



## **Voces Extremas en la Ciudad**

**Una aproximación al análisis de las formas de recepción y emisión vocal asociadas a prácticas sociales y culturales y su repercusión en el contexto urbano**

**Trabajo Final de Master  
Master en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura  
Tutor: José Luis Carles Arribás  
Alumno: Irene Martín Guillén**

"Singing is the birthright of all. To that, I would add howling, sobbing, raucous laughter, screeching with ecstasy and moaning our sorrows. Many of us have lost touch with these harmless sounds so integral to our health and wellbeing."

Marya Lowry

# INDICE

## **1. Introducción [1]**

## **2. Planteamiento [1]**

## **3. Motivación [2]**

## **4. Justificación [2]**

## **5. Enunciado del Problema [3]**

## **6. Objeto**

### **6.1 Definición**

6.1.1 Antecedentes en el empleo del término [4]

6.1.2 Delimitación "espacial" del concepto

6.1.2.1 En torno a los límites ontológicos de la voz [6]

6.1.2.2 *Speaking Voice* y *Singing Voice* [7]

6.1.2.3 En torno a la clasificación vocal: Criterios anatómo-fisiológicos y estéticos [8]

### **6.2 Otras consideraciones teóricas: en torno a la distinción entre las dimensiones natural y cultural en el hombre**

6.2.1 Sobre la adaptación al medio [11]

6.2.2 Sobre la configuración del cerebro y el desarrollo cognitivo [13]

6.2.3 Sobre el dualismo cartesiano respecto a la correlación cerebro/cuerpo-mente [14]

6.2.4 Sobre las relaciones entre naturaleza y cultura [15]

6.2.5 Sobre la interacción sensorial con el entorno [17]

6.2.6 Síntesis sobre la definición del objeto de estudio [18]

### **6.2 Clasificación [19]**

## **7. Estado de la Cuestión**

### **7.1 El objeto sonoro y su relación con el espacio urbano**

7.1.1 Las Vanguardias musicales y la música electroacústica [22]

7.1.2 Nuevos sonidos y nuevos modos de escucha [24]

7.1.3 Paisaje Sonoro [26]

7.1.4 Voces en las calles [31]

### **7.2 Experimentación vocal extrema en las Artes Escénicas [33]**

#### **7.2.1 Teatro [34]**

7.2.1.1 Antonin Artaud [34]

7.2.1.2 Jerzy Grotowsky [37]

7.2.1.3 Antropología teatral [40]

7.2.1.3 Alfred Wolfshon y Roy Hart [42]

## **7.2.2 Música**

### **7.2.2.1 Composición [47]**

### **7.2.2.2 Composición e Interpretación [48]**

7.2.2.2.1 Diamanda Galás [49]

7.2.2.2.2 Demetrio Stratos [51]

7.2.2.2.3 Fátima Miranda [52]

## **7.3 Voces extremas en los medios audiovisuales**

7.3.1 Videoarte [53]

7.3.2 Documental [54]

## **7.4 Vocalizaciones extremas en el ámbito clínico**

7.4.1 Rehabilitación vocal y terapia psicológica [56]

7.4.2 Consideraciones sobre *The Primal Scream Therapy* de Arthur Janov [58]

7.4.3 Teoría y Práctica Meditativa [59]

## **7.5 Otros estudios en relación a las voces extremas**

7.5.1 Consideraciones a nivel semiótico [60]

7.5.2 Comportamientos musicales en la naturaleza [62]

7.5.3 Comportamientos musicales en la sociedad [63]

## **7.6 Consideraciones filosóficas [65]**

## **7.7 Línea temporal: Antecedentes considerados en el Estado de la Cuestión [67]**

## **8. Propuestas y Aplicaciones [68]**

## **9. Metodología**

### **9.1 Notas sobre antecedentes**

9.1.1 El recorrido en el análisis, diseño y comunicación de Paisajes Sonoros [70]

9.1.2 El recorrido como proceso artístico y vehículo para la crítica cultural [71]

9.1.3 El recorrido como medio de acceso al conocimiento [74]

9.1.4 Consideraciones en torno a la técnica vocal y al análisis acústico de muestras [75]

### **9.2 Apuntes para una propuesta metodológica [78]**

## **10. Discusión [80]**

## **Bibliografía [82]**

## **1. Introducción**

El presente trabajo es el resultado de una aproximación al diseño e inicio de elaboración de una Tesis Doctoral en el marco del Trabajo de Final de Master en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura del curso 2015-16. Así pues, en las siguientes páginas se presentará el Planteamiento, Estado de la Cuestión y una aproximación metodológica a lo que pretende posteriormente convertirse en un trabajo de mayor envergadura.

Ante la amplitud de la empresa propuesta, se ha optado por ofrecer en esta introducción una panorámica de los aspectos a tratar en la Tesis y un boceto de hoja de ruta a seguir en lo venidero. Esta decisión se ha tomado, en gran medida, partiendo de la premisa de que el contexto académico en el que este trabajo se inserta pretende ser una plataforma para el desarrollo de herramientas para la investigación. Es por esto que, teniendo clara la línea a seguir en relación al doctorado, se ha considerado de mayor utilidad e interés dedicar el Trabajo final de Master a los aspectos anteriormente indicados.

## **2. Planteamiento**

Entendemos como manifestaciones vocales extremas aquellos fenómenos sonoros cuyo soporte es la voz humana que están situados, a nivel acústico, en los extremos del sonido, esto es, en cuanto a su intensidad, tono, timbre y duración. Podemos encontrar ejemplos de estas sonoridades en manifestaciones como llantos, gritos, gemidos, aullidos y risas pero también en otras como pregones de mercado, llamadas o cantos.

Existe un correlato entre las cualidades acústicas de estos sonidos, las demandas físicas que su emisión exige y las situaciones comunicativas a las que nos remiten. Esto nos permite diagnosticar por su presencia, frecuencia y distribución, tanto en la vida de una única persona como en el contexto de una sociedad y el espacio que habita, de qué manera se gestionan a nivel cultural ciertas manifestaciones emocionales y psicológicas y en qué medida esta gestión limita o posibilita, en última instancia, la expresión comunicativa habitual y la artística.

El estudio de la voz en estos términos parece importante entonces por cuanto aporta nuevas perspectivas para la reflexión sobre el modo en que el ser humano se concibe a sí mismo, se expresa y se limita en el marco del entorno urbano y en qué medida esto afecta a los modos de convivencia.

### **3. Motivación**

Este estudio surge, por un lado, de un interés que se vincula con una trayectoria formativa y profesional previa. Tras obtener los títulos de Licenciatura en Historia con especialidad en Historia Cultural Contemporánea y Antropología en la Universidad Complutense de Madrid, en Interpretación Textual en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y en Logopedia con especialidad en tratamiento de los trastornos de la voz en la Universidad Ramón Llull, he dedicado los últimos años de mi carrera profesional a la docencia y la investigación en torno a la expresión vocal, tanto hablada como cantada, y a diferentes manifestaciones culturales asociadas a ésta.

En el transcurso de todo este tiempo he podido detectar las necesidades de integración y diálogo que precisan, por un lado, las diferentes disciplinas que se dedican a la técnica vocal y, por otro lado, los diversos campos que estudian los fenómenos fisiológicos, cognitivos, neurológicos, así como las prácticas sociales, culturales y artísticas asociadas a la voz.

El alumno o el paciente que padece algún trastorno de la voz necesitan tener una perspectiva variada para obtener y lograr un buen manejo de esta herramienta de comunicación y para tener una profunda comprensión sobre las implicaciones de la misma. Sin embargo, habitualmente en los centros en que se imparten o practican estas técnicas se alcanza un uso y una comprensión muy parcial de este fenómeno. Si se pudiera enseñar o transmitir todo lo que la emisión vocal implica también desde una mayor integración entre la teoría y la práctica, esto es, entendiendo la raigambre de estos procesos en las prácticas sociales y culturales de nuestro contexto, esto permitiría un desarrollo más extenso y más profundo del individuo tanto en el plano técnico como en el psicológico y emocional revirtiendo en última instancia en una mejora de la calidad de vida derivada de una mayor conexión entre las diferentes esferas de lo psicológico, lo fisiológico, lo comunicativo y lo cultural.

Así mismo, la observación de estos fenómenos desde una óptica integrada permitiría no sólo en desarrollo técnico y personal del individuo sino además una puesta en diálogo de diversas disciplinas que, en última instancia, posibilitaría una más efectiva realización de la tan presente idea de interdisciplinariedad.

### **4. Justificación**

Siguiendo con esta reflexión cabe añadir que el estudio de este tipo de manifestaciones vocales ha sido abordado directa o indirectamente por numerosas disciplinas que comprenden la voz como objeto central de sus investigaciones o que necesitan de la comprensión de estos fenómenos como medio para el desarrollo de sus líneas de trabajo, tanto a nivel teórico como a

nivel técnico. Sin embargo, no se ha realizado un esfuerzo integrador hasta el momento entre todas estas esferas del conocimiento, como se ha comentado anteriormente. De hecho, el ámbito de la técnica vocal está parcelado en función de su objeto de aplicación último, esto es, existe una diferenciación entre la técnica vocal hablada, cantada y la técnica aplicada a la rehabilitación de la voz, pero la base teórica y práctica es la misma. Así sucede con las diversas aproximaciones que a este fenómeno se han hecho desde la antropología, la psicología, la neurología, la meditación, la semiótica musical, la lingüística o la retórica.

Así cabe afirmar que el estudio y práctica en torno a la voz potencia esta dispersión disciplinar pero, al mismo tiempo, por su carácter integrador o central tiene la potencialidad de ser un posible punto de encuentro o catalizador de dichas disciplinas. Un estudio que tratara de integrar todas estas perspectivas y ponerlas en diálogo permitiría en última instancia, así mismo, un cambio de perspectiva para el análisis de determinadas manifestaciones artísticas y prácticas culturales afines en las que la voz tiene un carácter predominante, en especial en relación al teatro y a la música.

## **5. Enunciado del Problema**

En la sociedad urbana contemporánea existe, fruto del exceso de información, la saturación de estímulos y la velocidad de los ritmos de vida, una desconexión cada vez mayor del individuo con el colectivo y del individuo consigo mismo. La era de la tecnología que prometía un mayor acercamiento entre colectivos e individuos trae, sin embargo, una gran división en múltiples esferas de la vida y un cierto malestar por una modernidad que más que acercarnos nos aleja de otros y de nosotros mismos. Sin embargo, los estudios en diversas áreas del conocimiento, cada vez más, concluyen que el camino a la salud, al bienestar, al conocimiento y al desarrollo pasa por una mayor comunicación e integración en las prácticas comunitarias, en el plano académico entre diversas áreas del conocimiento y en el plano individual entre aspectos psico-emocionales y físicos.

En este contexto tan paradójico parece importante sumarse a esta tendencia preguntándonos si es posible contribuir en esta línea a través del estudio de la voz y sus manifestaciones extremas. En este sentido, la voz puede constituir un objeto de estudio que sirva de catalizador de diversas perspectivas teóricas, como ya se ha anunciado anteriormente, pero que también permita su asociación y diálogo con la dimensión práctica de la misma y además constituya una herramienta para el posterior análisis y comprensión de otros fenómenos artísticos y culturales asociados.

La voz, al ser un fenómeno multidimensional y multifactorial obliga a un enfoque interdisciplinario que no descuide ni sus implicaciones teóricas ni su realización. Es decir, que toda comprensión sobre el fenómeno que no tenga en cuenta la integración de las dimensiones psico-

físicas de su producción tanto como las situaciones comunicativas a los que se adscriben, los usos culturales en los que tienen presencia y las implicaciones a nivel social que tiene la gestión que de ellos se hace, siempre será incompleta.

Así pues, para un entorno urbano como podría ser la ciudad de Madrid ¿podemos preguntarnos dónde, cuándo y cómo se manifiestan estas sonoridades? ¿Están asociadas a determinados colectivos, determinados espacios o a determinadas prácticas? ¿Cómo los percibimos? ¿Cómo nos afectan psico-físicamente? ¿altera esto también su emisión? ¿De qué forma nos relacionamos con estas sonoridades a nivel colectivo? ¿Cómo las gestionamos? Como fenómeno sonoro asociado a la comunicación y a situaciones extremas es eminentemente efímero, ¿es posible localizarlo o predecir su aparición? Si es así, ¿cómo están distribuidos?, ¿podemos trazar un mapa? Si fuera posible ¿podríamos trazar recorridos que nos permitieran reconectarnos a estas emisiones y "normalizarlas"? ¿Podría esto articular un nuevo vínculo del individuo con su comunidad y consigo mismo? en esta medida ¿podría facilitar esto en última instancia una mayor salud psicológica y emocional que posteriormente permitiera una mayor riqueza expresiva al comprenderse o ampliarse los márgenes de lo posible a nivel de emisión vocal? ¿Este encuentro con lo humano primitivo en el seno de la cultura civilizada podría también permitir una mayor comprensión de nuestra dimensión animal? ¿Podría esta comprensión al mismo tiempo posibilitar una conexión mayor con la naturaleza de la que estamos tan desvinculados en las grandes urbes? ¿Podría esto devolvernos algunas de las cosas que sentimos que hemos perdido en el camino de progreso? ¿Podría paliar eso algo de ese sentimiento de malestar con respecto a la modernidad? ¿Y poner algunos aspectos de ésta en crisis?

## **6. Objeto**

### **6.1 Definición**

#### **6.1.1 Antecedentes en el empleo del término**

La primera publicación que se refiere al empleo de este concepto es el artículo de Paul Newham sobre las vinculaciones entre el trabajo vocal de Alfred Wolfsohn y los estudios de Carl G. Jung sobre procesos de memoria auditiva y emisión vocal. En este texto podemos leer un fragmento de los escritos no publicados de Alfred Wolfsohn fechado en 1936 en el que se refiere de la siguiente manera a los sonidos emitidos por los soldados junto a los que luchó durante la I Guerra



Mundial: “how can a human voice utter such a sound, a voice in extremis!”<sup>1</sup> A partir de esta cita Newham expone la naturaleza de este compendio de sonoridades en los siguientes términos:

“He heard screams, groans, and cacophonous pleas which were higher and lower than he would ever have thought possible. He heard voices which were so intense with fear and which carried for such a distance that, had he not been faced with the sight of the appalling conditions which caused the voices, he would not have believed them to come from the mouths of men.”<sup>2</sup>

En posteriores textos en los que se han contemplado obras relacionadas con el trabajo de Alfred Wolfsohn o Roy Hart, entre otros, se vuelve a emplear el concepto “extreme vocalizations” para referirse a este compendio de sonidos vocales. Así vemos como autores como Adrien Curtin emplean este concepto para tratar, en este caso, los sonidos emitidos por Roy Hart en la obra de Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*:

“In this way, *Eight Songs* makes a foray into the unstable—and frankly unsettling—territory of “extreme” vocalizations, eschewing the tradition of bel canto singing in favour of a musical and performative investigation of the tortured voice, the ecstatic voice, the artful voice, the broken voice, and perhaps even the “voiceless” voice.”<sup>3</sup>

Otro trabajo que merece ser mencionado en cuanto al empleo de estos términos es la tesis inédita de Miguel Álvarez Fernández<sup>4</sup> *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*. En este trabajo el autor propone “la voz límite” como:

“Una nueva categoría estética destinada a analizar, desde la perspectiva del arte sonoro, determinadas manifestaciones extremas de la voz. Los usos y concepciones de la voz que se contemplan en este caso se proyectan hacia la ausencia, respectivamente, de sentido y de sonido ubicándose, por tanto, en las fronteras entre la voz y la nada. La metodología analítica propuesta en este trabajo define tales comportamientos como

---

<sup>1</sup> Newham, Paul, “Jung and Alfred Wolfsohn: Analytical psychology and the singing voice”, en *Journal of Analytical Psychology*, 37 (3), Academic Press, 1992, págs. 323-336, pág. 325

<sup>2</sup> Op. Cit. nota 1, pág. 325

<sup>3</sup> Curtin, Adrien, “Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies’s *Eight Songs for a Mad King*”, *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, University of Manitoba, Mosaic, 42 (2), 2009, págs. 101-117 págs. 102-103

<sup>4</sup> Álvarez Fernández, Miguel, *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*, en el Repositorio de la Universidad de Oviedo, 2015:

<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36354> (fecha del último acceso: 26 de junio de 2016)

teratológicos, en tanto que esas alteraciones de la voz que, en el contexto de la investigación, desbordan la práctica estética, abarcando otras formas de producción cultural que remiten a la noción abstracta de monstruosidad, o directamente a la figura del monstruo.”<sup>5</sup>

No son estos todos los trabajos que abordan estas sonoridades ya que individualmente en algunas de sus manifestaciones el grito o el lamento, por ejemplo, han sido tratados previamente en otros contextos. Sin embargo, ya que lo que nos interesa es la idea de estos sonidos como compendio sonoro-conceptual, aunque posteriormente analicemos algunas de sus implicaciones por separado, no nos detendremos aquí en dichos estudios.

### 6.1.2 Delimitación "espacial" del concepto

Podría decirse por todo lo visto anteriormente que la delimitación conceptual de este objeto de estudio tiene unas implicaciones espaciales por cuanto para acotarlo se emplearán aquí como marco definiciones de la voz que también utilizan referencias de esta naturaleza. Así en los próximos epígrafes se tratará de acotar el espacio conceptual que ocupan las vocalizaciones extremas en relación a la definición de Miguel Álvarez de voz límite para marcar un extremo y a la derivada de la clasificación tradicional de las voces en entrenamiento de actores y cantantes para marcar el otro extremo.

#### 6.1.2.1 En torno a los límites ontológicos de la voz

En un sentido ontológico la voz que define Miguel Álvarez se denomina límite por cuanto se refiere a “Lo que tiende a no ser”. “La voz límite se manifiesta como una voz reducida a sus límites ontológicos, una voz que apenas es voz.”. Así, este sonido vocal plantea, por su naturaleza, cuestiones tales como: “cuándo la voz comienza a ser, cuándo a significar, cuándo a sonar.”<sup>6</sup>, y se asocia, por lo tanto, a “lo irrepresentable, lo irrepitible, lo impredecible, lo indeterminado... aquello que se resiste a cualquier formalización, a cualquier codificación normativa.”<sup>7</sup> Podría entenderse esta idea, dentro del marco de las voces extremas, como el confín de lo que se entiende por voz, identificable con lo que Adrien Curtin señala como "voiceless voice". Por todo esto, cabría afirmar

---

<sup>5</sup> Op. Cit. nota 4, pág. 1

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 51

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 55

que el concepto de voz extrema incluye el de voz límite y que éste sería una matización, una delimitación, dentro de este espacio conceptual.

Así, desde un punto de vista ontológico, las vocalidades a las que este trabajo se refiere se alejarán de este planteamiento límite ya que la voz aquí tratada definitivamente ya “es” voz.

En tanto que el análisis que se propone contempla el fenómeno que se observa en su dimensión contextual fuerza a mover los contornos de lo estudiable hacia lo que "ya es" en la medida en que tiene una presencia social y cultural relativamente medible, en contraposición con la idea anteriormente expuesta en la cual el concepto de voz límite se plantea como “inmedible”. Podríamos decir, siguiendo este juego terminológico planteado anteriormente, que a la voz a la que aquí se refiere podría entenderse como "voiceful voice", una voz que es plenamente voz pero que quizás en contraposición a lo que Miguel Álvarez plantea estaría más asociada en su extremidad a la dimensión animal, en tanto que vinculada a la naturaleza, instintiva, primaria de lo humano más que a lo "no humano", teratológico o maquinal que él plantea.

#### 6.1.2.2 *Speaking Voice y Singing Voice*

Así pues, cuando nos referimos a vocalizaciones extremas estamos hablando de manifestaciones sonoras que, como se ha dicho antes, se sitúan en los límites de la extensión habitual de la voz, son infrecuentes pero básicas y comunes a todos los seres humanos. Su infrecuencia se debe a que su emisión está asociada a la expresión de estados primarios del ser humano, a la comunicación de necesidades básicas y a situaciones extremas. Como indica Newham<sup>8</sup> estas formas sonoras son el residuo de la comunicación preverbal de los primeros tiempos del proceso evolutivo de la especie humana. A este respecto cabe mencionar también las palabras de Jung:

“Language was originally a system of emotive and imitative sounds—sounds which express terror, fear, anger, love . . . sounds which imitate the noises of the elements: the rushing and gurgling of water, the rolling of thunder, the roaring of the wind, the cries of the animal world. . . . Thus, language, in its origin and essence, is simply a system of signs and symbols that denote real occurrences or their echo in the human soul. . . . The most abstract system of philosophy is, in its method and purpose, nothing more than an ingenious combination of natural sounds.”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Op. Cit. nota 1, pág. 325

<sup>9</sup> Jung, Carl G., *Two kinds of thinking*, Coll. Works, 5, 1952, págs. 12-14

Estas formas sonoras suelen estar asociadas a expresiones que, en general, son compartidas con otras especies animales, al menos las funciones o necesidades a las que están asociadas, como se indicaba anteriormente, y tienden a ser controladas o reprimidas en el contexto de sociedades civilizadas, si tomamos esta idea en el sentido más literal del término. Algunas de las formas que adoptan son: gritos, gemidos, gruñidos, aullidos, lamentos, sonidos animales parecidos a maullidos, silbidos, entre otros, que tienden a expresarse en situaciones extremas y se usan, por ejemplo, para alertar, atacar, asustar o defenderse, entre otras.

Así, por un lado, puede afirmarse que las manifestaciones situadas en este marco de lo extremo formarían parte del corpus de sonidos vocales que tienen un sentido comunicativo y que, en la mayoría de los casos, podrían considerarse un objeto de estudio abordable desde ámbitos lingüísticos o musicológicos.

En este sentido cabe aclarar, por un lado que, a pesar de que se traten algunas manifestaciones de tipo verbal, en este trabajo se estará hablando principalmente, en estos casos, de la voz como soporte del lenguaje, considerando su dimensión portadora de sentido comunicativo exenta de la palabra.

Por otro lado, cabe señalar que para este estudio importará también el momento o el punto en que este concepto de extremo puede entenderse como soporte de manifestaciones de tipo musical por cuanto en numerosas ocasiones se encuentra en la base de manifestaciones comunicativas o artísticas asociadas a la misma, como cantos populares o pregones, entre otros.

### 6.1.2.3 En torno a la clasificación vocal: Criterios anatómico-fisiológicos y estéticos

Como se ha apuntado anteriormente, para comprender las implicaciones conceptuales de este tipo de sonoridades es necesario entender previamente no sólo su naturaleza acústica y actos comunicativos a los que están asociadas, sino, también, de qué forma han sido clasificadas, valoradas y gestionadas tanto a nivel funcional como a nivel estético. Para esto parece útil en primer lugar examinar los elementos anatómico-fisiológicos que entran en juego en estos procesos, cuál es su sentido comunicativo y cuáles son los criterios estéticos por los que se han guiado tradicionalmente las técnicas que se ocupan del desarrollo de la voz, por cuanto esto puede servir para entender a una escala más reducida lo que posteriormente se observará a nivel contextual.

Así, vemos como las vías de desarrollo y clasificación de la voz se han construido en el ámbito del canto en torno a la idea de registros, esto es, que en relación a las características anatómicas de cada individuo<sup>10</sup> se desarrollan las cualidades acústicas de la voz en torno a una

---

<sup>10</sup> Torres, Begoña, Gimeno, Ferran, *Bases anatòmiques de la veu*. Barcelona, Edicions Proa, 1995

determinado rango de frecuencias. Por lo tanto, se entiende que para cada cantante o actor existe un marco de trabajo cerrado en el que se encuadra por cuestiones anatómicas y de género asociándose a este hecho limitaciones fisiológicas. Así, en función de esto, se ha desarrollado una clasificación para la voz de mujer: soprano, metzzo-soprano y contra alto y para la de hombre: bajo, barítono, contra tenor y tenor<sup>11</sup>. Esto hace que en el proceso de trabajo de la propia voz el intérprete se centra en el desarrollo de un rango de alturas que de promedio abarca ente 2 y 3 octavas del piano. Es importante esto porque en la medida en que un intérprete es capaz de alcanzar unos tonos u otros podrá acceder a interpretar unos personajes determinados. Así, en el proceso de clasificación y entrenamiento de la voz se desarrolla en el intérprete una identificación con su registro que implica una delimitación de su personalidad vocal en tanto que la clasificación determina las posibilidades expresivas e interpretativas del individuo.

Esto ocurre así con respecto al intérprete como con cualquier persona en su habla común. Normalmente en situaciones cotidianas, en general, el individuo maneja una octava de extensión, reconociéndose en esos sonidos y desconociéndose en todo aquello que emite que no forma parte de este entorno sonoro habitual.

En este sentido, la voz cantada o hablada en teatro, que se amplía entre 2 y 3 octavas, resulta extraordinaria en tanto que no es habitual, pero es una extensión estéticamente aceptada a nivel social siempre que esté contextualizada. Esto es importante por cuanto nos devuelve a la idea de delimitación conceptual de la voz íntimamente asociado a sus parámetros de clasificación, a la connotación positiva o negativa de su concepción estética y a las repercusiones que éstas puedan tener a nivel expresivo o represivo. Por lo tanto, podemos observar cómo el tipo de sonoridades a las que se refiere este trabajo se salen de lo habitual y de lo extraordinario para situarse en lo extremo.

En esta línea, cabe rescatar las palabras de Janete el Haouli que permitirán acabar de ilustrar las implicaciones que se derivan de esta concepción estética de la voz a través del análisis de los principios de entrenamiento de la misma.

“Lo que heredamos del canto lirico aún se guarda como reducto de los ideales de la voz, como lo señaló Demetrio Stratos en su ensayo “Diplophonie et autre”. Según él, Leontyne Price sería casi expulsada del “convento del *bel canto* por su ardiente deseo”. Deseo ardiente que no niega que la voz es el índice de excitación corporal” (conforme Guy

---

<sup>11</sup> Alió, Myriam, *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona, Col.lecció Neuma Clivis, 1983

Rosalto), pero que no es aceptado en los límites del canto lírico por desvirtuar o entorpecer las convenciones de interpretación.”<sup>12</sup>

A raíz de este análisis se ponen en evidencia las ideas de belleza y armonía que subyacen a dichas prácticas y cómo éstas condicionan las manifestaciones culturales y sociales en las que la expresión vocal hace presencia.

Recogiendo lo que ya se ha indicado parece adecuado afirmar que tradicionalmente se ha perseguido en escuelas y conservatorios de canto o arte dramático el desarrollo de las cualidades armónicas de la voz porque esto permite su proyección en el espacio y al tiempo incrementa su valor estético. A partir de estos principios se ha ido desarrollando un correlato en el que se asocian las ideas de delimitación de registro con las de personalidad, posibilidades expresivas y valor estético. A través esta asociación vemos como subyace una concepción de la voz como reflejo de una identidad con un marco definido, íntimamente asociada a conceptos de belleza. Estas implicaciones condicionan la aceptación social y cultural de ciertas formas expresivas dejando fuera del uso cotidiano tanto como de la formación vocal otro tipo de sonoridades que quedarían relegadas más allá de los márgenes de lo explorado o explorable, de ahí que se las denomine extremas.

En este sentido podría afirmarse que se establecen, a consecuencia de esto, una serie de parámetros que promueven una asociación entre lo extraordinario aceptado o aceptable y lo extremo reprimido o reprimible, relegando así lo vocal más primario a este segundo ámbito. Esta categorización asimismo condicionaría la gestión y ordenación de las prácticas culturales y sociales asociadas a estas manifestaciones en el contexto urbano, en tanto que espacio civilizado.

La exploración de las posibilidades vocales más allá de las fronteras de lo tradicionalmente aceptado así como la percepción de fenómenos sonoros que las comprendan en un entorno cotidiano supone una ruptura a muchos niveles: a nivel psicológico y expresivo pero también a nivel estético. De alguna manera se trasciende la idea de las 2-3 octavas como ideal de belleza vocal. Lo paradójico de este hecho es que esta extensión vocal desarrollada en plenitud engrandece al emisor y lo emitido a nivel estético al realizar éste un sonido extraordinario, provocando en el receptor una experiencia placentera. Sin embargo, al ampliar el registro y pasar de 2-3 a 8 octavas a través de la experimentación de la voz extrema, como propone la escuela de Roy Hart, se devuelve al emisor al plano de lo primario y se reconecta al receptor también con esta dimensión más próxima a la naturaleza, a lo animal, transformándose la experiencia estética. Lo que resulta interesante es que en esta incursión fuera de los márgenes de lo bello el emisor obtiene más

---

<sup>12</sup> El Haouli, Janete , *Demetrio Stratos, en busca de la voz música*, traducción española de Rodolfo Mata, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Radio Educación, 2006, pág. 87

capacidad de comunicación y transmisión tanto para el ámbito escénico como para el cotidiano, como indican Marya Lowry<sup>13</sup> o Overland, Gwendolyn<sup>14</sup>

## **6.2 Otras consideraciones teóricas: en torno a la distinción entre las dimensiones natural y cultural en el hombre**

Todos los aspectos anteriormente considerados sobre la voz extrema pueden entenderse a la luz de la relación que se ha establecido entre naturaleza y cultura en relación al ser humano en el seno de las sociedades urbanas occidentales, eminentemente. Cabe, por lo tanto, hacer aquí una reflexión en torno a esta cuestión para plantear una perspectiva, una serie de principios teóricos, que atravesarán el siguiente trabajo.

