse pura afección. Al escuchar el timbre de mi voz, desaparezco yo. Hay una imposibilidad de conocer ese timbre (que vibra en mis adentros y resuena en el exterior), de oír nuestra intimidad. El sonido de nuestras cuerdas vocales vibra a través de pliegues de carne y hueso, nuestro tímpano se ve afectado no solo por las vibraciones del aire, sino por la del propio órgano. Lo que los otros perciben en la transparencia del aire, nosotros lo hacemos en la rugosidad de la piel.

Podríamos pensar que así como la orquesta compone su voz de muchas otras, o más aún, así como un sonido no es nunca tan solo un sonido (sino que cada uno es una amalgama de resonancias, un mar de frecuencias oscilantes), toda voz es multifónica: compone su espectro del conjunto de todas las voces que han resonado con ella, que la han escuchado, afectado y por tanto conformado como voz. Cuando alguien comparte intimidad con

otra persona empieza a absorber ciertos gestos o tonos, como si sus cuerdas vocales empezaran a mutar para empalmarse con la de ese otro ser para hacerles un espacio entre sus pliegues; su forma de articular palabras empieza a parecerse un poco, aunque sea por breves momentos se escapa un cierto acento, una característica pausa o una risita que da cierre a una oración:

[...] en la voz también se “escurre” el sujeto sin que ésta deje de ser un “pedazo de cuerpo” sino precisamente por serlo. La voz, al salir, *toca* al sujeto que con ella se autoexpulsa y toca en su trayecto a quienes la re-cogen [...] se *inscribe* en el cuerpo del otro, deja allí sus estigmas.⁴⁰

Solo a través de los otros puedo conocer algo de mi voz, tener pequeñas nociones (breves destellos) al escuchar su resonar en los oídos que la han captado. En el eco de mi intimidad, que se ha refractado en la superficie de los otros, resuena el timbre, acaso distorsionado de mi voz. Señal modulada por el escuchar de una escucha. Timbre especulativo que tomo como verdad interior y naturalizo como propia voz. Solo de reflejos se construye lo propio... ¿será entonces que lo privado es el eco de lo íntimo?

Al configurar una conciencia de propiedad, la voz se vuelve el objeto moldeable de una intención de diferenciación (de diferenciarse del resto de voces), se vuelve el resultado de una búsqueda. Los músicos hablan de encontrar una voz propia, de una manera propia de hablar el lenguaje: «...hacer un esfuerzo para desarrollar mi propia manera de tocar, de buscar mi propio camino» (palabras de Evan Parker).⁴¹ Esta se va configurando por los hábitos de tocar de cierta manera o se va puliendo al intentar volverla única. Algunas escuelas (relacionadas al teatro, sobre todo) tienen como fin el tomar conciencia de esa voz propia (la del propio cuerpo, en este caso) para potenciar o modificarla, librarla de las delimitaciones de lo cotidiano y encontrar timbres (tal vez expuestos) ocultos por el hábito y el habla; remover emociones corporeizadas e incluso «...distráer a las resistencias mentales para acceder a información en el inconsciente»⁴² por la vía de la vibración sonora propia. Tal es el caso de la escuela de Roy Hart:

40 Dorra, *La casa y el caracol...*, 40.

41 Evan Parker en Chefa Alonso, *Improvisación libre. La composición en movimiento* (España: Dos Acordes, 2007), 101.

42 Cristina Cerezo Arce, «Gestalt, Voz y Cuerpo. Técnica Roy Hart», Escuela Gestalt, consulta el 1 de diciembre de 2023, <https://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf>

Su interés reside en ampliar la gama de registros y colores vocales [...] para extender de esta forma el arco iris de matices de la personalidad, liberando a la persona de su miedo a alcanzar las alturas y profundidades de su propia voz. [...] Los cambios en la personalidad comienzan a ocurrir orgánicamente.⁴³

Encontrar una voz es establecer una diferencia a través de intentar construir una cualidad que reafirme mi individualidad, e incluso que represente mi cuerpo, sus marcas y todos sus deseos. Estabilizar un timbre como propiedad de un sujeto. Podríamos entenderla como «la labor de construcción del yo en un cuerpo sonoro»⁴⁴. Una egofonía de la que ya no nos sentimos extraños, sino que llega a tomarse como igual a nuestro «yo»: «Siempre es una experiencia inquietante escuchar la propia voz grabada, irreconocible (nunca la habíamos escuchado así) y, sin embargo, tan desagradablemente familiar. Me digo a mí mismo: podríamos bautizar como *egofonía* al extraño efecto de esta escucha de sí»⁴⁵.

