

Universidad de Barcelona
Departamento de Bellas Artes

The Softest Voice:
un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica

Trabajo Final de Máster
Alumna: Lic. Ana Paula Santana
Máster en Arte Sonoro
Curso académico: 2012 - 2013
Dirigido: Dra. Carmen Pardo

Barcelona, Junio 2013.

Agradecimientos:

Carmen Pardo

Jaume Ferrete

José Manuel Berenguer

Daniel Toca

Sabina Santana

Delia Marina González

José Antonio Santana

Índice

	Introducción	3
1.	La voz del cuerpo	5
1.1	<i>Own Voice</i> : percepción de la voz propia	8
1.2	Espejos de voz	12
2.	La voz del medio	15
2.1	Componer la voz mediática	16
2.2	Voces estandarizadas en Radio	17
2.3	La afectación Microfónica	19
2.4	<i>On Air</i> : análisis de la Cabina radiofónica	23
2.5	Componer radio	29
3.	La voz del aire	33
3.2	<i>Lunes, Jueves, Domingo</i> : la voz emancipada ..	37
3.3	<i>Dicho Desde</i> : imponer el olvido del cuerpo ...	40
3.4	La voz incorpórea	41
3.5	La voz radiofónica como objeto público	45
	Conclusiones	48
	Bibliografía	51

Introducción

Entiendo la voz humana como una gruta donde encontrar lo inagotable. Así como el cuerpo, la voz es una forma de afirmar el yo en el mundo. De enunciarse. Hablar sobre la voz propia es casi hablar sobre sí mismo. Y buscar en la voz, es, también, buscar en sí mismo; mientras que hablar sobre las voces que nos rodean es trazar relaciones, ubicar, intentar dibujar un mapa humano. Lo que he intentado hacer en este trabajo es una dinámica de ping pong entre estos dos puntos de atención y de escucha: la percepción de la voz propia y la atención a las voces del mundo.

El espectro con el que estoy analizando la voz del mundo es la voz de la radio. El locutor, la cabina, el micrófono y demás sistemas digitales de transmisión radiofónica sirven, en esta investigación, como laboratorio de análisis de la voz humana. La manera en que me acerco a la percepción de la voz propia es escuchándola como si mirara un cuerpo. Como material cuantificable y descriptible cualitativamente. Esto lo hago tanto en un análisis introspectivo como en la realización de entrevistas a voluntarios.

En la primera parte del trabajo analizo la voz como herramienta de reafirmación del individuo consigo mismo y el mundo, y presto atención a las implicaciones que la voz tiene como vinculante social y portador de herencia. En esta parte me acerco a la voz desde la percepción de cada individuo, específicamente cuando se escucha la voz propia en una grabación, o mediada por herramientas digitales. En la segunda parte de la investigación me sitúo en la cabina radiofónica para examinar la voz mediática; primero desde el locutor, las intenciones que este tiene en el manejo de su voz, seguido de los efectos que la tecnología aporta a la voz radiofónica, y terminando en la acústica y las consecuencias de estar dentro o fuera de la cabina de radio.

Llegados a este punto, en el texto se podrán identificar dos voces: la voz de cada individuo y la voz mediática, compuestas ambas por muchas voces. Y es en la tercera parte del trabajo, que

¹ Karpf, Anne (2006) *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*. Londres: Bloomsbury Press. p.11

intento mezclar estas dos voces argumentando la percepción de la voz propia y las voces del mundo como un material integral, como dos actos que son recíprocos e indivisibles.

El objetivo de mi trabajo es generar una *escucha precavida* sobre la voz de uno mismo. Tejer interrogantes entre los lazos que conectan cuerpo y voz, provocar un extrañamiento a fin de escucharla más, conocerla más. Pienso en la siguiente metáfora: esta investigación produce el efecto que harían unos audífonos conectados a las cuerdas vocales. Una escucha en primer plano sobre la caja de resonancia del cuerpo humano. De todos los cuerpos humanos, desde que la primera palabra fue dicha.

Este trabajo se compone de una parte teórica y otra práctica. Para la primera, he consultado material bibliográfico, piezas audiovisuales, de radio arte, trabajos de paisaje sonoro y otros materiales artísticos. Así como materiales en la Web y extractos de ponencias a las que he asistido. Para la segunda parte, este trabajo ha requerido una serie de ejercicios prácticos que he realizado en el último año y que abordan las mismas inquietudes que están planteadas en el texto. Estos han quedado documentados de distintas maneras, algunos en video, otros como grabación de audio, otros como análisis comparativos mediante espectrogramas. Sin embargo, estos documentos germinan del mismo tronco, son yemas laterales que funcionan como trabajo de campo para la investigación. Así mismo, he intercalado varios relatos personales, casi todos ellos provienen de recuerdos, y son pertinentes como complemento para exponer los puntos – o interrogantes – que funcionaron de motores para la realización de este trabajo.

Se sugiere que, intercalado a la lectura de *The Softest Voice*²: *un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica*, se revisen los materiales del disco compacto anexo, o en su defecto (si este trabajo se lee en versión digital) revisarlos desde el índice en el enlace <http://www.anapaulasantana.net/thesoftestvoice/>

² Animal Collective (2004) *The Softest Voice* en *Sung Tongs* [CD]. USA: Fat Cat Records.

1. La voz del cuerpo

Pensemos la voz, nuestra voz. ¿Qué sucede cuando usamos la voz? Pensemos la voz como sendero, vía o gruta donde circula el lenguaje, como la forma más vieja de transmisión de conocimiento, como la herramienta que más usamos en la comunicación humana. Pensemos la voz. También la voz como válvula de nuestro carácter, como indicio del humor momentáneo, como ventana que expone nuestras intenciones y nuestra personalidad. Pensemos que cada vez que nos comunicamos con el habla construimos con inflexiones de voz una versión única de cómo decir algo, en parte de forma consciente y en otra inconsciente: en el andar de una voz minúsculos detalles se escapan. Pensemos la posibilidad de que, en el transcurso de una vida, cada vez que se dice la palabra *gato* se pronuncia de forma distinta, y que, a lo largo de la vida de esa voz, ningún gato es el mismo gato.

En las lenguas tonales, como lo son el tailandés, vietnamita o chino mandarín, las variaciones en el tono son fundamentales en la diferenciación de palabras y en la generación de sentido en una frase. Según el *Atlas Mundial de la Estructura de las lenguas*³, el 25.1% de las lenguas humanas son tonales en un sistema simple (aquellas que tienen contrastes entre dos grupos de tono) y otro 16.7% tiene un sistema complejo, como lo son las lenguas indígenas habladas en Centroamérica y México, varias de ellas derivadas del Gran Tronco Otomangue (con 4 tonos diferenciales) el cual está constituido por 22 lenguas y 15 de ellas se hablan en la actualidad⁴. En dichas lenguas, la diferenciación por medio del tono se produce con cambios que parecieran imperceptibles para aquel que no está familiarizado, pequeñas elevaciones, decaídas o inflexiones entre tonos son lo que diferencian una palabra de otra, creando un sentido totalmente distinto. El hecho de que casi la mitad del habla se produce en lenguas tonales, invita a considerar que dentro de la capacidad de escucha en la comunicación humana, no pasamos inadvertido ningún detalle en la voz del emisor, pues además, en las lenguas no tonales como son el español, el inglés o el francés; utilizamos las entonaciones, y de éstas hacemos uso, por ejemplo, para transformar una afirmación en interrogación o viceversa.

³ Haspelmath, Martin (et al.)(ed.)(2005). *The World Atlas of Language Structures*. New York, USA: Oxford University Press. p.58

⁴ Ligorred, Francesc (1992). *Lenguas Indígenas de México y Centroamérica (De los jeroglíficos al siglo XXI)*. España: MAPFRE. p. 130, 224.

En ciertos casos de intimidad con los otros, la expresión corporal y el poder de la mirada son suficientes para comunicar, sin embargo, el ejercicio de socialización de la cultura occidental se lleva a cabo principalmente de forma verbal. Utilizamos la voz como forma de intercambio, es el instrumento con el cual configuramos nuestra identidad en relación con los demás y con ella expresamos nuestros sentimientos. Guy Cornut explica que hay dos vínculos que unen la voz con la personalidad de un sujeto: la “voz como instrumento de expresión del yo” y la “voz como instrumento de afirmación del yo”. El primero responde a la necesidad de manifestar las emociones por medio del llanto, el grito, la risa; mientras que el segundo lo explica:

“Toda persona que habla trata, a un grado mayor o menor, de ejercer un efecto en su interlocutor. Cuanto más se busque conseguir la adhesión del que escucha, por ejemplo para hacerlo obedecer, convencerlo o seducirlo, más se necesita un alto nivel de energía que se traducirá en una modificación de las diversas características de la emisión vocal: intensidad, tono, timbre, articulación, rapidez o lentitud, gestos asociados, etcétera.”⁵

Para Cornut, las entonaciones de voz son actos de reafirmación de uno mismo, ese “ejercer un efecto en su interlocutor” es una forma de confirmar su estada en un determinado lugar y con una persona en específico. Al expresar por medio de la voz nos reafirmamos en el presente, dejamos constancia de nuestras conexiones en los otros y en el entorno. Y con esto se abre la puerta para pensar que el acontecer de la comunicación humana (mediante la voz), circula en implicaciones bastante entrañables, quehaceres que van mucho más allá de la transmisión de conceptos. Anne Karf escribe sobre la voz humana:

“The voice isn’t just a conduit for language, information, and mood: it’s our personal and social glue, helping to create bonds between individuals and groups.”⁶

El conocimiento de que la voz tiene el poder de vínculo entre el individuo y su comunidad se ha explotado en muchos y distintos mensajes políticos y de comunicación masiva, pero también lo hacemos en el uso personal y ordinario: cada pequeño detalle de la voz lo hacemos funcionar como un eslabón de la seducción cotidiana entre dos personas.

Pasando a mi propia experiencia, relataré un experimento que hice en el año 2006, que consistió básicamente en quedarme callada. Me lo propuse un lunes, quería probar cuántos días duraba sin decir ni una sola palabra. En ese tiempo estaba estudiando en la Universidad de Buenos

⁵ Cornut, Guy (1983) *La Voz*. España: Fondo de Cultura Económica. P. 70

⁶ Karpf, Anne. *Op. Cit.* p.2

Aires y esta locación facilitaba el experimento: una ciudad ajena, donde nadie me conocía. El plan era el siguiente: siempre llevar el cambio exacto para abordar el bus, llegar un poco tarde a clase y salir apenas terminara para no cruzar palabra con los compañeros o con el maestro. Llevar un bocadillo y comer en el parque. El café: de máquina, pues en la cafetería habría que pedirlo. Volver a casa con el cambio exacto. No contestar el celular, solamente mensajes de texto. Si había que salir de casa por otra razón, hacerlo con los audífonos puestos. El primer día me sentí aliviada, inmersa en una sensación egocéntrica, aun así, me sentí contenta y satisfecha. El segundo día se presentaron las dificultades: comencé a experimentar ganas de comunicar, de decir aunque sea un “buenos días” entonces comencé a escribir: todo lo que quería decir lo ponía en una libreta. Me di cuenta de que, aunque no contradecía mi plan inicial, estaba teniendo un diálogo. Al escribir iba escuchando mi propia voz dictando aquello que se quedaba en el papel. También comencé a cantar interiormente, y a formular discursos contruidos en la forma en la que hablo... me refiero a que, mientras pensaba, me estaba escuchando hablar, pues considero que comúnmente no compongo mis ideas igual que compongo el habla, sino que lo hago mediante imágenes, palabras sueltas, algunas frases, elementos abstractos, cúmulos de sensaciones. El tercer día fue realmente difícil, comenzaba a dejar de pasarlo bien, me sentía una mujer excluida. Seguía escribiendo en la libreta y cada vez la forma de escritura se volvía más ensimismada y aburrida. El cuarto día, jueves, rompí la regla. Recuerdo cómo fue: venía en el autobús de regreso a casa y una señora se sentó a mi lado, el invierno apenas estaba cediendo y aquel día el sol caía en venida Rivadavia. Ella dijo – *Mirá, pero qué lindo día!* – Aunque esa frase no era una pregunta, y tampoco había mucho que contestar, no pude quedarme callada. Recuerdo haber sentido un gran alivio cuando escuché la voz de esa señora, pues aunque sus palabras no se dirigían exactamente a mí, estaba tomando por hecho que yo era su escucha, su interlocutora; era una forma de incluirme en su mundo, en un lapso de su vida. Esa última reflexión fue lo más valioso que saqué del experimento, en contraposición a lo que creía al principio que iba a obtener: una introspección de tipo meditación *Vipassana*, en la cual podría aumentar la tranquilidad interior. Pero el resultado con el que me quedé fue realmente distinto, esos tres días de permanecer callada me hicieron pensar que el habla es una acción humana necesaria para la percepción de sí mismo en el mundo social, evidencia de la sincronía de estar en un mismo espacio y un mismo tiempo.

1.1 Own Voice: percepción de la voz propia

Hacer una descripción de nuestro cuerpo es relativamente fácil, varias veces hemos rellenado formularios de este tipo y conocemos los parámetros para adjetivar según colores o tamaños: ojos café, tez morena, pelo negro. Tenemos muy bien identificada visualmente nuestra corporalidad, sin embargo, cuando nos preguntan cómo es nuestra voz no encontramos las palabras para contestar, y la mayoría de las veces se convierte en una pregunta bastante extraña que llega incluso a ser incómoda.

En verano del 2012 realicé un ejercicio que llamé *OWN VOICE*⁷ y consistió en una serie de entrevistas sobre la percepción de la voz propia. Después de preguntarles a los entrevistados su nombre, edad, nacionalidad, profesión o estudios, las siguientes tres preguntas eran:

1. ¿Te gusta tu voz?
2. ¿Qué te gusta (o no te gusta) de ella?
3. ¿Puedes describir tu voz?