### **6.2.1 Sobre la adaptación al medio**

En primer lugar, parece necesario hacer aquí una reflexión acerca de la naturaleza y proceso de construcción de la distinción entre las dimensiones natural y cultural a través de la observación del proceso de adaptación al medio del ser humano por cuanto permite comprender en última instancia de qué forma se conciben las manifestaciones vocales extremas en este contexto.

En primer lugar, parece importante situar al ser humano en el entorno de la naturaleza y comparar su comportamiento con el de otros animales. A la luz de algunas teorías procedentes de la Antropología filosófica<sup>15</sup>, se puede afirmar que el ser humano, en comparación con otras especies, nace en un estado de inadaptación y dependencia del núcleo familiar que se prolonga a lo largo de un periodo relativamente superior al de la mayoría de animales. Mientras que las crías de otras mamíferos nada más nacer ya cuentan con las habilidades necesarias para adaptarse al medio y las desarrollan relativamente en un corto periodo de tiempo, los bebés humanos no cuentan con un mecanismo de adaptación disponible a los pocos días de nacer y tienen que desarrollar habilidades y estrategias que aprenderán en el contexto de la familia y la comunidad en la que estén insertos a lo largo de un periodo de tiempo relativamente mucho mayor. Otro aspecto a notar, ligado a esta idea, es que el resto de especies animales nacen con habilidades para adaptarse a un medio en concreto,

---

<sup>13</sup> Lowry, Marya, "Deep Song—A Personal Journey into Ecstatic Voice and the Art of Lamentation", en *Voice and Speech Review*, 2009. Publicado en <http://www.roy-hart-theatre.com/site/archives/publications/> (fecha del último acceso: 28 de Enero de 2106)

<sup>14</sup> Overland, Gwendolyn, "Voice and trauma" en *ReVision*, 27 (3) Heldref Publications, 2005, págs. 26-31, pág.. 27

<sup>15</sup> Gehlen, Arnold, *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 75

mientras que el ser humano no tiene un medio concreto estrictamente hablando, todos los medios son posibles medios a los que adaptarse al igual que para ninguno está hecho específicamente<sup>16</sup>.

Siguiendo con esta idea, cabría afirmar que el modelo adaptativo el ser humano es fundamentalmente cultural y está sustentado sobre una percepción del entorno natural como un espacio hostil para el cual “no está preparado”. Podría decirse que existe una conciencia de falta de herramientas específicas para sobrevivir en él, lo cual deriva en una necesidad de búsqueda de otros mecanismos para generarlas. Podría especularse que el ser humano en algún momento de su evolución adquiere una cierta conciencia de su condición de no-adaptación al medio por lo que desarrolla un mecanismo de adaptación del medio a sus necesidades. para lo cual necesita de la interacción con otros miembros de su especie. En este sentido, el lenguaje se erige como medio fundamental para establecer una comunicación que permita esta red de alianzas que constituirá la base de su estrategia para la supervivencia<sup>17</sup>. Entendido en estos términos, y volviendo a la idea anteriormente planteada, la educación juega un papel fundamental para el desarrollo de esta habilidad o herramienta que permitirá la generación de asociaciones para la articulación de mecanismos de adaptación.

Si una interpretación con tonos psicoanalíticos se permitiera podría decirse que de todos los hijos que *la madre* naturaleza tuvo, el único inadaptado, el único incompleto, fue el *ser humano*. Sin habilidades para desenvolverse en un espacio específico pero con la capacidad de observar y comprender, el hombre, al ver a sus otros *hermanos* diferentes, y en cierto modo mejores, por cuanto más adaptados, y desde una consciencia de su propia falta necesitó desarrollar herramientas, modos alternativos para suplir esta carencia y sobrevivir. Quizás en este proceso, al descubrir su capacidad de “crear” sintió que podía y buscó maneras de ponerse al nivel, o de diferenciarse y superar a aquellos, incluida la madre, que le hacían de menos. Desde esta percepción se ha articulado, al menos en occidente, más concretamente en Europa, a lo largo de toda la historia, una búsqueda por comprender, articular o superar esta diferencia casi siempre desde la base de un dolor original por la misma. En este proceso la construcción de imágenes de “superioridad” o “inferioridad”<sup>18</sup> con respecto a la naturaleza es un relato de luces y sombras en el que el *conflicto* aún no está resuelto.

---

<sup>16</sup> Véase Mateu Alonso, Juan David, “Antropología y compensación: sobre la hermenéutica escéptica de Odo Marquard” en *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, 2007, págs.339-345, pág. 341

<sup>17</sup> Vease Steels, Luc, “The Puzzle of language evolution” en *Kognition-swissenschaft*, 8 (4), 1999, pág. 1 y Perfors, Amy, “Simulated Evolution of Language: a review of the field” en *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, 5 (2), 2002, en: <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/5/2/4.html> (fecha del último acceso: 4 de septiembre de 2016)

<sup>18</sup> Véase McGuinn, "Apes, Humans, Aliens, Vampires and Robots" en Cavalieri, Paola; Singer, Peter (eds.) *The Great Ape Project*, New York, St. Martin's Griffin, 1993, págs. 146-151, pág. 147-48



Lo que se pretende plantear con todo esto es que esta condición, esta diferencia con respecto a otras especies y, sobre todo, la conciencia de la misma puede estar en la base de la elaboración de relaciones de aprecio y desprecio hacia el medio que han derivado en la estructuración de acciones y, en última instancia, políticas que van desde el control al cuidado y preservación de la misma, pero que también han incidido en la configuración de criterios estéticos vinculados a estas concepciones connotadas de lo natural y de lo cultural no solo en relación al entorno sino con respecto al individuo mismo. En este sentido, parece adecuado indicar que se ha producido una extrapolación de todas estas implicaciones en lo relativo al lenguaje. Así, la voz, entendida más como mecanismo de comunicación primario que como soporte sonoro del habla, y su uso en forma extrema se ha asociado a funciones más básicas, comportamientos primitivos y, en cierto modo, se ha connotado de todas estas relaciones de aprecio/desprecio por la naturaleza.

A continuación se analizarán otra serie de cuestiones que desde diversas perspectivas vuelven sobre estas ideas.

#### 6.2.2 Sobre la configuración del cerebro y el desarrollo cognitivo

Sin ánimo de hacer una propuesta mecanicista sobre el comportamiento humano, también es cierto que una interpretación sobre cuestiones como la voz en los términos que aquí se contemplan no debe pasar por alto su dimensión fisiológica por cuanto ésta ayuda a contextualizar y comprender la naturaleza del fenómeno observado. Parece importante, por lo tanto, mencionar, al menos brevemente, algunas cuestiones relacionadas con el desarrollo cognitivo y con la conformación del cerebro por cuanto permiten también ilustrar algunas de las relaciones que se han mencionado anteriormente.

El cerebro humano de estructura es igual al del de otros mamíferos pero con la diferencia de que el córtex cerebral está relativamente mucho más desarrollado. La mayor parte de la expansión del córtex, con respecto a otros animales como el delfín o el chimpancé, se debe especialmente al desarrollo de los lóbulos frontales los cuales están asociados a funciones ejecutivas de razonamiento, planificación, autocontrol y pensamiento abstracto. Así mismo, las partes del córtex especializadas en la visión también están más desarrolladas que en otras especies. En éste vemos como las estructuras basales situadas físicamente respecto al conjunto en la base del cerebro se encargan de regular las funciones y procesos más primarios del funcionamiento del cuerpo-mente

como es el caso del sistema límbico que regula aspectos relativos a la atención, la memoria, las necesidades (hambre, sed) y emociones primarias (miedo, agresividad, placer)<sup>19</sup>.

Estas observaciones pueden conducirnos a afirmar que existe un cierto correlato entre los aspectos anteriormente analizados y la estructuración cerebral que además da cuenta de una cierta jerarquización de áreas.

### 6.2.3 Sobre el dualismo cartesiano respecto a la correlación cerebro/cuerpo-mente

“El alma y el cuerpo, al igual que la razón y las emociones, fueron en la modernidad grandes protagonistas de discusiones suscitadas en el escenario de la filosofía, donde el afán de comprender al “Hombre” hizo de éstos, actores antagónicos de un conflicto que terminó con la separación del cuerpo y la mente, y con la instauración del régimen de la razón sobre las emociones.”<sup>20</sup>

Así pues, podría decirse que en esta diferenciación entre las dimensiones natural y cultural del ser humano tiene su traducción también en lo que el neurocientífico Antonio Damasio dio en llamar “El error de Descartes”<sup>21</sup>, esto es, en la dualidad derivada del presupuesto *Cogito ergo sum* (en su popularizada versión latina), “pienso luego existo”, que plantea una diferenciación entre el cuerpo y la mente en la que se establece una identificación en términos ontológicos entre el ser humano y su capacidad de raciocinio o pensamiento.

Lo que implica una preponderancia o una jerarquización de lo anterior sobre los aspectos físicos y emocionales y se traduce en la distinta forma en que se expresan y perciben todas aquellas manifestaciones sociales, culturales y artísticas asociadas a estas dimensiones.

En última instancia, podría decirse que esta concepción dual profundamente enraizada en la cultura occidental podría concretarse en dos distintos niveles de asociación conceptual:

- Mente-lenguaje-Razón-Cultura
- Cuerpo-Voz-Emoción-Naturaleza

Entendiendo que esta es una distinción que no implica su consideración como compartimentos estancos sino que interactúan entre sí.

---

<sup>19</sup> Mc Frarland, David H., *Atlas de Anatomía en Ortofonía. Lenguaje y Deglución*, traducción española de Mercè Calvo Graells, Barcelona, Elsevier Masson, 2008, pág. 189

<sup>20</sup> Quebradas Angrino, David Alberto, “El error de Descartes, la emoción, la razón y el cerebro humano”, en *Cuadernos de Neuropsicología, Panamerican Journal of Neuropsychology*, 5 (2), 2011, pág. 173-178, pág. 173

<sup>21</sup> Damasio, Antonio, *El error de Descartes*, traducción española de Joandoménech Ros, Barcelona, Crítica, 2008

## Sobre las relaciones entre naturaleza y cultura

En otro orden de cosas, en relación a lo anteriormente expuesto, aunque hasta aquí se haya hecho un cierto énfasis en esa relación de desvinculación con respecto a la naturaleza y en la diferencia entre cultura y naturaleza, cabe observar algunas perspectivas que desde la ecología nos ofrecen autores como Fernando Parra, Juan A. Vielva Juez, Josep Maria Mallarach, Eulàlia Comas y de Alberto Armas en las que se muestra como la acción cultural del hombre sobre el medio natural, en los casos en que estas prácticas se han desarrollado en equilibrio con el entorno y se conservan en su versión tradicional, también ha servido para mantener ecosistemas y permitir su preservación. En este sentido la relación entre las dimensiones natural y cultural en relación al hombre se establecería en términos armónicos. Nótese que esta se produce, generalmente, en el seno de sociedades más primitivas y más desvinculadas de la cultura urbana.

Así, autores como Fernando Parra<sup>22</sup> señalan, en una reflexión sobre las políticas y acciones de conservación de patrimonio natural, cómo el error en el que caen muchas de éstas es el de excluir el factor humano en las medidas de conservación que adoptan. En esta conferencia, Parra hace una propuesta de concepción holística del medio natural en interacción con las diversas acciones culturales que el hombre ha realizado sobre ella desde un punto de vista tradicional, planteando que desde hace miles de años la naturaleza ha tenido para el hombre un sentido funcional que se está obviando en favor de su concepción estética o si se quiere turística. Esta perspectiva no solo perjudica al hombre sino el estado de los espacios a conservar. Así plantea que “la perdurabilidad de la explotación del sistema pasa por su gestión sostenida, por su mantenimiento, y eso sólo es posible preservando su función original aunque se le añadan nuevas.”<sup>23</sup> Estas ideas nos lanzan una perspectiva en la que podemos entender la realidad humana en una necesaria interacción constante con el medio natural. Esta vinculación, en este caso centrada en su dimensión funcional, es la que mantiene una interacción con el entorno equilibrada y sostenible y es la que se ha establecido en numerosos espacios a lo largo de todo el mundo y la que se pierde en contraposición a los fenómenos de hipercivilización entendidos en términos urbanos. Se establece así una defensa de la relación entre naturaleza y cultura en términos tradicionales, planteando esta interacción como una dinámica de relación necesaria, y una crítica a las nuevas formas de relación entre estas dimensiones en el contexto urbano que se traduce en una vinculación con lo natural basada en la

---

<sup>22</sup> Parra, Fernando, “La cultura del territorio (La naturaleza contra el campo) y la insularidad como descriptor de la fragilidad” en *Curso Islas y Culturas del Territorio*, Lanzarote, 2006 en:

<http://fcmanrique.org/recursos/actividad/ponencia%20FParra.pdf> (fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2016)

<sup>23</sup> Op. Cit. nota 22, pág. 7

preservación en términos de taxidermia en tanto que resulta una naturaleza conservada para su observación y exenta de su funcionalidad<sup>24</sup>.

En relación a estas reflexiones cabe también prestar atención a una serie de ideas extraídas de la elaboración del manual para la incorporación en áreas protegidas del concepto de patrimonio inmaterial en términos de valores culturales y espirituales. En este trabajo Josep Maria Mallarach, Eulàlia Comas y Alberto de Armas<sup>25</sup> destacan que los valores culturales y espirituales, entendidos como parte constitutiva del patrimonio inmaterial han de ser tenidos en cuenta con mayor atención en las políticas de conservación y protección de espacios naturales ya que “Desde un punto de vista pragmático, los espacios naturales protegidos por sus valores intrínsecos vinculados a lo sagrado han demostrado a lo largo de su historia milenaria tener una extraordinaria resiliencia y a menudo una mayor efectividad –es decir han sido más eficaces disponiendo de menos recursos– que las áreas protegidas establecidas en base a los modelos administrativos, legales y de gestión surgidos hace poco más de un siglo en Occidente.”<sup>26</sup> Se entiende, en este sentido, que el valor que la naturaleza tiene a este nivel, cultural y espiritual, para el conjunto de la sociedad, es destacable y determinante en cuanto a sus efectos en términos de interacción con el entorno y sostenibilidad de ecosistemas.

Por otro lado, Juan A. Vielva Juez, conservador del Parque Natural de Peñalara, señala, en un artículo publicado en internet titulado “Enseñar a amar la naturaleza”<sup>27</sup>, cómo a través de la cultura y el arte se establecen relaciones con lo natural que vehiculizan ese vínculo entre naturaleza y cultura que en este trabajo se ha planteado como roto en numerosas ocasiones. Vielva, de alguna manera, nos muestra que el diseño y en el arte constituyen “escenarios y actividades desde dónde se pueden mandar mensajes de conservación y amor por la naturaleza dando a conocer los actores que en ella intervienen.”

---

<sup>24</sup> “A este respecto resultan muy ilustrativas las siguientes citas: “En muchas de nuestras ciudades más hermosas, desde Venecia a Santillana del Mar o el casco antiguo de Cáceres, personas sensibles han pretendido su protección, y en la mayoría de los casos lo único que han conseguido es crear parques temáticos (cuyo “tema” es Venecia, Santillana del Mar, etc.) transitados por miríadas de turistas y desprovistos de su anterior vida. Esto es taxidermia, no conservación.” “Poniendo a la Naturaleza en el altar neopagano de la Conservación se la coloca al margen de donde debe estar: en el centro que sustenta nuestras sociedades y vidas” (...) “Igualmente, “salvemos la naturaleza” no es un sensato “salvémonos nosotros”, la especie de más precario porvenir en sus usos de consumo de recursos y transformación del entorno actuales, sino un viva a esa Naturaleza “aparte”, concebida como Parque Temático, destino vacacional o un superfluo lujo similar. “ Op. Cit. nota 22, págs. 6 y 8

<sup>25</sup> Mallarach, Josep Maria, Comas, Eulàlia y de Armas, Alberto, *El patrimonio inmaterial: valores culturales y espirituales. Manual para su incorporación en la áreas protegidas*, Serie de Manuales EUROPARC-España. Programa de trabajo para las áreas protegidas 2009-13, Madrid, Ed. Fundación Fernando González Bernáldez, 2012 en:

<http://www.redeuroparc.org/system/files/share/user/31/manual10.pdf> (fecha del último acceso: 02 de septiembre de 2016)

<sup>26</sup> Op. Cit. nota 25, pág. 14

<sup>27</sup> Vielva Juez, Juan A., “Enseñar a amar la naturaleza”, en *The Desman, Especies Amenazadas*, 2014 en: <http://thedesman.com/blogs/news/15561401-ensenar-a-amar-la-naturaleza> (fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2016)

La contemplación de imágenes, sonidos, colores, sensaciones climáticas, etc que presenta la naturaleza ofrece una memoria multisensorial dentro de nuestra mente. En esta observación y percepción atenta de la naturaleza encontramos a lo largo de la historia los mejores modelos de inspiración para el arte. Como muestra en manera amplia la historia del arte y del paisajismo, la contemplación de la naturaleza, constituye no sólo un modelo de inspiración y un ejemplo de representación artística, sino además una auténtica forma de conocimiento.

Así, a través de estas reflexiones podemos extraer como conclusiones que la relación entre las dimensiones natural y cultural con respecto al hombre se entiende y se establece de forma equilibrada en tanto se comprende la interacción estrecha entre estas dos realidades. En la medida en que esta perspectiva se pierde en el contexto de sociedades y entornos muy urbanizados esta desvinculación resulta pernicioso no solo en la esfera de lo cultural sino también en la de lo natural, como ya se ha visto. Por otro lado, también podemos ver cómo lo cultural, lo artístico y lo espiritual, también son medios de establecimiento y refuerzo de este vínculo con la dimensión natural y que solo a través del diálogo respetuoso o incluso afectivo entre estas esferas se pueden desarrollar dinámicas de relación positivas entre seres humanos y entre estos y su entorno.

Estas relaciones pueden, por otro lado, entenderse también, como hemos visto hasta aquí tanto a nivel contextual como en la relación de un mismo individuo con los aspectos de su ser que se identifican con las dimensiones anteriormente mencionadas. Estas reflexiones, que se establecen en el marco de lo externo pueden aplicarse, por lo tanto, también, en el interno. En este sentido, y como ya se ha visto, en lo relativo a la voz extrema se podrían aplicar los mismos principios.

#### 6.2.4 Sobre la interacción sensorial con el entorno

En relación a lo que se ha comentado anteriormente, cabe hacer además aquí una reflexión en torno al vídeo *In my language*<sup>28</sup> que la activista diagnosticada de autismo, Amanda Braggs, colgó en su canal de youtube en 2007 en tanto que nos permite reflexionar sobre la interacción entre el ser humano y el entorno en un sentido comunicativo de una forma distinta a la del lenguaje hablado, esto es, en términos de interacción no verbal y sensorial. Este caso permite reflexionar no solo en torno a la manera en que interaccionan lo cultural y lo natural en relación al ser humano sino también a las concepciones y prejuicios que en torno a estas dimensiones se elaboran en lo tocante a la percepción, la comunicación y el lenguaje.

En este vídeo, en una primera secuencia sin texto, vemos a Amanda Braggs emitiendo un sonido vocal inarticulado, moviéndose y generando sonido a partir de la percusión de objetos que

---

<sup>28</sup> Baggs, Amanda, *In my Language*, 2007 en: <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc> (fecha del último acceso: 7 de agosto de 2016)

hay a su alrededor. Posteriormente continúa el vídeo acompañado de la voz mecánica de un sintetizador de voz que enuncia el texto que la propia Amanda escribe en su ordenador. Estas palabras que continúan son una suerte de manifiesto, un discurso en el que Amanda plantea que su forma de comunicarse con su entorno es esa, la primera que observamos, pero que ésta es vista como una forma de comunicación particular y limitada. Amanda apunta en su texto a lo paradójico de esta concepción ya que su lenguaje está basado en una interacción sensorial total con todos los estímulos que recibe en una relación en la que se establecen formas comunicativas no simbólicas lo cual implica una mayor apertura y riqueza comunicativa. Amanda critica, por lo tanto, cómo esta forma de comunicación se contrapone a nuestro lenguaje que, precisamente por ser simbólico, es extremadamente limitado ya que en él se reducen las posibilidades perceptivas y sensoriales<sup>29</sup>.

A partir de este ejemplo, vemos cómo se refuerzan algunas de las ideas anteriormente expuestas en torno a la jerarquización, ya no solo en términos estéticos sino a nivel comunicativo, entre el lenguaje simbólico y la voz o el movimiento, entre lo que tiene que ver con la esfera intelectual y lo que tiene que ver con formas más primarias de comunicación asociadas a lo instintivo y lo físico. Esta reflexión permite apoyar la defensa de propuestas perceptivas plurisensoriales en aras de una concepción holística e integrada entre los aspectos culturales y naturales en el ser humano y en relación a su entorno y la manera en que esto se traduce a nivel comunicativo tanto como expresivo.

#### 6.2.5 Síntesis de la definición del objeto de estudio

Así pues, podemos concluir que a las vocalizaciones a las que nos referiremos aquí son las denominadas extremas en tanto que se sitúan en a nivel acústico en los extremos del sonido, esto es con relación a su tono, timbre, intensidad y duración.

Son un tipo de sonido al que nos referiremos en su condición preverbal y en la medida en que se puede asociar a conductas comunicativas de estas características vinculables a lo animal en

---

<sup>29</sup> Véase la transcripción del texto que podemos oír en el vídeo: “My language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. In this part of the video the water doesn’t symbolize anything. I am just interacting with the water as the water interacts with me. Far from being purposeless the way that I move is an ongoing response of what is around me. Ironically, the way that I move when responding to everything around me is describes as “being in a world of my own” whereas if I interact with a much more limited set of responses and only react to a much more limited part of my surroundings people claim that I am “opening up to true interaction with the world”. They judge my existence, awareness and personhood on which of a tiny and limited part of the world I appear to be reacting to. The way I naturally think and respond to things looks and feels so different from standard concepts or even visualization that some people do not consider it thought at all but is a way of thinking in its own right. However the thinking of people like me is only taken seriously if we learn your language. No matter how we previously thought or interacted. As you heard I can sing along with what is around me. It is only when I type something in your language that you refer to me as having communication.”

tanto que vinculado con la naturaleza. Así mismo se contemplarán las implicaciones estéticas que se asocian a estas sonoridades y de qué manera estas condicionan su presencia o ausencia y el rol que juegan a nivel social y cultural en el entorno urbano.

Para abordar este análisis es necesario previamente observar de qué manera ha hecho presencia la exploración de este tipo de sonoridad en el entorno de las artes escénicas a lo largo del siglo XX, en especial en las décadas de los años 60 y 70, en el ámbito de los movimientos artísticos de vanguardia en Europa y EEUU. Dicho estudio obligará, por lo tanto, a analizar las implicaciones filosóficas asociadas a estos movimientos debiéndose hacer referencia a los trabajos de algunos de los autores comprendidos dentro de la French Theory<sup>30</sup>, entre otros, cuyos textos se asocian al contexto de la crisis cultural de la postguerra en Europa.

Aunque estos contenidos se desarrollarán posteriormente en el Estado de la Cuestión y en subsiguiente trabajo se indican aquí con el ánimo de reflejar de qué manera todas estas ideas se irán trenzando progresivamente a lo largo de las siguientes páginas y en el posterior desarrollo de un estudio de mayor envergadura.

## 6.2 Clasificación

A la definición anteriormente expuesta pueden adscribirse entonces estas sonoridades básicas, animales o primitivas a las que nos referimos aunque también, emparentadas con las mismas, estarían todas las emisiones que, ya desde un plano verbal, emplean la voz como soporte también en los extremos de sus cualidades acústicas pero en el terreno de lo social y culturalmente aceptado. Nos estaríamos refiriendo, en este caso, a pregones de mercado, llamadas a larga distancia, cantos callejeros, entre otros. Generalmente las cualidades acústicas de la voz asociadas a estas emisiones están condicionadas o determinadas por las necesidades que impone la comunicación a distancia o por encima del ruido. Estas manifestaciones estarían desplazadas de lo consumible como producto artístico o culturalmente apreciado desde un punto de vista estético.

Así pues, teniendo en cuenta las ideas anteriormente expuestas se podría establecer una distinción de las manifestaciones vocales a las que nos hemos referido en dos grandes grupos definidos en función de sus cualidades sonoras, su uso a nivel comunicativo-expresivo y su relación con lo verbal que serían:

---

<sup>30</sup> Cusset, François, Nasi, Mónica Silvia, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, París, Découverte, 2005

- Voces Extremas no verbales: De estas existen numerosas manifestaciones, como hemos visto anteriormente, aunque en este trabajo nos centraremos en estas cuatro: gritos, llantos, gemidos y risas.

Si observamos, no obstante, algunas manifestaciones artísticas o culturales en las que estas sonoridades hacen presencia vemos como se producen fenómenos de hibridación. Por ejemplo, en un mitin político<sup>31</sup> o si escuchamos el "¡Viva España!"<sup>32</sup> que responde el Batallón ante la arenga del Comandante, por ejemplo, en el Desfile de las Fuerzas Armadas el 12 Octubre vemos que aunque haya palabra, de nuevo, el soporte vocal es el del grito; un sonido especialmente intenso.

- Voces Extraordinarias verbales: De nuevo podemos encontrar diversos ejemplos de estas pero contemplaremos en este trabajo las siguientes: pregones de mercado, llamadas y cantos callejeros.

Por otro lado, en función de su distribución y de la previsibilidad de su presencia en el espacio urbano pueden establecerse las siguientes subcategorías:

Así, por ejemplo, la distribución o la presencia de gritos de furia en la ciudad de Madrid puede asimilarse a este modelo:

- Sonidos espaciales: Fenómenos fijos (localizables en un espacio concreto) predecibles, continuos: gritos en estadios de futbol, baloncesto
- Sonidos eventuales: Fenómenos fijos, predecibles, discontinuos: gritos en manifestaciones en la puerta del sol.
- Sonidos disruptivos: Fenómenos móviles, imprevisibles, discontinuos: gritos de hooligans en el metro, o en una pelea en la calle.

Estas características condicionarían aspectos metodológicos que se expondrán más adelante. Así, un posible esquema de la clasificación de partida<sup>33</sup> de estas sonoridades sería el siguiente:

- Voces Extremas no verbales:

<sup>31</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=MS3BLaLLkY8> (fecha del último acceso 6 de septiembre de 2006)

<sup>32</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=0-mbUP59P74> (fecha del último acceso: 6 de septiembre de 2016)

<sup>33</sup> Como se verá en el apartado de metodología, esta clasificación se toma como base para comenzar un trabajo de recogida de muestras sonoras pero se entiende que a partir del contraste con otro tipo de análisis, como el acústico, entre otros, la clasificación irá modificándose para finalmente poder construirse un Corpus de sonidos vocales, cuestión que se enunciará al final de este trabajo.



- Gritos:
  - Espaciales
  - Eventuales
  - Disruptivos
- Llantos:
  - Espaciales
  - Eventuales
  - Disruptivos
- Gemidos:
  - Espaciales
  - Eventuales
  - Disruptivos
- Risas:
  - Espaciales
  - Eventuales
  - Disruptivos
- Voces Extraordinarias verbales:
  - Pregones de mercado:
    - Espaciales
    - Eventuales
    - Disruptivos
  - Llamadas:
    - Espaciales
    - Eventuales
    - Disruptivos
  - Cantos callejeros:
    - Espaciales
    - Eventuales
    - Disruptivos

Se considera para este trabajo la posibilidad de hacer distinciones para matizar esta clasificación en función de edad y género por cuanto las cualidades acústicas y sus implicaciones culturales difieren y también de su relación con instintos y emociones primarias, como veremos más adelante.

## **7. Estado de la Cuestión**

Como ya se ha avanzado anteriormente son muchas las disciplinas que abordan los fenómenos vocales a los que nos referimos directa o indirectamente desde diversas perspectivas que van desde el teatro a la música, la antropología o la psicología. En relación a sus vinculaciones con el entorno urbano debemos además analizar reflexiones que proceden también de otros ámbitos como la arquitectura, la geografía y la ecología. Es por esto que el presente trabajo pretende ofrecer una amplia visión que permita reflexionar sobre los procedimientos metodológicos adecuados para integrar las aportaciones de dichas disciplinas para una mejor comprensión de naturaleza, presencia e interacción con el hombre y sus actividades en el entorno urbano.

### **7.2 El objeto sonoro y su relación con el entorno urbano**

#### **7.1.1 Las Vanguardias musicales y la música electroacústica**

En tanto que el estudio de la presencia de determinadas sonoridades en el espacio urbano nos remite a la idea de Paisaje Sonoro es adecuado realizar, en primera instancia, una reflexión en torno a cómo los fundamentos de las bases teóricas y técnicas de este campo de estudio hunden sus raíces en las aportaciones de las vanguardias musicales del siglo XX y la música electroacústica. A partir de éstos se desarrollan nuevas maneras de comprender el sonido y numerosos métodos de análisis y procesamiento del sonido y su dimensión espacial que afectan directamente a la manera de entender el fenómeno sonoro en su contexto.

El concepto de Música Electrónica comprende todas las músicas que emplean medios eléctricos o electrónicos en su generación, producción y puesta en escena transmitiéndose a través de altavoces. Esta tendencia surge en el seno de la radio y comienza a desarrollarse desde un impulso de experimentación a partir del uso de elementos técnicos empleados para calibrar el sonido. Determinados compositores comenzaron a explorar las posibilidades compositivas que ofrecía el trabajo desde la base de la materia sonora. Así, se comenzaron a generar sonidos sintéticos en base a la modificación de las ondas sonoras y la aplicación de filtros. Las primeras composiciones en esta línea fueron creadas por el músico Stockhausen (1928-2007) en Colonia. El

cambio que impone esta nueva forma de entender y tratar el sonido será fundamental en el cambio de concepción de la materia sonora.