Sin embargo, la voz no llega a ser voz si no es por el reconocimiento de quien la escucha, de una sociedad de interlocutores que se relacionan con ella, la asimilan, la incorporan al flujo vital de su día a día: «La voz alude a un cuerpo, singular pero no encerrado en su autosuficiencia individual, que se abre y acoge a otro, afinando la música del cuerpo a los ritmos de la vida»⁴⁶. En palabras de Jorge David:

Cuando escuchamos la voz propia no solo estamos oyendo una emisión sonora que se proyecta a través de nuestro cuerpo (por importante que esto sea), sino que además estamos valorando una red de discursos, prácticas y afectos que se entretejen...⁴⁷

Se puede intentar moldear una cualidad, pero es hasta que esta crea una representación en los otros, que los conduce a mí, que esa cualidad se vuelve mi voz. Al crearla mía, al hablar con ella, al exigir a quien me es-

43 Cerezo Arce, «Gestalt, Voz y Cuerpo...».

44 Peter Sloterdijk, *El imperativo estético* (España: Akal, 2020), 47.

45 Szendy, *En lo profundo de un oído...*, 57.

46 Cavarero, «El cuerpo vocal».

47 Jorge David García, «Los abismos de la voz», *El Instante de Sísifo*, marzo de 2022, consulta el 4 de octubre de 2024, <https://elinstantedesisifo.cc/2022/03/18/abismos-de-la-voz/>

cucha que me reconozca, muestro mi propiedad; sin embargo, quien me escuche no podría dejar de «escuchar lo privado y percibir lo íntimo»⁴⁸. Repito: es la escucha de los otros que conforma y delimita mi sonar, que me vincula con un timbre (que nunca conoceré) y lo vuelve resultado de mi intimidad. Incluso podemos llegar a pensar que «quien escucha las voces del pensamiento se halla inmerso en una esfera que en todo momento otro hace vibrar»⁴⁹. La voz es más del oído que la escucha, que de la garganta (solo un ejemplo) que la emite, pero es esta última la que se transforma para acoplarse al reflejo de la primera.

Conclusiones

La estabilización propia del hábito hace que podamos reconocer e identificar los signos de la realidad que se ha construido ante nosotros, nos hace esperar que las cosas se mantengan como son o que cambien de la forma en que creemos que lo harán. Así como un adiestramiento auditivo me hace esperar cierta nota al oír determinado acorde, el hábito de escuchar a una persona hablar me hace asimilar el sonido de su palabra con su imagen y pensarlo como su voz.

Toda voz es siempre *voz de*. Es decir, hablar de la voz es hablar de la representación, de una imagen que tiene algún tipo de relación con otra que toma su lugar. Teniendo esto en cuenta, podemos decir que existe un espectro de la voz que va desde la sensación de su timbre hasta su concreción como propiedad de un sujeto particular. Podríamos pensar en una voz/timbre (como mera sensación de vitalidad latente), una voz íntima (como secreción de las inclinaciones y singularidades de un cuerpo), una voz propia (como un reflejo que me lleva al sujeto a quien pertenece) o una voz/objeto (como objeto/sonido que ha tomado el lugar de un sujeto concreto).