En casi todos los casos las personas entrevistadas no sabían qué contestar sobre por qué les gustaba o no les gustaba su voz, y al intentar describirla se encontraban con la dificultad de poner en adjetivos las características de su propia voz; la frase “No sé” fue recurrente en casi todos los casos, algunas veces utilizada como muletilla. A continuación transcribo las respuestas de seis de los entrevistados:

Nataly (19 años, Española)

1. Si.
2. No sé qué decir sobre mi voz.
3. Creo que es más aguda que grave, (risas) no sé que decir.

Jean Carlos (17 años, República Dominicana)

⁷ Santana, Ana Paula (2012). *OWN VOICE*. En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [CD]. Barcelona, España: Autoeditado. Consultar en: <http://www.anapaulasantana.net/own-voice/>

1. Sí me gusta.
2. No sé, la veo normal.
3. Es sensual... bonita.

Rejep (20 años, Turquía)

1. I Like my voice.
2. Because I like to sing... and...
I don't know what else to say.
3. Not so strong, normal, baritone, male voice... I don't know what to say.

Paolo (54 años, Brasil)

1. La verdad no.
2. Me parece un tanto metálica.
3. Mhmm... no sé, me parece que no es muy modulada, a veces me parece un poco monótona.

Gabriela (17 años, Española)

1. No (risas).
2. No sé! La escucho muy rara.
3. Es muy seria (risas) No sé! Es muy fuerte (risas).

Alameda (16 años, Española)

1. Sí.
2. No sé, cómo suena y tal.
3. No sé, como aguda a veces.

Después de realizar este ejercicio y escuchar el material de las entrevistas surgen las preguntas: ¿por qué es tan complicado hablar sobre la voz propia?, ¿qué es lo que sucede al hablar con la voz sobre la propia voz?, ¿por qué tenemos tanta escasez de recursos lingüísticos y literarios para describir la voz? Cuando queremos describir materiales sonoros, con frecuencia lo hacemos usando metáforas visuales (aquellas que recurren a imágenes que hemos percibido por medio de los ojos) y no sólo sucede al describir lo que escuchamos, también lo hacemos con los demás sentidos: ya sea que saboreemos, toquemos u olemos, la forma calificativa para las percepciones sensoriales casi siempre es visual. Decir por ejemplo: – Veo mi voz como una voz normal – ¿Ya viste que suave? – Mira qué rico me quedó el guacamole. Estamos inmersos en una sociedad de estímulos visuales y partiendo desde este plano de apreciación creamos paralelismos con los demás estímulos sensoriales. Sin embargo, nuestra voz no es un sonido

externo, está generada desde el interior de nuestro cuerpo y es un sonido que nos acompaña cada día de nuestra vida. Y por eso habría que preguntar: ¿por qué la desconocemos a tal grado de no poderla describir? En la siguiente afirmación de Thomas Trummer es posible encontrar una pista para responder esta pregunta:

“Our own voice is our own most trusted familiar, more trusted than our own appearance, for which we at least need a mirror. Although it appears to be so close to us, the voice is in a strange place surrounded by many other voices, and sometimes it gets lost there.”⁸

La última de las entrevistas realizadas para *Own Voice* fue hecha a Valentina, una mujer que estudió periodismo, trabajó en la radio chilena, es académica y artista; incluso ella tuvo una reacción de desconcierto cuando se le sugirió que describiera su voz, y después reflexionó al respecto:

Valentina (38 años, Chile)

1. Sí.
2. No me desagrada. Pero la verdad nunca me he puesto a pensar qué me gusta de la voz.
3. Es una voz suave diría yo. Mhmmm, Sí, no se me ocurren más adjetivos. Es que es difícil porque uno no se escucha generalmente hablando. Podría describir la voz de otros pero mi propia voz es distinto. Es que uno no se escucha en realidad, cuando habla, creo.

Y es que hablar sobre la voz propia es una rareza retórica: es a la vez el medio y el material de análisis, estar calificando la propia voz es también estar escuchándola con cautela y en este proceso hay algo parecido a lo que produce el retraso de señal en un teléfono, cuando el retraso aumenta y nos escuchamos un poco después de que decimos una frase. Trummer introduce el catálogo de la exposición *Voice&Void* con la reflexión:

“The human voice can say something about itself, and therefore it is a vehicle for speech and, at the same time, its own-reflective commentary, because talking about the voice always takes place in and with the voice.”⁹

⁸ Trummer, Thomas (2007). *Voice and Void*. En Trummer, Thomas (Ed.) *Voice & Void* (1ª ed., pp. 6-27). USA: The Aldrich Contemporary Art Museum. p.11.

⁹ Trummer, Thomas *Op. Cit.* p.6.

Partiendo de lo que comentó Valentina en su entrevista, que es difícil describir la voz porque generalmente no prestamos oído a las características de nuestra propia voz mientras hablamos, se puede considerar que al hablar vamos inmersos en lo que decimos mucho antes que cómo lo decimos, y si prestáramos atención al cómo (haciendo un análisis del timbre, frecuencia, intensidad, cadencia) es muy probable que nuestra habla se entrecortara, pasara a ser más lenta o nos quedaríamos callados un instante.

Si intentásemos enfocar la atención en cómo estamos emitiendo la voz, mediante un acto de escucha que sea capaz de analizar las inflexiones en las que nuestra voz transita, realizando mediciones y relaciones (como lo haríamos si intentásemos interpretar una pieza musical) estaríamos practicando una escucha analítica, que sería lo que Pierre Schaeffer llamó “entender” y “comprender” en su ensayo *Las Cuatro Escuchas*¹⁰, y que corresponde a una tercera y cuarta escucha (que no necesariamente preceden a las dos primeras).

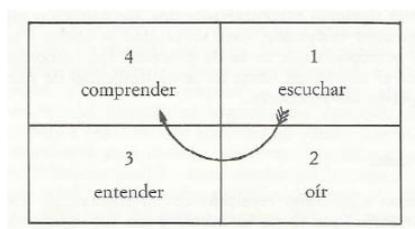


Fig.1 Cuadro ilustrativo del Balance Funcional del Oído¹¹

Para el acto de *entender* Schaeffer explica:

“En esta percepción relacionada con experiencias pasadas y con nuestros intereses predominantes en el momento, da lugar a una *selección* y a una *apreciación*. Diremos de ella que es *calificada*”.

Una escucha que califica sería aquella que atiende por partes. Según Schaeffer, una escucha que sigue una de las leyes fundamentales de la percepción que es percibir “por esbozos”. Esta escucha va diseminando el objeto sonoro, sin agotarlo, sostenida para su entendimiento de los conocimientos y experiencias anteriores que el escucha posea. Este tipo de escucha, el proceso de ir analizando por partes (ya emitidas), muy probablemente se convertiría en una

¹⁰ Schaeffer, Pierre (1966). *Tratado de los objetos musicales*. (2da ed.) Traducción de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial. p.67

¹¹ *Ibid.* p.66

interferencia, un “ruido” en el esquema de la comunicación de Jakobson¹², un flujo de información que imposibilitaría seguir emitiendo un discurso coherente y fluido.

1.2 Espejos de voz

Es inusual calificar nuestra propia voz mientras hablamos, sin embargo, cuando tenemos una grabación de ella realizamos este proceso de inmediato. Tantas veces hemos visto a personas reaccionar sorprendidas o con disgusto cuando escucha su propia voz registrada, casi siempre argumentando que es muy distinta a la voz que ellas o ellos escuchan. Se dice que esto sucede porque realmente nunca escuchamos cómo suena nuestra voz, sino una conjunción de resonancias del cuerpo. Basada en el trabajo de entrevistas que realizó para su libro *The Human Voice*¹³, Anne Karpf explica:

“Most people, when presented for the first time with a recording of their own voice, find the experience not only excruciating but also incredible. This, it’s usually claimed, is because it doesn’t correspond with the sound that we think we make, since we hear our voices not just through air conduction but also through bone conduction, i.e., via our own head.”

Se podría considerar que solamente estamos en capacidad de escuchar nuestra voz (en la forma en la que la emitimos al exterior) ayudados por los medios de grabación y reproducción de sonido. Sólo en una reproducción posterior podemos experimentar la escucha de nuestra voz como la entregamos al exterior. Aunque Thomas Trummer explica que nuestra voz es aún más fidedigna como representación de nosotros mismos que nuestra corporalidad, (ya que para mirar nuestro cuerpo completo necesitamos un reflejo de él), hay que apuntar que el volver a una voz ya emitida es sólo posible como reproducción, pues aunque podemos apoderarnos de la voz con un micrófono, amplificarla y someter al emisor a usar audífonos (como se hizo en las entrevistas de *Own Voice*), la escucha no estará del todo aislada de la resonancia que la vibración del cuerpo produce al hablar. Y regresando a la metáfora del espejo: sería como si para conocer nuestra figura sólo lo pudiéramos hacer mirando una fotografía de nosotros mismos o ser el objetivo en un video de circuito cerrado. En el capítulo seis del *Ulises* de James Joyce, Mr. Bloom reflexiona lo siguiente mientras camina por el cementerio de Dublín:

¹² Jakobson, Roman (1974) *Lingüística y poética*. En *Ensayos de lingüística general*. (2 ed.) Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral. pp. 352-354.

¹³ Karpf, Anne. *Op.Cit.* p. 31.

“Besides how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. Have a gramophone in every grave or keep it in the house. After dinner on a Sunday. Put on poor old greatgrandfather. Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kophthst. Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face. Otherwise you couldn't remember the face after fifteen years”¹⁴

Para Mr. Bloom era el gramófono la forma de perpetuar la voz, pero para nosotros es cualquier celular con grabador de audio, un contestador de casa o una grabadora de campo. Pero sobre todo los celulares, y el hecho de que los dispositivos de telefonía cuenten con una herramienta de grabación de voz, hace que cada vez más utilicemos el medio como otra forma de correspondencia. La acción de grabar la voz propia comienza a ser paralela a tomar fotografías de sí mismo. Una pequeño archivo de grabación de voz, por ejemplo, enviado por *WhatsApp* se puede reproducir una y otra vez, se colecciona en la misma carpeta de los materiales enviados (donde encontramos las fotografías), se vuelve parte de una galería. En este ordenamiento del aparato telefónico, la grabación de voz se descontextualiza perdiendo el *qué*, y queda, a través de sus características sonoras, expuesto el *cómo*. Al reproducir ese archivo posteriormente se exaltarán los detalles: el ambiente detrás de la voz, el clima, el espacio y cada minúscula peculiaridad de cómo fue dicho aquello, de cómo se hiló una palabra tras otra. Cada vez con más frecuencia dejamos que nuestra voz se cuele en un micrófono, que quede grabada para su reproducción posterior, y esta forma, tal vez, es hoy la única posible de perpetuar la voz. Como escribió James Joyce en el *Ulises*, es posible que recordemos con más fidelidad a una persona si nos apoyamos de una grabación sonora o audiovisual.

El publicista californiano Robert Barrows ha inventado y comercializado recientemente el *Video-Enhanced Grave Marker*, una tumba con sistema de video integrado. La tumba contiene material que el difunto prepara y deja antes de morir y, por medio de un control remoto, se pueden pasar los videos cuando se le visita. Barrows expone en su página de Internet el impacto que su invento puede tener en la sociedad, en la tercera línea explica “When people start recording their own obituaries for playback in video-tombstones, it will force them to examine their lives in ways they may not have even considered before”¹⁵.

¹⁴ Joyce, James (1922). *Ulysses* (9° edición), Londres: The Bodley Head, p.144

¹⁵ Barrows, Robert. *The Video Enhanced Gravemarker*. Recuperado el 29 de mayo de 2013, de <http://www.barrows.com/invention.html>

Además de la lectura publicitaria de esta frase, podemos deducir otro contenido de ella. Y es el hecho de que cualquier forma de reproducción de nuestro cuerpo, comúnmente experimentada en materiales digitales, producirá una reflexión introspectiva. Pero también se generará una lejanía, un extrañamiento, una nostalgia. Estaremos viendo el tiempo pasar a través de nuestro cuerpo, escuchándolo pasar a través de nuestras voces.

2. La voz del medio

Cuando queremos escuchar con más precisión comúnmente cerramos los ojos, o si no los cerramos, desenfocamos la mirada para dirigir la mayor atención posible a la escucha. Pero tal vez lo hacemos porque necesitamos un espacio que podría metaforizarse con un lienzo blanco dónde pintar la representación de lo que estamos escuchando. Imaginemos la postura de alguien que está intentando descifrar a qué especie pertenece el pájaro que canta adentrado en el bosque: esta persona se quedaría inmóvil, con la barbilla un poco inclinada hacia el pecho (pues sus oídos quedarían más arriba), posiblemente tendría el cuerpo algo encorvado y las rodillas un poco dobladas, y muy probablemente la mirada estaría perdida en el césped o en cualquier mancha de corteza de árbol: lugares nimios que dotan de posibilidad y de espacio para imaginar físicamente al pájaro.

La acción de escuchar la radio implica un vaivén de focos de atención, un ir y venir entre la cabina radiofónica y el espacio que habitamos en ese momento. En muchas ocasiones escuchamos la radio como forma de tapar el silencio, de contraponer a otro ruido, o como fondo sonoro que nos brinda compañía. Esta forma de consumir radio la encontramos en casi todos los talleres de labores mecánicas o artesanales, oficios que tienen un trabajo metódico, repetitivo y que no requieren del lenguaje verbal. En estos lugares, el acto de escuchar radio no causa ninguna interrupción, sino que es una compañía sonora al trabajo manual. Pero en esta escucha existe la posibilidad de que en un momento vayamos a la cabina radiofónica, imaginemos la cabina y a quien nos habla, y en ese instante abramos aquel espacio blanco para pintar al locutor. Un ejemplo personal de esto fue la acción de conducir por la Ciudad de México y llegar a un lugar sin saber cómo lo había hecho, qué calles había recorrido o si acaso me había detenido en las esquinas o en los altos. En la radio estaban transmitiendo un programa que me gustaba mucho y el locutor había estado hablando de un tema que me interesaba. En esos momentos de escucha abandoné el trabajo mecánico (conducir un vehículo) para poner toda la atención, tanto auditiva como visual, a lo que estaban emitiendo esa estación radiofónica: el vaivén se había estacionado dentro de la cabina.