Otro referente fundamental, en esta línea, surge con la Música Concreta que propone Pierre Schaeffer en torno a 1948. La característica fundamental de esta música es que está generada a partir de sonidos grabados de instrumentos y de diversas fuentes sonoras de variadas naturalezas. También esta tendencia surge en el seno de la radio y dará origen al concepto de Música Acusmática, propuesto por Schaeffer y generalizado por François Bayle en los años 60. El término hace referencia a la práctica pedagógica que imponía Pitágoras a sus discípulos los cuales eran conminados a escuchar sus lecciones privados de la vista para así aumentar su atención sobre la escucha y la comprensión de las ideas expuestas, como señala Ramón Alvarado Angulo<sup>34</sup>.

El concepto de Música Electroacústica hace referencia a la unión entre estas dos primeras tendencias: al uso combinado de elementos sonoros realizados artificialmente a través de medios electrónicos junto con sonidos grabados cuya procedencia sí tiene un referente identificable aunque en su tratamiento se distorsionen tanto que se pierda dicha vinculación. En relación a esto cabe destacar la fundación en 1948 del Grupo de Investigaciones Musicales (G.R.M.) en París. Este centro lleva realizando desde hace más de medio siglo hasta nuestros días un trabajo fundamental tanto a nivel instrumental, como experimental y teórico que desde su fundación sentaría las bases de este nuevo lenguaje musical. En este sentido, cabe destacar la aportación de Pierre Schaeffer y su equipo por cuanto desarrollaron una profunda reflexión sobre el objeto sonoro aportando una propuesta de denominación y clasificación tipológica y morfológica comprendida en las obras *Traité des Objets Musicaux*<sup>35</sup> y *Solfège de l'objet sonore*<sup>36</sup> que seguimos empleando hoy en día.

Algunos de los hallazgos originales de Schaeffer son esenciales para entender la dimensión de sus aportaciones, así, cabe destacar, entre otros, la posibilidad de generar sonidos de duración indefinida gracias a la creación de bucles mediante fonógrafos o la capacidad de aislar sonidos captados del medio ambiente. La abstracción que se alcanzó con respecto al sonido con estos descubrimientos y las posibilidades generativas que permitieron las nuevas tecnologías, de alguna manera, independizaron a las composiciones de la acción humana: el sonido podía generarse originalmente para la música con independencia de la voluntad de un intérprete y la asociación entre sonidos podía producirse por medios electrónicos. Todos estos avances condujeron a Schaeffer a reflexionar sobre la naturaleza misma del sonido aislado de su contexto y analizado en función de sus características propias. Así, gracias a estas aportaciones, se amplía el espectro de

---

<sup>34</sup> Alvarado Angulo, Ramón, Tesis doctorales: *El paisaje sonoro de la Ciudad de Guanajuato, una aproximación desde la música urbana y los pregones*, UAM. Departamento de Música, 2015 en: <http://hdl.handle.net/10486/669427>

<sup>35</sup> Schaeffer, Pierre, *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Paris, Éditions du Seuil, 1966

<sup>36</sup> Schaeffer, P. y Reibel, G., *Solfège de l'objet sonore*. París, Buchet/Castel, 1998

sonido analizado o analizable y también se le aplican a éste variables analíticas más exactas. Una de las consecuencias más destacables que trae consigo esta nueva perspectiva es la ruptura de las jerarquías estéticas aplicadas al sonido, lo cual deriva en que se eleva de categoría a los ruidos a los cuales se les atribuye un valor musical a partir de entonces. Así mismo, la tecnología propició la creación de piezas musicales en consonancia con las nuevas ideas estéticas que se estaban gestando.

En otro orden de cosas y por último, en este apartado cabe destacar la aportación de uno de los discípulos de Schaeffer, Michel Chion, que en su *Guide des objets sonores*<sup>37</sup>, construye una suerte de diccionario de sonidos. Así mismo, con posterioridad aplica la acústica al campo del cine reflexionando sobre la dimensión espacio-temporal que aporta el sonido a la imagen. Michel Chion aporta el concepto de “audiovisión” refiriéndose a estas posibilidades de transmitir distancias pero también de transportarnos a momentos o lugares que aportan los medios técnicos aplicados al sonido. Un ejemplo de esto podemos verlo en obras como, por ejemplo, *Los Sueños* de Akira Kurosawa. Sobre la vinculación entre imagen y sonido se volverá en relación a aspectos metodológicos en torno a la grabación y plasmación de algunos de los resultados de esta investigación.

### 7.1.2 Nuevos sonidos y nuevos modos de escucha

Otra de las aportaciones derivadas de estos avances es la concepción de los procesos perceptivos, en este caso de la escucha. A partir de estos estudios se elabora una distinción entre cuatro tipos de escucha: ouir, entendre, écouter, comprendre<sup>38</sup>. Para este trabajo se pretende poner en diálogo esta aportación con los tipos de escucha propuestos por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*<sup>39</sup>, por cuanto diferentes aspectos de cada modelo permitirán enfocar la perspectiva de recepción que se considera en este trabajo con respecto a las voces extremas en el contexto urbano.

En este sentido, cabe señalar una diferencia entre los dos modelos. El de Schaeffer establece una distinción entre los estadios en el proceso de percepción sonora y de generación de significado. En este proceso se identifican diferentes acciones perceptivas. El primer tipo sería la causal, es un tipo de escucha instintiva como la que remite a un animal a identificar la fuente cuando recibe un estímulo sonoro. El segundo tipo, la escucha semántica, es la que genera o desvela el significado del sonido. El tercero es la escucha empática que implica una comprensión o conexión con el otro, esto es, con el que emite el sonido. El cuarto, la escucha figurativa, es la que genera una asociación de

---

<sup>37</sup> Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet-Chastel, Bibliothèque de Recherche Musicale, 1983

<sup>38</sup> Eiriz, Claudio, "Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer", *Eje: Alfabetización en las distintas disciplinas*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 39, 2012, págs. 39-56.

<sup>39</sup> Barthes, Roland, "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso*, traducción española de Carlos Fernández Medrano, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986, págs. 243-256.

ideas y un "relato" relativo en la mente del que recibe el estímulo sonoro. Y, por último, la escucha reducida, que es el tipo de aprehensión abstracta del sonido, una apreciación sensitiva del mismo que va más allá de significados y asociaciones figurativas.

En el caso de Barthes, éste diferencia en el nivel de la escucha, entendida como acto psicológico y no fisiológico, tres tipos que se realizan en función de su objeto o designio:

En primer lugar, la orientación hacia índices, quizás entendida en el mismo sentido que la escucha causal, propia del estado de alerta de todos los animales. De este tipo de escucha cabe destacar su dimensión territorial en tanto que el reconocimiento de los sonidos ambientales forma parte de la apropiación del espacio. Este proceso de conocimiento transforma el espacio en un entorno familiar en tanto que espacio de seguridad. Entendida en estos términos la escucha adquiere la dimensión de una atención previa, cuyo objeto es la amenaza, en cuanto a la localización de posibles intromisiones en este espacio, o la gestión de necesidades básicas para la subsistencia. "Todavía quedan huellas de esta doble función defensiva y predadora en la escucha civilizada."<sup>40</sup>

El segundo tipo de escucha implica un desciframiento, en tanto que funciona en el plano del lenguaje, de la captación de signos que forman parte de un código.

El tercer tipo de escucha implica y genera un contacto recíproco en el que se busca "no aquello que es dicho, o emitido, sino aquel que habla, aquel que emite: debe ser desarrollada en un espacio intersubjetivo, en que "escucho" en realidad quiere decir "escúchame".

En este sentido, cabe destacar la descripción del proceso de escucha que se produce con respecto a la voz en tanto que nos da noticia de las implicaciones fisiológicas, de su corporeidad, y psicológicas en relación a la recepción de estas formas sonoras:

"El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás (...) nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología." (...) "La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es dónde se va a efectuar el movimiento de va y ven del acto de escuchar."<sup>41</sup>

Otra aportación de Barthes interesante en este sentido es la que indica la superación de modelos de escucha "antiguos", los del creyente, el discípulo y el paciente, en aras de la constitución de una sociedad libre. Así habla de una "escucha contemporánea" que incluye en su territorio: "No sólo lo inconsciente (...) sino también sus formas laicas. La ley que prescribe una

---

<sup>40</sup> Op. Cit. nota 39, págs. 244-246

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 252

escucha correcta única se ha roto." Señala así con respecto al sonido que "Lo que se le pide con más interés es que deje surgir."<sup>42</sup>

Así, las aportaciones de estos autores son destacables para este trabajo en tanto que permiten articular:

Una idea de receptor activo, de escuchante atento. De este planteamiento quizás se pueda deducir la propuesta de una cierta recuperación de la alerta animal o primitiva anteriormente mencionada.

Una idea de escuchante libre al que no se le impone aquello que recibe pero que en su escucha activa tampoco impone sobre lo escuchado estableciendo una percepción más abierta, menos selectiva o generadora de significado<sup>43</sup>.

Una escucha más física que pone en contacto a los interlocutores no sólo por medio del intercambio de mensajes sino a través del cuerpo; vínculo establecido a través de la voz.

Algunas de estas implicaciones, como se verá más adelante, pueden relacionarse con la propuesta de determinadas técnicas teatrales y meditativas que persiguen propiciar el acceso a una mayor capacidad perceptiva y expresiva y a una desautomatización de las respuestas del individuo.

### 7.1.3 Paisaje Sonoro

Siguiendo con esta línea, y para enmarcar el trabajo que aquí se pretende hacer, es obligado atender a los estudios de los sonidos urbanos cotidianos, lo que se ha venido denominando "Paisaje Sonoro".

En primer lugar, cabe destacar los trabajos dirigidos en los años 70 por el compositor canadiense Murray Schafer en la Universidad Simon Fraser de Vancouver. Éste inicia en 1972 un proyecto, el *World Soundscape Project*, que comprende una serie de estudios que darán lugar a nuevas herramientas para abordar el estudio y el diseño del paisaje sonoro, entendiendo el sonido como un fenómeno multivariable con implicaciones culturales, sociales, identitarias y psicológicas, entre otras.

En este proceso Murray Schafer y su equipo se dedicaron a grabar señales sonoras de la ciudad de Vancouver entre las que destacan las de los faros, en especial el de Point Atkinson. La idea de fondo de este trabajo partía del planteamiento de que los diseños de paisaje sonoro del

---

<sup>42</sup> Op. cit. nota 39, pág. 254

<sup>43</sup> En este sentido, cabría hacer una referencia a las reflexiones planteadas previamente en torno al manifiesto de Amanda Braggs que se ha comentado anteriormente en la pág. XX. Este concepto de escucha daría respuesta a las críticas establecidas por esta activista y permitiría articular una relación más armónica con formas comunicativas diversas permitiendo quizás comprender desde otra óptica fenómenos como el autismo, entre otros, si pensamos directamente en el caso del ejemplo.

futuro debían tomar en consideración aquellos elementos que forman parte fundamental de la identidad sonora de un espacio y la comunidad que lo habita, siendo un elemento fundamental de representación. Así, Murray Schafer aplica el concepto de *soundmark*, derivado del concepto de *landmark*, a aquellos sonidos que cumplen esta importante función social y cultural<sup>44</sup>.

A partir de aquí el campo de estudio de los paisajes sonoros se ha abierto en múltiples vías que comprenden variadas disciplinas y aplicaciones. Así vemos como el paisaje sonoro se ha planteado desde diversas perspectivas para abordar diferentes problemáticas y para poner en relación disciplinas tales como la arquitectura, la antropología, la ecología, el urbanismo, la historia, la psicología y la creación artística. Se han abordado desde distintos puntos de vista: el artístico, que otorga valor musical a los sonidos y ruidos producidos por la naturaleza y las personas al realizar diferentes tareas y roles dentro de las sociedades, el histórico, en términos de estudio y recuperación, y el antropológico y social, en términos de percepción, asimilación de paisajes por parte de la población y sus implicaciones tanto en lo espiritual como en lo cotidiano. Se contemplarán, sin embargo, en este apartado solamente los trabajos cuyas aportaciones contribuyen a enmarcar los fenómenos observados y cuyas teorías son susceptibles de constituir un punto de partida para la elaboración del consiguiente análisis.

Así, cabe señalar que con posterioridad a estos estudios se han realizado numerosos trabajos en torno a los sonidos urbanos desde esta perspectiva. En el ámbito hispano destacan trabajos como los de Cristina Palmese y José Luis Carles Arribás<sup>45</sup> que abordan en sus estudios los espacios de ciudades como Madrid o Cuenca teniendo en cuenta su dimensión sonora desde una perspectiva interdisciplinar que aúna aspectos técnicos y científicos con otros de tipo artístico en un tipo de estudio de implicaciones además pedagógicas y de sensibilización. En este sentido, se ponen de relieve las implicaciones ecológicas de este tipo de estudio.

También cabe destacar, siguiendo con esta idea, la obra de marcado fondo ecologista de Susana Espinosa<sup>46</sup>. En ésta se pone de manifiesto el problema de la contaminación por ruido proponiendo, en aras de una mayor sensibilización y de la construcción de propuestas para cambiar esta situación, una serie de actividades encaminadas a desarrollar un tipo de escucha inteligente del entorno sonoro. Así mismo, cabe destacar el trabajo previamente mencionado de Ramón Alvarado Angulo *El paisaje sonoro de la Ciudad de Guanajuato, una aproximación desde la música urbana*

---

<sup>44</sup> Schafer, R. Murray, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Intermedio, 2003

<sup>45</sup> Palmese, Cristina y Carles Arribás, José Luis, Alcázar, Antonio, *Paisajes Sonoros de Cuenca*, Castilla la Mancha. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2010, Palmese, Cristina y Carles Arribás, José Luis, *Paisajes Sonoros de Madrid*. Museo Municipal de Arte de Madrid, Madrid, Colección las cajas de Uruk, 2005, y Carles Arribás, José Luis, *La dimensión sonora del medio ambiente. Relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

<sup>46</sup> Espinosa, Susana, *Ecología acústica y educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. Barcelona, Graó, 2006

y los pregones<sup>47</sup> que analiza el paisaje sonoro desde un punto de vista estético-musical que tampoco deja de lado la reflexión sobre la contaminación acústica y los efectos del ruido sobre los elementos sonoros de carácter identitario. Como señala Ramón Alvarado Angulo, los estudios sobre paisajes sonoros tienen vinculaciones con la ecología en tanto que entienden el análisis de los sonidos de un lugar como un sistema de relaciones entre el hombre, el sonido y el medio<sup>48</sup>. Es importante esta reflexión en tanto que nos conduce, a través de la escucha, a la toma de consciencia sobre nuestro vínculo con el entorno. También es destacable en la medida en que generan una sensibilización con respecto a la forma en que afectan estas relaciones a las interacciones diarias entre individuos de una misma comunidad y a la relación que establece el sujeto consigo mismo. En el caso de este trabajo, las implicaciones ecológicas se tendrán en cuenta en este sentido y en la medida en que la contaminación acústica dificulta la apreciación de determinadas fuentes sonoras. Así mismo, se tendrá en cuenta la dimensión ecológica en la medida en que aporta luz sobre la relación entre las dimensiones naturales y culturales con respecto al hombre y su vinculación con el entorno como se ha visto anteriormente.

También en el trabajo de Susana Espinosa se vinculan estas ideas con las de conservación de patrimonio sonoro en torno al concepto de validez ecológica, esto es, la comprensión de los sonidos del entorno como un bien que sirve al sujeto que lo recibe. Y por lo tanto, perfila acciones encaminadas a la recuperación y preservación de los sonidos de pertenencia. Otros trabajos que merecen mención por cuanto desarrollan esta idea de lo identitario orientada hacia la conservación de patrimonio sonoro-musical son los de Germán Labrador y Begoña Lolo<sup>49</sup>. En esta línea, pero desde una perspectiva más de carácter antropológico y etnográfico, podemos observar también trabajos sobre el estudio y registro de paisajes sonoros. En este ámbito destacan trabajos como los de Luis Barrie, sobre los cantos y el habla de los mapuches de Chile o los rapanui de la Isla de Pascua. También destaca el trabajo de Graciela Muñoz Farida de Chile, fundadora del laboratorio de Arte Sonoro (LAS) que es un proyecto etnográfico dedicado al estudio y registro del paisaje sonoro en Chile y Latino América<sup>50</sup>. En este sentido, cabe resaltar que para comunidades de tradición oral es fundamental este trabajo.

---

<sup>47</sup> Op. Cit. nota 34

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 11

<sup>49</sup> Labrador, Germán, “Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica, A la búsqueda de un registro musicado del Madrid de finales del s. XVIII” en *III Jornadas Nacionales de Folclore Sociedad*. CIOFF-UCM. Madrid, 2006 y Lolo, Begoña: “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Museo de San Isidro, 2003, págs.15-31.

<sup>50</sup> A este respecto encontramos las grabaciones y piezas en formato DVD de Barrie, Luis, *La oralidad en el canto mapuche*, Fondo de las Artes y de la Cultura, Ministerio de Educación, Chile, 2002, y Muñoz Farida, Graciela y López Sandoval, Cristian, *Frágil Tormentoso, 6 piezas electroacústicas sobre archivos sonoros del río baker*, Chile, LAS, Laboratorio de Arte Sonoro, 2013



Siguiendo estas ideas y vinculado a los tipos de escucha que se han mencionado en el apartado anterior, es importante resaltar el proceso de superposición de unos sonidos sobre otros que Barry Truax denomina efecto de "máscara" entendido como "un sonido que causa un efecto en otro, haciéndolo más difícil o imposible de escuchar"<sup>51</sup> y que también se menciona en ensayos como *El acto de escuchar* de Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* en el que se hace una alusión a esta misma idea en los siguientes términos<sup>52</sup>:

"Cuando el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro (cuando el ruido ambiental es demasiado fuerte) la selección, la inteligencia del espacio ya no es posible, la escucha resulta perjudicada; el fenómeno ecológico que llamamos hoy en día polución -y que lleva camino de convertirse en un mito negativo de nuestra civilización mecánica- no es nada más que una alteración insoportable del espacio humano en la medida en que el hombre exige reconocerse en él: la polución lesiona los sentidos, del animal al hombre, para reconocer su territorio y su hábitat: la vista, el olfato, el oído."

Interesan estas ideas, por un lado, en la medida en que nos sirven para entender y definir el estado en el que se encuentra el contexto en el que se analiza el objeto de estudio y las implicaciones físicas, en términos de alteración de percepción tanto como de otro tipo de trastornos, psíquicas y filosóficas que esto conlleva. En relación a esta idea, cabe destacar el trabajo de Eduardo Muscar Benasayag "El ruido nos mata el silencio"<sup>53</sup> que estudia las diferentes fuentes causantes de contaminación acústica centrándose en sus efectos sobre el organismo en el plano psicológico y conductual, haciendo especial énfasis en lo relativo al estrés. Por otro lado, en relación a la idea de máscara estos conceptos servirán para entender este proceso en sentido contrario cuando se atiende a fenómenos vocales que por su naturaleza perforan este ruido ambiental y convierten esta alteración en un fondo sonoro que pasa a segundo plano o que incluso momentáneamente se omite a nivel perceptivo.

Como indica Ramón Alvarado Angulo en su tesis doctoral "El concepto de paisaje sonoro plantea una relación sonido-hombre-sociedad y su significación simbólica y cultural."<sup>54</sup> En relación a esto, cabe volver sobre el concepto de identidad sonora, que veíamos anteriormente, que subyace a este planteamiento y que ha sido expuesto por autores como Cristina Palmese, Ricardo Atienza, desde el campo de la arquitectura y en lo relativo a los modos de percibir y habitar la ciudad.

---

<sup>51</sup> Truax, Barry, en: <https://www.sfu.ca/~truax/> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2016)

<sup>52</sup> Op. Cit. nota 39, pág. 244

<sup>53</sup> Muscar Benasayag, Eduardo, "El ruido nos mata el silencio", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 20, 2000, págs. 149-161

<sup>54</sup> Op. cit. nota 34, pág. 28

También destacan las aportaciones de José Luis Carles Arribás<sup>55</sup> en relación a estos aspectos a los que añade una perspectiva también musicológica y ecológica. Se entiende así, a partir de estas ideas, que los espacios de la ciudad son habitados, recorridos y percibidos en función de una serie de características que los diferencian de otros. Entendido en este sentido, la población, que habitualmente interactúa en este marco, lo identifica y, en cierta medida, incorpora las cualidades del entorno como rasgos diferenciales de su propia identidad, al menos en la dimensión contextual de ésta. "Una identidad local y comunitaria en la que la identidad de cada persona está vinculada en gran medida a los espacios que habita."<sup>56</sup>

Así, podemos entender la identidad individual y colectiva del ciudadano articulada en gran medida en torno a lo urbano, en términos de habitación y relación con el espacio, pero también en torno a lo que la ciudad constituye como idea. En este trabajo se pretende comprender, así mismo, las implicaciones de lo urbano en la medida en que puede ser definido, tomando como muestra un entorno como Madrid, como lo opuesto a un entorno natural en términos de contacto con lo animal y lo vegetal en estado no controlado por el hombre. Así pues, tomando como base las teorías que plantean una asociación identidad individual-identidad colectiva-identidad urbana, se pretende observar en esta construcción identitaria un fenómeno de gestión, en términos de control, y a menudo de desvinculación de lo natural que en este sentido revierte para el hombre-ciudadano en una separación de su dimensión hombre-animal. Es en este sentido en el que se entiende lo sonoro vocal y en especial lo sonoro extremo como un vestigio de esta dimensión, y como algo a observar, comprender y preservar en términos de identitarios tanto como de ecología, si se quiere. La percepción consciente de estos fenómenos puede revertir en última instancia en una mejora de los modos de convivencia y puede derivar en una gestión alternativa ulterior de estas sonoridades que camine en este mismo sentido.

En cuanto a la utilidad transdisciplinar de los paisajes sonoros y sus diversas aplicaciones cabe destacar la presencia de la metodología de la escucha en estudios de carácter urbanístico o arquitectónico como vemos en el caso de los trabajos de Cristina Palmese o de los del laboratorio CRESSON. Por otro lado, también destacan sus aplicaciones a la pedagogía, como se observa en propuestas como la de José Luis Carles Arribás. Otra tendencia a considerar es su presencia en creación artística cuyo análisis se extenderá más pormenorizadamente por cuanto tiene implicaciones en relación al enfoque metodológico de este trabajo. No obstante, cabe destacar en

---

<sup>55</sup> Carles Arribás, José Luis y Palmese, Cristina: "Identidad sonora urbana", en *Estética radiofónica, otros horizontes de la radio* y Carles Arribás, José Luis y Palmese, Cristina, "Definiciones", en *Archivo sonoro*: <http://www.archivosonoro.org/documentos/acercade>. (fecha del último acceso: 10 de julio de 2016)

<sup>56</sup> Atienza, Ricardo, "Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana. Escucha y variación" en *Actas del I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, 2007

este apartado trabajos como los de Ximena Alarcón que en *Sounding Underground*<sup>57</sup> hace un trabajo sobre los espacios subterráneos de ciudades como Londres, París o México DF. También, en el campo del Radio-Arte, destaca el trabajo sobre el paisaje sonoro de la Ciudad de México *Los gritos de México* de Félix Blume<sup>58</sup> en el que se recogen, entre otros sonidos como los de medios de transporte, ruidos de la naturaleza etc., las voces de los transeúntes o los pregones de mercado que se escuchan en las calles en calidad de sonidos constitutivos de la identidad de la ciudad, en este caso, seleccionados y organizados también con un criterio estético.

#### 7.1.4 Voces en las calles

Como señala en su tesis doctoral Ramón Alvarado Angulo "Antes de la Revolución Industrial las calles estaban llenas de voces. Un componente fundamental de la vida de una ciudad son las voces de las personas."<sup>59</sup> Uno de los fenómenos que vincula lo vocal con lo urbano y que ha sido objeto de estudio en estos términos y para disciplinas sobre las que se ha hablado anteriormente es el trabajo sobre los pregones de mercado en el entorno urbano. Debido a que en este trabajo, aunque puedan considerarse otros medios urbanos, la ciudad de Madrid constituirá una fuente de muestras sonoras y referencia obligada, cabe hacer aquí una mención específica a trabajos realizados en torno a esta ciudad. Así, cabe destacar una serie de trabajos y fenómenos culturales en los que la voz extrema, en este caso como base de pregones de mercado, tienen presencia.

Según el Diccionario de la Lengua Española, Pregonar es "Decir y publicar a voces uno la mercancía o género que lleva para vender"<sup>60</sup>. Así, como indica el etnógrafo Miguel Barnet<sup>61</sup>, entendemos como pregones los gritos, voces y cantos que producen vendedores y artesanos, entre otros, para anunciar productos, servicios o acontecimientos especiales.

Son pocos los trabajos o las obras que se han escrito específicamente en torno a este fenómeno. Destacan especialmente trabajos como el de Guillermo Blázquez que recoge en *Los gritos de Madrid. Colección de setenta y dos grabados; Pregones de ayer y de hoy*<sup>62</sup> imágenes de los vendedores ambulantes de Madrid acompañadas de sus frases particulares. En el prólogo de esta obra, Ramón Gómez de la Serna nos ofrece una imagen general sobre la presencia de estos fenómenos y el efecto sonoro que producían en las calles y en el interior de las casas. Su detallada

---

<sup>57</sup> Alarcón, Ximena, *Sounding Underground*, en <http://soundingunderground.org/> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2010)

<sup>58</sup> Blume, Félix, *Los gritos de México*, Soundscape of the city of Mexico, en: <http://www.felixblume.com/los-gritos-de-mexico/> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2010)

<sup>59</sup> Op. cit. nota 34, pág. 21

<sup>60</sup> "Pregonar" en: Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, Madrid, vol. II, pág. 1097

<sup>61</sup> Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Manchester University Press, 2010, pág. 10

<sup>62</sup> Gómez de la Serna, Ramón, *Los gritos de Madrid colección de setenta y dos grabados; Pregones de ayer y de hoy*, Guillermo Blázquez, Madrid, 1982

descripción de elementos como el ataque vocal de algunos pregones, la intensidad de los gritos y la entonación de las frases nos permiten reproducir, tomando también como base a modelos actuales, la emisión de dichas frases y recuperar el paisaje sonoro, en este caso, de las calles de Madrid en la última década del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Otra obra que nos permite comprender las dinámicas de venta ambulante y su distribución en el espacio en el contexto del rastro entre los siglos XVIII y XX es la obra de José Nieto Sanchez *Historia del Rastro, Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*<sup>63</sup>. Más recientemente en la ya citada tesis doctoral de Ramón Alvarado Angulo<sup>64</sup>, se analiza la importancia del estudio y registro de estas manifestaciones sonoras como parte del patrimonio cultural de las ciudades. En este trabajo ofrece una breve perspectiva sobre el pregón y su presencia en otras ciudades para centrarse posteriormente en la ciudad de Guanajuato, Méjico. Su obra aporta fundamentalmente solidez al argumento que sostiene que este tipo de manifestaciones sonoras forman parte del patrimonio inmaterial de una comunidad y su presencia o ausencia nos sirven para comprender la evolución social y cultural de este entorno.

A pesar de la escasez de fuentes de referencia, cabe destacar la presencia de los pregones en obras variadas de carácter artístico y cultural. En numerosos escritos de Ramón de Mesonero Romanos se ilustra la forma en que las diferentes voces de las calles se entremezclaban para generar un efecto sonoro que caracteriza la vida cotidiana del Madrid del siglo XIX. Encontramos alusiones a vendedores ambulantes y aguadores, entre otros, en obras como *Escenas Matritenses*<sup>65</sup>. También observamos alusiones a estos tipos y fenómenos en artículos de revistas y periódicos de autores como el del periodista José Rúa Figueroa en el *Semanario pintoresco español*<sup>66</sup>. En la Zarzuela y la Tonadilla escénica también encontramos muestras de estas formas sonoras. En algunas zarzuelas los autores incluyen escenas que tienen lugar en la calle en las que intervienen personajes, voces y gritos que contribuyen a ilustrar el paisaje sonoro de la ciudad. Pondremos aquí algunos ejemplos como es el caso de *El Capitán Centellas* de Juan José Herranz<sup>67</sup>. Así mismo, en *Agua, azucarillos y aguardiente*<sup>68</sup> de Miguel Ramos Carrión encontramos una vendedora pregonando el producto que

---

<sup>63</sup> Nieto Sánchez, Jose A., *Historia del Rastro, Los orígenes del mercado popular de Madrid, 1740-1905*, Vision Net, Madrid, 2004

<sup>64</sup> Op. Cit. nota 34

<sup>65</sup> De Mesonero Romanos, Ramón, *Escenas Matritenses*, Aguilar, Madrid, 1945, pág. 48

<sup>66</sup> Rúa Figueroa, José, "Madrid en el año de 2854" en *Semanario Pintoresco Español, Lectura de las Familias, Enciclopedia Popular*, 15-16, 1850, pág. 7

<sup>67</sup> Herranz, Juan José, *El Capitán Centellas*, con música de Manuel Fernandez Caballero y Antonio López Almagro, publicación original 1884, en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-capitan-centellas-zarzuela-en-tres-actos-y-en-verso--0/>

(fecha del último acceso 28 de abril de 2016)

<sup>68</sup> Ramos Carrión, Miguel, *Agua, azucarillos y aguardiente*, con música de Federico Chueca, publicación original 1897en:

da título a la obra, así como a los barquilleros de Lavapiés. También, como indica Germán Labrador, en la Tonadilla escénica tienen presencia tipos populares, entre los cuales hay vendedores ambulantes y aguadores, entre otros, que nos permiten entrever cómo sonaría la ciudad de Madrid si atendemos a las voces de aquellos que la poblaban<sup>69</sup>.