La voz siempre es *voz de*, podemos reconocer el cuerpo que la produjo incluso cuando la escuchamos en un espacio donde este no se encuentra físicamente: al ver una fotografía de un ser querido puedo recor-

48 Humberto Chávez, «A manera de conclusión», *Tentativas para agotar un espacio virtual*, 2022, consulta el 20 de diciembre de 2023, <https://tentativasparaagotarunespaciocvirtual.com/a-manera-de-conclusion/>

49 Sloterdijk, *El imperativo estético*, 56.

darlo sabiendo que no está conmigo, veo su imagen y noto su ausencia; al escuchar una grabación, la voz de esa persona invoca todo su cuerpo, lo trae al presente, de alguna forma puedo sentir su presencia acompañándome en el momento de su escucha; es hasta que esta cesa que la ausencia se vuelve evidente. Pero también podemos pensar en una escisión entre voz y cuerpo, un aliento que al salir del cuerpo se enrarece, se vuelve extraño a los órganos que lo produjeron. Este es el caso del ventrilocuo, donde su voz enrarecida le da vida a otro cuerpo (al inanimado muñeco que lleva en sus manos), esta se separa de su cuerpo, se vuelve extraña a su origen para entrar en el cuerpo del muñeco, para volverse naturaleza de una nueva vida. La magia que el ventrilocuo domina es la de cortar el hilo de su voz y canalizarlo a otro ente. Al compartir un mismo espacio con su muñeco, este debe poder otorgarle diferencia e indicios de intimidad, al mismo tiempo que conservar los pertenecientes a su ya conocida voz. Modifica su voz no para perfeccionarla o introducirla en una estética determinada, como lo haría un locutor, sino para producir una nueva intimidad anclada a otro cuerpo y en esta diferencia conservar la suya. Otro caso es el de algunos músicos instrumentistas que moldean la sonoridad de un cuerpo ajeno al suyo para que esta sustituya la propia a su palabra. El instrumento se vuelve una extensión de su cuerpo, pero en la acción de extenderlo lo deforma, le impone una postura, le exige aliento y caricia para sonar. El instrumento exige sacrificio de carne y voz. Jorge David García habla de un cambio de voz, como si su instrumento tomara el lugar de su garganta: «Mi clarinete bajo, instrumento musical que representa, por distintas razones que no tiene caso referir en este momento, un proceso personal de cambio de voz»⁵⁰.

Varios pensadores la han abordado como lo inaprensible del lenguaje (lo real que no se puede apresar), sin embargo, esto puede desviarnos de su potencia: la voz como singularidad de los cuerpos que la portan. Toda voz es mundana, desde el momento en que es expulsada (en el instante en que adquiere existencia) lleva en su piel las ruinas del mundo que la convirtió en aliento. Carga con los rincones de una impura intimidad, con la maldición de los hábitos crucificados en la aspereza de su sonoridad. Como un secreto a voces, ese sonido es el sigilo que invoca una intención que no deja de ser saboreada.

50 García, «Los abismos de la voz».

Es a través de ella que podemos relacionarnos con la intimidad de los otros y es por medio de ellos que podemos ser percutidos por el reflejo de la nuestra. Así como nuestro tiempo está conformado por *el tiempo de los otros*⁵¹, podemos imaginar que nuestra voz está conformada por las voces de los otros, por sus escuchas y resonancias, por los ecos que atraviesan (conforman) una imagen/cuerpo. Incluso una imagen/tiempo: «El pasado es en nosotros una voz que encontró su eco. De ese modo [...] damos una forma única a la pluralidad de formas. Mediante esa síntesis el pasado cobra entonces el peso de la realidad»⁵².

Habiendo explorado el amplio espectro de la voz, propongo pensar en una aproximación a la práctica artística desde una poética de la voz. Un ámbito que parte de la intimidad de los cuerpos para la configuración de realidades inesperadas. Si bien esta poética puede ser aplicable a cualquier disciplina (o indisciplina) artística, me limitaré a hablar de la composición con el sonido. Así, propongo un tipo de composición que se centre en la voz de los músicos para estabilizar su forma. Apostar por las particularidades de cada cuerpo y la constante mutación de sus expresiones. Una composición que surja del constante diálogo e improvisación, que piense en explorar el instrumento solo como vehículo para indagar en el sujeto que lo toma entre sus manos. Una música hecha para (y desde) sujetos particulares, con nombres e intereses propios y no pensada para instrumentos generales tomados como universales. Alejarse de la unicidad para dirigirse hacia los mundos de un sujeto concreto. Una música que no parta del imaginario propio del compositor, vertido sobre un intérprete que sirve como médium para su realización, sino una música donde el compositor es médium para capturar las particularidades no conocidas del intérprete, reflejar aquello que el músico tiene, pero no ve. Una poética de la voz en la cual la mirada del compositor deberá reconocer la intimidad latente en cada articulación y gesto expuesto por el intérprete, a la vez que nunca podrá dejar de revelar la suya en las decisiones fijadas durante la conformación de la obra. Poética de la voz que documente los timbres de la intimidad, las sonoridades que surgen de las inclinaciones de quienes se han involucrado en el proceso de su composición.