Este lienzo blanco lo tenemos igualmente para el rostro del locutor radiofónico, a quien desconocemos físicamente, sólo tenemos su voz, pero mientras habla lo imaginamos ¿no lo estamos visualizando? Y es que al escuchar una voz sin ver a la persona que la emite ejercemos una clasificación y relación con las otras voces que conocemos: la asociamos a las modulaciones que ya hemos aprehendido y la organizamos en el grupo que más se acerque a las

cualidades de las conocidas. En las características de esa voz, intentamos discernir género, nacionalidad y edad de la persona que habla, también nos hacemos una idea de cómo es su carácter, generamos un esbozo de ese cuerpo y posiblemente dibujemos su físico con más detalle: cómo es su nariz, cómo se mueve cuando habla, cómo se viste... un acercamiento imaginario para responder el quién de aquel que está detrás del micrófono.

2.1 Componer la voz mediática

En la lógica de la comunicación de masas, la prevención del encasillamiento que realiza el que escucha es tomado en cuenta desde un principio, y es por ello que políticos, periodistas, actores y otros agentes de los medios de comunicación masiva anticipan qué figura pública es la que quieren transmitir, y para ello, se insertan en modelos de acercamiento hacia la audiencia. Este prever la voz, ensayar la voz y construir la voz como representación de la figura pública es una dinámica reciclable, funciona como modelo o patrón: se puede rescatar un poco de aquí y un poco de allá para tener la combinación deseada, y se podría considerar que, dentro de este panorama de voces con intenciones mediáticas, habría algunas que, como resultado de un uso excesivo de ellas, se convierten en voces estandarizadas.

El medio radiofónico es un gran difusor de estas voces estandarizadas, voces que son disfraces o vestimentas de ocasión. Voces que reconocemos como intenciones. Para llegar a ellas no es necesario tener una voz determinada, ni fingir la voz, pues cada persona, en su rango de voz, ubicará cuáles son las modulaciones que lo llevan a la intención elegida. Una voz dulce, por ejemplo, puede venir de un hombre con voz muy grave y ronca, si éste habla más despacio, con menos volumen y tal vez con entonaciones más cantarinas de lo habitual al final de cada frase. En la radio, las voces estandarizadas se insertan en dinámicas reconocibles y de ellas sus actores se benefician, pues son recibidas por el auditorio como rememoración de algo previamente consumido. Frances Dyson, en su artículo *The Genealogy of the Radio Voice* explica:

“The radio voice seems to come to us as something established, something we take for granted, having characteristics wich are easy to recognize.”

Estas características son fáciles de reconocer en la radio ya que nacen de las formas que utilizamos en muchos otros ámbitos de comunicación diariamente. En el mismo texto, Dyson

analiza la “voz radiofónica dominante”, aquella que está configurada a merced de intenciones políticas, una voz que fue creada para transmitir autoridad, confianza, empatía. La voz radiofónica dominante nace con la invención de la radio, es un producto creado para y por el medio, sin embargo, Dyson explica que dicha voz viene formándose desde hace mucho tiempo y “se enlaza con las más profundas estructuras simbólicas y epistemológicas del pensamiento y voz de la cultura occidental”¹⁶.

Podemos examinar la concepción de la voz del personaje mediático como una suerte de acumulación de voces estandarizadas en su reciclaje, más otras voces que, en situaciones específicas, han sido ensayadas naturalmente y aprendidas a lo largo de la vida cotidiana del locutor. Pensemos en la voz que usaría un policía cuando interviene en una pelea callejera: esta voz no estaría en los rangos de tono y volumen que este sujeto acostumbra usar, sería una voz más elevada, posiblemente más aguda (ya que un sonido agudo es más penetrante y viaja más rápido), sería la voz que dicho policía ha construido como su voz de máxima autoridad. Y ¿de dónde ha aprendido él lo que es una voz autoritaria? ¿de las películas?, ¿de la radio?, ¿de su padre?, ¿de sus maestros?. Habitualmente, uno no se detiene a preguntarse cuáles son los influjos que han llevado a construir cierta voz. Pues las cualidades de la voz nos vienen heredadas, como explica Dyson, han estado formándose desde hace mucho tiempo y en ellas está contenida información de una cultura y un tiempo determinado, lo cual puede derivar en una construcción del manejo de la voz mayormente inconsciente. Sin embargo, el personaje mediático, específicamente el locutor radiofónico, es muy posible que se detenga a preguntarse: ¿qué estoy logrando con este tono de voz? ¿qué quiero provocar al que me escucha? ¿qué voz es la que debo de usar para provocar esto? Y trabajará a conciencia las características sonoras que darán impulso al personaje mediático que quiere lograr.

2.2 Voces estandarizadas en radio

En la radio las voces estandarizadas representan, por medio sonoro, rasgos psicológicos y, en su combinación, formulan personajes que sirven para programas radiofónicos determinados y públicos específicos. Al hablar de radio no podemos dejar de lado que esta es una herramienta de comunicación masiva que en la mayor parte de los casos (salvo las estaciones

¹⁶ Dyson, Frances (1994). “The Genealogy of radio voice” En Augaitis, Daina & Lander, Dan (Ed.), *Radio Rethink: art, sound, and transmission*. (1ª ed., pp. 167-186). Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery. p. 167

permisionadas¹⁷ y comunitarias) tiene por objeto la venta, y es por este hecho que la voz del locutor radiofónico comercial sirve tan bien como ejemplo para diferenciar tipologías de voces. Tomemos el ejemplo del periodista cultural en su labor como locutor: imaginemos que este comunicador tiene un programa tipo agenda cultural, en horario pico y que tiene un mercado objetivo de audiencia juvenil-mixto (18 – 45 años, clase socioeconómica A y B) este locutor constituiría su voz en una combinación muy cerca de lo que Dyson llama la “voz radiofónica dominante”. Muy probablemente, encontraremos en esta voz modulaciones que evocan confianza: la creencia de que *esa* voz nos está dando información verídica, que nos está llevando por las mejores recomendaciones del género y que es una persona que realiza un trabajo fiable. Pero también sería menester de este locutor lograr empatía con su auditorio: una voz amigable que se permite el error, la broma, el habla coloquial y que logra un vínculo de cercanía con el escucha, combinación que da como resultado una locución leve y coloquial que no abandona el formato periodístico.

En cada programa radiofónico estos estándares de voz tienen concordancia con la música o el ambiente de fondo, con la cercanía que el locutor tenga con el micrófono (posiblemente hasta el tipo de micrófono que sea utilizado), características que juntas sirven para formular la identidad del programa. Cuando queremos sintonizar una estación radiofónica y vamos pasando de una emisora a otra, es posible identificar con pocos segundos de escucha de qué programa se trata: si acaso es un noticiero, un programa de charlas, un comentario deportivo, un programa musical, de opinión etc. Cuando sintonizamos la radio y escuchamos la voz de un locutor, entendemos qué tipo de programa es por las entonaciones y la velocidad con la que este habla a su auditorio.

Sin palabras es una colección de cápsulas radiofónicas realizadas por Lina Bautista que reflexionan sobre los formatos establecidos y reconocibles transmitidos en radio. Bautista eligió cuatro programas radiofónicos y capturó las “alturas, intensidades y fluctuaciones de la voz”¹⁸ y posteriormente las tradujo para ser interpretadas por medio de síntesis de sonido. La hipótesis que Bautista proponía era factible: se puede identificar o intuir qué tipo de discurso se está emitiendo en la radio con sólo escuchar la melodía de esa voz, aunque no entendamos ni una palabra. La artista complementó la síntesis de voz con cortinillas que hacen alusión al tipo de programa radiofónico. Por ejemplo, en *Sin Palabras #2* hay un fondo musical de canto religioso que permanece por debajo de las fluctuaciones de tono, y en la primera de las cápsulas se

¹⁷ Según la Ley Federal de Radio y Televisión en México: permisionado es el régimen de concesión que prohíbe a una emisora comercializar espacios.

¹⁸ Bautista, Lina (2012) *Sin Palabras*. [Cápsulas Radiofónicas] recuperado el 16 de junio 2013 de <http://linalab.com/sin-palabras/>

introduce con una cortinilla de noticiero a la cual le siguen una voz masculina y una femenina (se pueden deducir por el rango de tono en que transitan las dos síntesis) y que en conjunto nos llevan a imaginar con nitidez el resumen inicial en un noticiero radiofónico.

Los formatos establecidos para radio funcionan como los colores que se eligen para un logotipo, si se promociona agua purificada muy probablemente lo harán con una gama de colores que oscile entre azul, blanco, verde y rojo: colores vivos, mientras que descalificarán los colores opacos. Así mismo, en la radio, si se quiere promocionar un evento de caridad se contratará a una locutora o locutor que tenga una voz dulce, casi materna, que enterezca e incite la sentimiento de fraternidad; mientras que si se quiere vender un nuevo artículo de belleza se utilizará una voz que tenga un impacto liviano, fresco, sensual y juvenil.

Las voces estandarizadas son ensayadas a veces concienzudamente y otras son tomadas sin tanta precisión, como grutas que ya están cavadas y en las cuales se puede fluir para el oficio de hacer radio.

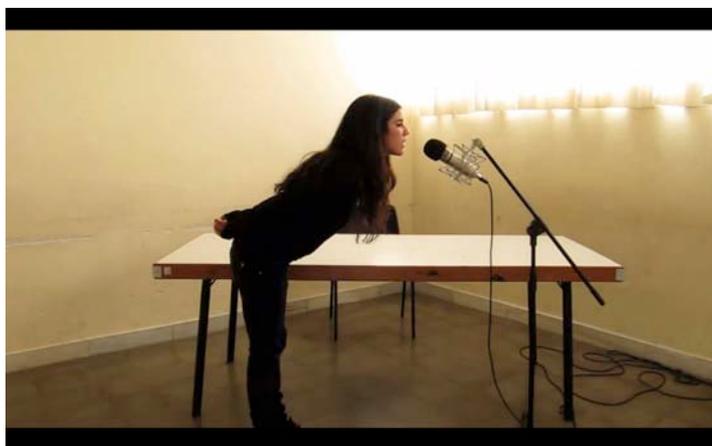
2.3 La afectación Microfónica

Una vez abordada la escucha de la voz en su reproducción, hemos visto que en la mayoría de los casos produce un extrañamiento por la lejanía que hay entre ese archivo y la voz que conocemos como propia (en la excepción de que el sujeto trabaje con la voz y realice con frecuencia grabaciones). Pero no hemos considerado que lo que escucharemos sería muy distinto si esa grabación se realizara con el micrófono de un celular o con un micrófono para locución radiofónica. El medio técnico y las características de este pueden lograr variaciones que serían tan importantes para la apreciación de la voz propia como para los efectos en la voz que un actor mediático quiera lograr.

Un ejemplo de esto, en mi práctica personal, sucedió durante la residencia que realicé en L'Estruch en primavera del 2013. Una tarde estuve probando el equipo de grabación que tienen a disposición de los residentes del MediaEstruch, el material que tenía en el estudio era un micrófono condensador y otro dinámico, además una grabadora de campo marca TASCAM DR-08. En el ejercicio de probarlos realicé distintas tomas diciendo lo mismo pero ubicando la boca en diferente posición con relación al micrófono. De estas pruebas hay un archivo que se ha

incluido en este trabajo como ejemplo práctico de los efectos que el medio tecnológico otorga a la grabación de voz, y es el resultado del acercamiento al micrófono condensador. En esta prueba estuve repitiendo la misma frase: “Y es porque la voz tiene tantas formas de decir lo mismo”, pero al editarla corté los archivos para que solamente suene la frase *Tantas formas de decir lo mismo*¹⁹ con la intención de que el cambio de un emplazamiento a otro sea más ágil y contraste aún más las versiones y diferencias de una voz a otra. En este ejercicio es posible escuchar cómo es que la postura en relación al micrófono cambia o determina radicalmente el tipo de voz que resultará para el receptor. Por ejemplo, en la posición que más cerca estaba de la pastilla del micrófono se capturó el sonido del aliento y se escucha con claridad la respiración e incluso la saliva en la lengua. Una locución de este tipo, si se tratara de un programa radiofónico, sería muy útil en aquellos donde el locutor funciona como terapeuta de los escuchas, pues estos sentirán al locutor cerca, sentirán que esa voz está a un lado de ellos, una comunicación íntima, casi como un susurro próximo al oído.

Partiendo desde este mismo interés, realicé un video que revisa cómo la postura del cuerpo afecta la voz. Este video lo titulé *La Cabina*²⁰ y consiste en la repetición de mismo párrafo desde distintas posturas corporales. Posteriormente se editó uniendo las posturas para darle una continuidad narrativa que culmina con la pregunta ¿desde dónde viene la voz?.



Fotograma de video. *La Cabina* (2013)

¹⁹ Santana, Ana Paula (2013). Tantas formas de decir lo mismo. En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [CD]. Barcelona, España: Autoeditado.

²⁰ Santana, Ana Paula (2013). *La Cabina*. En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [DVD]. Barcelona, España: Autoeditado.

El video *La Cabina* juega con la postura del cuerpo y analiza la casi inmovilidad en la que el locutor realiza su oficio, desde la postura “ideal” (en términos de locución radiofónica) para la emisión de voz. En el ejercicio, cuando estoy en la posición de locución (sentada en una silla), es cuando más cómoda se escucha la voz, o mejor dicho: la voz es más pulcra en términos radiofónicos. En esta postura, la voz sale desde la comodidad de un escritorio, con el micrófono a la altura de la boca, pendiente de modulaciones y pausas. Mientras que en las otras posturas la voz se escucha en conflicto, está en un constante esfuerzo, en un intento que les impide emitir con fluidez y deteriora la intención con la que quiere ser dicho el mensaje. En este ejercicio se obvian los efectos o consecuencias de la voz en relación al micrófono, trabajando con dos elementos: la postura corporal y el acercamiento de la voz hacia el micrófono. Con este juego intento exponer:

- La posibilidad de que la voz dependa, en gran medida, del estado de comodidad del cuerpo, y en ese caso, que la corporalidad represente un “ruido” para el locutor radiofónico.
- La determinación del resultado sonoro sujeto a los métodos de grabación. Aquí, la herramienta tecnológica se convierte en un mediador estético, un cuenco de posibilidades para cambiar, afectar o modificar el entorno sonoro.