Otras fuentes que contemplan el fenómeno son registros sonoros de colectivos independientes que se dedican a recoger y catalogar desde el ámbito particular sonoridades que caracterizan ambientes, culturas y comunidades de todo el mundo con el ánimo de conservarlas y difundirlas, como es el caso de la Association for Cultural Equity<sup>70</sup> que cuentan con un archivo de las sonoridades de los mercados y las calles de diversas ciudades de España en los años 50. Otros, también de carácter particular, como blogs<sup>71</sup>, dan testimonio de anécdotas de las personas que vivieron en Madrid en la primera mitad del siglo XX y que aún recuerdan cómo sonaban sus calles. La transmisión de estos testimonios son, la mayor parte, orales.

Vemos como estos trabajos o testimonios sobre pregones giran en torno a su presencia en la ciudad de Madrid en términos históricos ya que, aunque es una práctica que aún se conserva, se está perdiendo como fenómeno generalizado. Aunque en esta investigación se pretende atender a las manifestaciones presentes hoy día estas referencias posibilitarán una comprensión mayor sobre usos y gestión que a nivel colectivo se producen de este tipo de manifestaciones vocales. También estos trabajos ahondan en la importancia que tiene el registro de las sonoridades propias de un espacio para la preservación de las mismas como elementos característicos de la cultura urbana en la que se manifiestan.

## 7.2 Experimentación vocal extrema en las Artes Escénicas

En las artes escénicas en Europa se han desarrollado una serie de tendencias y escuelas desde los años 20 del siglo XX hasta nuestros días que han contemplado desde diversas ópticas los fenómenos vocales a los que aquí nos referimos. Es importante considerar su presencia a partir de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX por cuanto nos permiten

---

[http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/abnetcl.exe/O7063/ID33df2e55?ACC=133&NAUT=35549&SAUT=Chueca,+Federico+\(1846-1908\)](http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/abnetcl.exe/O7063/ID33df2e55?ACC=133&NAUT=35549&SAUT=Chueca,+Federico+(1846-1908)) (fecha del último acceso 29 de abril de 2016)

<sup>69</sup> Labrador, Germán, “Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica. A la búsqueda de un registro musicado del Madrid de finales del siglo XVIII” III Jornadas Nacionales de Folclore y Sociedad. COIFF-UCM. Madrid, 3.4 Noviembre 2006, pág. 4

<sup>70</sup> Association for Cultural Equity:

<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-ix.do?ix=recording&id=11196&idType=sessionId&sortBy=abc> (fecha del último acceso 2 de mayo de 2016)

<sup>71</sup> Véase como ejemplo: <http://historias-matritenses.blogspot.com.es/2012/12/tipos-tipillos-y-tipejos-de-madrid.html> (fecha del último acceso 2 de mayo de 2016)

comprender y definir más adecuadamente el objeto de estudio y entender en qué medida un trabajo de esta naturaleza puede permitir una aplicación ulterior en este ámbito.

A continuación se analizarán únicamente las escuelas o artistas cuyo trabajo, vinculado en mayor o menor medida a la exploración de las sonoridades extremas, mantiene su vigencia hoy en día y pueden interesar a los objetivos de este trabajo.

### 7.2.1 Teatro

Desde la escena teatral se realizaron a lo largo del siglo XX una serie de investigaciones reseñables en este trabajo por cuanto en éstas la exploración de las posibilidades expresivas de la voz tuvo un papel importante. Entre estos se destacarán los de Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Alfred Wolfshon y Roy Hart. En los siguientes ejemplos podemos observar cómo, a pesar de seguir procesos diversos, hay ciertas líneas comunes en todas estas aproximaciones y en muchos de sus resultados. Así se entiende la presencia de la voz extrema:

- Comprendida en el marco de una crisis con respecto a la cultura occidental.
- Entendida en términos de animalidad y contacto con la dimensión natural del hombre.
- Vinculada con lo primitivo en dos sentidos: en el individuo a estados preverbales de comunicación y en lo social a comunidades indígenas o prácticas culturales de gran tradición mantenidas hasta nuestros días por las poblaciones que las practican. Esta inquietud se traduce en una deriva antropológica en la exploración de nuevas formas teatrales o técnicas que estudiamos.
- Asumida en términos de liberación psicológica, en relación a la eliminación de bloqueos y la superación del trauma, o vinculada a la locura.

#### 7.2.1.1 Antonin Artaud

La obra de Antonin Artaud (1896-1948) importa en este estudio como antecedente en el empleo de cierta forma de vocalidad extrema que servía en sus espectáculos al propósito último de su conocido "Teatro de la Crueldad". Antonin Artaud habla así de su teatro en *El teatro y su doble*<sup>72</sup>:

---

<sup>72</sup> Artaud, Antonin, *The theatre and its double*, en *Artaud, Collected Works*, vol.4, traducido por Víctor Corti, Calder and Boyars, London, 1974, pág. 95

"Aquel que apuesta por el impacto violento en el espectador. Para ello, las acciones, casi siempre violentas, se anteponen a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón y la lógica."

Es destacable esta cita por cuanto hace referencia a uno de los rasgos característicos de sus espectáculos teatrales y otras producciones, esto es, a su interés por lo sonoro preverbal como instrumento para articular el objetivo expuesto. Así, en este apartado se abordará la relación de Artaud con las vocalidades extremas en su vinculación con respecto al lenguaje y el acto escénico y, por otro lado, en cuanto a la relación de estas búsquedas y estas inquietudes con sus circunstancias personales.

Artaud articula a través de su vida y sus obras un profundo discurso en contra de la cultura y el arte establecido, desde su primera vinculación al movimiento surrealista, explorando formas de expresión subversivas a este respecto. En esta línea, aborda una investigación sobre manifestaciones vocales extremas, tanto en la escena como en producciones radiofónicas, entre las que cabe destacar la pieza *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Cabe señalar aquí también que sobre esta obra se han realizado reelaboraciones en teatro musical como, por ejemplo, en la versión titulada *Pour en finir avec le jugement d'Artaud* estrenada por la compañía Base Theatre en el Festival de teatro Fringe en 2007.

Sobre esta pieza se han elaborado diversos estudios como el artículo de Allen S. Weiss<sup>73</sup>, "Radio, Death, and the Devil. Artaud's 'Pour en Finir avec le Jugement de Dieu'", que aborda un análisis de esta obra desde una perspectiva literaria o el artículo de Felipe Otondo "Rediscovering Artaud's Sonic Order"<sup>74</sup> que explora las ideas sobre el trabajo vocal y el sonido aplicadas tanto al espacio escénico como a la transmisión radiofónica elaboradas por Antonin Artaud. A partir de aquí elabora una reflexión en torno a capacidad que tiene la aplicación de sistemas de amplificación sonora *wireless* para generar la sensación de inmersión promovida por Artaud, tomando como ejemplo su aplicación en la versión teatral de *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* realizada por la compañía inglesa Base Theatre. En cuanto a los estudios sobre esta pieza también destaca la ya citada tesis de Miguel Álvarez en la que aborda el análisis de la obra en términos de lo que él denomina voz excremental, entendida en el sentido expuesto por Steven Connor en *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*<sup>75</sup>. Miguel Álvarez tiene en cuenta esta pieza en su trabajo en la

---

<sup>73</sup> Weiss, Allen S., "Radio, Death, and the Devil. Artaud's 'Pour en Finir avec le Jugement de Dieu'", en *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge Mass, MIT Press, 1992, págs. 269-307

<sup>74</sup> Otondo, Felipe, "Rediscovering Artaud's Sonic Order", en *J.M.M.: The Journal of Music and Meaning*, Vol. 9, 2010, págs. 4-11

<sup>75</sup> Op. Cit. nota 4, pág. 129

medida en que contribuye a la exploración de las implicaciones del concepto de voz límite, anteriormente expuesto. Todos estos estudios nos ayudan a reforzar la perspectiva que comprende un interés por capacidad del sonido y de la voz para expresar e impactar físicamente sobre el espectador en aras de alcanzar una forma de comunicación no intelectualizada con el mismo.

Las ideas fundamentales de Artaud sobre la voz y el sonido están expresadas la mayoría en *El teatro y su doble* y expresadas en las obras anteriormente citadas. Para Artaud la aproximación a un uso de la voz de tipo original o preverbal constituía un elemento clave para romper lo que él planteaba como la subyugación del teatro con respecto al texto y para encontrar un tipo de expresión a medio camino entre el gesto y el pensamiento<sup>76</sup>. Para trascender el significado de las palabras, Artaud desarrolló su propia lengua glosolálica como una forma de limitar la comunicación a puro sonido en aras de potenciar su capacidad de impactar sobre el cuerpo y distribuirse por el espacio<sup>77</sup>. El objetivo de Artaud era explorar vías de contacto con el espectador que rompieran las distancias impuestas por la convención del acto teatral. El objetivo era lograr una inmersión total del espectador, una comunicación total entre actores, espectadores y espacio escénico<sup>78</sup>. En este sentido la capacidad de impacto físico de la voz en su estado extremo, despojado de su vinculación semántica con la palabra resultaba un vehículo poderoso.

Estas aportaciones de Artaud pueden relacionarse con la idea expuesta por Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* en relación al geno-canto, idea desarrollada a partir de la distinción entre fenotexto y geno-texto de Julia Kristeva, que hace referencia a la dimensión física de impacto del canto:

"El geno-canto es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones "desde el interior de la lengua y en su propia materialidad"; se trata de un juego significante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo<sup>79</sup>

Como se ve, a través de estas investigaciones y reflexiones se ahonda en la dimensión física del contacto a través de la voz entre espectadores y actores pero también se hace referencia a su

---

<sup>76</sup> Op. Cit. nota 72, pág. 68

<sup>77</sup> Op. Cit. nota 74, pág. 4

<sup>78</sup> Op. Cit. nota 72, pág.103

<sup>79</sup> Barthes, Roland, "El grano de la voz", en *Lo obvio y lo obtuso*, traducción española de C. Fernández Medrano, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986, págs. 262-271



capacidad de generar un contexto, un paisaje o un ambiente y el impacto sobre el cuerpo que está forma de catarsis escénica produce.

En otro orden de cosas, como se señalaba anteriormente, algunos aspectos de la vida de Artaud son destacables por cuanto veremos que se relacionan con otras cuestiones relacionadas con estas manifestaciones vocales y también con las circunstancias, inquietudes y exploraciones de otros artistas que veremos a continuación. Uno de éstos es el hecho de que la vida de Artaud estuvo atravesada por dos Guerras Mundiales y numerosos procesos de duelo, entre los que destacan la muerte de su hermana en 1905 y una serie de enfermedades que le dejaron secuelas psiquiátricas que lo llevaron a estar internado durante 9 años en diversos sanatorios como El Havre, Villejuif, Rodez entre 1937 y 1946. El otro hecho destacable es que en su búsqueda vital y artística viajó a México en 1936 para convivir con los tarahumaras y experimentar con la ingesta de peyote. Artaud consideraba a los tarahumaras una “raza-principio”. Como señala Frances M. Slaney:

“Il est parti pour le Mexique avec une vision surréaliste précise de la politique culturelle à laquelle il s'est rattaché avec tenacité pendant le reste de sa vie agitée en France, en écrivant et réécrivant ses brèves expériences chez les tarahumaras.”<sup>80</sup>

Así podemos observar cómo desde el análisis de sus exploraciones en torno a la vocalización extrema pueden comenzar a vincularse a través de la figura de Artaud, por un lado, aspectos de tipo psicológico, vinculadas a alteraciones asociadas al duelo o determinadas afecciones psíquicas, con otras circunstancias de crisis relacionadas con lo contextual en su dimensión cultural. Así vemos cómo estas formas vocales funcionan en la estructuración de una crítica que pone en crisis del lenguaje mismo y que invita a una investigación y experimentación que pasa por un contacto con prácticas culturales ajenas a la tradición occidental.

#### 7.2.1.2 Jerzy Grotowsky

El trabajo de Grotowsky no ha sido abordado en relación a la voz específicamente por otros autores pero es importante para comprender a nivel contextual las diferentes contribuciones provenientes de las vanguardias teatrales en su vinculación con el fenómeno de la vocalidad extrema, por lo tanto Grotowsky aborda este punto desde su propia obra.

---

<sup>80</sup> “Se fue a México con una visión surrealista precisa de la política cultural a la que tenazmente se adhiere durante el resto de su agitada vida en Francia, escribiendo y reescribiendo acerca de sus experiencias con los Tarahumara.” (traducción propia), Slaney, Frances M., “Un paysage entièrement moderne : Artaud dans la SierraTarahumara”, en *Antropologie et Sociétés*, 18: 1, Département d'anthropologie de l'Université Laval, 1994, págs. 133-155, pág 133

En 1959 Jerzy Grotowsky creó en Opole, Polonia, el Laboratorio Teatral. Su nombre revela el sentido de la institución. Éste contaba con una compañía estable en la que los actores eran maestros a su vez y que mantenía una estrecha relación con otras disciplinas como la psicología, la fonología y la antropología cultural. Jerzy Grotowsky desarrolló en el seno de esta institución, a partir del trabajo de Konstantin Stanislavsky sobre las acciones físicas, un método de trabajo que tomaba como inspiración no solo las enseñanzas de su maestro sino también técnicas como la de Delasarte o la síntesis de Vajtangov del entrenamiento de Meyerhold, así como elementos provenientes de entrenamientos orientales como los de la Opera de Pekin, el Kathakali hindú o el Teatro No de Japón.

El teatro que perseguía y desarrolló Grotowsky es el que concluyó en denominar "teatro pobre" una práctica escénica despojada de artificios lumínicos y escenográficos donde prima el trabajo del actor en su encuentro con el espectador. Desde una perspectiva que asumía que la televisión y el cine ocupaban espacios que el teatro jamás podría recuperar, Grotowsky se preguntó qué constituía la esencia del teatro. En este sentido, exploró en sus investigaciones formas de lograr una más profunda comunión entre espectador y actores que para él eran, en última instancia, los elementos que consideraba esenciales para que se produjera el acto escénico. Así desarrolló el concepto de "actor santo", un ideal al que para él debía tender todo actor. Grotowsky entendía entendido al "actor santo" como un intérprete que se sacrifica por el acto escénico, entregándose totalmente y despojándose, como un monje de clausura, de todas sus pertenencias, elementos de identidad y máscaras para prestarse a un acto de comunicación total<sup>81</sup>. Esa renuncia, o sacrificio es lo que permite el trance que lo hace santo y eficaz en el sentido comunicativo que se persigue. Así vemos como, a partir de estos presupuestos lo ritual primitivo hace su presencia en esta dimensión del trabajo de Grotowsky y se articula también, en parte, a través del sonido: "El actor debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad."<sup>82</sup>

Así describe Peter Brook el trabajo de Grotowsky:

"Un arte de profunda dedicación, monástico y total. Que la frase, ahora tan sonada de Artaud, "cruel hacia mí mismo", se vuelve genuinamente una forma de vida en algún lugar,

---

<sup>81</sup> "Lograr una "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad y todo esto sin que se exprese el menor signo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente, es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto y que surgen de una especie de "transiluminación"." Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Traducción española de Margo Glantz, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1998, pág. 10

<sup>82</sup> Op. Cit. nota 81, pág. 30

por lo menos para cerca de doce personas (...) Para Grotowsky la actuación es un vehículo (...) un camino para descubrir la vida."<sup>83</sup>

En este sentido, el camino para lograr tales propósitos es el que el mismo Grotowsky denomina una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos."<sup>84</sup> Existe una dimensión de auto gestión, un proceso psicológico que el actor debe afrontar, para aprender a despojarse. Así, en relación a la voz plantea en estos términos su trabajo:

“El actor ha de descifrar todos los problemas de su cuerpo que le sean accesibles. (...) El actor común y corriente solo conoce el resonador de cabeza (...) por casualidad puede a veces hacer uso del resonador de pecho. Pero el actor que investiga muy de cerca las posibilidades de su propio organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado. (...) el cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir. (...) cuando está trabajando debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha.”

Grotowsky entiende que, en la medida en que se produce ese despojo, el actor está más cerca de lo primitivo, de lo original, de su dimensión animal y natural, y así propone en sus dinámicas de trabajo ejercicios vinculados en lo sonoro a este aspecto.

Por ejemplo, en su explicación sobre los resonadores sale de las colocaciones clásicas de cabeza y pecho y se remite a otra serie de resonadores ampliando el registro posible de sonidos: El resonador de laringe que se utiliza en el teatro africano y en el oriental y que recuerda "el rugido de los animales salvajes", de él menciona que está presente en cantantes de jazz como Luois Armstrong. También se refiere al resonador occipital que durante el entrenamiento puede buscarse "produciendo un sonido como de maullido en un tono muy alto. Este resonador se utiliza comúnmente en el teatro chino clásico."<sup>85</sup> Así mismo, vemos como para producir este tipo de sonoridad Grotowsky recomienda emplear un tipo de respiración que se denomina "respiración total" de la que habla en estos términos: "Es la más higiénica y funcional y se encuentra en los niños y en los animales."<sup>86</sup>

Así vemos como la exploración vocal que inicia Grotowsky camina en dos líneas: en la recuperación o asociación a elementos animales o naturales, y en la investigación de

---

<sup>83</sup> Brook, Peter, "Prefacio" en Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Traducción española de Margo Glantz, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1998, pág. 6

<sup>84</sup> Op. Cit. nota 81, pág. 11

<sup>85</sup> *Ibidem*, pág. 118

<sup>86</sup> *Ibidem*, pág. 111

manifestaciones propias de tradiciones teatrales de otros países alejados de la cultura occidental que conservan tradiciones más primitivas y originales. También observamos que sus exploraciones parten de un impulso investigador que pretende a través del despojo encontrar una forma de encuentro con el público

Este despojarse Grotowskiano vemos y veremos que comparte ideas con los autores en este apartado mencionados:

Con Roy Hart en términos de disolución de bloqueos-traumas en la medida en que éstos limitan la expresión, como veremos a continuación.

Con Artaud y Eugenio Barba en relación a las investigaciones antropológicas implícitas en su trabajo como una vía de trascender las formas escénicas occidentales en aras de desarrollar un tipo de encuentro más profundo con el espectador y ofrecer un teatro más esencial.

Con Artaud en la persecución de la idea del acto escénico envolvente. Así, en cuanto a lo sonoro expresa un ideal vocal parecida a la de Artaud que Grotowsky expresa en estos términos:

“Debe darse especial atención a la capacidad de conducción de la voz de tal manera que el espectador no sólo oiga la voz del actor perfectamente sino que se sienta penetrado por ella como si fuese estereofónica. El espectador debe sentirse circundado de la voz del actor como si viniera de cualquier dirección (...) El actor debe explotar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar.”<sup>87</sup>

### 7.2.1.3 Antropología teatral

Fundado en Oslo, Noruega, en 1964 de la mano de Eugenio Barba (1936-), la compañía teatral Odin Teatret se traslada a Holstebro, Dinamarca, en 1966 convirtiéndose en Nordisk Teaterlaboratorium.

Su fundador, Eugenio Barba, se formó, entre otros, con Jerzy Grotowsky sobre el cual escribió el estudio publicado en 1965 *Alla ricerca del teatro perduto*<sup>88</sup>. Estas primeras investigaciones ya marcaron una tendencia que es hasta hoy en día sello de la compañía y el laboratorio. Siguiendo con sus investigaciones escénicas, basadas en la aplicación de técnicas y formas escénicas de culturas de todo el mundo, desde 1974, Eugenio Barba y el Odin Teatret han ideado su propio modo de estar presente en diversos contextos sociales a través de la práctica del "trueque", un intercambio de expresiones culturales con una comunidad o una institución, estructurado como una actuación común.

---

<sup>87</sup> Op. Cit. nota 81, págs. 109-110

<sup>88</sup> Barba, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padua, Marsilio, 1965.

Los 51 años del Odin Teatret como laboratorio han favorecido el crecimiento de un ambiente profesional y de estudio caracterizado por la actividad interdisciplinaria y por la colaboración internacional. Un campo de investigación es la ISTA (International School of Theatre Anthropology) la cual desde 1979 se ha transformado en una *aldea teatral*<sup>89</sup> en donde actores y bailarines de culturas diferentes se encuentran con estudiosos para comparar e indagar los fundamentos técnicos de su presencia escénica. Algunas de las obras más destacadas sobre los principios de este trabajo son *Introduzione all'Antropologia Teatrale*<sup>90</sup> y *Theatre Anthropology: First Hypothesis*<sup>91</sup> de Eugenio Barba. Otro campo de acción del laboratorio es el Theatrum Mundi Ensemble el cual desde 1981 presenta espectáculos con un núcleo de artistas provenientes de diferentes estilos y tradiciones.

Esta vocación antropológica, que también veíamos en Artaud y Grotowsky tiene aquí su máxima expresión. En esta búsqueda de la esencia del teatro a través de las prácticas culturales de diversas comunidades el Odin ha desarrollado en torno a la voz también una serie de técnicas y teorías que expone Roberta Carreri, una de sus más destacadas actrices, en su obra *Rastros: training e historia de una actriz del Odin Teatret*<sup>92</sup>.

Una parte fundamental del trabajo del Odín comenzó a realizarse a partir de las técnicas de Grotowsky. Así pues, en un primer momento las tareas consistían en descubrir resonadores nuevos a través de la emulación de fenómenos naturales. Posteriormente fueron desarrollando sus propias actividades entre las que destacan la aplicación del método de las acciones físicas<sup>93</sup> a la voz, esto es, la búsqueda de la esencia de la acción en la acción misma, despojada de significados añadidos o de una interpretación añadida por el actor<sup>94</sup>. Aplicado al sonido, el método trata de descubrir intuitivamente ciertas sonoridades a través de la evocación de imágenes, muchas de ellas provenientes de la naturaleza, del mundo animal. Con posterioridad, una vez se pueden reproducir las sonoridades encontradas, se tratan de utilizar aplicadas a un texto pero siempre dissociadas del significado del mismo. Esto es, los aspectos suprasegmentales del discurso no necesariamente deben acompañar el sentido del mensaje emitido. Este trabajo de disociación permite explotar las

---

<sup>89</sup> Ver <http://www.odinteatret.dk/> (fecha del último acceso: 19 de julio de 2016)

<sup>90</sup> Barba, Eugenio, "Introduzione all'Antropologia Teatrale" en *Scena*, 9, Milan, 1981

<sup>91</sup> Barba, Eugenio, "Theatre Anthropology: First Hypothesis", en *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg, Rowohlt, Ed. Manfred Braunek, 1980

<sup>92</sup> Carreri, Roberta, *Rastros. Training e Historia de una actriz del Odin Teatret*, traducción española de Paloma Zavala Folache y Francesco Carril Vaglini, Bilbao, Biblioteca Teatro Laboratorio, 2011

<sup>93</sup> Ver más sobre este método en Barba, Eugenio, *The Secret Art of the Performer*, London, Centre for Performance Research - Routledge, 1991

<sup>94</sup> Sirvan, para ejemplificar esto, las palabras de Grotowsky acerca de este principio que posteriormente cristalizaría en el trabajo de Eugenio Barba: "Cuando hablo de la expresión de signos de un actor, se me pregunta acerca del teatro oriental, particularmente del teatro chino clásico, y en especial cuando se sabe que estudí allí; pero los signos jeroglíficos del teatro oriental son inflexibles, como un alfabeto, mientras que los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana." Op, cit. Grotowsky, pág. 18

posibilidades sonoras en la interpretación, asociadas o disociadas del significado de la palabra, lo que permite una expresividad novedosa y abre mayores posibilidades al desarrollo expresivo de la voz en sí misma<sup>95</sup>.

Algunas formas sonoras extremas tienen presencia, como indica Roberta Carreri en entrenamientos vocales habituales como en el ejercicio “En el bazar de Estambul” en el que se caracteriza un espacio sonoro a través de los sonidos emitidos por los actores a través de su voz:

“Donde podemos encontrar de todo: vendedores viejos, jóvenes, niños, mujeres, ladrones, gente que canta, ríe, llora. Puede haber perros, gatos, pájaros, ratones.”<sup>96</sup>

Otra cuestión a destacar es el posterior empleo de fuentes documentales del ISTA en las investigaciones vocales individuales de los actores integrantes del Odin.

También, es importante señalar el hecho de que para algunos de sus montajes teatrales Eugenio Barba contara con entrenamientos vocales específicos como, por ejemplo, el realizado para la producción de *Mythos* en 1997. Para este montaje contaron con un con una formación en canto armónico, específicamente del que realizan los pastores tuva que habitan la frontera entre Georgia y Mongolia. El objetivo de estos trabajos era recrear o generar nuevos paisajes sonoros, lo que ellos denominan “mundo sonoro”<sup>97</sup>.

Así vemos como, en esta línea, el trabajo vocal del Odin se articula en consonancia con esa búsqueda de una esencialidad en el acto teatral y de una mayor capacidad comunicativa que pasa por desvelar la potencialidad de la voz en sus manifestaciones extremas las cuales se asocian en su práctica a lo animal y a la naturaleza. Además, observamos cómo esta búsqueda se establece en referencia a prácticas culturales alejadas de la propia tradición occidental.

#### 7.2.1.4 Alfred Wolfshon y Roy Hart

A partir de los años 60 se empieza a desarrollar en Francia e Inglaterra un nuevo tipo de trabajo vocal en el ámbito de la interpretación teatral y el canto que está basado en el desarrollo en el intérprete de un registro de 8 octavas a través de la exploración de los extremos expresivos de la voz humana. Este trabajo fue impulsado por los estudios de Alfred Wolfsohn (1896-1962) en torno a las manifestaciones vocales extremas con las que había tenido contacto en los hospitales militares y las trincheras durante la I Guerra Mundial por las cuales había quedado traumatizado, como se ha

---

<sup>95</sup> Op. Cit. nota 92, pág. 208

<sup>96</sup> *Ibidem*, pág. 209

<sup>97</sup> *Ibidem*, pág. 2012

visto en la definición. Dicha labor fue continuada por uno de sus discípulos, el actor y cantante Roy Hart (1926-1975). En el contexto de la pedagogía vocal tanto como en el de la interpretación y expresividad del actor o el cantante este cambio de perspectiva en el trabajo vocal resultó revolucionario, hasta el punto de que llegó a aplicarse posteriormente a numerosas manifestaciones artísticas cantadas y habladas. Aunque, como hemos visto en puntos anteriores, estas investigaciones hubieran comenzado de la mano de Artaud o Grotowsky este caso es pionero en la cristalización de una técnica concreta cuya práctica se extiende hasta nuestros días.

Los estudios de Alfred Wolfsohn, como se indicaba anteriormente, se basaron en la reproducción de los recuerdos sonoros que habían quedado registrados en su memoria auditiva. El trauma de la experiencia de la guerra y de haber escuchado los gritos y lamentos de los soldados heridos en las trincheras y en el hospital en el que asistió como médico condujo a Wolfsohn, tras acabar el conflicto, a visitar a varios terapeutas que no le ofrecieron una respuesta satisfactoria.

"After the First World War I was sick for many years. I had not only seen but had experienced every kind of human torture and disgrace of which mankind is capable. . . . Although I got away with my life, I died all the same, and walked around as a living corpse" (Wolfsohn 1947)<sup>98</sup>

Esto le motivó a comenzar una investigación autónoma con el fin de exorcizar el propio trauma y aliviar la obsesión que tenía con los sonidos que había escuchado y que le acosaban en forma de recurrentes pesadillas en las que volvía a escuchar aquellas voces extremas. Wolfsohn creía que al emitir aquellos sonidos podría también liberar la sensación de terror asociada que le atormentaba.

En el curso de su trabajo fue extendiendo su propia voz por debajo y por encima de su registro habitual y descubrió que "there exists a universal human voice of much broader circumference than has hitherto been imagined" (Wolfsohn 1930)<sup>99</sup>. A medida que fue progresando en su investigación comenzó, en primer lugar, a iniciar en dicho proceso a personas que padecían algún tipo de trastorno psicológico y, posteriormente, a cantantes y artistas que necesitaban desarrollar sus propias habilidades vocales.