51 Humberto Chávez, *HIS* (México: El Diván Negro, 2019).

52 Gaston Bachelard, *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 50.

Bibliografía

- Alonso, Chefa. *Improvisación libre. La composición en movimiento*. España: Dos Acordes, 2007.
- Cerezo Arce, Cristina. «Gestalt, Voz y Cuerpo. Técnica Roy Hart» Escuela Gestalt. Consulta el 1 de diciembre de 2023. <https://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf>
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores, 1993.
- Cage, John. *Para los pájaros*. México: Alias, 2007.
- Calvino, Italo. *Bajo el sol jaguar*. España: Siruela, 2012.
- Cavarero, Adriana. «El cuerpo vocal». *Fractal*. Acceso 9 de octubre de 2024. https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal89Cavarero.php#_ftn48
- Chávez, Humberto. «A manera de conclusión». *Tentativas para agotar un espacio virtual*, 2022. Acceso 20 de diciembre de 2023. <https://tentativasparaagotarunespaciointervirtual.com/a-manera-de-conclusion/>
- Chávez, Humberto. *HIS*. México: El Diván Negro, 2019.
- Cortázar, Julio. «El encubridor». *Trianaarts*, 16 de marzo de 2014. Acceso 4 de octubre de 2024. <https://trianaarts.com/julio-cortazar-el-encubridor/#sthashyP3PLOL5.dpbs>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama, 1993.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignali. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Dorra, Raúl. *La casa y el caracol. Para una semiótica del cuerpo*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- García, Jorge David. «Los abismos de la voz». *El Instante de Sísifo*, marzo de 2022. Consulta el 4 de octubre de 2024. <https://elinstantedesisifo.cc/2022/03/18/abismos-de-la-voz/>
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Estados Unidos: Columbia University Press, 1984.
- López Cano, Rubén. «Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad». En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Edición de Marita Fornaro,

- 41-78. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*. Argentina: La Cebra, 2011.
- Papini, Giovanni. *Pragmatismo*. Argentina: Cactus, 2011.
- Pardo, José Luis. *La intimidación*. España: Pre-Textos, 2013.
- Quignard, Pascal. *Butes*. México: Sexto Piso, 2011.
- Rossen, Charles. *Schoenberg*. España: Acantilado, 2014.
- Sad Levi, Jorge. «Pensar en formas sonoro-simbólicas. Desarrollo de un concepto para el estudio semiológico del timbre». *Revista del Instituto Superior de Música* 17 (2020): 60-85.
- Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención*. Argentina: Cactus, 2013.
- Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. España: Pre-Textos, 2006.
- Sloterdijk, Peter. *El imperativo estético*. España: Akal, 2020.
- Smalley, Denis. «Spectromorphology: explaining sound-shapes». *Organised Sound* 2, n.º 2 (1997).
- Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído*. Chile: Metales Pesados, 2015.
- Toop, David. *Resonancia siniestra*. Argentina: Caja Negra, 2013.
- UChicago Division of the Arts & Humanities. «Adriana Cavarero, “Singing with the sirens: voices of the Mediterranean myth” Lecture 1 of 3». Video en YouTube, 1:03:40, 5 de enero de 2024. Consulta el 9 de octubre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Bbi3Im77hkM>.
- Yoica AC. «“La voz la clínica y la psicosis”. Helí Morales». Video en YouTube, 1:13:58, 28 de octubre de 2021. Consulta el 28 de noviembre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=FCYDB4svC88&ab_channel=YoicaAC
- Zander, Benjamin, «Sobre música y pasión». Conferencia grabada en 2008. Video en TED, 20:13. Acceso el 20 de noviembre de 2023. https://www.ted.com/talks/benjamin_zander_the_transformative_power_of_classical_music?language=es