Algunas obras de arte exponen la herramienta tecnológica como un instrumento de cualidades estéticas, una de ellas es *Zone of Silence* del artista franco armenio Melik Ohanian. Ohanian visitó el desierto mexicano cerca de la ciudad de Durango, donde hay un territorio llamado *La zona del silencio*. Dentro de este lugar el nivel de los campos magnéticos es mucho más intenso de lo habitual, lo que hace que sea imposible transmitir ondas de radio, y tampoco es posible grabar el sonido. Ohanian tenía la intención de grabar el paisaje sonoro de la zona del silencio. Su propósito era someter la grabadora a este campo electromagnético para capturar los resultados de esta afectación (los errores o accidentes que la grabadora fuera capaz de percibir). *Zone of Silence* (2007) fue preparada para la exhibición de *Voice&Void* y en los textos del catálogo Thomas Trummer plantea la pregunta “¿Cómo es que una máquina pueda encarnar un acto perceptivo?”²¹. La obra de Ohanian, aunque en un principio estaba planteada como una obra de grabación de campo, fue presentada con dos proyecciones: en una pasaban fotografías de la Zona del Silencio y en otra fragmentos de diálogos acerca de los mitos que le contaron en

²¹ Trummer, Thomas *Op.cit.* pp. 22.

México acerca de esta extraña región, sin embargo, lo que incentivó a Ohanian a realizar esta expedición era encontrar la peculiaridad de algo que sólo se puede captar con un micrófono. El mayor interés de esta pieza apunta hacia un aspecto de la práctica de grabación de campo que es fundamental: la elección del equipo técnico y el cuestionamiento de cuánto una herramienta tecnológica determina el archivo sonoro. Con esta pieza, Ohanian nos invita a repensar la relatividad que existe entre grabaciones del mismo acto hechas con distinto equipo técnico, discusión que es recurrente en materia de paisaje sonoro y que abordaremos con un interés radiofónico, pues en la radio nos encontramos con los mismos cuestionamientos si queremos encontrar las posibilidades técnicas sobre la voz del locutor.

Algunos artistas que experimentan con paisaje sonoro presentan su trabajo siendo condescendientes con las dificultades que, en este campo, la mediación tecnológica presenta; hay quienes obvian la función del micrófono, lo dejan en evidencia como instrumento sin objetividad, como captación de un archivo que forzosamente debe recrearse para su entendimiento. Una realidad que, en su recreación, resultará como un producto parecido a una animación, una serie de información intermitente que crea una imagen de lo que sucedía en aquel paisaje.

Además del micrófono está el emplazamiento (la ubicación de captura), otro factor que suele exponerse de forma científica (decir coordenadas, hora, día, clima) o de forma experimental, decir por ejemplo: estoy grabado el sonido del atardecer más bello que he presenciado. Obviar o hacer notorios estos dos elementos: equipo técnico y emplazamiento, es, para muchos, la única forma válida de presentar un paisaje sonoro, como una ficción sugerida mediante la recreación en la escucha, antes que como un documento de preservación del patrimonio sonoro. Y con ello recuerdan, en el transcurrir de sus piezas, que aquello que se escucha es un material aislado en un objeto de grabación y no corresponde a un extracto de la realidad.

La obra de Mikel R. Nieto *This is not a field recording*²², pregunta mediante un texto de video, en segunda persona, si acaso lo que se escucha es una grabación de la realidad, si es él mismo, o si es la selva amazónica. Nieto plantea la cuestión de ¿qué es realmente lo que estás escuchando?. Tanto en paisaje sonoro, como en otras aproximaciones del arte sonoro, existe un constante interés o preocupación por hacer notorio el proceso de paso de una señal de sonido en

²² R. Nieto, Mikel (2012). *This is not a field recording*. [Archivo de Video]. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de <http://mikelmieto.net/works/this-is-not-a-field-recording>

su conversión analógico – digital – analógico (y que sólo así se convierte en material audible para el oído humano).

En términos de producción radiofónica, encontramos la misma preocupación, pero la gran diferencia es que, en la producción radiofónica, se desea lograr la mayor simulación de los procesos. Al contrario de lo que expone la pieza de R. Nieto, en los productos radiofónicos el interés apunta a un olvido de las conversiones, y no a su cuestionamiento. El menester del productor radiofónico es lograr la inmediatez, la relación entre locutor y escucha: tanto si se desea llevar al locutor hasta la casa, taller o automóvil donde suena la radio, como si se desea adentrar al oyente en la cabina.

2.4 On Air: análisis de la Cabina radiofónica.

En la búsqueda por una alta calidad sonora, las emisoras radiofónicas tienen cuidado tanto en la elección del equipo técnico como en la construcción acústica del lugar de emisión. Hemos abordado cómo es que el micrófono puede modificar el rango y la percepción de la voz, alejándola o acercándola, haciéndola inquisitiva, íntima, liviana, impersonal, etc. Pero en este subtema, indagaremos la importancia de la cabina radiofónica como guarida de la voz y marco de la voz radiofónica.

El espacio de una cabina está elaborado en relación a los intereses de transmisión, comúnmente pretendiendo tener el menor ruido posible, que el ambiente esté limpio (si consideramos que suciedad son las interferencias sonoras), un terreno pulcro para la captación fidedigna de la voz. Si imaginamos una cabina de radio posiblemente lleguemos a la imagen de un gran espacio aislado de sonido, con las paredes revestidas y donde uno de los lados es un ventanal que mira la ciudad en un encuadre panorámico, teniendo una visión del clima y el flujo de la ciudad. Posiblemente también imaginemos un cuarto pequeño y aislado, con un aforo máximo de cinco o seis personas, una mesa en semicírculo, cuatro micrófonos puestos en pies, y una ventana pequeña, de forma rectangular, que enmarca el cuarto de controles y coronando todo esto el anuncio luminoso que dice “Al Aire”. Estas cabinas tal vez las visitamos, las vimos en una escena de película, en fotografía, o más recientemente en un *streaming* (desde que muchas emisoras de radio han colocado una cámara para transmitir en vivo la cabina en su página de Internet). Estos son, formalmente, los espacios que han funcionado como lugar de trabajo del

locutor desde la invención de la radio. Sin embargo, en los formatos más recientes, como el *podcast* o la transmisión en vivo por Internet, la cabina es el primer elemento dentro de la estructura de emisión radiofónica que desaparece.

Pasando a mi experiencia personal, puedo decir que el mayor valor de hacer radio por Internet es el lugar desde dónde se hace, pues introduce posibilidades que no se despliegan dentro de una cabina de radio tradicional. Pensemos por ejemplo, que dentro de una cabina de radio hermética, la luz siempre será la misma, y el locutor hará su programa, una y otra vez, inmerso en la misma luz incandescente. A lo largo de los años que colaboré con la estación de radio por Internet *Radioglobal.org*, se convocó a todos los locutores a que hiciéramos una serie de programas efímeros. Además de continuar la transmisión de nuestra programación habitual, deberíamos insertarnos en la barra programática con intromisiones de programas esporádicos. Lo que hice para *Efímero* fue un programa de tres emisiones titulado *Nocturne*²³. El concepto de estos programas era lograr que, mediante la iluminación del lugar donde se transmitía, las tres emisiones tuvieran un ambiente de colores oscuros. El factor que me parecía más importante era hacerlos de noche, cuando ya había pocas luces prendidas en la ciudad, así que el horario de transmisión era de 12 a 1 de la madrugada, lo hacía en mi habitación con la luz apagada y sólo una lámpara para mirar la computadora. La música y los extractos de poesía y narrativa que decía estaban seleccionados según lo que percibí como ambiente nocturno.

Otro factor importante era la voz que iba a utilizar: intenté hacer las tres emisiones en estado de somnolencia y trataba de fingir la voz para lograr una combinación que, mirándolo desde las voces estandarizadas, sería una mezcla entre voz tierna, erótica, adormecida e ingenua. No estoy segura de haber logrado una voz identificable, un “yo mediático” que tuviera una personalidad definida, dado que el trabajo previo (ensayar la voz) no fue realizado en estas transmisiones efímeras. Sin embargo, el factor de la luz naturalmente funciona: es casi ineludible la nocturnidad en las emisiones, es notorio que el programa se está haciendo desde un lugar oscuro.

En *Nocturne*, el aura de la locución es una gran sombra que se dibuja en colores opacos. Dentro de esta sombra transita la voz, que también resulta, mediante la afectación lumínica, como una voz nocturna.

²³ Santana, Ana Paula (2009). *Nocturne* [Podcast], Recuperado el 22 de mayo de 2013, de http://nocturne.podomatic.com/entry/2009-03-18T10_27_53-07_00

Hace poco escuché al compositor Ray Gallon hablar sobre la posibilidad de que la luz suene, por el hecho de que nosotros reaccionamos a ella y modificamos la sonoridad de lo cotidiano en la urbe²⁴. Después de que Gallon propusiera que se puede escuchar en una grabación sonora el clima y la hora de grabación, se inició una disertación entre los presentes. Discutimos sobre si acaso es posible o no escuchar la luz en una grabación de campo. En mi opinión, es posible. Creo que el espacio y la luz determinan las acciones de todos los seres vivos, (y también elementos naturales no vivos) que actúan en un espacio y constituyen el sonido. Específicamente, creo que a las personas nos influencia de forma ineludible, y es en las grabaciones de nuestra voz, que la luz se manifiesta. Me inquieta y creo en la posibilidad de que la voz humana pueda transmitir luz, que sea un material diáfano.

Un ejercicio que realicé para trabajar sobre esta inquietud fue *ON AIR*, un programa radiofónico ideado para analizar la afectación lumínica y espacial en la voz. *ON AIR* consistió en hacer el mismo programa desde dos lugares distintos. El primero de ellos era un armario de madera de dimensiones muy estrechas, donde apenas cabía sentada. Antes de comenzar el programa, un colaborador cerraba la puerta del armario, y yo quedaba inmersa en una total oscuridad con el micrófono en una mano y la computadora sobre las piernas.



Fotograma de video. *ON AIR*. 5 de abril 2013 Galería de Estruch.

El programa sonaba afuera, en cuatro altavoces, acomodados en el piso, rodeando el armario. Pero dentro del armario era prominente el sonido de mi voz en la reverberación que la misma

²⁴ Gallon, Ray (24 /04/ 2013) Ponencia en el Máster de Arte Sonoro. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

caja producía, y este efecto generaba en mí un cuidado y modulación excesiva de la voz, parecido a lo que se experimenta cuando uno habla al tiempo que se escucha en audífonos.

El segundo programa se transmitió desde la galería del Estruch, la cual tiene luz natural, con varias vistas hacia la calle. Ahí se instaló una mesa como si se tratara de una conferencia: un micrófono dinámico y dos altavoces que estaban dirigidos al público, a los costados del ponente (en este caso locutor), que también se dirige al público.



Fotograma de video. ON AIR. 5 de abril 2013 Galería de Estruch.

Grabé las dos transmisiones de *ON AIR* para hacer un análisis de cada una de las versiones. El primer análisis que hice fue el tiempo: los dos programas estaban planeados para tener una duración de 25 minutos, teniendo base en un guión preproducido. El primero, (dicho desde el armario), duró 25 minutos con 6 segundos, mientras que el segundo (dicho desde la galería) duró 22 minutos con 28 segundos. Este resultado arroja la posibilidad de que dentro del armario tuviera una noción más clara del tiempo, de que la oscuridad y hermetismo de la caja brindaran un espacio donde me era más sencillo controlar la locución, facilitando que cada segmento concordara con las pautas en el guión. Y en la contraparte, cuando estaba en el escritorio mirando al público, la voz se fue adelantando poco a poco, restando dos minutos y medio al final del programa.

El segundo análisis lo hice extrayendo la misma palabra (la palabra poema) de ambas grabaciones y observando las dos versiones en un espectrograma. En la emisión que hice dentro del armario es notoria una modulación de voz más profunda, los picos de registro indican zonas

más graves. En el rango de formantes vocales²⁵ predomina las frecuencias entre los 150 a los 700 Hz, y el espectro cuenta con una constante de amplitud mayor en cada formante. Estas características se pueden observar en el siguiente espectro (Fig.1), que corresponde al registro de la palabra “poema” dicha dentro del armario.

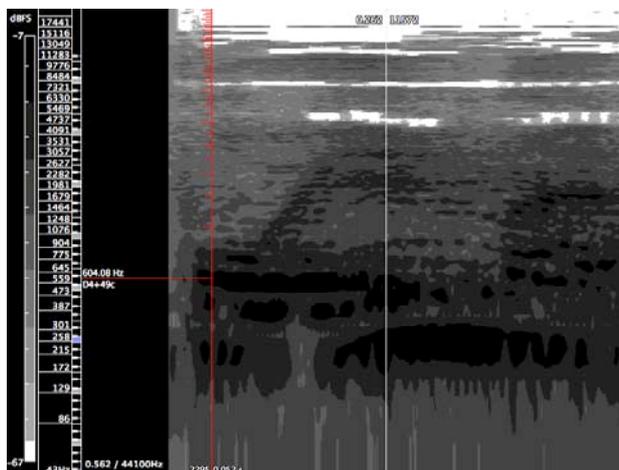


Fig. 1. Espectro de voz: On Air desde un armario.
Grabación de audio de ON AIR. 5 de abril 2013 Galería de Estruch.

El impulso vocal de la primera vocal (“o”) se encuentra entre los 600 y 750 Hz, mientras que en la locución realizada en la galería, el primer impulso de la misma “o” tiene un registro más alto, cercano a los 910 Hz (Fig.2). En esta locución se observa menos intensidad, la amplitud es menor y los registros de los formantes están más próximos unos de otros.