---

<sup>98</sup> Op. Cit, nota 1, pág. 324

<sup>99</sup> *Ibidem*, pág. 327

"He realized that his voice could express an extensive collage of emotions, moods, and characters which embraced not only the dark and agonizing sounds of suffering but those of the utmost joy and pleasure"<sup>100</sup>

La base del entrenamiento que fue desarrollando, como indica Newham<sup>101</sup>, estaba basada en un trabajo guiado por el propio Wolfsohn para que el paciente o alumno produjera sonidos por encima y por debajo de las octavas a las que habitualmente, por exigencias funcionales o pedagógicas, estaba habituado. Esta extensión vocal sacaba a los pacientes y alumnos de su zona de confort y de control. Cabe recordar, a este respecto, que el individuo se identifica con el sonido que es la propia voz, como veíamos antes, y, por lo tanto, esta ampliación del registro produce una desidentificación con el propio sonido y aumenta el abanico de posibilidades personales en ese correlato voz-identidad, esto es, si descubro que puedo sonar más allá de lo que creo posible también debo ser o poder ser más que aquello con lo que me identifico. Así este trabajo vocal servía tanto para ofrecer un proceso psicoterapéutico que permitiera un desbloqueo y una posterior reestructuración de la auto imagen, como para abrir un abanico expresivo para el intérprete que pretende con su propio instrumento, cuerpo sonoro, presentar y representar formas y seres con los que no tiene que identificarse sino prestarles un soporte para permitirles ser o vivir, escénicamente hablando. Como indica una de sus alumnas, Paula Salomon-Lindberg<sup>102</sup>:

"Of course I was a singer and my voice was for music and this was not really his field. But others came to the house to work with him for more psychological reasons and through this work they became released from restrictions of an emotional or mental kind. (Salomon- Lindberg 1991)

Así, el trabajo de Alfred Wolfsohn es importante como importante en un proceso de doble sentido: por un lado, el del evento traumático que empuja al autor a un proceso expresivo y creativo que permite la exorcización del trauma que, por otro lado, abre la puerta a la sistematización de un proceso que permite una aplicación terapéutica tanto como una aplicación artística, por cuanto los dos casos están relacionados con la necesidad de un aumento de la capacidad expresiva del individuo. Es interesante ver aquí que la dimensión identitaria en la voz es la que articula todas las posibilidades anteriormente mencionadas y que la posibilidad de transformación pasa necesariamente

---

<sup>100</sup> Op. Cit, nota 1, pág. 325

<sup>101</sup> *Ibidem*, pág. 325

<sup>102</sup> *Ibidem*, pág. 326



en un sentido o en otro por la confrontación de los aspectos traumáticos o dolorosos almacenados en la memoria, como seguiremos viendo a continuación.

Como nos informa Kaya Anderson<sup>103</sup> que nos ofrece en su estudio un análisis sobre las dinámicas del trabajo de Roy Hart desde la perspectiva de una alumna, tras la muerte de Alfred Wolfsohn, el actor y cantante Roy Hart, uno de sus alumnos más destacados, siguió dando clases de canto y voz hablada en la línea que Wolfsohn había iniciado. Las sesiones que este realizaba progresivamente se convirtieron en clases en grupo que con el tiempo fueron creciendo. Las dinámicas de trabajo sonoro se alternaban con encuentros en los que se ponían en común experiencias vitales y sueños de los participantes en la medida en que Roy Hart consideraba que eran interesantes para el desarrollo colectivo.

Su filosofía, continuando con el legado de Wolfsohn, era “a one and a half octave approach to life.” que mantenía la idea de Wolfsohn de que la ampliación de la extensión vocal liberaría al individuo de sus identificaciones habituales permitiéndole una expresión más rica y profunda.

Con el paso del tiempo y la popularidad que fue adquiriendo, aquellos pequeños grupos fueron creciendo hasta que finalmente Roy Hart y algunos de sus alumnos y compañeros decidieron asentarse y fundar la escuela y compañía de teatro *Roy Hart Theatre* que hoy en día sigue en pie bajo el nombre de *Centre Artistique International Roy Hart* en Mélarargues, al sur de Francia. La técnica allí desarrollada se conoce hoy como *Extended-voice Technique* y se practica en escuelas de teatro, fundamentalmente, aunque también se aplica al canto en numerosos países de Europa y América del Norte, fundamentalmente. A partir de la creación de la escuela, además de desarrollarse y sistematizarse la técnica, el trabajo de Roy Hart dio un paso hacia la aplicación en el teatro cantado y hablado a través de su propia compañía y de la colaboración con creadores como Peter Maxwell Davies (1934-2016) con el que estrenó la obra *Eight Songs for a mad King* .

Así vemos como a esta aproximación al registro de 8 octavas o no-registro se accede a través de la ampliación de la voz por y para la emisión de sonoridades extremas. Estas se entienden así en tanto que se relacionan con situaciones o aspectos del ser humano que son extracotidianos pero básicos en cuanto a primitivos y que a nivel acústico se sitúan en los extremos del sonido a nivel tonal, tímbrico, de intensidad e incluso de duración y a través de los cuales se rompen las barreras de lo identitario. Así, como indica Adrián Curtin<sup>104</sup>:

"The premise of the Wolfsohn/Hart eight-octave voice is that individuals are stunted emotionally and personally by the strictures of conventional vocal ranges and modes of

---

<sup>103</sup> Anderson, Kaya, The transmission of Alfred Wolfsohn's legacy to Roy Hart, 2015:

<http://www.roy-hart-theatre.com/site/archives/publications/> (fecha del ultimo acceso: 7 de Enero de 2016)

<sup>104</sup> Op. Cit. nota 3, pág. 105

production (i.e., by the myth of the one-octave voice<sup>105</sup>). By learning to vocalize in alternative ranges and to make sounds that are traditionally deemed improper, impure, or simply unpleasant, the individual releases psychological “blocks” and sings out the different parts of his or her personality or psyche. Wolfsohn explains:

"Man has for centuries failed to appreciate his voice; he has underestimated it and neglected it and allowed it to waste away; he has virtually strangled it, chained it up and confined it to a straitjacket; as he has done before, man has once again turned his sinning against nature into a dogma: the dogma of tightly restricted, neatly labeled categories—male and female voices, high and low voices, children’s voices and adult voices; the dogma that maintains that every human being has been assigned a particular register from birth, or at least from the moment the voice breaks, that covers no more than around two octaves: soprano, mezzo-soprano, and alto for women, and tenor, baritone, and bass for men. The truth is that the natural human voice, freed from all artificial restrictions, is able to embrace all these categories and registers—indeed, it is able to go much further".

El trabajo de Adrien Curtin sobre la ambigüedad en términos de género de algunas de las vocalidades desarrolladas por Roy Hart en la obra *Eight songs for a mad King* ilustra el amplio alcance en cuanto a significación que tiene el empleo de este tipo de sonoridades, en este caso en cuanto a factores de identidad de género. Con posterioridad Serge Wilfart, profesor de canto, inició una investigación en los años 90 sobre la técnica vocal aplicada al canto cuya base teórica y práctica aunque no declaradamente está muy vinculada a estas ideas. De hecho, en la introducción de su libro *Encuentra tu propia voz: la voz como instrumento para tu desarrollo personal*, el propio autor comenta que fue la audición del lamento de su madre al llevarse el ataúd que llevaba el cuerpo de su marido muerto, el incidente que le hizo trabajar en una técnica vocal basada en la activación de estas vocalizaciones para el desarrollo de la expresividad del intérprete tanto a nivel cantado como a nivel hablado. De nuevo, la experiencia directa del sonido extremo fija en la memoria un sonido que refleja el trauma que posteriormente es exorcizado a través de su emisión. También la técnica de Wilfart está basada en un trabajo extremo, en este caso físico, que busca a través de la tensión y la amnea llevar al intérprete a su extremo para posteriormente romper los bloqueos físicos que constriñen y condicionan la emisión vocal. Así mismo el trabajo de entrenamiento en esta técnica

---

<sup>105</sup> Cabe aclarar que esta referencia al mito de una octava se refiere a la idea de que en voz hablada, cotidiana, cada individuo se maneja a nivel tonal en torno a una sola octava. Tradicionalmente en el desarrollo artístico, como se ha comentado antes, se trabajaba y se trabaja para desarrollar la extensión vocal entre 2 y 3 octavas.

pasa por tratar de reproducir sonidos por encima de los extremos del uso cotidiano de la voz hablada o el uso más amplio de la voz cantada.

Como se ha indicado anteriormente esta técnica ha inspirado y servido de base de otras investigaciones y otras prácticas artísticas, a este respecto cabe destacar la exploración en el teatro desarrollada por Marya Lowry<sup>106</sup> que expone en su artículo “Deep Song—A Personal Journey into Ecstatic Voice and the Art of Lamentation” las vinculaciones entre el trabajo de la voz cantada en escena y el lamento desarrollado por su grupo de investigación.

## 7.2.2 Música

### 7.2.2.1 Composición

A la línea de investigación a la que se ha hecho referencia en el punto anterior se pueden vincular otra rama de experimentaciones asociadas al trabajo vocal en el ámbito musical que merecen ser mencionadas en este estado de la cuestión no sólo por cuanto arrojan luz sobre el papel que estas sonoridades extremas han tenido en el desarrollo de la práctica escénica sino porque nos ayudan a entender en mayor profundidad algunas de las implicaciones filosóficas y antropológicas del empleo de estas sonoridades.

En su obra *Composing for Voice*, Paul Barker<sup>107</sup> hace una descripción de las principales aplicación de la Extended Voice Technique en el campo de la composición musical para voz. Es interesante esta perspectiva por cuanto Baker identifica esta técnica más que con un estilo con una línea de investigación que delimita un área de inquietud e incluso preocupación para músicos y cantantes a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Según éste, las innovaciones relacionadas con el trabajo de la voz pueden asociarse a los cambios de concepción sobre la materia sonora relacionados con los descubrimientos desarrollados desde la música electroacústica. A raíz de estos avances la voz, entendida como instrumento, también se convirtió en objeto de estudio y experimentación más allá de la línea tradicional que imponía el *bel canto*.

En este sentido destacan, entre otras, las aportaciones de Luciano Berio (1925-2003) con sus trabajos *Sequenza III* y *Visage* sobre las improvisaciones desarrolladas por Cathy Berberian (1928-1983) en las que explora estados emocionales a través de la voz. También destaca el propio trabajo de Cathy Berberian a partir de onomatopeyas de cómics desarrollado en *Stripsody*. Por otro lado, menciona la obra de Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*, que ya hemos tratado en

---

<sup>106</sup> Op. cit. nota 13

<sup>107</sup> Barker, Paul, *Composing for Voice: A guide for composers, singers and teachers*, Oxford, Routledge Voice Studies, 2003, pág. 40

el punto anterior, en torno a la posibilidad de acceso a la experiencias extremas a través de la escucha de vocalizaciones de esta naturaleza. Así mismo, señala el trabajo de Arnold Schönberg (1874-1951) desarrollado en *Pierrot Lunaire*, como una reflexión en torno a los límites y la relación entre habla y canto. Por último, cita la obra de Stockhausen (1928-2007), *Stimmung*, donde el compositor realiza una exploración en base una nota estable cantada sobre la modificación armónica a través de las estructuras resonanciales, al modo de los cantos de védicos del norte de la India o de los pastores tuva de Mongolia.

Una aproximación interesante a la concepción de estas vocalidades es la aportada por Jane Manning<sup>108</sup> que entiende esta técnica como una necesidad de los compositores de crear una notación racional de los sonidos de la vida diaria. En este sentido, enraíza este impulso investigador en el intento que hizo Verdi en *Macbeth* de contemplar una más completa concepción dramática de la interpretación vocal al incorporar sonidos vocales cotidianos.

Así, parece adecuado afirmar que todas estas exploraciones ponen en evidencia una necesidad de nuevas formas sonoras y expresivas que abre el terreno de la música a otro tipo de vocalidades. En esta búsqueda cada artista y compositor ha vuelto la mirada hacia sonidos provenientes del mundo animal, del habla cotidiana, de prácticas culturales de otras comunidades, entre otras. Sin embargo, como afirma Barker, esta tendencia no debe entenderse como generalizada en la música o la actividad escénica. En el trabajo vocal y especialmente en el mundo del canto ha existido también una profunda resistencia a estas exploraciones desde la práctica y la enseñanza por considerar estos sonidos innecesarios para la expresión artística, dañinos a nivel funcional o degradantes.<sup>109</sup> Esta perspectiva aporta un punto interesante en la línea que se apuntaba en la introducción sobre las implicaciones estéticas de estos sonidos.

### **7.2.2.2 Composición e Interpretación**

Ya desde una perspectiva que aborda el trabajo de exploración vocal desde la composición pero también desde la práctica del propio intérprete son diversos los estudios que abordan estas prácticas. Quizás los más numerosos son los relacionados con el trabajo de la pionera Cathy Berberian por ser además especialmente versátil y ecléctica. Como señala Rafael Fernández Larrinoa, en un estudio general de las aportaciones de la cantante, Cathy Berberian desarrolló “un concepto del arte vocal radicalmente heterodoxo, capaz de apelar a la autonomía de la voz como

---

<sup>108</sup> Manning, Jane, *New vocal repertory: an introduction*, Paperback, 1987

<sup>109</sup> Op. Cit. nota 107, pág. 41

medio de creación musical primordial y sellar a la vez su alianza con cualquier forma de arte”<sup>110</sup> Destacó por la utilización de variados registros musicales: folclóricos, líricos, populares y experimentales. En cuanto al estudio de sus aportaciones también destaca la obra *Cathy Berberian: pioneer of contemporary vocality*, editada por Pamela Karantoni et al. en la que se aborda la actividad performativa de la artista como forma de práctica crítica.

Otros artistas que han desarrollado una práctica paralela son las estadounidenses Meredith Monk (1942-) y Diamanda Galás (1955-) y el griego Demetrio Stratos (1945-1979.), la británica Anohni, vocalista de *Antony and the Johnsons*, la española Fátima Miranda, entre otros. Sobre estos artistas se han desarrollado diversos estudios en torno a la experimentación vocal que realizan desde ámbitos musicológicos así como por su actividad como performers desde las artes escénicas y plásticas. Se analizarán a continuación más en profundidad los trabajos elaborados en torno a la figura de Deamanda Galás y Demetrio Stratos por cuanto su producción está más directamente vinculada con las sonoridades a las que aquí nos referimos.

#### 7.2.2.2.1 Diamanda Galás

Descrita por Jennifer L. Baumgardner<sup>111</sup> como “A musician who uses her voice as an instrument spiraling across three and a half octaves from primal rage to passionate laments”, esta artista estadounidense de raíces griegas, ha desarrollado a lo largo de su carrera una intensa actividad musical en la que la experimentación vocal tiene un papel determinante en tanto que le ha permitido articular un discurso en torno a cuestiones como el dolor, la enfermedad, la muerte y la locura desde un feminismo militante. Comprometida social y políticamente, en sus piezas musicales y performativas sobresale una fuerte crítica a la iglesia católica y a la política occidental por su falta de implicación frente enfermedades y afecciones como el SIDA, inquietud que plasma en su obra *Plague Mass*, entre otras. También se puede observar en su obra una intensa presencia del trauma como forma de relacionarse con sus raíces. El relato por parte de su familia de la experiencia del genocidio operado por el Imperio Turco Otomano a principios del siglo XX marcó su forma de relacionarse con sus orígenes griegos. En relación a esto, el trabajo vocal, en forma de lamento y grito, sirvió para elaborar o expresar estas memorias de dolor original. Así mismo, prevalece en muchas de sus obras una fuerte crítica feminista en la que la voz juega un papel fundamental como mecanismo de subversión frente a un empleo del discurso y el lenguaje tradicionalmente masculino.

---

<sup>110</sup> Fernández Larrinoa, Rafael, “Cathy Berberian, La mujer de las mil y una voces”, en *Audio Clásica*, 137, en: <https://www.scribd.com/document/24038440/Cathy-Berberian-La-mujer-de-las-mil-y-una-voce> (fecha del último acceso: 21 de julio de 2016)

<sup>111</sup> Baumgardner, Jennifer L., “Diamanda Galas: primal screams”, en *Ms. Magazine*, 4 (3), Mc Donald Communications, 1993, pág. 80

Como indica Freya Jarman-Ivens<sup>112</sup> “Galás’s glossolalia represents a simply radical feminist move in its rejection of semiotically structured language,”<sup>113</sup>

En el análisis de su obra cabe destacar, por cuanto interesa a este trabajo, el artículo de Helene Vosters<sup>114</sup> que aborda el análisis de la obra de Diamanda Galás, *Defixiones, Will and Testament: Orders from the Dead*, 2003, en memoria de las víctimas del genocidio armenio en diálogo con *My Story: Struggling, bullying, suicide and self harm*, el vídeo realizado por Amanda Todd un mes antes de suicidarse en 2012. En este artículo Vosters busca las conexiones entre estas dos dispares formas de abordar traumas de muy distinta naturaleza en un intento de mostrarlas como variaciones contemporáneas de lamentos tradicionales que utilizan la expresión afectiva para comunicar el "dolor inarticulado" asociado al dolor de la pérdida y la violación. Es interesante este trabajo por cuanto la autora vincula la capacidad de Diamanda Galás de comunicar el horror del genocidio al trabajo vocal que realiza: “by turning words to matter. She physicalizes them.”<sup>115</sup>

“With her glossolalic vocalizations Galás does not eradicate meaning—she liberates it from both the limiting logic of language’s symbolic orderings, and the placating logic of religious orthodoxies designed to serve a racialized and gendered status quo. Galás does not speak of genocide through a language of abstraction or pacification, she becomes its echo. As her audience, we do not simply witness a performance about genocide, we are penetrated by its horror.”<sup>116</sup>

A este respecto cabe destacar también el trabajo de análisis de las vocalizaciones de Galás realizado por Nicholas Chare<sup>117</sup> que propone el concepto de “semiotic excess” para referirse al momento en que la experiencia traumática satura la capacidad simbólica de la palabra como medio de expresión de la experiencia y sus emociones asociadas. Esta idea le permite explicar la

---

<sup>112</sup> Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pág. 145

<sup>113</sup> En este sentido, se realiza una crítica de género a través de la identificación entre lo vocal y lo femenino y lo verbal, simbólico, y lo masculino en términos de denuncia de una suerte de jerarquización entre estas formas expresivas.

<sup>114</sup> Vosters, Helene, "Diamanda Galas and Amanda Todd: Performing trauma's sticky connections", *Recherches Théâtrales au Canada*, 36 (1), University of Toronto, Graduate Centre for Study of Drama, 2015, págs. 89-105

<sup>115</sup> Op. Cit. nota 114, pág. 93

<sup>116</sup> *Ibidem*, pág. 94

<sup>117</sup> Chare, Nicholas, *Auschwitz and Afterimages: Abjection, Witnessing and Representation*. New York: I. B. Tauris, 2011, pág. 60. Ver también: “The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás.” en *parallax* 13(1), 2007, págs. 56-64, Chare, Nicholas and D. Ferrett. “Entwined Voices: An Interview with Diamanda Galás.” en *parallax* 13 (1), 2007, págs. 65-73.

instrumentalización de la voz y la glosolalia<sup>118</sup> por parte de Galás como vehículo de transmisión de aquello que las palabras difícilmente pueden.

En cuanto análisis del empleo de vocalidades extremas en sus piezas como medio para la crítica social, política y cultural también desde un enfoque marcadamente feminista destaca por último la obra de Simon Reynolds y Joy Press *The Sex Revolts: Sex, Rebellion and Rock and Roll*<sup>119</sup>. Estos autores señalan a Galás y Yoko Ono como dos grandes exponentes en la utilización del grito en el canto no verbal. En el análisis de las obras de ambas artistas equiparan el ejercicio vocal desarrollado por éstas con el realizado en la *Primal Therapy* de Arthur Janov que como veremos posteriormente empleaba la expresión vocal extrema como parte del proceso psicoterapéutico.

#### 7.2.2.2.2 Demetrio Stratos

Nacido en Egipto, de ascendencia griega, Demetrio Stratos ha sido un artista destacado por el desarrollo de un trabajo fundamentalmente basado en la exploración de las posibilidades de la voz en un intento de liberarla de la esclavitud del lenguaje y de los criterios estéticos impuestos sobre el canto tradicional. Demetrio Stratos consideraba la exploración vocal como una herramienta de liberación psicológica y política. En sus investigaciones abordó estudios de etnomusicología y también de psicología. En el desarrollo de su propia voz superó el registro de tres octavas y fue capaz de realizar diplofonías y triplofonías.

Uno de los autores más destacados en el estudio de su trabajo es Daniel Charles. En su ensayo “Omaggio a Demetrio Stratos”<sup>120</sup> apunta tres características de la voz de este artista:

La primera, que no se deja objetivar, en tanto que no es acústicamente medible en el juego de simultaneidad que propone la multifonía que desarrolla. También por cuanto, al remitirnos a su corporeidad, la voz no permite que se la reduzca a funciones o usos simbólicos únicos. Y, por último, en tanto que rompe la linealidad temporal.

La segunda, que pone en crisis cualquier subjetivación previa propuesta en tanto que el sujeto emisor se desdibuja, rompiéndose la idea de personaje. Así la representación y el acto comunicativo se vuelven una “alegoría de la ilegibilidad”.

---

<sup>118</sup> Es interesante a este respecto observar las vinculaciones de estas ideas con las ideas de Antonin Artaud, cuestión que se ha abordado en relación a la presencia de estos sonidos en el teatro. Es interesante notar que Artaud ha sido una referencia declarada para el trabajo de la artista.

<sup>119</sup> Reynolds, Simon, Press, Joy, *The Sex Revolts: Sex, Rebellion and Rock and Roll*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pág 383

<sup>120</sup> Charles, Daniel, “Omaggio a Demetrio Stratos”, traducción italiana de Michele Porzio, *Actas del Convegno Cantare la Voce*, Milán, 1989, pág. 12

Por último, la tercera, que su voz es “origen y abertura”, una voz que reclamaría su existir pleno. Esta idea también remitiría a la de circularidad asociada a las filosofías orientales y a los modos de canto asociados a las mismas como los mantras en su tendencia a volver sobre si mismos en una circularidad casi infinita en la que se rompe la narratividad de la música occidental.

Es importante también este trabajo por cuanto subraya la condición salvaje, primitiva o “paleolítica” de este tipo de expresividad vocal.

Para este estudio cabe destacar también la obra de Janete El Haouli, *Demetrio Stratos, en busca de la voz música*<sup>121</sup> en la que la autora propone, a través del análisis de las aportaciones de Stratos y de uno de sus textos “Diplophonie et autre”, un modelo de escucha para este tipo de trabajo vocal. En esta propuesta relaciona algunos de los aspectos estudiados con la música, la corporalidad, el psicoanálisis, la foniatría y la filosofía. Utiliza para hablar de las producciones de Stratos el concepto de “voz-música” propuesto por Daniel Charles y que se refiere a todo aquello que nuestras aptitudes vocales son capaces de producir<sup>122</sup>. De su estudio se deriva una crítica a los modos de percepción sonora predominantes en occidente tanto como una propuesta de escucha que amplía el espectro de lo estéticamente placentero. En esta apertura indirectamente le devuelve a la pura experiencia corporal-sensitiva también algo de espiritualidad en tanto que propone un tipo de experiencia próxima a la practicada por místicas orientales a través del canto.

Desde otra perspectiva, Glenda Franchin<sup>123</sup> aborda el trabajo de Stratos en relación al de Artaud en tanto que parte de la búsqueda que establecen ambos artistas se encamina al restablecimiento del lenguaje poético y al desarrollo de una esencialidad comunicativa, una fusión entre “significado y significante”. En este sentido la autora apunta cómo, tanto Artaud como Stratos, articulan una investigación en torno a la dimensión espiritual, religiosa o chamánica de la aparición y el uso de la palabra. Así, Franchin comprende la experimentación vocal de ambos como un deseo de recrear el momento original en el que el cuerpo y los signos del lenguaje, el sonido y el texto fueron uno.

#### 7.2.2.2.3 Fátima Miranda

Aunque este estudio no se detendrá con detalle en el trabajo de esta artista al menos si cabe hacer mención a la aportación que en el ámbito nacional ha supuesto el trabajo vocal de Fátima Miranda.

---

<sup>121</sup> Op. Cit. nota 12

<sup>122</sup> *Ibidem*, pág. 37

<sup>123</sup> Franchin, Glenda, “Recreating order. Representation, words and magic in Antonin Artaud’s and Demetrio Strato’s research”, en *Comunicazioni Sociali*, 32(3), Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2010



Definida como compositora, cantante e investigadora de la voz y de la música vocal de culturas tradicionales<sup>124</sup> que combina técnicas vocales orientales y occidentales, Fátima Miranda ha desarrollado a lo largo de su entrenamiento y su carrera un registro superior a cuatro octavas. Sobre esta artista también ha hablado Daniel Charles<sup>125</sup> en un elogio a la versatilidad y autonomía de su voz.

De esta artista caben destacar trabajos como *Cantos robados: Entre Salamanca y Samarkanda*<sup>126</sup> estrenado en 2010, pieza en la que podemos escuchar sonoridades que varían entre la emisión vocal pura y juegos con el lenguaje que comprenden todos los aspectos anteriormente mencionados: la versatilidad y la extensión vocal y las referencias interculturales.

### 7.3 Voces extremas en los medios audiovisuales

Ya a desde otros ámbitos como el videoarte o el documental artistas de procedencias e intereses diversos han utilizado la voz extrema como soporte o tema de reflexión de sus trabajos. Es importante tener estos trabajos en cuenta como antecedente por cuanto también dan muestra de la presencia e interés que han suscitado este tipo de manifestaciones más allá de las Artes Escénicas y de la Música. También son aportaciones a considerar por cuanto, a nivel metodológico, interesará, en fases posteriores del trabajo, el soporte audiovisual como forma de exposición de los materiales recogidos y analizados. Aunque también son variados no se pretende aquí hacer una relación de todos los trabajos que existen por lo que se tendrán en cuenta aquí simplemente los que parecen más ilustrativos y adecuados a los objetivos de este trabajo.

#### 7.3.1 Videoarte

En primer lugar, cabe destacar el trabajo de la escultora, vídeo artista y performer japonesa Shigeko Kubota, miembro activo del movimiento Fluxus, que realizó en 1974 una pieza titulada *My father*<sup>127</sup>, que es un vídeo de 14:26 minutos en blanco y negro en el que la artista se graba a sí misma llorando por la muerte de su padre mientras contempla un vídeo en el que éste aparece. Su

---

<sup>124</sup> Véase Página Oficial de Fátima Miranda: <http://fatima-miranda.com/sp/sobre/biografia/> (fecha del último acceso: 24 de julio de 2016)

<sup>125</sup> Charles, Daniel, “Bref elogio de Fátima Miranda”, en la edición del disco de Fátima Miranda *Las voces de la Voz*, Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992, pág. 8

<sup>126</sup> Miranda, Fátima, *Cantos robados: Entre Salamanca y Samarkanda*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=gsFLcDJolq0> (fecha del último acceso: 24 de julio de 2016)

<sup>127</sup> Kubota, Shigeko, *My father*, en: <http://www.moma.org/collection/works/107604?locale=en> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

trabajo explora la influencia de la tecnología, y más concretamente del aparato de televisión, en la memoria personal y las emociones del receptor, en este caso, la artista misma.

Por otro lado, es interesante mencionar aquí una de las primeras obras que el vídeo artista estadounidense Bill Viola realizó en 1976, *The space between teeth*<sup>128</sup>. Se trata de un vídeo en el que se grabó a sí mismo gritando a través de un largo pasillo que la cámara recorre hasta llegar a sus dientes. Este trabajo podría relacionarse con la inquietud del autor de captar con la cámara las emociones humanas en este caso articuladas a través del sonido. Esta línea de reflexión está presente también en otros trabajos como "The Silent Mountain". En éste, en contraposición a la anterior obra, muestra los gestos de angustia y dolor de una serie de actores que expresan sus emociones en silencio.

Así mismo, la artista visual sueca Cecilia Parsberg desarrolló un proyecto llamado *how do you become successful beggar in Sweden?*<sup>129</sup> que reflexiona entorno a las relaciones que se establecen entre las personas que piden y las que la dan limosna en términos de imagen. En la elaboración de esta obra la artista se cuestiona acerca de cuál es la imagen que tiene la persona que pide limosna de la que le da y cuál es también la imagen contraria. A través de diversas prácticas se cuestiona sobre la forma en que estas imágenes se ponen en juego en la sociedad. Una de estas prácticas *the chorus of giving and the chorus of begging* consistió en el desarrollo de dos piezas corales en las que, de un lado vagabundos y de otro personas que dan limosna, expresan a través de su voz, sin música de base y sin palabras, sus impresiones y sentimientos sobre estas interacciones. Es interesante este trabajo por cuanto las expresiones vocales que varían entre lamentos y quejidos sirven para articular efectivamente el impacto que estas relaciones producen. La reflexión en torno al papel comunicativo que juegan estas sonoridades en las formas de emisión y recepción vocal en el ámbito urbano se ponen en evidencia en este trabajo. La pieza fue mostrada por primera vez en la Galería de Arte Reflektera, en Umea, Suecia, en 2015. En esta exhibición se proyectaban los vídeos de ambos coros en paredes enfrentadas produciendo un efecto de diálogo entre las imágenes y las voces de los hombres y mujeres que en ellos aparecían.

Así, vemos para estos tres casos como se elabora una aproximación hacia lo vocal extremo como medio para articular una reflexión en torno a aspectos eminentemente emocionales, tanto a nivel individual como a nivel colectivo.

---

<sup>128</sup> Viola, Bill, *The space between teeth*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ux0NMWDpiXw> (fecha del último acceso: 19 de Julio de 2016)

<sup>129</sup> Pasberg, Cecilia, <http://ceciliaparsberg.se/how-do-you-become-a-successful-beggar-in-sweden/> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

### 7.3.2 Documental

En forma documental también se han realizado algunos trabajos que merecen ser mencionados por las razones anteriormente expuestas. Aunque no se abordarán aquí todas las obras en que se tratan estas sonoridades si se mencionarán algunas en tanto que son ilustrativas de las múltiples formas en que este tipo de sonoridad se manifiesta y las diversas inquietudes que suscitan.