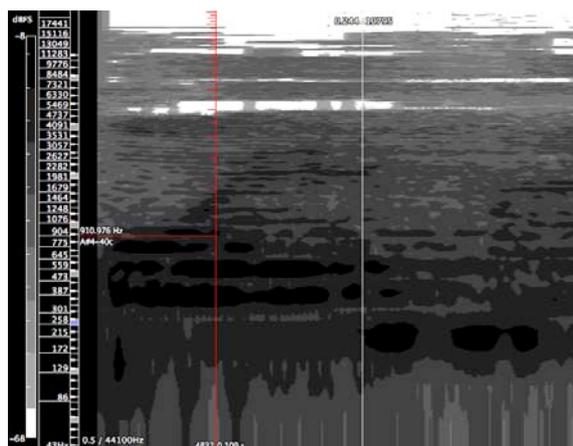


Fig. 2. Espectro de voz: On Air desde la galería.
Grabación de audio de ON AIR. 5 de abril 2013 Galería de Estruch.

²⁵ Formante: picos del espectro de armónicos de un sonido complejo. Desde R. Nave, Olmo. *Formación de sonidos vocales*. Recuperado el 9 de junio 2013, de <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/music/vowel.html>

La conclusión a la que llegué con esta observación es que la voz en la segunda locución (en la galería) se mantiene en una línea fluida, mientras que la del armario tiene un juego más cauteloso y navega en registros más graves, lo cual correspondería a una voz más rica o atractiva en términos de locución mediática.

Consciente del hecho de que dentro del armario existía un efecto de reverberación y, posiblemente por ello tomé más precaución en las modulaciones de voz, me parece importante resaltar la sensación de encierro y oscuridad, pues considero los factores más importantes en este ejercicio. El espacio extremadamente reducido y la ausencia de luz fueron los dos elementos que compusieron un escenario, ahí la voz interpretaba el papel del personaje que está por salir a escena, en un teatro preparado para un monólogo, con todas las luces apagadas y sólo una lámpara cenital al centro del escenario. La lámpara era el micrófono. Este tipo de escenario es el que precisamente le interesa al productor radiofónico, el ambiente limpio que abordamos en el capítulo anterior, el espacio propicio para crear una realidad que sólo es dictada por una voz.

Si la proposición que hacía Gallon es posible, si podemos identificar un ambiente y un tiempo en las grabaciones de campo, este fenómeno también sucede en la escucha de la radio. Y, mirado desde la misma metáfora de lugar físico, el que mejor funciona para un actor de los medios de comunicación masiva es, muy posiblemente, un podium o un escenario.

Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata en el punto 19 de *La Radia* (1933) proponen:

“19. The utilization of the various resonances of voice or sound in order to give a sense of the size of the place in which the voice is uttered. The characterization as the silent as semisilent atmosphere that surrounds and colors a given voice, sound or noise.”²⁶

En los años treinta, Marinetti y Masnata identifican el potencial que la radio despliega, como campo que en sí contiene lugares indeterminados, a los cuales se puede llegar con recursos sonoros sumamente sutiles. En *La Radia*, Marinetti y Masnata sugieren dibujar, por medio de resonancias, el lugar desde donde se transmite la radio; traducir el espacio desde donde se transmite. El punto 19 de *La Radia* invita a hacer productos radiofónicos diáfanos, que comparten con el escucha un mismo lugar, un espacio. Si escuchar radio consiste en

²⁶ Marinetti, F.T. & Pino Masnata, (1933) “La Radia” en Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (eds.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge: The MIT Press. p. 266

“sintonizar” una frecuencia en un momento determinado, esta sintonía se está produciendo en el tiempo; mientras que el lugar queda indeterminado, o es un péndulo entre dos lugares: el de la emisión y el de la escucha.

2.5 Componer radio

Hemos abordado la probable facultad de la radio como transmisor dimensional. Y la posible manera en que la voz pone en evidencia espacio, la luz, clima y colores de donde se emite, además de aportar información sobre la fisonomía y carácter del locutor. Sin embargo, no podemos pensar los productos radiofónicos como algo que no escapa del lugar o cuerpo que los origina.

Aunque no son las más comunes, existen muchos formatos para hacer radio que nos inducen en una realidad, o atmósfera, completamente distinta a donde se elabora. En radio es posible componer ambientes, crear personajes, sugerir mundos o realidades físicamente imposibles. La imaginación, incitada por un discurso sonoro, germina en un espacio de posibilidades que no están regidas por leyes físicas. Para el escucha, la voz del locutor sirve de guía narrativa, mientras que la producción radiofónica (sobre todo en programas que no son en vivo), se convierte en el buffet de elementos para componer la realidad sugerida. Podemos pensar en varios ejemplos de emisiones radiofónicas que se sostengan de una ficción, como lo es la afamada adaptación de *La guerra de los Mundos*²⁷ de Orson Welles. Pero para analizar un formato radiofónico que apueste por un contenido lúdico, es preferible mirarlo desde un producto actual, dado que los efectos y posibilidades técnicas han cambiado (o incrementado) desde aquel año de 1938.

*Radiolab*²⁸ es un colectivo estadounidense que trabaja en formato de *podcast* y se sostiene mediante donación de sus escuchas. Los programas tratan temas de ciencia principalmente, pero son difundidos como productos de entretenimiento para todo tipo de audiencia. El formato se basa en una dinámica de entrevistas, las cuales posteriormente son revestidas en efectos y ambientes. Lo especial es que la edición de estas entrevistas se hace con múltiples voces, risas, empalmes, errores y sonidos incidentales. La dinámica de cómo *Radiolab* produce sus

²⁷ Welles, Orson & Koch, Howard (1938) *La guerra de los mundos. The Mercury Theatre on the Air* [CD]. España: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla – La Mancha.

²⁸ Recuperado el 29 de mayo de 2013, de <http://www.radiolab.org/>

contenidos es innovadora, no en sus recursos efectistas, sino en la manera en que el sonido es organizado como si se tratase de una composición musical. Cada episodio tiene un clima particular, si se está hablando de la luna, por ejemplo, el programa mantiene una atmósfera cósmica, y adentra al escucha en una dinámica de viaje interestelar. Recientemente publicaron en su página Web un video de cómo es que realizan los programas, dado que muchos de sus seguidores tenían la curiosidad de qué hay detrás de estas ficciones. En este video²⁹, los conductores, Jad Abumrad y Robert Krulwich, explican cómo hacen para obtener el material de una emisión: necesitan repetir el mismo guión, los mismos diálogos y chistes una y otra vez, para así, en la edición, tener varias voces que dicen lo mismo. Con este material juegan, en una intención de componer una voz extraña, nueva, que transita en muchos planos (en muchos tiempos) y que nunca se estanca, una voz radiofónica que se compone de distintos humores y momentos. En una parte de video, Krulwich se burla de cómo es el proceso, pues fueron necesarios 45 minutos de grabación de su voz para lograr un minuto de programa.

Este método de producción radiofónica recuerda a la forma casi obsesiva en que Glenn Gould grabó sus discos, la manera en que tomaba en cuenta cada minúsculo detalle hasta obtener el sonido deseado. Casi parece que Gould, en vez de buscar un sonido, estaba buscando un momento. De esta misma manera, los creadores de *Radiolab* apuestan por encontrar la voz oportuna, la forma en que una frase o palabra brilla en una intención particular y atractiva. El discurso se compone como si se eligieran la mejor toma de una interpretación.

La compositora Hildegard Westerkamp entiende la radio con esta misma perspectiva. En su artículo *The Soundscape on Radio* explica cómo es que le parece sumamente similar hacer radio y hacer música:

“In some ways, making radio is like composing music. The same care for form and content has to be taken in creating radio as in creating a piece of music. The same questions arise: when to have sound and when to have silence; what sense of time to create; what sounds to select; what to say and how to say it; how to retain the dimensions of silence under a stream of sound; how to attract and keep the listenership.”³⁰

²⁹ Fine, David & American Hipster (2013) *Radiolab Behind the Scenes* [Archivo de Video]. Recuperado el 29 de mayo de 2013, de <http://www.radiolab.org/blogs/radiolab-blog/2013/may/20/video-radiolab-behind-scenes/>

³⁰ Westerkamp, Hildegard (1994). *The Soundscape on Radio*. En Augaitis, Daina & Lander, Dan (Ed.), *Radio Rethink: art, sound, and transmission*. (1ª ed., pp. 87-94). Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery.

Esta forma de entender la radio como un obrar que se asemeja a la composición musical, se acerca a lo que también expresaron Marinetti y Masnata en el punto nueve de *La Radia*, donde se sugiere la radio como “Human universal and cosmic art as voice with a true psychology-spirituality of the sounds of the voice and of silence”³¹. En este manifiesto, se propone la voz del locutor como instrumento estético, como un elemento que, en conjunto con otros sonidos y silencios, organiza un discurso artístico humano, universal y cósmico.

La anterior mención a Glenn Gould en su labor como intérprete, viene a colación en este capítulo por la muy peculiar manera en que el músico entendía las grabaciones sonoras. Inmerso en este interés, Gould dedicó gran parte de su labor a la composición de obras para radio. A finales de los sesentas la estación Canadian Broadcasting Corporation (CBC) le comisionó una trilogía de documentales radiofónicos³². El primero de ellos *The Idea of North* (1967) es una obra que trabaja con entrevistas realizadas a cinco personas que tuvieron un contacto cercano con el ártico canadiense. La producción, y sobre todo el montaje (ambos a cargo de Gould), están planteados como una narración. Mezclando las voces de los entrevistados con grabaciones de campo, por ejemplo, el sonido de un tren que avanza intercalado con las voces de los tripulantes y la del narrador. Aunque este programa entra en el género de radio documental, en la escucha hay una percepción melódica, hay un juego de tensión y levedad que avanza hasta generar equilibrio. Es como si se tratase de una obra musical. Pareciera que Gould elige y organiza las voces como si le interesara más la melodía en ellas que el contenido, entendiendo qué es lo que cada entrevistado está cantando, eligiendo y cortando trozos para construir esta dinámica.

Tanto en las obras de Gould, como en las creaciones de *Radiolab*, la voz funciona como la columna vertebral, como punto de partida para la composición. En estas obras radiofónicas, prepondera el cómo de lo que se ha dicho, y partiendo desde este punto, se integran otros sonidos que acompañan y componen el discurso. En estos casos, la locución sufre una inversión: la voz no es sometida a un canal que responde a un interés, a un estándar, sino que es la voz la que guía, la que va dando las pautas para formular la obra. Pero tenemos que mirar otra característica en común de estos programas: el hecho de que no se transmiten en vivo. Ambas son producciones que tendrán una emisión a posteriori, y es gracias a este intervalo que la voz tiene posibilidades de emanciparse. Las voces aquí ya no son voces emitidas. Son grabación,

³¹ Marinetti, F.T. & Pino Masnata, Op. Cit. p.65

³² Gould, Glenn (1967) *The Idea of North*. En *The Radio Artist* [CD]. Toronto, Canadá: CBC Records.

archivos reproducibles, sonido maleable. Han dejado de ser voces regidas por el cuerpo. Han pasado a ser voces autónomas, voces que puede existir cada que se le dé la orden de reinterpretarse.

3. La voz del aire

¿La voz es parte de nuestro cuerpo? ¿Es la voz cuerpo? ¿Somos responsables de la voz que tenemos? Si la voz es una extensión de nosotros, si la voz es nuestro cuerpo, ¿qué porcentaje de los parámetros acústicos³³ de la voz se pueden ejercitar? y ¿de dónde proviene el resto?

Al igual que lo hacemos con nuestros movimientos, moldeamos nuestra voz para que represente sonoramente nuestra personalidad. La educamos, ejercitamos y modulamos para emitirla en un intento por representar nuestra personalidad. Nuestra voz complementa nuestra fisonomía. Es el elemento que da color a nuestro personaje, posiblemente el rasgo que corona el cuerpo, el componente que culmina la definición de nuestra apariencia. Sin embargo (al igual que sucede con la mayoría de nuestros rasgos físicos) varias características de la voz están determinadas desde el nacimiento.

Cuando conocemos por primera vez a una persona, sin haber escuchado su voz, elaboramos una impresión basados en sus características corporales. Sin embargo, esta percepción puede cambiar radicalmente en cuanto esta persona hable. Imaginemos, por ejemplo, a un hombre corpulento que habla con una voz femenina. Si este hombre no hablara, posiblemente le asignaríamos una voz que imaginaríamos en relación con su corporalidad; sería, tal vez, una voz gruesa, algo ronca y de amplitud elevada. Si el hombre habla, entonces se producirá un desfase entre lo que creíamos que era la voz de ese hombre y la voz que realmente tiene, y nuestra percepción sobre este cuerpo cambiará en relación con su voz. Anne Karpf explica “You can’t really know a person until you have heard them speak”³⁴.

Este fenómeno sucede, por ejemplo, en la película de *Singin' in the Rain*³⁵, cuando los personajes se enfrentan con las dificultades de transición entre cine mudo y cine sonoro. En la película, el personaje de Lina Lamont tiene una voz demasiado aguda e irregular, y es (a consideración de todos en los estudios de R.F. Simpson), una voz horrible. Para que Lina Lamont siga siendo una estrella cinematográfica, es necesario asignarle una voz que sea congruente con el personaje femenino, inocente y tierno que Lamont ha elaborado. Esta voz es la de Kathy Selden, quien sirve (secretamente) como doble de voz para Lamont en varios

³³ “Parámetros acústicos (de la voz humana): frecuencia, intensidad, timbre.” Cornut, Guy *Op. Cit.* p. 56

³⁴ Karpf, Anne. *Op. Cit.* p. 4

³⁵ Kelly, Gene & Donen, Stanley (directores). (1952) *Singin' in the Rain* [Película] Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

musicales. De esta manera, Lina Lamont continúa siendo el personaje favorito del cine de Hollywood hasta la noche en que el secreto es develado. Cuando esto sucede, el público se queda en tal estupor que comienzan a ovacionar a Kathy Selden en vez de a Lamont. En la historia de *Singin' in the Rain*, el público se siente más atraído por la voz que por el cuerpo de la estrella cinematográfica femenina. Es la voz la que les lleva a conocerle, a sentir esa celebridad como un icono, como un estándar a seguir.