En primer lugar, cabe destacar *Stendali (Suonano ancora)* (1960) de Cecilia Mangini, que nos muestra un grupo de mujeres vestidas de negro, una suerte de plañideras, que lloran en torno al cuerpo muerto de un adolescente. El documental, analizado por Noemí García Díaz<sup>130</sup> y por Annalisa Mirizio, en palabras de esta última autora: "explora las posibilidades de hacerse memoria de este rito funerario tomado en el momento de su desaparición."<sup>131</sup> Esta pieza interesa por cuanto refuerza la idea de que existe un interés por la recuperación, reformulación o reflexión en torno a este tipo de prácticas culturales que permiten una toma de consciencia sobre la presencia o pérdida del uso de vocalizaciones extremas, en este caso en forma de llanto sonoro, en el colectivo y en el entorno.

En segundo lugar, otro documental que trata sobre este tipo de sonoridades es *Huutajat. Screaming men* (2003) de Mika Ronkainen, que recoge el trabajo del coro masculino finlandés Mieskuoro Huutajat. El documental muestra al coro dirigido por Petri Sirviö gritando el himno japonés en Tokio y La Marsellesa en el Museo de Arte Contemporáneo de París como ejemplos, entre otros, de algunas de sus actuaciones más destacadas. El documental que sigue al coro a través de sus giras y ensayos muestra la dinámica de trabajo de este particular grupo. Nacido en los años 80 el grupo comenzó a desarrollar su trabajo realizando sorpresivas actuaciones en Oulu, Finlandia, muchas de ellas en la calle. Comenzaron gritando himnos nacionales y posteriormente extendieron su repertorio variando desde canciones o juegos infantiles hasta fragmentos de la Biblia, tratados internacionales, cómics, leyes etc.

Es interesante analizar parte de su trayectoria, su trabajo y su estética por cuanto refuerza algunos de los planteamientos que se han expuesto anteriormente. Actúan en espacios abiertos, en el campo, en la calle, tanto como en teatros, auditorios o museos, tienen un particular interés en espacios en los que su actividad resalta por contraste, suelen seleccionar en muchas ocasiones espacios abandonados, como por ejemplo el molino abandonado a las afueras de Oulu en el que celebraron su décimo aniversario en 1997. Tienen una estética homogénea y estable en todas sus

---

<sup>130</sup> García Díaz, Noemí, "La "Otra Italia" en el documental etnográfico demartiniano" en *Secuencias. Revista de Historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, 2003, págs. 25-39

<sup>131</sup> Mirizio, Annalisa, "Muerte sobre Muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en Stendalili de C. Mangini", en Universitat de Barcelona, 2013, págs. 117-126, en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4574785.pdf> (fecha del último acceso: 19 de julio de 2016), pág. 118

actuaciones, todos visten traje negro y camisa blanca. En sus diferentes trabajos han interactuando con diversos artistas, como la coreógrafa Margrét Sara Gudjónsdóttir's que usó sus voces para la creación de una de sus piezas el artista visual Sirviö con el que colaboraron para la elaboración de varias de sus piezas expuestas en el Pori Art Museum y el Kleines Helmhaus de Zurich. Así mismo, en sus actuaciones han experimentado con la sonoridad de diferentes voces, como las de niños, entre otros. Todos estos aspectos articulan una acción artística con un marcado tono disruptivo en el que de nuevo vemos una desvinculación entre el soporte sonoro y el texto gritado. Con un cierto tono farsesco que sin embargo es vestido y reforzado a través de su práctica de una gran seriedad y profesionalidad los *Screaming men* impactan sobre el público con su presencia y con su voz.

Una de las cuestiones que resultan más interesantes de su trabajo es que a pesar de tener un cierto carácter subversivo esta disrupción sonora que ofrecen en los lugares más insólitos ha tenido una aceptación mundial notable dentro del mundo de las artes escénicas tanto como el de las artes plásticas.

## **7.4 Vocalizaciones extremas en el ámbito clínico**

### **7.4.1 Rehabilitación vocal y terapia psicológica**

Como se ha visto hasta ahora, practicantes e investigadores de las artes escénicas se han dedicado a desentrañar los misterios de estas manifestaciones vocales para su aplicación en el desarrollo de habilidades expresivas de actores y cantantes así como por su potencial artístico y comunicativo.

Con posterioridad a estas investigaciones y desde una perspectiva más de tipo clínico, también la investigación ha vuelto los ojos sobre estos fenómenos desde distintas ópticas. Por un lado, en los estudios de Roy, N., Ryker, KS. y Bless, D. M<sup>132</sup> se han estudiado las características funcionales de estas manifestaciones que ellos denominan “conductas vocales violentas” para evitar el desarrollo de patología orgánica en las cuerdas vocales derivada del mal uso por sobre esfuerzo o traumatismos del aparato fonador. Así, estos autores estudian el impacto de estas manifestaciones a nivel orgánico y la posible gestión de compensación que puede realizarse para evitarlas. Parece importante considerar este estudio en tanto que permite observar de qué forma son concebidos estos actos expresivos y que efectos tienen a nivel físico. Así mismo permite insistir en la idea que anteriormente se señalaba de que existe un correlato entre la manifestación, implicaciones y gestión

---

<sup>132</sup> Roy, N., Ryker, KS., Bless, DM. “Vocal violence in actors: an investigation into its acoustic consequences and the effects of hygienic laryngeal release training” en *Journal of Voice*, 14, 2000, págs. 215–230

de estas vocalizaciones en términos sociales y culturales y lo que sucede a nivel psico-físico en individuos aislados.

Por otro lado, también se han estudiado por sus capacidades terapéuticas a nivel psicológico desde la Gestalt, como desarrolla Cristina Cerezo Arce<sup>133</sup>, o desde la música-terapia, como desarrolla Diane Austin<sup>134</sup>. En este sentido cabe volver a mencionar trabajos como el abordado por Paul Newham<sup>135</sup>, en tanto que contempla las asociaciones entre el trabajo vocal de Roy Hart y las investigaciones y postulados de Carl Gustav Jung. En esta línea, cabe destacar sus notas sobre la investigación de Jung en torno a las voces de algunos pacientes que padecían trastornos psicóticos entre las cuales cabe mencionar el caso de una paciente que ejercía como médium. Carl Gustav Jung exploró sobre este caso en 1902 los elementos vocales que caracterizaban dichas posesiones. Así mismo, en 1907 abordó el estudio de algunos casos de pacientes esquizofrénicos que en ese momento estaba tratando y en ellos observó una tendencia a emitir este tipo de sonoridades como resultado de una disociación entre significante y significado en las emisiones verbales. Son interesantes estas primeras observaciones por cuanto pueden relacionarse con algunas de las reflexiones abordadas por artistas como Artaud o Diamanda Galás, como se ha visto anteriormente.

Volviendo a la aplicación directa de estas vocalidades a la psicoterapia o las derivas psicoterapéuticas que se desprenden indirectamente de su práctica cabe destacar el trabajo de la cantante y actriz Gwendolyn Overland<sup>136</sup>. En un estudio que vincula trauma, voz y el trabajo de la escuela fundada por Roy Hart Overland señala que aquel intérprete que quiera aprender a reproducir este tipo de sonoridades extremas, al producirlas resuena con elementos esenciales de las emociones o resortes que provocan la generación de estos sonidos produciéndose una suerte de catarsis que pueden motivar un avance tanto a nivel psico-emocional como en las capacidades vocales del practicante. También desde una perspectiva eminentemente artística destaca la obra de Noah Pikes<sup>137</sup> que aporta una perspectiva general sobre el trabajo desarrollado por Wolfsohn y Roy Hart y algunos de sus alumnos así como sus influencias en dramaturgos como Harold Pinter o John Cleese. Cabe destacar su obra en este apartado por cuanto insiste a lo largo de todo el texto en esta visión de la voz humana como espejo de la psique. Desde esta óptica, por tanto, continúa abriendo una vía para contemplar estas vocalizaciones desde una perspectiva psicoterapéutica.

---

<sup>133</sup> Cerezo Arce, C., *Gestalt, Voz y cuerpo. Técnica Roy Hart*, 2011: <http://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf> (Fecha del último acceso 5 de Enero de 2016)

<sup>134</sup> Austin, Diane, "In search of self: The use of vocal holding techniques with adults traumatized as children" en *Music Therapy Perspectives*, 19, 2001, págs. 22–36

<sup>135</sup> Op. Cit. nota 1

<sup>136</sup> Op. Cit. nota 14

<sup>137</sup> Pikes, Noha, *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*, Spring Journal, 2004

#### 7.4.2 Consideraciones sobre *The Primal Scream Therapy* de Arthur Janov

En este apartado cabe hacer una especial mención al trabajo del psicólogo Arthur Janov sobre el empleo en el contexto terapéutico de vocalidades extremas, en tanto que, se relaciona directamente con algunas de las manifestaciones que hemos observado anteriormente.

The Primal therapy es una terapia de tipo psicoanalítica creada por Arthur Janov (1924-) que gozó de gran popularidad en los años 70 y que está basada en la reelaboración del trauma. Arthur Janov propone en su obra más destacada *The Primal scream*<sup>138</sup> que la neurosis está basada en la represión del dolor producido por situaciones traumáticas vividas en la infancia. Janov plantea que este dolor puede ser elaborado desde una toma de consciencia activa por parte del sujeto a través de la reexperimentación del trauma. Durante la terapia, una vez se produce esta toma de contacto con la fuente del dolor, el sujeto es conducido hacia la expresión del trauma a través de manifestaciones violentas, histéricas, gritos o lamentos. Janov critica a través de este método las terapias basadas en un tipo de comunicación psicoterapeuta-paciente de tipo verbal en tanto que estas técnicas permiten una elaboración del trauma solamente a nivel cortical impidiendo el acceso al sistema nervioso central donde el dolor y otras emociones primarias se procesan y gestionan.

Sus estudios han proseguido en la línea de establecer asociaciones entre procesos psicológicos y aspectos neurológicos para explicar los mecanismos de procesamiento y elaboración del trauma. En uno de sus trabajos más recientes "The origins of anxiety, rage and panic attacks"<sup>139</sup> Janov establece una diferencia entre el miedo y el terror asociando el primero a procesos propios del sistema límbico y el segundo a funciones del tronco cerebral. Janov establece estas conclusiones a través de la observación desde la práctica clínica. En este estudio, Janov plantea en relación a estas ideas, que las respuestas afectivas ante determinados estímulos son más exageradas, más primitivas, cuanto más joven se haya vivido la experiencia traumática que se asocia con estas manifestaciones. Janov plantea que estas respuestas pueden asociarse a mecanismos vinculados a un tipo de instinto o mecanismo de supervivencia de tipo reptiliano.

Aunque las teorías de Arthur Janov gozaran de gran popularidad durante los años 70 su resonancia ha decaído notablemente en los últimos tiempos al no aportar evidencia científica consistente sobre los resultados de sus investigaciones. A pesar de esto, parece necesario haberse detenido a considerar algunas de sus aportaciones por cuanto sirven para contextualizar algunas de las inquietudes a las que responden las manifestaciones artísticas a las que nos hemos referido y muestran el alcance interdisciplinario de la contemplación de estas sonoridades.

---

<sup>138</sup> Janov, Arthur, *The Primal Scream*, Abacus Books, 1991

<sup>139</sup> Janov, Arthur, "The origins of anxiety, rage and panic attacks", en *Activitas Nervosa Superior*, 55 (1), Neuroscientia o.s., 2013, pág. 55

Por todo lo visto anteriormente, parece adecuado afirmar que el estudio de este tipo de sonoridades no puede realizarse sin enlazarse con cuestiones sobre gestión de la patología. En estos casos esta perspectiva integrada con otras puede ayudarnos a entender procesos culturales relacionados con estas cuestiones como por ejemplo, cómo se gestionan las expresiones de dolor a nivel social y a qué espacios y prácticas están relegadas.

#### 7.4.3 Teoría y Práctica Meditativa

En otro orden de cosas pero también siguiendo esta línea terapéutica, cabe mencionar aquí algunos aspectos sobre la práctica meditativa por cuanto revela cuestiones de fondo sobre el tipo de escucha que aquí se contempla. También, por cuanto en algunas de sus variantes el trabajo vocal es esencial y permite ilustrar algunos aspectos de este trabajo que se relacionan no tanto con el soporte sonoro extremo sino con la práctica sonora asociada a la circularidad, la repetición y el tránsito. Así mismo, la mayor presencia de este tipo de prácticas tanto como de las filosofías que las amparan, desde el Zen hasta la cosmovisión derivada del budismo o la aplicación de la filosofía tántrica del yoga, subrayan desde otras perspectivas la tendencia que la cultura occidental, desde las artes tanto como desde las ciencias, ha tenido de volver sus ojos a las prácticas de otras culturas con el fin de dar solución a los problemas o inquietudes frente a los que la cultura propia se revela incapaz.

A partir de los años 80 la meditación ha sido objeto de estudios científicos desde las ciencias de la salud y la psiquiatría. Una de las personas más destacadas en este campo es Jon Kabat-Zinn (1944-). Profesor emérito de la Universidad de Massachusetts, fundador de la Clínica para la Reducción del Estrés y creador de la técnica de Reducción del Estrés Basada en la Atención Plena (Mindfulness) ha desarrollado su trabajo de investigación desde 1979 en torno a las interacciones entre la mente y el cuerpo y en las aplicaciones clínicas de la meditación basada en prácticas budistas, en el yoga y en el zen en las alteraciones físicas y psicológicas<sup>140</sup>. El éxito de sus estudios y los numerosos trabajos derivados de sus aportaciones demuestran la importancia de sus investigaciones. La aportación fundamental de Jon Kabat-Zinn ha sido la de elevar de categoría a través de la evidencia científica un tipo de práctica sumida en el descrédito desde numerosas disciplinas por sus connotaciones exóticas y esotéricas.

Para este trabajo importan algunas de las mismas en tanto que amparan científicamente un tipo de escucha, como se ha señalado, que permite sustentar algunos de los principios sobre los que se basa este estudio. Aquí escucha y atención significan lo mismo. El acto de escuchar es el estado

---

<sup>140</sup> Ver Kabat-Zinn, Jon, *La práctica de la atención plena*, Kairós, 2007, y Didonna, Fabrizio, Kabat-Zinn, Jon, *Manual clínico de Mindfulness*, Desclée de Brouwer, 2011

de atención que posibilita la meditación, pero esta escucha implica una actividad, una suerte de alerta en torno a la cual se propone una acción puramente contemplativa. Esta escucha es no reactiva, se basa en la observación y la desidentificación con lo observado. Es un tipo de práctica integradora. Este tipo de escucha/atención resulta interesante por cuanto permite amparar las sonoridades extremas en el contexto del resto de sonidos desde esta óptica inclusiva.

Otro trabajo que merece una mención por cuanto vincula también la práctica clínica a la meditación y al tránsito es el artículo de Gainey, A., Himathongkam, T., Tanaka, H., Suksom D.<sup>141</sup> sobre los efectos de la meditación asociada al caminar en pacientes diabéticos.

En otro orden de cosas, pero en la medida en que sirve para subrayar las interrelaciones entre todas las disciplinas que se contemplan en este trabajo, cabe destacar el hecho de que la aparición en el ámbito científico terapéutico de este tipo de práctica sucede en paralelo con la introducción de las artes en el mismo contexto. Estudios como los de Kalmanowitz, D.L., Ho, R.T. en “Art Therapy and Mindfulness With Survivors of Political Violence: A Qualitative Study”<sup>142</sup> ponen en evidencia de qué manera las prácticas artísticas o meditativas se revelan como herramientas útiles para el tratamiento de cuestiones somáticas o para el desarrollo de cualidades como la resiliencia, en este caso, entre otros aspectos.

## 7.5 Otros estudios en relación a las voces extremas

### 7.5.1 Consideraciones a nivel semiótico

Desde la semiótica musical se ha desarrollado una investigación en torno a la naturaleza del “lenguaje” musical. En un intento de delimitar la especificidad de este sistema musicológico en comparación con el lingüístico destacan las aportaciones de Jean-Jaques Nattiez. En publicaciones como “Musicology and Linguistics: The first stage of musical semiotics”<sup>143</sup>, Nattiez hace una distinción entre ambos sistemas para señalar las particularidades de uno frente al otro afirmando que el musical no es un lenguaje en el sentido en el que la lingüística entiende un sistema de signos<sup>144</sup>. Basándose en la perspectiva aportada por Jakobson Nattiez afirma que la diferencia fundamental entre la lengua y la música reside en su función que para una es fundamentalmente

---

<sup>141</sup> Gainey, A., Himathongkam, T., Tanaka, H., Suksom D., “Effects of Buddhist walking meditation on glycemic control and vascular function in patients with type 2 diabetes.” en *Complementary Therapies in Medicine*, 92(7), 2016

<sup>142</sup> Kalmanowitz, D.L., Ho, R.T., “Art Therapy and Mindfulness With Survivors of Political Violence: A Qualitative Study”, en *Psychol Trauma*, 2016

<sup>143</sup> Nattiez, Jean-Jaques, “Musicology and Linguistics: The first stage of musical semiotics”, en *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 3 (1), 1977, págs. 51-71

<sup>144</sup> Op. cit. nota 143, pág. 58



cognitiva y comunicativa y para la otra es estética. Así Nattiez entiende que la producción de significado musical reside fundamentalmente en la recepción<sup>145</sup>. En este sentido plantea que el individuo reacciona a una pieza musical en función de su propio bagaje a distintos niveles. Aunque no niega la existencia de una cierta homogeneidad cultural.<sup>146</sup>

Ahondando en esta idea Daniel Hernandez también señala en su artículo “Theodor Adorno, Elements for a Sociology of Music”<sup>147</sup> en relación a las teorías de Adorno:

“Es al oyente al que le corresponde la tarea de relacionar las partes, de conectar lo que está escuchando con lo que ha escuchado y con lo que todavía está por escuchar. Por eso es tan importante la memoria musical, que puede entenderse como un importante músculo (que al igual que los otros exige entrenamiento), sin el cual lo único que se atisba en una obra son tramos aislados que no tienen una razón de ser.”

A este respecto cabe preguntarse entonces, en aras de abordar un estudio sonoro como el que se está planteando, qué relaciones establecer entre el análisis del objeto, de la voz registrada y el de la percepción subjetiva del oyente en tanto que se pretende considerar las vocalidades extremas en su dimensión contextual en lo relativo a su presencia y vinculación a prácticas sociales y culturales. En este sentido cabe destacar trabajos como el de Isabel Martínez, *Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y realidades*<sup>148</sup>, que aboga por un tipo de análisis que ponga en diálogo las perspectivas teóricas y las experienciales:

“Las implicaciones del análisis en la experiencia musical del oyente se expresan en el hecho de que a la música pueden serle atribuidas diferentes ontologías, que poseen la cualidad de ser realizadas a través de la experiencia. (...) Al promover una variedad de lecturas posibles sobre el hecho musical, se abre la esperanza de activar con esto la posibilidad de la construcción de una multiplicidad de significados y contribuir así al logro de la validez intersubjetiva en la experiencia con la música. Dado el alto grado de actividad metacognitiva que representa el desarrollo de la competencia musical, la propuesta que alentamos es que la disponibilidad de múltiples ontologías dota al pensamiento de caminos

---

<sup>145</sup> “Music is not without expressive or signifying possibilities, but its semantic function is to a degree given from the outside, by the listener” Op. cit. nota Nattiez, pág 59

<sup>146</sup> Op. cit. nota 143, pág. 62

<sup>147</sup> Hernandez, Daniel, “Theodor Adorno, Elements for a Sociology of Music”, en *Revista Sociológica*, 28 (8), Madrid, 2013, págs. 123-154, pág. 140

<sup>148</sup> Martínez, Isabel, *Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y realidades*, Facultad de Bellas Artes, 2007

alternativos para considerar la significación musical y de este modo poder enriquecer la ontología personal de la música.”<sup>149</sup>

En este sentido, en lo relativo al análisis de la voz se pretende proponer un tipo de análisis que tenga en cuenta las cualidades materiales del sonido, considerando sus cualidades acústicas, en diálogo con las respuestas o percepciones subjetivas de los oyentes. En el caso específico de la voz, al ser un sonido emitido desde y recibido a través del cuerpo genera una relación sensitiva entre emisor y receptor distinta a la generada con respecto a la música elaborada con instrumentos musicales o medios electroacústicos, por ejemplo. Así pues, si para el análisis musical este diálogo parece importante para el análisis de la voz es condición sine qua non para la comprensión de las implicaciones de los fenómenos en las que esta tiene una presencia notable. Así mismo, en la propuesta de recorrido este principio se reitera en su dimensión aplicada a la generación de nuevas prácticas artísticas, culturales o pedagógicas.

### 7.5.2 Comportamientos musicales en la naturaleza

Tomando la perspectiva propuesta por Nattiez como referencia podemos entender como musicales fenómenos sonoros de diversa naturaleza. En este sentido, cabe destacar como diversos autores han abordado la música entendida como sistema de sonidos organizados de forma temporal, y desde esta perspectiva se pueden asumir como musicales manifestaciones sonoras presentes en la naturaleza pero ya no propias estrictamente de la raza humana. Así las vocalizaciones de diverso pájaros han sido abordadas en este sentido por autores como Maler y Slabbekoorn<sup>150</sup> así como las de mamíferos como ballenas por Payne y McVay<sup>151</sup> en un sentido musical. En su obra *Musique, Mythe, Nature, ou Les Dauphins d'Arion*<sup>152</sup> François-Bernard Mâche expone la sofisticación formal de manifestaciones sonoras asociadas a animales, entre las que destaca la presencia de ritmos, variaciones, incluso observa fenómenos de transporte de melodías entre especies<sup>153</sup>.

Desde esta perspectiva podemos entender como musicales las voces extremas en relación a su distribución con respecto al espacio y a la percepción de estos sonidos como tales. Así mismo esta cualidad musical puede ser atribuida a través del análisis acústico. En relación a esto se

---

<sup>149</sup> Op. Cit. nota 148, págs. 9-10

<sup>150</sup> Maler, P., Slabbekoorn, H. (Eds.), *Nature's music: the science of birdsong*, San Diego, Elsevier, 2004

<sup>151</sup> Payne, R. & McVay, S., "Songs of humpback whales". en *Science* 173, 1971, págs. 585-597

<sup>152</sup> Mâche, François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature ou les Dauphins d'Arion*, Méridiens Klincksieck, París, 1991

<sup>153</sup> "Lorsqu'une pie-grièche à poitrine rose imite le chant du coq, elle ne peut pas le faire dans le registre d'origine ni même dans le tempo d'origine, elle n'a pas assez de souffle ; alors elle transpose. De sorte que si on enregistre l'imitation et qu'on ralentit ensuite on retrouve le chant du coq. Cela veut dire qu'elle a une vision de la forme sonore globale et qu'elle est capable de la manipuler." *Ibidem*, pág. 52

pretende plantear un análisis que ponga en consonancia estos modelos, como se expondrá a continuación.

### 7.5.3 Comportamientos musicales en la sociedad

En este apartado se pretende pues, hacer un breve recorrido por algunas perspectivas que toman como objeto la voz en su dimensión social y antropológica por cuanto continúa ilustrando el carácter multidimensional de estos fenómenos.

En primer lugar, cabe destacar que la presencia de la voz en diversas manifestaciones culturales ha sido abordada desde la antropología en el marco del estudio de actos rituales en los que el acceso a estados de trance tiene un papel central. En algunos de éstos la voz tiene un papel destacado como resultado de actos en los que hay una posesión o comunicación con espíritus, difuntos o deidades. Por ejemplo, en el marco de las prácticas de la religión tradicional afro-brasileña de los Yoruba el habla o la emisión vocal no verbal son el medio a través del cual los *orixas* se comunican con el género humano. En otras prácticas es a través de la voz como se alcanza el trance o estados extáticos de conciencia, como por ejemplo se hace en la práctica del nada yoga, o yoga del sonido, en la India, a través del canto del mantra “ohm”.

En este sentido cabe destacar el trabajo *La Musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*<sup>154</sup> de Gilbert Rouget en el que analiza las relaciones que existen entre el trance y la música, planteando que su presencia creciente en estos ritos no se debe tanto a las posibilidades que las cualidades de la música tienen de propiciar estos estados como a que ésta forma parte de un conjunto de representaciones. La música desencadena el trance tanto como lo puede calmar dentro de procesos de identificación, como en la posesión, o de encantamiento, como en el chamanismo, o de tipo emocional, como en el trance comunal. Es interesante esta perspectiva por cuanto puede permitir observar algunos de los fenómenos artísticos y culturales desde una visión de conjunto que contemple el sistema de representaciones que se genera en su contexto.

En segundo lugar, cabe destacar que los estudios de antropología también se han acercado a otros fenómenos culturales en que la voz tiene una fuerte presencia. En este sentido, en cuanto a la relación de ciertas manifestaciones vocales, cantadas en este caso, con el entorno destaca la obra del escritor Bruce Chatwin *Los trazos de la canción*<sup>155</sup> en la que recoge en un relato mitad ficcional mitad real las prácticas de los aborígenes australianos con los que convivió durante su estancia en

---

<sup>154</sup> Rouget, Gilbert, *La Musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990

<sup>155</sup> Chatwin, Bruce, *Los trazos de la canción*, Barcelona, Península, 2007

Australia a finales de los años 70. En este texto da cuenta de la tradición de estas comunidades que han desarrollado una suerte de cartografía del territorio a través de un tipo de canto en el que se vinculan mitología, historia personal y recorrido. En su obra *Chatwin* muestra estos cantos como una práctica en la que el conocimiento de la propia historia, del propio origen se asocia a la experiencia del tránsito y a la práctica vocal.

En otro orden de cosas, cabe destacar, que en algunas prácticas culturales contemporáneas se mantienen o se conservan, transformadas, algunas prácticas de tipo ritual en las que la voz en forma extrema tiene una fuerte presencia. Este es el caso, por ejemplo, de la *haka* de guerra que realizan los maoríes de Nueva Zelanda que ha sido mantenida y popularizada por el equipo de rugby de los *All Blacks* que la representa ante su adversario antes de cada partido. Este fenómeno ha gozado de gran popularidad en algunos de los encuentros de fútbol americano de la *Super Bowl* (final del campeonato de la *National Football League*). En la *haka* el grito, acompañado de gestos y movimientos violentos y fuertes, es fundamental como forma de atemorizar al “enemigo”.

En tercer lugar, cabe destacar también la aproximación a las manifestaciones vocales extremas desde la etnomusicología. En este apartado cabría destacar *Las culturas musicales, lecturas sobre etnomusicología* editado por Francisco Cruces<sup>156</sup> y que ofrece una visión panorámica de la etnomusicología a través de una compilación de trabajos escogidos de algunas de sus figuras más representativas de los últimos cincuenta años. Es interesante tener en cuenta aquí las aportaciones de esta tradición disciplinar por su aspiración a observar la música desde su ligazón con la totalidad de la vida social; pero también, a la inversa, la de ayudar a extender cada cultura particular a partir de las claves que proporciona su sonido musical. De esta obra cabe destacar el capítulo de Alan P. Merriam<sup>157</sup> sobre la distinción entre usos y funciones de la música que define de la siguiente manera: “la palabra “uso” se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; “función” hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve”. Esta distinción servirá para matizar el análisis de los fenómenos en que la voz extrema hace presencia.

Por último, la sociología de la música también aporta una interesante perspectiva de análisis. En este sentido, cabe volver sobre el trabajo de David Hernandez en la medida en que recoge algunas ideas de Theodor Adorno para la elaboración de un análisis sociológico de la cultura de consumo musical actual en el que también destaca algunas ideas de Umberto Eco que nos interesan por cuanto pueden vincularse con las reflexiones sobre la escucha que se han presentado hasta este punto en este trabajo. Así en su artículo Hernandez resalta el hecho de que frente a la saturación

---

<sup>156</sup> Cruces, Francisco (Eds.) *Las Culturas Musicales, lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2008

<sup>157</sup> Merriam, Alan P., “Usos y funciones” en Cruces, Francisco (Eds.) *Las Culturas Musicales, lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2008 págs. 275-296, pág. 277

perceptiva y al condicionamiento estético impuesto por el consumo masivo de música pop, Adorno propone “Recuperar la escucha como instante de entrega exclusiva y muy atenta al sonido.” Por otro lado, señala que el mismo Umberto Eco también constata este fenómeno al reconocer la existencia de un continuum musical en el que la presencia de la música en la vida diaria es constante por su presencia en casa, en la calle, en el trabajo, en grandes almacenes. En relación a esto señala que la música adquiere un carácter de rumor constante en todas estas actividades.<sup>158</sup> Así, vemos como desde esta perspectiva se pueden relacionar estas ideas de consumo musical con las de saturación y contaminación acústica en el contexto urbano que se han expuesto hasta este punto.

## 7.6 Consideraciones filosóficas

Finalmente, cabe hacer en este estado de la cuestión un breve repaso sobre los pensadores, trabajos e ideas sobre los que se apoyará y con los que dialogará este trabajo por cuanto el análisis que se plantea realizar, como ya se ha visto, propone una serie de reflexiones de carácter filosófico. En tanto que no se pretende, en esta primera parte del proceso investigador, profundizar sobre estas ideas para este apartado simplemente se contemplarán con ánimo de enmarcar teóricamente el trabajo que posteriormente se realizará.