Del mismo modo, en el capítulo anterior hemos abordado algunas voces radiofónicas como un posible collage de influjos históricos y contextuales. Las voces estandarizadas en radio como una amalgama de información que toma forma con el paso del tiempo en relación a la cultura de origen. Así como sucede para la voz radiofónica; cada nación, estatuto social, gremio o subcultura tiene una voz que le representa. Y partiendo de una composición de influjos, los modelos son notorios en cada caso particular. Pensemos, por ejemplo, cómo es que nuestra voz cambia si comenzamos a relacionarnos con frecuencia con personas de otras nacionalidades. En mi caso personal, en el último año considero que hablo castellano un poco más como colombiana y otro tanto como catalana, mientras que el acento mexicano se ha desvanecido levemente. La escucha es, en relación a la emisión de voz, un flujo dual, como bien lo puede ser para la escritura la lectura. Un acto se nutre del otro, recíprocamente, en ambos sentidos.

Escuchar la voz de los demás determina, en gran parte, las formas en que cada quien construimos nuestra voz. Nos apropiamos de tonos, cadencias, formas de decir ciertas palabras, muletillas, sonidos onomatopéyicos, y otros tantos detalles que caracterizan las voces que escuchamos. Esta influencia no sólo viene de nuestras relaciones familiares, laborales y afectivas, también contribuyen las voces mediáticas, las voces de nuestros ídolos y todas aquellas voces que identificamos como modelos. Algunas veces seguimos estos cánones de forma conciente; hablar, por ejemplo, como hablan los hermanos mayores es común en un adolescente. Pero otras veces, el proceso es inconsciente, la voz se infiltra en nosotros sin que nos percatemos de ello. Vamos acumulando registros, información de voces, que, poco a poco, se entremezclan en nuestra forma de hablar. Thomas Trummer recuerda el título del libro del historiador de arte Georges Didi-Huberman: “Ce que nous voyons, ce qui nous regarde”³⁶, una idea que apunta la posibilidad de que solamente miramos verdaderamente, cuando el objeto mirado desaparece. Para hablar de la voz, Trummer abunda en la misma idea: “What we see

³⁶ Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous Voyons, Ce qui nous regarde*. En Trummer, Thomas (Ed.) *Voice & Void* (1ª ed., pp. 6-27). USA: The Aldrich Contemporary Art Museum. p.11.

looks back at us, and what we hear speaks to us”³⁷. En la idea que Trummer expone, es justamente al alejarnos del material sonoro que escuchamos, este nos habla de regreso. Al olvidar su origen, comenzamos a escucharlo de verdad. Regresa para quedarse en nuestra cabeza, afectando y manifestándose en el proceso de construcción de nuestra identidad.

Esta idea es similar al desarrollo que hace Peter Szendy a partir del concepto “Gusanos del oído”, los cuales son canciones populares, tan pegajosas y con tal permanencia, que han logrado conformar “la banda sonora de su vida”. Szendy se pregunta:

“¿cómo *una melodía así*, una simple pequeña melodía que parece venir de todas partes o de ninguna, puede acompañar nuestra vida, constituir su banda-sonora incomparable, dar la impresión que sintoniza con lo que forma la unicidad o lo propio de cada uno de nosotros, hacerse la portadora o la depositaria de nuestras pasiones que no admiten comparación y, sin embargo, inscribirse en la circulación de un intercambio general de clichés?”³⁸

Aunque Szendy está hablando de la influencia que el bagaje musical (específicamente los grandes éxitos) puede producir en cada persona, podemos analizar el influjo de voces desde la misma perspectiva: cómo es que las voces que escuchamos producen el mismo efecto que los gusanos del oído. En la experiencia de cada persona podrían existir voces que son como “grandes éxitos”, aquellas que influyen de tal forma que determinan la manera en que se hablará por un periodo de tiempo. Al igual que las canciones pegajosas, las voces se acumulan, y van dejando un sesgo de sí en la composición de nuestra voz. Hay momentos en que nos descubrimos diciendo una palabra, en una forma tan similar a la que la dice alguien que conocemos, que detenemos el habla, para analizar cómo es que esa forma tan específica ha llegado a integrarse en nuestro cosmos de modulaciones de voz. En casos como este, es posible que nos preguntemos: ¿qué tan conciente soy de cómo modulo mi voz?, ¿qué tanto de ella puedo controlar, y qué tanto se deja llevar por el influjo de lo que escucho?

Para los efectos en la voz, estas influencias son específicas y su asimilación depende del lugar, el momento histórico y el grupo social en que se desenvuelve la persona. Anne Karpf explica cómo es que la voz femenina disminuyó en agudeza durante un periodo de tiempo determinado:

³⁷ Trummer, Thomas Op. Cit. p. 25.

³⁸ Szendy, Peter (2008) *Grandes Éxitos, la filosofía en el jukebox*. Traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey. Pontevedra: Ellago Ediciones. p.17.

“Women’s voices have deepened significantly over the past fifty years. When recordings of 18-25 year-old women made in 1945 were compared with similar recordings made in 1993, the average pitch of the later batch was 23 Hz lower”³⁹

Esta disminución de tonos agudos e incremento de graves en la voz de la mujer, tiene lógica en el proceso de liberación laboral femenina. Karpf expone cómo es que las primeras mujeres en manifestar tonos de voz más graves, fueron actrices de cine, poetas y las primeras conductoras de televisión, en un intento por competir sonoramente con la fortaleza de la voz masculina.

Con lo expuesto anteriormente, podemos considerar que la composición de nuestra voz se rige por cuatro grupos de factores principalmente:

1. Los rasgos fisonómicos con los que se nace, los cuales determinan el rango de voz en cada persona, como también las heridas o cualidades de voz derivadas por enfermedades o hábitos a lo largo de la vida de dicha persona.
2. El carácter de la persona, que envuelve las intenciones en su habla mediante rasgos de voz.
3. La educación, ejercicio e intencionalidad de la voz, acto que realizamos de manera conciente.
4. El influjo que se acopia y formula, de forma inconciente, nuestra voz en una suma de estímulos audibles.

En los capítulos anteriores nos hemos centrado en el segundo y tercer punto, el cómo convertir, educar y transformar la voz para intenciones de interacción social y generación de productos mediáticos. Hemos abordado también el cuarto punto, analizando cómo es que los estándares de voces derivan de estructuras simbólicas y epistemológicas de un contexto determinado. Y en este tema exploramos también, la relación y afectación que el espacio y las herramientas tecnológicas tienen con el procesamiento y grabación de la voz. En este último capítulo, seguiremos analizando el cuarto punto, pero esta vez, examinando la voz en una posibilidad de emancipación. La voz como material incorpóreo, autónomo y libre, que florece fuera la de la piel humana, en una lógica propia, inalcanzable para la voluntad de quien la emite.

³⁹ Karpf, Anne. *Op. Cit.* p. 175.

3.1 *Lunes, Jueves, Domingo: la voz emancipada*

En invierno del 2012 estuve explorando, con distintos formatos de registro, el sentimiento de que, en gran parte, mi voz no me pertenece. La posibilidad de que, la voz que tengo, sus formas, su impulso, su andar, mantiene una línea de vida que no corresponde con la del resto de mi cuerpo. Y que aunque trabaje en el intento de modificarla, siempre habrá una parte que se escapará, y que incluso, se revelará como mi rival si intento el dominio completo sobre ella.

Tengo la impresión de que este sentimiento se generó a partir de un suceso experimentado en el año 2009. En aquel momento formaba parte de un grupo de poesía que declamaba en voz alta. Habíamos estado ensayando, durante tres meses, una puesta en escena que consistía en recitar poemas acompañándolos con música. La noche antes del estreno estaba muy nerviosa, no estaba satisfecha con el resultado de la obra y experimentaba un gran pesimismo sobre lo que sucedería al día siguiente. Esa noche recuerdo haber dicho a mi compañero de piso – Tengo ganas de enmudecer – A la mañana siguiente me levanté sin voz. No podía articular ni una sola palabra. Nada. Y dado que ese día teníamos que presentar la obra, recurrí a un remedio que me dijeron, era infalible: una inyección de cortisona. Con la inyección, las cuerdas vocales se desinflamaron y pude emitir sonido nuevamente. Pero en la presentación mi voz estuvo fluctuando en registros extraños, apagándose, temblando. Iba y venía. Durante toda la obra sentí que mi voz me castigaba, que había decidido irse para aleccionarme, para que jamás la volviera a despreciar.

Aunque soy consciente de que aquel día me desperté sin voz como un síntoma de estrés y nerviosismo, el sentimiento que relato permaneció latente y generó una especie de ruptura. Desde aquella vez, comencé a cuestionar la autonomía que mi voz puede tener en relación con el resto del cuerpo. Poniendo atención en lo frágil, en la voluptuosidad que le corresponde como vehículo de la personalidad. En su poder de absorción y empatía con la información que germina desde el inconciente.

Partiendo de esta inquietud, estuve buscando una forma para jugar con dichos cuestionamientos. Primero grabé mi voz durante varios días. La grababa en condiciones distintas: al despertar, cuando estaba muy contenta, eufórica, borracha, triste, etc. También revisé archivos de *podcasts* o emisiones de radio realizadas hace unos años, e hice comparaciones para comprobar si mi voz había cambiado con el paso del tiempo. En estos ejercicio de confrontación, no llegué a obtener ningún resultado fiable. Mi voz era distinta, sí, pero las diferencias respondían al momento,

lugar, y al estado anímico en el que me encontrara. Incluso cambiaba mucho más dependiendo de a quién entrevistaba o con quien estuviera compartiendo la locución. Por ejemplo, la vez que entrevisté a dos de los integrantes de la banda alemana *The Notwist*⁴⁰ (agrupación que he seguido desde hace 10 años), mi voz fue muy distinta a cuando entrevisté al DJ ruso Vladimir Kaminer⁴¹, de quien no conocía su obra. Aunque ambas entrevistas se efectuaron dentro de la misma cabina, en el mismo programa, y con sólo un día de diferencia, las voces son sumamente distintas. En la entrevista con Markus Acher y Martin Grestschmann de *The Notwist* los registros son más agudos, el ritmo más acelerado y la voz es más gangosa que en la entrevista con Vladimir Kaminer. Sobre estas comparaciones se puede resaltar un fenómeno que experimentamos con frecuencia: la voz como una material que exhibe sin pulimento el nivel de emoción del que habla.

Basándome en estos ejercicios escribí un texto a manera de mapa, para trazar las líneas que me interesaba experimentar. Lo que resultó fue un documento compuesto por preguntas y el cual tomé en bruto como guión para realizar el video *Lunes, jueves, domingo*⁴². Estuve trabajando en el recitado de este texto y en un par de días me percaté de que mi voz se comenzaba a deteriorar. Posiblemente estuve fingiéndola a tal grado que lastimé las cuerdas vocales, dado que en algunas de las tomas intentaba emitir en distintos registros al que tengo naturalmente. Sin embargo, la afección me pareció del todo positiva, para efectos de lo que quería expresar en el video, no había mejor síntoma que el sonido de una voz dañada. Este suceso recuerda a la pieza del radio artista Gregory Whitehead, *If a Voice Like, Then What?*, la cual comienza con la grabación de una voz masculina que dice:

“You take the ability to talk for granted, don't you? And why shouldn't you. You talk everyday of your life and you don't think much about it. But do you realize that millions of people suffer from voice problems? This millions can't take talking for granted”⁴³

La pieza de Whitehead continúa como un collage sonoro compuesto de intentos de emisión de palabra provenientes de personas que sufren enfermedades relacionadas con la voz. Este “tomar la voz por sentado” que expone Whitehead, me parece que es, en gran medida, la válvula que

⁴⁰ Almeida, Juan y Santana, Ana Paula (Conductores) (2011, noviembre). [Programa de radio], Guadalajara, México: Estación F.M. 104.3. Recuperado el 7 junio del 2013 de http://www.radio.udg.mx/fil-11/Klang_FM4.html

⁴¹ Almeida, Rudi y Santana, Ana Paula (Conductores) (2011, noviembre). [Programa de radio], Guadalajara, México: Estación F.M. 104.3. Recuperado el 7 junio del 2013 de http://www.radio.udg.mx/fil-11/Klang_FM3.html

⁴² Santana, Ana Paula (2013). *Lunes, Jueves, Domingo*. En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [DVD]. Barcelona, España: Autoeditado.

⁴³ Whitehead, Gregory (1984) *If a Voice Like, Then What?* En *Tellus # 3* [Cassette]. Nueva York, Estados Unidos: Tellus.

dejamos abierta para que la que la voz encuentre su autonomía. Y recordando el origen de las inquietudes que me llevaron a hacer el video *Lunes, jueves, domingo*, fue, justamente, un uso impropio de la voz lo que provocó esta atención de extrañamiento.

El formato en el que trabajé *Lunes, jueves, domingo*, es un bucle de video con tres pistas de audio sincronizadas. Cada sonido fue grabado en uno de los días (un lunes, un jueves, un domingo) y en su instalación original, se presentaban individualmente mediante auriculares. Así, el receptor tiene la posibilidad de pasar de un día a otro, haciendo la comparación entre las distintas voces.



Instalación de *Lunes, jueves, domingo* en HANGAR (2012). Fotografía de Ina Sotirova.

En este video intenté exponer varias de las inquietudes que hemos abordado en el texto: la relación entre la voz y acústica; la afectación del micrófono; el cambio en la voz dependiendo del día, el clima, la luz y el tiempo. Pero el factor que me parece más entrañable y que funciona mejor, proviene del accidente de afonía que vino al cabo de varios días de pruebas. Esta voz fue editada para que se encabalgue con las otras, se introduce como irrupciones, como ruido. Es una voz que fácilmente se asocia a la voz del inconciente. Y es esa voz dañada, que sufre, la que sirve para desvincular a las demás voces del cuerpo que las emite. Hay algo en esta voz que la hace casi inerte, pues parece nombrar desde un lugar subterráneo, casi irreal. Y este factor sirve, en el video, para exponer la voz como materia incorpórea, extraña, que funciona alejada del cuerpo que le ha dado vida.