Así, en primer lugar, cabe destacar que se tendrán en cuenta las ideas de Aristóteles expuestas, por un lado en textos como *Política, libro I y VIII* en los que realiza una reflexión en torno al concepto de esclavitud y a la educación de los jóvenes en la ciudad que permite enmarcar algunas de las ideas sobre la relación jerárquica en la distinción entre lo natural y lo cultural en el hombre. Por otro lado, a partir de *Peri Hermenias*<sup>159</sup>, se considerarán algunas de las ideas sobre la relación entre la voz y la pasión del alma. Estas reflexiones permitirán ilustrar aspectos relacionados con la diferente consideración que se establecen entre *phoné* y *logos*, entre el soporte sonoro de la palabra, la voz, y la palabra en su relación con lo natural y lo cultural respectivamente. Esto serviría para fundamentar el desprestigio que se ha dado de la *phoné*, por su componente animal o primario, frente a lo apolíneo del *logos* en el acto comunicativo. Así mismo, se plantea en este trabajo contemplar algunas de las consideraciones de Aristóteles sobre los efectos de la catarsis expuestos extensamente en *Poética* ya que nos permitirán estructurar un discurso en torno a la función de algunas de estas sonoridades<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> Op. Cit. nota 147, págs. 142-143

<sup>159</sup> Aristóteles, “Sobre la interpretación”, *Tratados de lógica (Organón)*, traducción española y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1988, págs. 35-79

<sup>160</sup> Aristóteles, *Ética Nicomaquea, Política, Retórica, Poética*, traducción española y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2011

En segundo lugar, se considerarán las aportaciones de Guatari y Deleuze en *Capitalismo y esquizofrenia*, en su capítulo "El Ritornello"<sup>161</sup> en la medida en que algunas de las ideas expuestas en este trabajo permiten comprender algunas las asociaciones entre música y espacio que aquí se planetan. En este capítulo se propone "el ritornello" como un concepto territorial y será en esta medida en la que se tengan en cuenta estas ideas.

En tercer lugar, se tendrán en cuenta algunos estudios y conceptos de Foucault expuestos en, *Historia de la sexualidad*<sup>162</sup> e *Historia de la locura*<sup>163</sup>, en la medida en que nos permiten contextualizar la reflexión en torno a las implicaciones culturales de la presencia de estas sonoridades en términos de limitación, control o represión. El concepto de *biopolítica* que desarrolla Foucault en su *Historia de la Sexualidad* servirá a este trabajo en términos de explicar los mecanismos de gestión sonora de la voz como una forma de control ejercida a través y en el propio cuerpo tanto a nivel individual como colectivo.

Por último, se tendrán en cuenta algunas reflexiones sobre la obra de Umberto Eco presentadas en especial en su *Historia de la belleza*<sup>164</sup> y en *Historia de la fealdad*<sup>165</sup>, por cuanto permitirán enmarcar algunas de las connotaciones estéticas de estos sonidos.

---

<sup>161</sup> Deleuze, Gilles, "Del ritornello", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción española de José Vázquez Pérez, Madrid, Pretextos, 2012, págs. 317-359

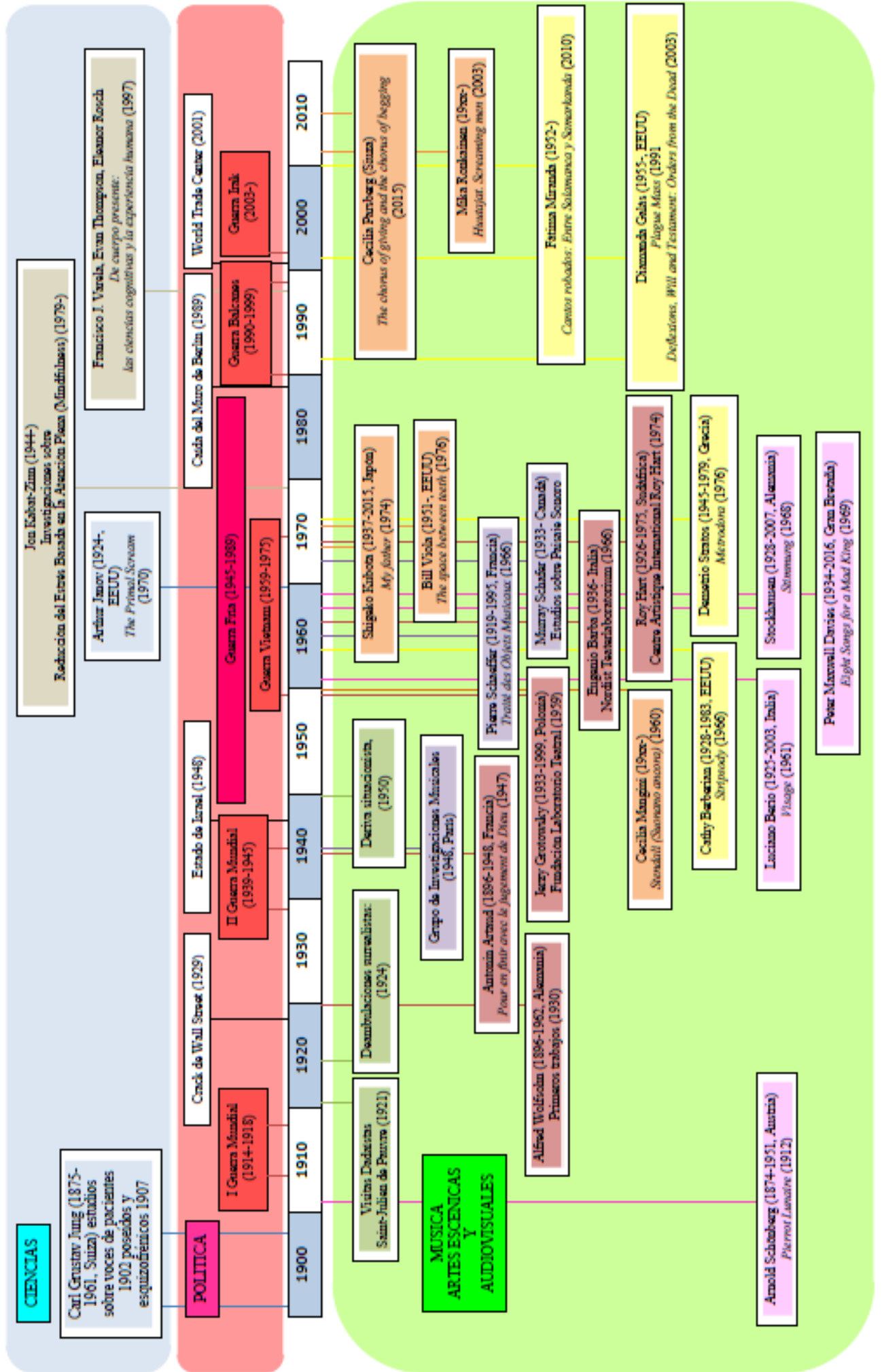
<sup>162</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, traducción española de Ulises Guiñazú, Siglo XXI España, Madrid, 2005

<sup>163</sup> Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, traducción española de Juan José Utrilla, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1979

<sup>164</sup> Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, traducción española de María Pons Irzazabal, Barcelona, Lumen, 2013

<sup>165</sup> Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducción española de María Pons Irzazabal, Barcelona, Lumen, 2007

# Línea temporal: Antecedentes considerados en el Estado de la Cuestión



## 8. Propuestas y Aplicaciones

El objeto de la siguiente investigación es el de realizar una propuesta metodológica y teórica que permita comprender de qué manera ciertas manifestaciones vocales extremas pueden localizarse en espacios relativamente cotidianos en el entorno urbano, de qué forma se relacionan con nuestras prácticas sociales y culturales y qué vinculaciones tienen con otras manifestaciones artísticas en las que están presentes. Se tomará la ciudad de Madrid como fuente inicial para el proyecto pero se considerarán también otros espacios y manifestaciones artísticas y culturales propias de otros entornos urbanos.

Una vez hecha una categorización de sonidos el proyecto se encaminará a la elaboración de una cartografía de lugares o situaciones en las que se puedan localizar, se hayan localizado o se puedan encontrar sonidos vocales extremos para su posterior registro. Los mapas se dividirán en función de la naturaleza de las manifestaciones, por ejemplo, gritos, llantos o risas, entre otros. En estos mapas, se diferenciarán los fenómenos en función de las categorías anteriormente expuestas con respecto a la definición del objeto de estudio y su clasificación.

Posteriormente se persigue generar un corpus de sonidos en el que se analicen tanto las muestras recogidas en la ciudad como otras referencias que se han expuesto en las páginas anteriores con el fin de poder llevar a cabo en este análisis un diálogo entre las diferentes metodologías y enfoques contemplados.

Por último, se pretende crear posteriormente un espacio, con un soporte web, en el que poder exponer la investigación y el material audiovisual obtenido en la misma, y abrir un espacio a la participación ciudadana para ampliar y compartir los contenidos desarrollados. El objetivo es que esta plataforma sirva como punto de encuentro y desarrollo que ulteriormente posibilite distintas acciones como las que se expondrán en los siguientes párrafos.

Las aplicaciones posteriores de este estudio podrían ser entonces tanto antropológicas, sociológicas, pedagógicas y terapéuticas, en lo psicológico y lo comunicativo, como artísticas y ecológicas.

En cuanto a la Antropología y sociología se refiere, describir estos fenómenos nos ayuda a entender las formas en que dentro de nuestra cultura el ser humano se expresa y comunica, y a qué circunstancias y ámbitos están relegadas ciertas formas expresivas, pudiendo entender también, a través de esto, las derivas patológicas de algunas formas culturales y al contrario, las derivas terapéuticas de otras.

Desde los estudios de técnica vocal, en el ámbito artístico tanto como en el ámbito clínico, siempre ha existido una preocupación por acceder a modos adecuados de producción o reproducción de estas sonoridades tanto para desarrollar la expresividad requerida en la escena,



teatral y cantada, como para evitar patologías derivadas del mal uso vocal. Es por esto que en el plano pedagógico parece importante poder ofrecer modelos primero acústicos y después de emisión vocal que estén basados en formas sonoras relacionadas con la propia cultura. Estos modelos podrían emplearse además como referencias sonoras para la investigación en la práctica escénica tanto como en la clínica.

En aras de exponer más detalladamente estas ideas, en relación a las posibles aplicaciones pedagógicas, parece posible postular, en base a las teorías de Alfred Wolfsohn tanto como a las de Alfred Tomatis<sup>166</sup>, que si el sujeto que quiere desarrollar sus habilidades vocales toma como referencias manifestaciones que son propias de su cultura o de elementos folklóricos comunes a una serie de culturas afines, que además forman parte de su entorno o han sido percibidos a lo largo de su vida y están en un registro de memoria inconsciente, éste podrá asimilar y desarrollar de una forma más eficiente las habilidades anteriormente mencionadas. Por lo tanto, esta reconexión con las fuentes sonoras podría en última instancia posibilitar un campo de aplicación técnica-artística más eficiente.

Por otra parte, en lo terapéutico también tendría una aplicación en tanto en cuanto, por un lado, el reconocimiento de estas formas y su posible reproducción en el ámbito de la terapia pueden generar cambios a nivel pisco-emocional y, por otro lado, la adecuada emisión de las mismas evita la aparición de patología orgánica o funcional en el sistema fonatorio. Por otro lado, la posibilidad de realizar un recorrido a través de algunos de los puntos de referencia sonora sugeridos también podría constituir una práctica meditativa terapéutica.

Así mismo, en lo artístico y en lo ecológico, a partir del material extraído podrían realizarse ciertas acciones para intervenir los espacios en que estas sonoridades se producen pero de una forma amplificadas, o intervenir espacios en los que estas manifestaciones no son habituales para ofrecerlas en contraste como manera de poner de relieve el paisaje sonoro propio de un espacio por efecto del distanciamiento que produce dicha situación. Este cambio de percepción podría derivar en una toma de conciencia en relación a nuestras interacciones comunitarias y con el entorno. Esto, en última instancia, podría abrir un ámbito de reflexión y posterior acción sobre nuestros usos, modos de vida y convivencia y contribuir a una mejora de los mismos.

---

<sup>166</sup> Tomatis, Alfred, *El oído y la voz*, Barcelona, Ed. Paidotribo, 2007

## 9. Metodología

### 9.1 Notas sobre antecedentes

#### 9.1.1 El recorrido en el análisis, diseño y comunicación de Paisajes Sonoros

Para este apartado nos detendremos en algunos trabajos antecedentes sobre los que se basa o se inspira parte del trabajo propuesto.

Por un lado, desde el ámbito del análisis y el diseño de paisajes sonoros cabe destacar la labor de una serie de personalidades e instituciones que han marcado esta línea de investigación. En primer lugar, es notoria la labor desarrollada en el ámbito del Laboratorio Centre de Recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) cuyos miembros provienen tanto del ámbito urbanístico, arquitectónico y del diseño acústico como del sociológico y el antropológico. Autores como Jean-François Augoyard, Jean-Paul Thibaud o Nicolas Tixier han consolidado metodologías de análisis plurisensoriales de carácter cualitativo cuyo objeto es el sonido en el espacio urbano. En estos trabajos se pasa por diferentes procesos en los que se va desde la localización del entorno, el registro a través de micrófonos y el análisis del mismo<sup>167</sup>.

En segundo lugar, en este mismo ámbito es importante señalar la propuesta base del proyecto de diseño acústico de Schafer<sup>168</sup> como pionera en la realización de recorridos sonoros centrados en la escucha y la exploración de un área concreta.

Por otro lado, desde ámbitos de carácter más artístico que científico destaca el trabajo de Ximena Alarcón, que se ha mencionado en el estado de la cuestión<sup>169</sup>. Alarcón aplica una metodología etnográfica a la captura y selección de memorias de viajeros, imágenes y sonidos asociados a las redes de metro de Londres, París y México DF, generando una base de datos participativa a partir de la realización de una serie de talleres en las distintas ciudades. Los usuarios son invitados a compartir sus memorias que posteriormente son publicadas en la página “Escuchar y Recordar”. Estos sonidos han sido estructurados a través de una notación que es la interface gráfica para Internet. La notación contiene características sonoras únicas de cada metro y los espacios en común entre los tres metros. La página propone un viaje a través de un "metro" en que las estaciones son espacios sonoros acompañados de imágenes relacionadas con estos sonidos que

---

<sup>167</sup> Algunos de los trabajos que cabe destacar son los de Amphoux, Pascal, *Aux ecoutes de la ville*, Rapport, Grenoble, Cresson 199, y de Augoyard, Jean François, “Les pratiques d’habiter a travers les phenomenes sonores”, Rapport, en *Archive ouvert en Sciences de l’Homme et la Société*, Grenoble, Cresson, 1978 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685590> (fecha de la última consulta : 10 de julio de 2016)

<sup>168</sup> Op. Cit. nota 44

<sup>169</sup> Op. Cit. nota 57

se seleccionan en base al recuerdo y asociaciones de los usuarios sin establecer necesariamente en las composiciones una relación estricta entre fuente sonora e imagen.

Este trabajo es importante por cuanto propone un modelo de recogida y elaboración de datos en el que confluyen perspectivas tanto etnográficas, como artísticas. Es interesante también por cuanto resulta un formato coherente con respecto al tipo de datos procesados, a la comunicación de los mismos y vinculado a los usos de las sociedades urbanas occidentales. Es por esto que parece que posibilita una continuidad en el proyecto y además constituye un sistema eficaz de devolución de la investigación realizada a la sociedad que participa de la misma.

Otros trabajos de grabación, clasificación y recuperación de paisajes sonoros con carácter antropológico que utilizan un soporte audiovisual son "Los sonidos invisibles" de Ana María Arango y Gregor Venerian<sup>170</sup> que estudian la vida musical y las fiestas patronales de Chocó, Colombia.

También cabe destacar aquí el trabajo en formato web desarrollado por la Association for Cultural Equity<sup>171</sup>, citada anteriormente. Este último proyecto, fundado por Alan Lomax, tiene como objeto explorar, preservar y difundir las tradiciones expresivas de las comunidades desde un compromiso humanitario y una metodología científica para promover un principio de equidad cultural y contribuir a la reconexión de las distintas comunidades tratadas con su herencia creativa. Esta plataforma ofrece una vasta colección de grabaciones de músicas populares y testimonios de ambientes sonoros en los que se recogen las voces de los hablantes de distintas comunidades de todo el mundo. Para el caso de España existe un registro de cantos, conversaciones y músicas de toda la península recogidas entre los años 1952 y 1954. Interesa este trabajo a nivel metodológico por el soporte, la gestión documental pero también como fuente por cuanto los registros nos dan noticia del tipo de sonoridades vocales presentes en las diversas manifestaciones tratadas.

### 9.1.2 El recorrido como proceso artístico y vehículo para la crítica cultural

En cuanto a las propuestas de recorridos que se hacen en este trabajo parece obligado hacer mención a una serie de propuestas artísticas que desde las vanguardias tomaron esta práctica del recorrido urbano como medio expresivo a nivel artístico y como vehículo para articular una crítica cultural.

---

<sup>170</sup> Arango, Ana María; Venerian, Gregor, *Los sonidos invisibles* en: <http://www.antropologiavisual.net/2008/los-sonidos-invisibles/> (fecha del último acceso: 9 de agosto de 2016)

<sup>171</sup> Op. Cit. nota 70

A este respecto cabe destacar la obra de Francesco Careri *Walkscapes*<sup>172</sup>, en la que se propone el acto de andar como forma de arte autónoma y práctica estética. En este trabajo Careri realiza un análisis que aborda diversas prácticas entre las que destacan como fuente para este trabajo las realizadas por los artistas franceses pertenecientes a las corrientes dadaísta, surrealista y situacionista. Desde estos tres movimientos se proponen tres formas de andar a través de la ciudad: la Visita, la Deambulación y la Deriva, respectivamente. Para Careri estas fueron "una serie de tentativas de "superación del arte" que han utilizado el recorrido para minar las formas tradicionales de representación, y para lograr una acción construida en el espacio real."<sup>173</sup> En este sentido, en estas prácticas el recorrido es entendido como acción simbólica "el acto de recorrer el espacio se utilizaría como forma de estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte."<sup>174</sup> Así, parece indicado hacer una breve mención a algunas de las implicaciones de los proyectos artísticos de estos tres movimientos, en aras de comprender o contextualizar con respecto a sus antecedentes algunas de las propuestas que se realizan en este trabajo.

El sentimiento de desencanto surgido tras la Primera Guerra Mundial y las consiguientes reacciones de rebeldía ante la apatía generalizada en el entorno artístico de la Europa de entreguerras llevaron a los dadaístas, entre los que destacaron artistas como Tristán Tzara, Hugo Ball, Jean Arp, Marcel y Suzanne Duchamp, entre otros, a articular una crítica artística, cultural y social que se llevó a cabo de formas diversas que buscaban renovar la expresión mediante el empleo de materiales inusuales o manejando planos de pensamientos antes no mezclables en una tónica general de rebeldía o destrucción. Entre todas estas propuestas interesa a este trabajo la instrumentalización del caminar y el diálogo con el entorno urbano para lograr dichos propósitos. En este sentido, los dadaístas trataron de alcanzar una desacralización total del arte con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano, a través de visitas a los espacios banales de la ciudad. Entre otras, destaca la famosa visita a la Iglesia de Saint-Julien de Pauvre en 1921. En estas visitas "Dada no interviene en el lugar dejando un objeto quitando otros, sino que lleva al artista -o mejor, al grupo de artistas- directamente al lugar de descubrir sin llevar a cabo ninguna operación material, sin dejar huellas físicas, tan solo con la documentación relacionada con la operación, sin ningún tipo de elaboración posterior."<sup>175</sup> Es importante señalar también, en cuanto a estas acciones el carácter psicológico de las mismas. Como indica Careri "Con la exploración de lo banal, Dada pone en marcha la aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad."<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2013

<sup>173</sup> *Ibidem*, pág. 54

<sup>174</sup> *Ibidem*, pág. 62

<sup>175</sup> *Ibidem*, pág. 65

<sup>176</sup> *Ibidem*, pág. 66

Por otro lado, a partir de 1924, los artistas adscritos al movimiento surrealista, entre los que destaca André Breton, comienzan a aplicar las técnicas del automatismo psíquico, encaminadas a desvelar el funcionamiento del pensamiento, a diversas prácticas artísticas. Puede comprenderse en este contexto la práctica de deambulaciones en el interior de la ciudad y en espacios abiertos y rurales. Caminar se convierte en una suerte de "escritura automática" en el espacio mediante la cual se trataba de "entrar en contacto con la parte inconsciente del territorio."<sup>177</sup> Otro ejercicio vinculado a esta actividad es la realización de Mapas "influenciales" para formalizar la percepción del espacio ciudadano, mapas basados en las variaciones de la percepción obtenidas en el recorrido que en parte buscaban comprender las pulsiones que esto provocaba en los afectos de los transeúntes. Se trataba de una suerte de "investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana."<sup>178</sup>

En esta línea, ya en los años 50 de la Europa de posguerra, hace su aparición un nuevo movimiento artístico, el situacionismo, que vuelve a establecer una forma de subversión cultural y artística en la búsqueda de un arte anónimo, colectivo y revolucionario que vuelve a instrumentalizar el caminar en la articulación de esta crítica. Para los situacionistas, entre los que destacan Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, Alexander Trocchi, Ralph Rumney o Asger Jorn entre otros, la deriva a través de la ciudad, esto es, perderse, funcionaría como una suerte de antiarte instrumentalizado como medio de subvertir el sistema capitalista de posguerra. Los situacionistas además buscaban también una experimentación de nuevos comportamientos y modos de habitar la ciudad alejado de las reglas de la sociedad burguesa. Así, este movimiento constituye una reacción a las propuestas surrealistas en la medida en que aborda el espacio urbano como un "terreno pasional objetivo, y no sólo subjetivo e inconsciente."<sup>179</sup> La propuesta concreta de este grupo, por lo tanto, se articula en torno a la experimentación de facto de nuevas formas de habitación y convivencia a través de la generación de situaciones, que aceptan el azar pero que no se basan en él, puesto que las propuestas están sometidas a ciertas reglas (participantes, tiempo de recorrido etc.). La idea de situación trae consigo la propuesta de una manera de experimentación consciente de la realidad efímera que se propone en contraposición al tipo de consumo de objetos impuesto por los usos de la sociedad capitalista. Este planteamiento, así mismo, trae consigo la propuesta de una nueva forma de experiencia estética: "La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional y vivida realmente"<sup>180</sup>

Algunas de las propuestas que dan cuenta de todo este proceso son, por ejemplo, las guías turísticas y manuales de uso de la ciudad realizadas por Jaques Fillon en 1955 "description raisonnée

---

<sup>177</sup> Op. cit. nota 172, pág. 68

<sup>178</sup> *Ibidem*, pág. 72

<sup>179</sup> *Ibidem*, pág. 74

<sup>180</sup> Bérreby, Gerard, "Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationiste 1948-1957", en , *Potlatch: Internacional letrista, (1945-1959)*, Madrid, Literatura Gris 2002

de París (itineraire pour une nouvelle agence de voyages)" o la deriva a través de unos barrios cuyos nombres corresponden a estados de ánimo propuesta por Ivan Chtcheglov en 1953 bajo el título de "formulario para un nuevo urbanismo", o la "guide psychogeographique de París" de Guy Debord de 1957 que es un mapa-collage que muestra una ciudad despiezada "cuya unidad solo puede ser el resultado de la conexión de unos recuerdos fragmentarios."<sup>181</sup>

En el fondo de estas propuestas, aparte del trasfondo psicologista (frente al psicoanalista de los surrealistas) está el subversivo lúdico. A través de estas propuestas, en las que se concibe una experimentación lúdica y espontánea, en la medida en que la práctica de circular se concibe como una experiencia placentera, los situacionistas articulan "una revolución a través de la sustitución del deseo impuesto por la cultura dominante por un nuevo deseo asociado a las pulsiones en lo cotidiano."<sup>182</sup>

### 9.1.3 El recorrido como medio de acceso al conocimiento

En relación a esta idea artística de recorrido cabe añadir también una breve nota sobre el concepto de recorrido como experiencia y su función en la producción de significado:

"El conocimiento no radica ni en la mente ni en la sociedad ni en la cultura. Ni en cada uno de estos elementos aislados ni en su conjunto, sino en la interacción de los tres. La mente emerge de la interacción de constricciones biológicas (fisiológicas y neurológicas), psicológicas, antropológicas y culturales y no se puede reducir a ninguna de ellas. Desde esta perspectiva, la percepción, incluyendo la musical, no es la mera captura de rasgos de un objeto del mundo real dado de antemano, sino una guía para la acción del preceptor en/con el mundo que percibe/crea. El mundo y la mente emergen juntos durante el mismo proceso cognitivo."<sup>183</sup>

A partir de esta idea se pretende reforzar el principio sobre el cual descansa este estudio, el de entender de una forma integrada la interacción de los diversos elementos que constituyen el fenómeno sonoro para entender que la percepción, emisión, generación de significado y posterior gestión individual y social de dichas manifestaciones no son fenómenos divisibles. También es una idea de la que se parte para desarrollar y proponer el modelo de análisis, el método de recogida de

---

<sup>181</sup> Op. Cit. nota 172, pág. 86

<sup>182</sup> *Ibidem*, pág. 88

<sup>183</sup> López Cano, Rubén, "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario", Escola Superior de Música de Catalunya, 2007, pág. 12, en: [http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica\\_Musica.pdf](http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf), (fecha del último acceso: 27 de julio de 2016)

datos y la construcción del discurso del mapa como forma de ofrecer recorridos en un intento de ofrecer una experiencia práctica de lo que se expone con el respaldo de un trabajo teórico profundo que cristalice en la elaboración de un corpus de sonidos vocales extremos en el que se refleje el cruce de metodologías. No parece posible comprender estas manifestaciones sonoras y su sentido último leyendo un estudio, ni siquiera oyendo las grabaciones, en última instancia se propone un recorrido, una experiencia a atravesar con el cuerpo, que incluso constituye una invitación a estar con la atención más activa a los sonidos que emiten los humanos que nos rodean con el fin de elaborar mapas de sonidos quizás simplemente en la memoria.

En la obra *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Francisco J. Varela, Evan Thompson, y Eleanor Rosch<sup>184</sup>, formulan una teoría de la circularidad transformacional entre mente y experiencia. Esta investigación se define como una continuación moderna de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty que demuestra las fecundas perspectivas que se abren cuando las ciencias cognitivas se combinan con la filosofía budista. Esta combinación permite superar la crisis del yo occidental, surgida a partir del reconocimiento de su falta de fundamento último. A este falso yo, que dio lugar a posiciones nihilistas pesimistas, se opone un sujeto en proceso que se va redefiniendo y reconociendo de un modo necesariamente parcial y descentrado en el que se articulan y reajustan constantemente los procesos cognitivos y la experiencia. Esta propuesta puede enlazarse con el tipo de trabajo realizado desde la medicina por Jon Kabat-Zinn así como desde la investigación escénica por algunas de las personalidades analizadas anteriormente.

#### 9.1.4 Consideraciones en torno a la técnica vocal y al análisis acústico de las muestras

Desde la última década del siglo XX hasta ahora las investigaciones desarrolladas en torno a la voz desde la otorrinolaringología, la foniatría y la técnica vocal han tendido a converger hacia un mismo interés, la práctica basada en la evidencia científica.

Así pues, desde la técnica vocal se han desarrollado estudios tendentes a delimitar aspectos funcionales de la emisión de voz apoyados en estudios científicos. Uno de los métodos más destacados a este nivel es el creado por Jo Estill, conocido como Estill Voice Training System<sup>185</sup> que propone un método de trabajo vocal basado en el manejo de forma aislada de los diferentes

---

<sup>184</sup> Varela, Francisco J., Thompson, Evan y Rosch, Eleanor, *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa, Barcelona, 1997

<sup>185</sup> McDonald Klimek, M., Obert, K., Steinhauer, K., *The Estill Voice Training System. Level One. Compulsory Figures for Voice Control*, Think Voice Series, 2005

procesos fisiológicos implicados en la emisión de voz. Este modelo ha sido construido a partir de investigaciones en colaboración con otorrinolarigólogos a través de técnicas de análisis clínico<sup>186</sup>.

Por otro lado, desde la práctica clínica se han convertido en objeto de estudio los aspectos funcionales de la emisión de la voz cantada y hablada en el teatro con el fin de delimitar qué aspectos de la práctica contribuyen al desarrollo de las cualidades acústicas de la voz tanto para su aplicación en aspectos terapéuticos y pedagógicos, como para la prevención de patología, entre otros. En esta línea destacan trabajos como los de Barrichelo-Lindström y Mara Behlau<sup>187</sup>, o los de Master, De Baise, Chiari y Laukkanen<sup>188</sup>. Las aportaciones de algunas de estas técnicas también se han estudiado en la medida en que permiten comprender de qué manera operan las emociones sobre las cualidades vocales como es el caso del trabajo llevado a cabo por Steinhauer y Estill<sup>189</sup> en relación al método desarrollado por esta última.

En lo que respecta a este trabajo, interesan estas aportaciones por cuanto nos permitirán delimitar qué aspectos acústicos valorar en el análisis de las muestras recogidas para poder clasificar las manifestaciones vocales en función de cualidades acústicas afines. A partir de este estudio podrá establecerse un correlato entre las cualidades del sonido de estas manifestaciones, su presencia en diversas prácticas culturales y sociales y la percepción que se tiene de las mismas.