3.2 *Dicho Desde: imponer el cuerpo a la voz*

Desde hace poco realizo *Dicho Desde*⁴⁴, una colaboración para Radio Universidad de Oaxaca (1400 AM, Oaxaca de Juárez, México), dentro del programa radiofónico *Amapola Trastorno*⁴⁵. *Dicho Desde* son lecturas de poemas planeadas para su transmisión en radio; aunque en apariencia, intentan difundir poesía, tienen una primera intención que apunta a cuestionar la voz radiofónica y los formatos de grabación para radio. Las lecturas de estos poemas se realizan en situaciones extrañas, o más bien, riesgosas. Situaciones y lugares que someten al cuerpo a estar pendiente de su bienestar (o supervivencia) hasta lograr un punto de atención mínima a la lectura y a la modulación de la voz. Por ejemplo, *Dicho Desde #2*⁴⁶ es la lectura de un poema de María Rivera, pero dicho mientras caminaba sobre el filo de una fachada derruida en el campo.



Fotograma de video. *Dicho Desde #2*. Camallera, España. Mayo 2013.

Dicho Desde #3 (poema de Fábio Morábito) fue leído mientras entraba en el agua del mar Mediterráneo, el cual estaba a una temperatura (que, en medida de mi termostato) estaba realmente fría. Ambas situaciones provocaron que la lectura se realizara en un acto casi automático, sin prestar atención a la forma en que se dice o al sentido del poema. En estas acciones la voz está restringida a las circunstancias en que se encuentra el cuerpo, no puede ir más lejos, pues no cuenta con las herramientas para recrearse, para buscar distintas versiones de

⁴⁴ Santana, Ana Paula (2013). *Dicho Desde* (no.2 y no.3). En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [CD]. Barcelona, España: Autoeditado.

⁴⁵ Ruíz Núñez, Juan Pablo (Conductor). *Amapola Trastorno*. Programa de radio semanal. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México. XEUBJ Radio Universidad de Oaxaca, 1400 AM.

⁴⁶ Documentación en Video. Santana, Ana Paula (2013). *Dicho Desde* (no.2 y no.3). En *The Softest Voice: un acercamiento a la voz humana desde la voz radiofónica* [DVD]. Barcelona, España: Autoeditado.

sí o estar atenta de sus formas estéticas. Con dichas restricciones, la voz se mantiene como herramienta de enunciación, y es en este estado, como más fácil se cuelan los rasgos corporales implicados en la acción: el nerviosismo, el desequilibrio, el frío, etc. La intención de *Dicho Desde* es desubicar a la voz (sobre todo la voz en la recitación poética) de su zona de confort, para obtener una voz que dibuje la totalidad del cuerpo, al tiempo que también habla del lugar y la situación en que se está emitiendo. Es como si se quisiera describir un paisaje tomando el cuerpo como medio, y es la voz el vehículo para mostrarlo.

3.3 La voz incorpórea

Es recurrente encontrar voces “sin cuerpo” en el arte. En la literatura, por ejemplo, con frecuencia se utiliza la voz narrativa omnipresente, de la cual desconocemos su procedencia en espacio y tiempo. Aun así, en su lectura vamos acercándonos a esa voz, imaginamos y construimos a quien relata (como también lo hacemos al escuchar a un locutor), y con el consumo de la obra, llegamos a conocer a un personaje que, si intentamos imaginarle, resulta borroso, indefinido. Dicha voz no necesita una definición de rasgos físicos, cumple su función siendo sólo voz, relatando desde un cuerpo indefinido, que no podemos dibujar, pero podemos llegar a conocer como una presencia acusmática.

La lección cuatro en el texto *Six lessons on Voice and Meaning*⁴⁷ de Mladen Dolar, introduce al concepto de “voz acusmática” con el cual nombra a aquellas voces que han sido separadas de su fuente, una voz que no podemos saber de dónde proviene. Dicho concepto es desarrollado ampliamente por el autor en su libro *A voice and nothing more*:

“The acusmatic voice is simply a voice whose source one cannot see, a voice whose origin cannot be identified, a voice one cannot place. It is a voice in search of an origin, in search of a body, but even when it finds its body, it turns out that this doesn't quite work, the voice doesn't stick to the body.”⁴⁸

El primer ejemplo en el que Dolar se apoya es la voz de la madre en la película de Hitchcock, *Psicosis*. Dolar lanza las preguntas: “¿de dónde proviene la voz de la madre? ¿a qué cuerpo se la

⁴⁷ Dolar, Mladen (2007) En Trummer, Thomas (Ed.) *Voice & Void*. USA: The Aldrich Contemporary Art Museum. p. 36.

⁴⁸ Dolar, Mladen (2006) *A voice and nothing more*. Massachussets, Estados Unidos: MIT Press. pp.60-61

podemos asignar?”⁴⁹ Esta voz inquietante, desacomodada (sólo podemos identificar su procedencia en el inconciente de Norman Bates⁵⁰), funciona como ingrediente dramático y de suspenso en la trama de *Psicosis*.

Un trabajo que aborda la voz narrativa en su uso dramático, es la tesis doctoral de Sarah West, en la cual analiza varias piezas para teatro de Samuel Beckett, así como algunas obras literarias donde la voz narrativa juega un papel clave, como lo es la novela corta *Compañía*. *Compañía* comienza con la frase “Una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar.”⁵¹ Desde el comienzo, Beckett anuncia de dónde surge la “compañía”, la presencia que acompañará al personaje a lo largo de la obra es una voz, y a raíz de ésta se formulará el drama. En el transcurso de la obra encontramos dos voces narrativas, una que habla en segunda persona y recuerda sucesos del pasado, y otra que narra el presente y se refiere en tercera persona al personaje principal. West analiza esta dualidad de voces como dos entidades incorpóreas que son creadas desde la escucha. Y expone, cómo es que en esta obra de Beckett, las voces funcionan como polos que tensan y trazan un espacio donde el personaje se puede mover a voluntad:

“While the impression is that the two voices in *Company* are separate entities, physically separated as they are by the white space between paragraphs on the page, in fact, they are not totally discrete. Firstly, they share the same origin, they are both created by the hearer. By having two voices the hearer can move between them: when one dries up he can turn to the other”⁵²

Beckett trabaja la voz narrativa como un impulso sonoro. Tal como lo indica el comienzo de *Compañía*, “Imaginar” una voz, conduce al acto de escucharla. En la introducción a su trabajo, West especifica que lo que ella llama “performatividad” en las voces narrativas de Beckett, es aquello que provoca un constante impulso a pronunciarla en voz alta “his prose demands to be read out loud”⁵³.

El mismo proceso de escritura lo describe Roland Barthes en *El Susurro del lenguaje*, al describir la voz poética de Cayrol: “en Cayrol hay una verdadera imaginación de la voz que

⁴⁹ Dolar, Mladen. *Op. Cit.* p. 61

⁵⁰ Asesino con trastorno de personalidad múltiple, protagonista de *Psicosis*.

⁵¹ Beckett, Samuel (1979, 1980) *Compañía*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, España: Anagrama. p. 7.

⁵² West, Sarah (2008) *Say It: The performative voice in the dramatic Works of Samuel Beckett*. Disertación doctoral no publicada, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España. p. 237.

⁵³ West, Sarah. *Op. Cit.* p. 10.

sustituye la sensibilidad visual de los escritores y los poetas”⁵⁴. Barthes expone cómo es que una voz indirecta, una voz de la cual se desconoce el origen, puede “tocar” al lector provocando una descolocación:

“la voz puede surgir, brotar sin que se sepa de dónde; sin situación fija, está no obstante ahí, en alguna parte, en torno a nosotros, detrás de nosotros, a nuestro lado, pero, en definitiva, nunca *delante*; la verdadera dimensión de la voz es la indirecta, la lateral; se acerca al otro de lado, lo roza y se va; puede tocar sin confesar su origen; es pues, el propio signo de lo innominado, lo que nace o queda del hombre si le quitamos la materialidad de la mirada; es, a la vez, la sustancia más humana y la más inhumana; sin ella no hay comunicación entre los hombres, pero con ella lo que hay es el malestar del *doblo*, que llega insidiosamente de lo sobrenatural, “ctónico” o celeste, en resumen, de una descolocación”⁵⁵

Barthes expone cómo es que la voz es, a la vez, el elemento más humano y el más inhumano, y en este dualismo radica un malestar, una “descolocación”. Esta misma postura la explica Thomas Trummer (citado en el tema 1.1), cuando analiza la voz como el rasgo más familiar en la percepción del yo y a la vez una forma de “perderse en las otras voces”. Ambos autores afirman que la voz es un instrumento que causa extrañamiento, un material que tiene el poder de desligarse del cuerpo y convertirse en otra vida. Un yo que escuchamos como nosotros – tiene nuestra voz – pero está alejado de nuestra realidad, viene de un lugar “sobrenatural”, “ctónico”, “celeste”.

The Missing Voice de Janet Cardiff es una pieza de que transcurre en una voz narrativa que se posiciona desde distintos tiempos. En la pieza, existe la voz de la narradora, que nos va guiando en una caminata (o una especie de persecución), y la cual nos hace permanecer junto a ella. Pero a lo largo de la pieza aparecen otras voces: la voz interna (la voz de la conciencia); otra que es la voz de la memoria y relata sucesos del pasado; otra que tiene el poder de adentrarse en un libro y convertirse en “otra” voz narrativa, y otra que narra desde la tercera persona. A lo largo de la pieza, Cardiff mantiene este juego de tensiones sobre la línea temporal. Y con ello logra, que en la escucha, comencemos a desdibujar la línea de tiempo habitual (pasado – presente – futuro) y nos dejemos envolver en la dinámica de esta voz onírica, con poderes sobrenaturales o “celestes”, que puede saltar de un espacio-tiempo a otro. Muy al principio de la pieza, se puede escuchar la voz que juega el rol de voz interior, reflexionar:

⁵⁴ Barthes, Roland (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, España: Paidós. p. 270

⁵⁵ Barthes, Roland. *Ibid.* p. 270

“I started these recordings as a way to remember, to make life seem more real. I can’t explain it. But then the voice became someone else, a separate person hovering in front of me like a ghost.”⁵⁶

En este momento nos percatamos de por qué Cardiff ha titulado su trabajo *The Missing Voice*. La voz perdida es esa: la que toma autonomía, se libera y resulta como otra Janet Cardiff. Una voz que ella reconoce como “un fantasma” una “persona separada”. Y en este caso, podemos volver a la idea de los espejos de voz, pues en el caso de Cardiff, fue la utilización de una grabadora portátil lo que provoca el desligamiento entre la voz y el cuerpo. Una vez que la obra estaba terminada, Cardiff explica cómo sucedió, cómo fue que encontró otras versiones de ella misma (a través de su voz grabada) durante el proceso de componer *The Missing Voice*:

“While listening to these notes again in my apartment I realized how this voice became another woman, a character different from myself, a com-panion of sorts. This voice also seemed to metaphorically represent how we all have multiple personalities and voices. I saw the woman in the story not only as alienated from her self, but also searching for herself through this voice, play-acting, creating false dangers and love affairs, wanting her story dramatized. At the same time, her voiceover, the one that speaks in the third person, removes her from the story, and keeps her at a safe distance.”⁵⁷

En el desarrollo de su trabajo, Cardiff observa que mediante la grabación y reproducción de su voz, puede escuchar personalidades múltiples. Personalidades que parten de ella misma, sin embargo, sólo tienen sentido como voz, están desposeídas del cuerpo. El momento en el que la artista se percata de este fenómeno es cuando reproduce las grabaciones en su departamento. Sucede gracias a que dichas voces están archivadas en un material de audio grabado.

El trabajo de composición en *The Missing Voice* tiene la característica de contar con el espacio que otorga la edición posterior. Dejar descansar y volver a escuchar un material, son actos que provocan un asentamiento, una distancia entre la fuente y el archivo reproducible. Fenómenos de este tipo, donde la voz toma una distancia ante su emisor y tiene la posibilidad de convertirse en otra voz, otro personaje, son comunes en la radio. Aunque podemos pensar que una transmisión radiofónica se realiza en directo, en su proceso encontramos una mediación de suma importancia: el uso de herramientas tecnológicas para la codificación y transmisión de sonido. Es justamente aquí donde nos encontramos frente a la gran ironía de la radio, pues la

⁵⁶ Cardiff, Janet (1999). *The Missing Voice (Case Study B): An Audio Walk*. [CD] Londres : Artangel Afterlives.

⁵⁷ Cardiff, Janet (1999). *The Missing Voice (Case Study B): An Audio Walk*. Recuperado el 14 de mayo 2013, de http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/missing_voice.html

tecnología radiofónica es, al mismo tiempo, el recurso que genera la cercanía entre locutor y escucha, y en el otro polo, la ruptura entre el emisor y una voz que, desde que sale del cuerpo, se convierte en ondas del aire sobre una frecuencia pública.

3.4 La voz radiofónica como objeto público

En la plática que mantuvieron Tetsuo Kogawa y Yasunao Tone para Radio Web MACBA, se discute la imposibilidad del “live performance” en la transmisión de sonido basada en tecnología digital. El radioartista Yasunao Tone argumenta con el ejemplo de un concierto de rock amplificado, para el cual los ingenieros de sonido tendrán que crear retrasos entre las señales, dependiendo de la localización de cada altavoz, a bien de que el sonido se emita de forma unitaria en todo el recinto. Los efectos del sonido controlado digitalmente imposibilitan que podamos hablar de un acto en directo, aunque tengamos a la estrella de rock frente a nosotros. Dos párrafos después, Tone traslada el argumento hacia la transmisión radiofónica:

“If you record music and play it back that is the same process, and broadcasting in general uses the same technique as live rock concerts (...) The implication of this is that if you perform live on the radio, even then it is not really a live performance”⁵⁸

Este tema es bastante discutible. Inferir que un concierto de rock no es un acto en vivo por el traspaso del sonido a la digitalización, sería afirmar que el acto en vivo sólo se sostiene en la transmisión de sonido, dejando fuera los demás elementos que componen un acto performativo, como la presencia escénica del cantante. El mismo problema encontramos en la transmisión radiofónica. Frances Dyson aborda el tema, y reflexiona cómo es que la voz radiofónica puede llegar de manera tan directa y provocar tal cercanía con el que escucha, siendo que sufre una conversión digital en el proceso de transmisión. Sin embargo, reflexiona Dyson, es la misma tecnología la que otorga todos los recursos necesarios para que la voz radiofónica actúe desde la creíble ficción de un acto en vivo:

“One of the ironies of the radio voice is that the distance it annihilates and the aura of liveness it projects is due less to its live, real time transmission, than the entirely constructed aliveness which technology bestows”⁵⁹

⁵⁸ Tone, Yasunao & Kogawa, Tetsuo (30.05.2012) *Lines of Sight #7. Transcript*. Recuperado el 8 de junio del 2013 de <http://rwm.macba.cat/es>

⁵⁹ Dyson, Frances, *Op. Cit.* p.179

La voz del locutor la escuchamos cerca, nos habla directamente a cada uno. Sin embargo, somos nosotros quienes tenemos el poder sobre ella, podemos cambiar de estación, bajar el volumen, o alejarnos de la radio. La voz es sólo una posibilidad. Esa voz, desde que salió de la boca del locutor y entró en el micrófono como sonido digitalizado, ha dejado de ser una voz corpórea, ahora es una voz “fantasma” como la llama Cardiff, una voz que pertenece a todos. Una voz que, además de estar disponible para su sintonización voluntaria, depende de la fidelidad de señal con que se sintonice. Sintonizar una estación de radio cuando se está saliendo del rango de emisión de esta, provoca un ruido que convierte la voz en una voz moribunda, y que cada vez se alejará más, hasta que se pierda en el ruido.

*Future of Radio Art*⁶⁰ es una obra de radio arte hecha en el 2005 por LIGNA, colectivo hamburgués formado por Ole Frahm, Michael Hueners y Torsten Michaelsen. La obra es un monólogo, separado en 5 fragmentos, y planeado para su transmisión pública mediante radios envueltas en bolsas plásticas y abandonadas en las calles de Amsterdam. El monólogo es una reflexión y un cuestionamiento sobre la transmisión radiofónica. En *Future of Radio Art #5*, trabajan con la voz radiofónica como material de análisis. En este extracto, el monólogo, dicho por una voz femenina, comienza:

“Hello, can you hear me? I’m talking to you whether you believe me or not. You shouldn’t believe me. Because my voice it’s not here, or there, it’s everywhere. You can’t see me. When my voice it’s audible, you are listening to a strange materialization, as strange as the electromagnetic invisibility of my voice. Perhaps. Perhaps the materialization it’s even stranger. You are here, but I’m not here. I’m everywhere. And I’m 1, 2, 3, 4, 5.... I can’t not count how many voices I am. Me, my voice. I’m dispersed. My radio voice it’s not my voice. If you know what I mean...”

El texto en esta pieza es un constante e incisivo cuestionamiento sobre temas de la radio; lo ilocalizable que puede ser el producto radiofónico, y la necesidad que tiene de un escucha para retomar su forma. La voz radiofónica, antes de ser reproducida por una radio, es “invisibilidad electromagnética”, un producto que está a la espera, a merced de quien quiera sintonizarlo. Para las capacidades de percepción que tiene el cuerpo humano, esta voz no está en ninguna parte, es necesario un dispositivo tecnológico para que la recibamos. El momento que existe entre la salida de la voz radiofónica como frecuencia de transmisión, y la recepción de alguien que la escucha en su radio, es un periodo en que la voz es silente, desaparece, permanece sólo como

⁶⁰ Ligna (2005) *Future of Radio Art*. Recuperado el 10 de abril del 2013 de <http://archive.org/details/LignaFutureOfRadioArt5>

posibilidad. Este momento puede ser o bien, brevísimo, o eterno. Una voz de la radio tiene el improbable – pero posible – riesgo de jamás ser sintonizada. En la pieza de LIGNA existe otro elemento que reafirma la intención de lo ilocalizable en la voz radiofónica: el planteamiento de instalación (radios ocultas en bolsas de plástico), el cual insiste sobre la voz que se esconde, que habla desde un lugar desconocido; una voz que está ahí, a un lado, pero es difícil de ubicar, invisible en su disfraz de residuo urbano.

El instante en que la voz radiofónica es frecuencia que circunda la ciudad, previo a su escucha, es preciso para señalar lo incorpóreo en la voz radiofónica. En ese momento, la voz abarca cualquier posibilidad, puede llegar siendo otra, transformarse en el camino o incluso perderse (ni no es sintonizada). La voz está a disposición de los habitantes de esa ciudad, pero también depende de esos oídos para continuar viva. Es un regalo que ruega ser escuchado, una voz que espera un nuevo espacio que abarcar.

Conclusión

Este trabajo se inició con la afirmación de que hablar de la voz supone hablar sobre sí mismo y que analizar la voz de los demás es parecido a dibujar un mapa humano. En la composición de este trabajo, estos dos actos han sucedido. Con ellos se ha dibujado un mapa y, aunque es difícil ubicarse en un mapa cuando se tiene entre las manos, ayuda el saber que se puede trazar otro tipo de mapas, y que cada uno, sin importar lo sencillo o complejo, mantiene una lógica propia. El mapa que se dibujó con este trabajo tiene su propia lógica, y está formada de extractos de lecturas derivadas tanto de piezas artísticas como de la vida cotidiana. Aunque, es justo precisar que, las directrices que marcaron este texto son todas obras de arte. La mayoría no están enunciadas, pues fueron el inicio y quedaron asentadas en el contenido de una manera distinta, pero están ahí y establecen la escala y los límites. La pieza que es mencionada y que ha constituido el mayor referente en mi investigación es *Future of Radio Art* de LIGNA, obra que provocó muchas de las preguntas que han sido planteadas a lo largo de este trabajo. Pero también lo hicieron el texto *Will it be a Likeness?*⁶¹ escrito por John Berger para una obra en colaboración con Juan Muñoz, y el último libro del poeta madrileño Abraham Gragera, en el cual encontré varios motivos, la mayoría contenidos en el poema *Los años mudos*⁶². Además de estas obras hay otras, pero una que se mantiene siempre agazapada entre líneas es la canción *The Softest Voice* de Animal Collective, que fondea sonoramente este trabajo y que le ha regalado un título. Realizado este preámbulo, pasamos ahora a la valoración de lo escrito en estas páginas.

Si hablar de la voz propia es hablar sobre sí mismo, entonces, examinar la percepción de la voz propia es examinarse a sí mismo enfrentado al mundo. El cuerpo, en este caso, es el mundo, mientras que la voz es lo que conforma al ser si le quitamos el cuerpo. Hace no mucho un maestro me dijo que parece ser que estoy “buscando mi voz”, refiriéndose al oficio de hacer arte. En aquel momento lo entendí como una metáfora, pero hoy me gusta leer esta frase en toda su literalidad. Sí, estoy en búsqueda de una voz, y específicamente una voz radiofónica. Por eso, considero que este trabajo es sumamente introspectivo, y en el proceso de escribirlo, varias veces me retraje e intenté alejarme, para analizar desde un punto de vista más cercano al estudio sociocultural. En la primera parte, por ejemplo, creo que se alcanza a percibir este intento por permanecer al margen, aquí la voz narrativa es cautelosa y ficticia, aborda los temas que le

⁶¹ Berger, John. *Will it be a Likeness?* (2005) En Muñoz, Juan. *La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio*. La Casa Encendida. Madrid : Obra Social Caja Madrid.

⁶² Gragera, Abraham (2012) *El tiempo menos solo*. España: Pre-Textos. p. 11.

interesan pero se siente aprisionada en sus propias palabras. Sin embargo, con el transcurrir del texto, la voz comienza a soltarse, hasta se permite narrar historias personales, y poco a poco se puede escuchar quién es y desde dónde está hablando. Al escucharla, si leo este texto en voz alta, ubico a esta voz hablando desde una cabina en donde hay un micrófono y un sistema de transmisión de frecuencia, pero también descubro que esta voz duerme ahí, la cabina es, momentáneamente, su casa.

Un elemento clave en este trabajo es la tecnología digital, sus usos, aportaciones o consecuencias. La frecuencia con la que la voz se detiene frente a al dispositivo tecnológico, habla de mi percepción ante la voz humana, como un material que no se puede separar de la influencia que le ha aportado el producto mediático. El concepto de las voces estandarizadas, así como el de los espejos de voz y la afectación microfónica, son todos problemas derivados de la tecnología. En este trabajo los he abordado como subtemas, pero derivan de la misma problemática: una escucha acostumbrada a entender las voces mediante altavoces. Aquí nace una nueva interrogante: si la voz mediática es una voz que se compone de herencia, que arrastra las voces del mundo y los influjos del contexto, entonces esa voz está obligada a la evolución, y esta evolución tal vez consista en el simulacro hacia una voz digital. No pasará mucho tiempo para que las voces robóticas sean parte de nuestras voces estandarizadas, hoy en día conocemos la voz de *Siri*⁶³, pero como la de ella vendrán muchas más y comenzarán a infiltrarse en nuestra propia voz. No estoy analizando esta posibilidad desde una postura fatalista, al contrario, me gusta entender la evolución de la comunicación humana como un proceso natural e inevitable, el cual podrá perder características entrañables, pero que jamás dejará de ser asombroso y bello. Imagino, por ejemplo, una voz robótica que declama con la mayor dulzura posible un poema de José Watanabe.

Haber analizado la voz humana desde la voz radiofónica condujo al aire, a la emancipación de la voz. En el tercer capítulo considero que hay muchas ideas que son semillas, pero creo que el concepto que más me interesaba expresar se ha puesto sobre la mesa: la voz como un *casi-ser* que proviene del cuerpo pero que a la vez es otra, una voz que en el aire es posibilidad mutable de sí misma.

Ahora queda continuar el despliegue de las preguntas aquí planteadas, continuar este texto, tal vez no en formato de líneas, sino mediante la práctica artística a la que me siento atraída, pues

⁶³ Siri: voz robótica predeterminada en los sistemas de Iphone v.5.

el ejercicio de ubicar, delimitar y ampliar interrogantes ha traído consigo el surgimiento de nuevas inquietudes. Como expresé al principio, considero la voz humana una gruta donde encontrar lo inagotable. Y es así como entiendo este trabajo, como una forma de reposo del pensamiento y un mapa del que podré seguir estirando líneas para localizar nuevos puntos de encuentro.

Bibliografía

Augaitis, Daina & Lander, Dan (Ed.), *Radio Rethink: art, sound, and transmission*. (1ª ed., pp. 167-186). Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery.

Barthes, Roland (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, España: Paidós

Cornut, Guy (1983) *La Voz*. España: Fondo de Cultura Económica.

Dolar, Mladen (2006) *A voice and nothing more*. Massachussets, Estados Unidos: MIT Press

Gragera, Abraham (2012) *El tiempo menos solo*. España: Pre-Textos

Haspelmath, Martin (et. Al.)(ed.)(2005). *The World Atlas of Language Structures*. New York, USA: Oxford University Press.

Jakobson, Roman (1974) *Lingüística y poética*. En *Ensayote se lingüística general*. (2 ed.) Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral.

Joyce, James (1922). *Ulysses* (9º edición), Londres: The Bodley Head.

Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (eds.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge: The MIT Press.

Karpf, Anne (2006) *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*. Londres: Bloomsbury Press.

Ligorred, Francesc (1992). *Lenguas Indígenas de México y Centroamérica (De los jeroglíficos al siglo XXI)*. España: MAPFRE

Muñoz, Juan. *La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio*. La Casa Encendida. Madrid : Obra Social Caja Madrid.

Beckett, Samuel (1979, 1980) *Compañía*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, España: Anagrama.

Schaeffer, Pierre (1966). *Tratado de los objetos musicales*. (2da ed.) Traducción de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial.

Szendy, Peter (2008) *Grandes Éxitos, la filosofía en el jukebox*. Traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey. Pontevedra: Ellago Ediciones

Trummer, Thomas (Ed.)(2007) *Voice & Void* USA: The Aldrich Contemporary Art Museum.

Welles, Orson & Koch, Howard (1938) *La guerra de los mundos. The Mercury Theatre on the Air*. España: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla – La Mancha.

West, Sarah (2008) *Say It: The performative voice in the dramatic Works of Samuel Beckett*. Disertación doctoral no publicada, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.

Webgrafía

Bautista, Lina (2012) *Sin Palabras*. [Cápsulas Radiofónicas] <http://linalab.com/sin-palabras/>

Barrows, Robert. *The Video Enhanced Gravemarker*. <http://www.barrows.com/invention.html>

Cardiff, Janet (1999). *The Missing Voice (Case Study B): An Audio Walk*
http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/missing_voice.html

Ligna (2005) *Future of Radio Art*. <http://archive.org/details/LignaFutureOfRadioArt5>

R. Nave, Olmo. *Formación de sonidos vocales*.
<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/music/vowel.html>

R. Nieto, Mikel (2012). *This is not a field recording*. [Archivo de Video].
<http://mikelnieto.net/works/this-is-not-a-field-recording>

Radiolab <http://www.radiolab.org/>

Red Radio Universidad de Guadalajara <http://www.radio.udg.mx>

Santana, Ana Paula (2009). *Nocturne* [Podcast]
http://nocturne.podomatic.com/entry/2009-03-18T10_27_53-07_00

Tone, Yasunao & Kogawa, Tetsuo (30.05.2012) *Lines of Sight #7*. Transcript <http://rwm.macba.cat/es>

Material Audiovisual

Cardiff, Janet (1999). *The Missing Voice (Case Study B): An Audio Walk*. [CD] Londres : Artangel Afterlives.

Gould, Glenn (1967) The Idea of North. En *The Radio Artist* [CD]. Toronto, Canadá: CBC Records.

Kelly, Gene & Donen, Stanley (directores). (1952) *Singin' in the Rain* [Película] Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Whitehead, Gregory (1984) If a Voice Like, Then What? En *Tellus # 3* [Cassette]. Nueva York, Estados Unidos: Tellus.