Así, a modo de ejemplo se expondrá a continuación una idea de modelo aplicado al análisis de los pregones de mercado:

Yanagisawa, Estill, Kamucha y Leder<sup>190</sup>, publicaron en 1989 un estudio sobre la contribución del cierre de los músculos ariepiglóticos a la producción de un sonido definido como “ringing”. Este tipo de sonoridad es definida por su capacidad de proyección ya que, según nos informan Yanagisawa et al. a partir de este mecanismo la voz es amplificada con intensidad por un aumento de energía entre 2’8 kHz y 4’3 kHz que corresponde con la frecuencia resonancial del meato auditivo externo. Como resultado frecuencias fundamentales por debajo de 1’0 kHz reciben un impulso de 15-20 db en el sonido transmitido, sin implicar un aumento de esfuerzo vocal. Esta técnica, pues, propicia la emisión de un sonido resonancialmente agudo de gran proyección en el espacio ya que provoca en el que escucha un efecto acústico de aumento de la intensidad sin que esta se deba a un aumento de la intensidad real por parte del emisor.

---

<sup>186</sup> Análisis acústicos de la voz y de imagen de cuerdas vocales y órganos fonatorios a través de nasofibroscopio y estroboscopia, tanto como readigrafías.

<sup>187</sup> Barrichelo-Lindström, V., Behlau, M., “Resonant Voice in Acting Students: Perceptual and Acoustic Correlates of Trained Y-Buzz by Lessac” en *Journal of Voice*, 23(5), 2009, págs. 603-609.

<sup>188</sup> Master, S., De Baise, N., Chiari, B. M., Laukkanen, A., “Acoustic and Perceptual Analyses of Brazilian Male Actors’ and Nonactors’ Voices: Long-term Average Spectrum and the “Actor’s Formant”. En *Journal of Voice*, 22(2), 2008, págs. 146-154.

<sup>189</sup> Steinhauer, K. M., Estill, J. “The Estill Voice Model: Physiology of Emotion”, en *Emotions in the Human Voice, Clinical Evidence*, II, Plural Publishing, 2007, págs. 83-98

<sup>190</sup> Yanagisawa, E., Estill, J., Kamucha, S. T., Leder, S. B., “The contribution of aryepiglottic constriction to “ringing” voice quality, A videolaryngoscopic study” en *Journal of Voice*, 3, 1989, págs. 342-350.



Acudiendo a fuentes como el manual de entrenamiento de Jo Estill<sup>191</sup> podemos establecer qué mecanismos fisiológicos activan este proceso. En relación a las referencias musicales que brindan estos textos podríamos, en relación al sonido resultante, esperar que sea percibido como un timbre “brillante” “metálico” incluso asimilable al de instrumentos de viento de estas características, ya que es un sonido presente en cualidades resonanciales como el conocido “twang” que es la base sonora de la forma de cantar del estilo country, entre otros.

Podemos así establecer mediante un análisis perceptual cualitativo que este es el tipo de sonoridad implicada en emisiones callejeras en las que se necesita cubrir con la voz una larga distancia, como es el caso de los pregones de mercado. Así pues, será necesario para estas y otras muestras afines atender a la presencia de variables acústicas que indiquen la presencia de este mecanismo las cuales serían:

Una percepción subjetiva de sonoridad aguda y muy intensa en contraposición con un tono medio y una intensidad no tan elevadas, lo que indicaría que se está produciendo el fenómeno anteriormente indicado. Por lo tanto, para las muestras de voz sería interesante analizar:

- F0: frecuencia fundamental media de la voz recogida.
- Extensión, si es una muestra de mayor duración.
- Intensidad media de toda la producción
- Presencia de Formante del Actor o del Cantante: a través de Long Term Average Spectrum, medida que sirve para detectar el refuerzo armónico característico de la proyección de la voz que se correlacionaría con un aumento de energía acústica en la región 2-4 kHz, un pico a 3,5 kHz<sup>192</sup>.
- Presencia de un aumento de energía entre 2,8 kHz y 4,3 kHz (para la cualidad “ringing” a la que se aludía anteriormente)

## 9.2 Apuntes para una propuesta metodológica

Así, en función de la clasificación expuesta al comienzo de este texto podríamos establecer una primera localización de fenómenos sonoros para recoger unas primeras muestras que tracen los primeros esbozos de mapas y recorridos:

---

<sup>191</sup> McDonald Klimek, M., Obert, K., Steinhauer, K., *The Estill Voice Training System. Level One. Compulsory Figures for Voice Control*, Think Voice Series, 2005

<sup>192</sup> Nawka, T., Anders, L.C., Cebulla, M., Zurakowski, D., “The speaker's formant in male voices” en *Journal of Voice*, 11(4), 1997, págs. 422-8.

### Voces extremas no verbales:

- Grito "de guerra" o furioso:
  - Espaciales: estadios de futbol, baloncesto.
  - Eventuales: manifestaciones, puerta del sol.
  - Disruptivos: hooligans en el metro, pelea en la calle.
- Gritos histéricos:
  - Espaciales: Parque de atracciones
  - Eventuales: Conciertos (fenómeno fan)
  - Disruptivos: Atraco, una agresión, un susto
- Llantos:
  - Espaciales: hospitales, tanatorios, cementerio
  - Eventuales: cine: con ciertas películas es relativamente predecible que suceda el llanto, eventualmente sonoro. Metro: a este respecto cabe plantearse si la presencia de personas que piden limosna en los vagones y que utilizan ciertas formas de lamento en sus discursos pueden introducirse en esta categoría.
  - Disruptivos: en la calle. Nótese que en espacios cerrados, si se produce el llanto, la gente, en general, se desplaza a espacios íntimos.

A este respecto es importante resaltar que podría solo hacerse un estudio sobre la evolución de prácticas desde el llanto sonoro colectivo al llanto silencioso o sonoro privado. Una figura interesante que seguir es la de la plañidera.

- Gemidos:
  - Espaciales: ¿prostíbulos? ¿Hostales del centro de Madrid en torno a Montera, por ejemplo? ¿La casa de campo? ¿Salones de masaje?
  - Eventuales: espectáculos, por ejemplo, The Hole
  - Disruptivos: es relativamente extraño en espacios públicos. Es más posible que sea una sonoridad que se cuele en un patio de vecinos o a través de una pared.
- Risas:
  - Espaciales: teatros con programación fija: el Club de la Comedia
  - Eventuales: cine, bares
  - Disruptivos: en espacios en silencio o con ruido, pero la risa en general es sorpresiva cuando alguien en su móvil lee algo gracioso estando en una iglesia, o en una sala de espera.

### Voces Extrema verbales:

- Pregones de mercado:

- Espaciales: el rastro, mercados
- Eventuales: vendedores ambulantes especializados por zonas, por ejemplo, vendedor de latas de cerveza chino de la Plaza dos de Mayo de Madrid: "selivesa, selivesa, un eulo, un eulo, tú quiele selivesa, tú quiele selivesa, pol favó" (melodía de la popular canción francesa "frere Jaques")
- Disruptivos: Calle de Silvano, frente al Liceo Francés: "¡Compra al gitano loco!", "¡Aguacate, de la cama al water!", "¡Ofertón del carrefour, recién robado!"
- Llamadas:
  - Disruptivos: Son eminentemente disruptivas porque funcionan en el contexto de lo casual: un niño que echa a correr y una madre que lo llama, alguien que avisa a otro de que se le ha caído una chaqueta al suelo, una llamada a un taxi.
- Cantos:
  - Espaciales: metro, calles, plazas. Existe la posibilidad de localizar a algunos que tienen ubicación fija, por ejemplo,
  - Eventuales: metro, calles, plazas. No siempre ocurre lo mismo
  - Disruptivos: borrachos/as, despedidas de soltero/a

- Todos entremezclados sin una tendencia concreta:

Se estima que donde quiera que haya actores, niños o personas con algún tipo de demencia allí potencialmente pueden encontrarse todos estos sonidos de una forma más o menos habitual.

- Espaciales: teatros o escuelas de teatro, colegios, instituciones psiquiátricas.

Para la posterior localización de manifestaciones sonoras se recurriría al empleo de una serie de recursos entre los que se cuentan:

- Encuestas
- Elaboración de un portal web con posibilidad de abrir un espacio a la participación de usuarios espontáneos: a través de grabaciones tanto como a través de relato escrito. (Es interesante la evocación verbal del sonido: ejemplo: los relatos de los sonidos de la guerra de Alfred Wolfsohn)

El formato expositivo sería de estos materiales sería tanto sonoro como audiovisual. Con posterioridad a la recogida de estas muestras se procedería al análisis acústico de las mismas y a la elaboración de un Corpus de voces en el que integrar estas muestras integradas con otras referencias tomadas de los trabajos mencionados en el Estado de la Cuestión.

## Discusión

En vista de todo que se ha planteado hasta este punto cabe hacer algunas consideraciones finales en torno a las cuestiones que se plantean para abordar un posterior trabajo de Tesis Doctoral.

Parece correcto afirmar que bajo el prisma de la voz, en este caso en sus manifestaciones extremas, pueden analizarse un número de manifestaciones artísticas y culturales relativamente extenso. Esta perspectiva permite emparentar desde los presupuestos teóricos anteriormente esbozados, una serie de fenómenos que de otro modo no tendrían una vinculación evidente.

El reto es grande pero parece importante tratar de articular a estos efectos una metodología que cruce modelos de análisis de diversas disciplinas con el objeto de ofrecer un sistema de trabajo que pueda aplicarse a posteriores estudios de esta u otra naturaleza. Es por esto que en última instancia, parece acertado concluir que la elaboración de un Corpus de Voces puede constituir una aportación interesante para el ámbito académico tanto como para el técnico que directa o indirectamente está asociado al estudio de la voz.

Ante este reto, y en base a lo que hasta aquí se ha elaborado, surgen una serie de cuestiones teóricas y metodológicas que parece interesante plantear a continuación:

En primer lugar, cabe señalar las dificultades que se han encontrado a nivel de organización y comunicación del contenido expuesto. A este respecto, cabe destacar la problemática que plantea el formato lineal, al que fuerza el modelo de exposición escrita, para referirse a fenómenos de carácter multidimensionales y eminentemente performativos como es la voz. También para hablar de cuestiones que suceden sincrónicamente o relaciones de contenido de carácter circular. Así pues, se ha organizado del contenido de referencia contemplado en el Estado de la Cuestión por disciplinas en aras de ofrecer un sentido relativamente ordenado sobre las diferentes áreas que se pueden vincular a un estudio de este tipo de sonidos, aunque, como vemos, existen interconexiones constantes que nos llevan de unas a otras. También es por esto que se propone la elaboración paralela de una web para permitir un diálogo entre estos dos formatos y dar respuesta así a la problemática anteriormente expuesta.

Otro hecho a resaltar es que una vez finalizado este trabajo, entendido como una primera etapa de un trabajo mayor, se plantean cuestiones sobre la organización de los antecedentes considerados en el Estado de la cuestión. Así, a posteriori, se ha observado que con respecto a los artistas vinculados a las artes escénicas podrían delimitarse al menos dos líneas de búsqueda de formas expresivas que parten de una misma motivación, y por lo tanto están estrechamente relacionadas, pero que difieren en la forma sonora que finalmente adquieren. Podrían proponerse, entonces, un estudio o consideración de estos trabajos desde esta perspectiva y organizarse de nuevo el contenido propuesto en función de la misma. Por un lado, podría establecerse una línea en

torno a lo que Noah Pikes dio en denominar *Dark Voices*<sup>193</sup>, pudiéndose, por ejemplo, incluir aquí el trabajo de Antonin Artaud y Roy Hart junto con los de Diamanda Galás o Marya Lowry, entendidos como una búsqueda de nuevas formas expresivas que pasa por el contacto y el proceso del trauma y el duelo. Así, por otro lado, podría establecerse otra línea que podría entenderse como *Illuminated Voices*, expresión entendida en contraposición a la de *Dark Voices*, bajo la que se pudieran comprender trabajos como los de Grotowsky o Demetrio Stratos, entendidos como un mismo tipo de búsquedas que, en este caso, se articulan en un proceso de carácter místico o espiritual.

La idea es recoger las muestras en torno a y una vez recogidas organizarlas en un corpus. Aquí es de las mismas

En segundo lugar, parece adecuado afirmar que la recogida de muestras puede realizarse en función de los criterios anteriormente expuestos. Es en cuanto a los retos que plantea la elaboración de un Corpus, que aún se ha de definir, donde surgen dudas metodológicas en torno al análisis, interpretación, y organización que ya apunta el planteamiento de este trabajo. Así pues, se pretende esbozar aquí algunas dificultades que ya se pueden vislumbrar a partir del estudio realizado:

En cuanto a la definición de los parámetros acústicos, dependiendo de la perspectiva del análisis propuesto y en función de lo pormenorizada que queramos que sea, la clasificación a realizar variará sustancialmente. Parámetros como la edad, el género, la procedencia (lengua materna, entorno cultural) son aspectos a tener en cuenta una vez se hayan obtenido y registrado las muestras pero también todos aquellos que podamos obtener en relación a la literatura de origen científico tanto como artístico (trabajos sobre técnica vocal para la escena). En relación a esto, cabe prever que, en muchos casos, también nos hallaremos ante la falta de literatura científica que respalde que los parámetros que se definan coincidan con lo que se describa que sucede a nivel funcional y con lo que planteamos teóricamente.

En cuanto a la clasificación de las muestras, en muchos casos nos encontraremos ante la problemática de cómo delimitar o afirmar que un tipo de sonido corresponde con un tipo de manifestación emocional determinado. En este sentido, el empleo de métodos de carácter perceptivo será necesario para lo cual habrá que tomar modelos tanto de la psicofísica, como de la antropología o la etnología, si se pretende abarcar desde el plano individual al colectivo.

---

<sup>193</sup> Concepto aplicado al trabajo sobre voces extremas desarrollado por Roy Hart. Véase Op. Cit. nota 137, págs. 20-25

## Bibliografía

Alarcón, Ximena, *Sounding Underground*, en: <http://soundingunderground.org/> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2010)

Álvarez Fernandez, Miguel, *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro*, en el Repositorio de la Universidad de Oviedo, 2015, en: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36354> (fecha del último acceso: 26 de junio de 2016)

Amphoux, Pascal, *Aux ecoutes de la ville*, Rapport, Grenoble, Cresson, 1991

Anderson, Kaya, "The transmission of Alfred Wolfsohn's legacy to Roy Hart", 2015, en: <http://www.roy-hart-theatre.com/site/archives/publications/> (fecha del último acceso: 7 de Enero de 2016)

Arango, Ana María; Venerian, Gregor, *Los sonidos invisibles* en: <http://www.antropologiavisual.net/2008/los-sonidos-invisibles/> (fecha del último acceso: 9 de agosto de 2016)

Aristóteles, "Sobre la interpretación", *Tratados de lógica (Organón)*, traducción española y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1988, págs. 35-79

Aristóteles, *Ética Nicomaquea, Política, Retórica, Poética*, traducción española y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2011

Ariza, Javier, *Las imágenes del sonido*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002

Artaud, Antonin, *The theatre and its double*, en *Artaud, Collected Works*, vol.4, traducción española Víctor Corti, London, Calder and Boyars, , 1974

Atienza, Ricardo, "Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana. Escucha y variación" en *Actas del I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, 2007

Augoyard, Jean François , "Les pratiques d'habiter a travers les phenomenes sonores ", Rapport, en *Archive ouvert en Sciences de l'Homme et la Société*, Grenoble, Cresson, 1978, en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685590> (fecha de la última consulta : 10 de julio de 2016)

Austin, Diane, "In search of self: The use of vocal holding techniques with adults traumatized as children" en *Music Therapy Perspectives*, 19, 2001, págs. 22–36

Baggs, Amanda, *In my Language*, 2007 en: <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc> (fecha del último acceso: 7 de agosto de 2016)

Barba, Eudenio, *The Secret Art of the Performer*, London, Centre for Performance Research-Routledge, 1991

Barba, Eugenio, “Theatre Anthropology: First Hypothesis”, en *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg, Rowohlt, Ed. Manfred Braunek , 1980

Barba, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padua, Marsilio, 1965.

Barker, Paul, *Composing for Voice: A guide for composers, singers and teachers*, Oxford, Routledge Voice Studies, 2003

Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Manchester, Manchester University Press, 2010

Barrichelo-Lindström, V., Behlau, M., “Resonant Voice in Acting Students: Perceptual and Acoustic Correlates of Trained Y-Buzz by Lessac” en *Journal of Voice*, 23(5), 2009, págs. 603-609.

Barthes, Roland, “El grano de la voz”, en *Lo obvio y lo obtuso*, traducción española de C. Fernández Medrano, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986, págs. 243-305

Baumgardner, Jennifer L., “Diamanda Galas: primal screams”, en *Ms. Magazine*, 4 (3), Mc Donald Communications, 1993, pág. 80

Bérreby, Gerard, “Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationiste 1948-1957”, en *Potlatch: Internacional letrista, (1945-1959)*, Madrid, Literatura Gris 2002

Blume, Félix, *Los gritos de Mexico, Soundscape of the city of Mexico*, en: <http://www.felixblume.com/los-gritos-de-mexico/> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2010)

Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2013

Carles Arribás, José Luis- Palmese, Cristina, “Definiciones”, en *Archivo sonoro*, en: <http://www.archivosonoro.org/documentos/acercade> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2010)

Carles Arribás, José Luis y Palmese, Cristina, *Paisajes Sonoros de Madrid*. Museo Municipal de Arte de Madrid, Madrid, Colección las cajas de Uruk, 2005

Carles Arribás, José Luis, “Las voces de la calle” en La Casa del sonido en Radio clásica, Podcast: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/casa-del-sonido-voce-calle-05-12-15/3394562/> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

Carles Arribás, José Luis, *La dimensión sonora del medio ambiente. Relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995

Carreri, Roberta, *Rastros. Training e Historia de una actriz del Odin Teatret*, traducción española de Paloma Zavala Folache y Francesco Carril Vaglini, Bilbao, Biblioteca Teatro Laboratorio, 2011

Connor, Steven, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2000

Cruces, Francisco (Eds.) *Las Culturas Musicales, lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2008

Curtin, Adrien, "Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King", en *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 42 (2), 101, University of Manitoba, Mosaic, 2009, págs. 101-117

Cusset, François, Nasi, Mónica Silvia, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Découverte, 2005

Chare, Nicholas and D. Ferrett. "Entwined Voices: An Interview with Diamanda Galás." en *parallax* 13 (1), 2007, págs. 65-73.

Chare, Nicholas, "The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás." en *Parallax* 13(1), 2007, págs. 56-64

Chare, Nicholas, *Auschwitz and Afterimages: Abjection, Witnessing and Representation*. New York: I. B. Tauris, 2011

Charles, Daniel, "Omaggio a Demetrio Stratos", traducción italiana de Michele Porzio, Milán, Actas del Convegno Cantare la Voce, 1989

Chatwin, Bruce, *Los trazos de la canción*, Barcelona, Península, 2007

Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet-Chastel, Bibliothèque de Recherche Musicale, 1983

Damasio, Antonio, *El error de Descartes*, traducción española de Joandoménech Ros, Barcelona, Crítica, 2008

De Mesonero Romanos, Ramón, *Escenas Matritenses*, Madrid, Aguilar, 1945, pág. 48

Deleuze, Gilles, "Del ritornello", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid, Pretextos, 2012, págs. 317-359

Didonna, Fabrizio, Kabat-Zinn, Jon, *Manual clínico de Mindfulness*, Desclée de Brouwer, 2011

Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, traducción española de María Pons Irzazabal, Barcelona, Lumen, 2013

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducción española de María Pons Irzazabal, Barcelona, Lumen, 2007

Eiriz, Claudio, "Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer", en *Eje: Alfabetización en las distintas disciplinas*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 39, 2012, págs. 39-56.



El Haouli, Janete, *Demetrio Stratos, en busca de la voz música*, traducción española de Rodolfo Mata, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Radio Educación, 2006

Espinosa, Susana, *Ecología acústica y educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. Barcelona, Graó, 2006

Fernández Larrinoa, Rafael, “Cathy Berberian, La mujer de las mil y una voces”, en *Audio Clásica*, 137, en: <https://www.scribd.com/document/24038440/Cathy-Berberian-La-mujer-de-las-mil-y-una-voce> (fecha del último acceso: 21 de julio de 2016)

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, traducción española de Juan José Utrilla, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1979

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, traducción española de Ulises Guinazú, Madrid, Siglo XXI España, 2005

Franchin, Glenda, “Recreating order. Representation, words and magic in Antonin Artaud’s and Demetrio Strato’s research”, en *Comunicazioni Sociali*, 32(3), Milán, 2010

Gainey, A., Himathongkam, T., Tanaka, H., Suksom D., “Effects of Buddhist walking meditation on glycemic control and vascular function in patients with type 2 diabetes” en *Complementary Therapies in Medicine*, 92(7), 2016

García Díaz, Noemí, "La "Otra Italia" en el documental etnográfico demartiniano" en *Secuencias. Revista de Historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, 2003, págs. 25-39

Gasull, Cecilia, Godall, Pere, Martorell, Monserrat, *La veu: orientacions practiques*, Barcelona, L’Abadia de Monserrat, 2004

Gehlen, Arnold, *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*, Barcelona, Paidós, 1993

Gómez de la Serna, Ramón, *Los gritos de Madrid colección de setenta y dos grabados; Pregones de ayer y de hoy*, Madrid, Guillermo Blázquez, 1982

Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Traducción española de Margo Glantz, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1998

Guillén Rodríguez, José Domingo, *Paisaje sonoro y visual: La dimensión intersensorial en la caracterización de la calidad acústica urbana*. Tesis Doctoral, Univesidad Autónoma de Madrid, 2007

Hart, Roy, and Hart, Diane, “How a voice gave me a conscience” en *Journal of Psychotherapy and Psychosomatics*, August, 1967, págs. 1–19

Henandez, Daniel, “Theodor Adorno, Elements for a Sociology of Music”, en *Revista Sociológica*, 28 (8), Madrid, 2013, págs. 123-154

Herranz, Juan José, *El Capitán Centellas*, con música de Manuel Fernandez Caballero y Antonio López Almagro, publicación original 1884, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-capitan-centellas-zarzuela-en-tres-actos-y-en-verso--0/> (fecha del último acceso 28 de abril de 2016)

Heuillet-Martin, G., Garson-Bavard, H., Legré, A., *Una voz para todos. Tomo 1. La voz normal y cómo optimizarla*. Marsella, Solal, 2003

Janov, Arthur, "The origins of anxiety, rage and panic attacks", en *Activitas Nervosa Superior*, 55 (1), Neuroscientia o.s, 2013, pág. 55

Janov, Arthur, *The Primal Scream*, Abacus Books, 1991

Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York, Palgrave Macmillan, 2011

Jung, Carl G., *Two kinds of thinking*, Coll. Works, 5, 1952

Kabat-Zinn, Jon, *La práctica de la atención plena*, Barcelona, Kairós, 2007

Kalmanowitz, D.L., Ho, R.T., "Art Therapy and Mindfulness With Survivors of Political Violence: A Qualitative Study", en *Psychol Trauma*, 2016

Karantoni, Pamela, Placanica, Francesca, Sivuoja-Kauppalaa, Anne, Vestraete, Pieter (eds.) *Cathy Berberian: pioneer of contemporary vocality*, Oxford, Routledge, 2014

Kubota, Shigeko, My father, en: <http://www.moma.org/collection/works/107604?locale=en> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

Labrador, Germán, "Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica, A la búsqueda de un registro musicado del Madrid de finales del s. XVIII" en *III Jornadas Nacionales de Folclore Sociedad*. CIOFF-UCM. Madrid, 2006

Lezcano, Aurora, *Madrid, sus cosas y sus gentes*, Madrid, Prensa Española, 1973

López Cano, Rubén, "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario", Escola Superior de Música de Catalunya, 2007, en: [http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica\\_Musica.pdf](http://www.oocities.org/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf) (fecha del último acceso 1 de septiembre de 2016)

López Ruiz, José María, *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, Avapiés, 1988

Lowry, Marya, "Deep Song—A Personal Journey into Ecstatic Voice and the Art of Lamentation", en *Voice and Speech Review*, 2009. Publicado en <http://www.roy-hart-theatre.com/site/archives/publications/> (fecha del último acceso: 28 de Enero de 2106)

Mâche, François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature ou les Dauphins d'Arion*, París, Méridiens Klincksieck, 1991

Maler, P., Slabbekoorn, H. (Eds.), *Nature's music: the science of birdsong*, San Diego, Elsevier, 2004

Mallarach, Josep Maria, Comas, Eulàlia y de Armas, Alberto, *El patrimonio inmaterial: valores culturales y espirituales. Manual para su incorporación en las áreas protegidas*, Serie de Manuales EUROPARC-España. Programa de trabajo para las áreas protegidas 2009-13, Madrid, Ed. Fundación Fernando González Bernáldez, 2012 en: <http://www.redeuroparc.org/system/files/share/user/31/manual10.pdf> (fecha del último acceso: 02 de septiembre de 2016)

Manning, Jane, *New vocal repertory: an introduction*, Paperback, 1987

Martinez, Isabel, *Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y realidades*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2007

Master, S., De Baise, N., Chiari, B. M., Laukkanen, A., "Acoustic and Perceptual Analyses of Brazilian Male Actors' and Nonactors' Voices: Long-term Average Spectrum and the "Actor's Formant". En *Journal of Voice*, 22(2), 2008, págs. 146-154.

Mateu Alonso, Juan David, "Antropología y compensación: sobre la hermenéutica escéptica de Odo Marquard" en *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, 2007, págs.339-345

McDonald Klimek, M., Obert, K., Steinhauer, K., *The Estill Voice Training System. Level One. Compulsory Figures for Voice Control*, Londres, Think Voice Series, 2005

McGuinn, "Apes, Humans, Aliens, Vampires and Robots" en Cavalieri, Paola; Singer, Peter (eds.) *The Great Ape Project*, New York, St. Martin's Griffin, 1993, págs. 146-151

Mc Frarland, David H., *Atlas de Anatomía en Ortofonía. Lenguaje y Deglución*, traducción española de Mercè Calvo Graells, Barcelona, Elsevier Masson, 2008

Meigneux, Guillaume, "Le compositing: l'expérience de la durée et l'émancipation de l'observateur", en *Ambiances in action. Proceedings of the second International Congress of Ambiances*. Ed: Jean Paul Thibaud y Daniel Siret, 2012 en: <http://www.culturequity.org/rc/videos/video-guide.php> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2016)

Mirizio, Annalisa, "Muerte sobre Muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en Stendalilì de C. Mangini", en Universitat de Barcelona, 2013, págs. 117-126, en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4574785.pdf> (fecha del último acceso: 19 de julio de 2016)

Muscar Benasayag, Eduardo, "El ruido nos mata el silencio", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 20, 2000, págs. 149-161

Nattiez, Jean-Jaques, "Musicology and Linguistics: The first stage of musical semiotics", en *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 3 (1), 1977, págs. 51-71

Nawka, T., Anders, L.C., Cebulla, M, Zurakowski, D., “The speaker's formant in male voices” en *Journal of Voice*, 11(4), 1997, págs. 422-8

Newham, Paul, “Jung and Alfred Wolfsohn: Analytical psychology and the singing voice”, en *Journal of Analytical Psychology*, 37 (3), Academic Press, 1992, págs. 323-336

Otondo, Felipe, "Rediscovering Artaud's Sonic Order", en *J.M.M.: The Journal of Music and Meaning*, Vol. 9, 2010, págs. 4-11

Overland, Gwendolyn, "Voice and trauma" en *ReVision*, 27 (3) Heldref Publications, 2005, págs. 26-31

Página Oficial de Fátima Miranda: <http://fatima-miranda.com/sp/sobre/biografia/> (fecha del último acceso: 24 de julio de 2016)

Palmese, Cristina y Carles Arribás, José Luis, Alcázar, Antonio, *Paisajes Sonoros de Cuenca*, Castilla la Mancha, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2010

Parra, Fernando, “La cultura del territorio (La naturaleza contra el campo) y la insularidad como descriptor de la fragilidad” en *Curso Islas y Culturas del Territorio*, Lanzarote, 2006 en: <http://fcmanrique.org/recursos/actividad/ponencia%20FParra.pdf> (fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2016)

Parsberg, Cecilia, “how do you become successful beggar in Sweden?” en: <http://ceciliaparsberg.se/how-do-you-become-a-successful-beggar-in-sweden/> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

Pasberg, Cecilia, *How to become a successful beggar in Sweden?*, en: <http://ceciliaparsberg.se/how-do-you-become-a-successful-beggar-in-sweden/> (fecha del último acceso 10 de julio de 2016)

Payne, R. & McVay, S., “Songs of humpback whales”. en *Science* 173, 1971, págs. 585–597

Perfors, Amy, "Simulated Evolution of Language: a review of the field" en *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, 5 (2), 2002, en: <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/5/2/4.html> (fecha del último acceso: 4 de septiembre de 2016)

Pikes, Noha, *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*, Spring Journal, 2004

Quebradas Angrino, David Alberto, “El error de Descartes, la emoción, la razón y el cerebro humano”, en *Cuadernos de Neuropsicología, Panamerican Journal of Neurophysiology*, 5 (2), 2011, pág. 173-178

Ramos Carrión, Miguel, *Agua, azucarillos y aguardiente*, con música de Federico Chueca, publicación original 1897, en: [http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/abnetcl.exe/O7063/ID33df2e55?ACC=133&NAUT=35549&SAUT=Chueca,+Federico+\(1846-1908\)](http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/abnetcl.exe/O7063/ID33df2e55?ACC=133&NAUT=35549&SAUT=Chueca,+Federico+(1846-1908)) (fecha del último acceso 29 de abril de 2016)

Reynolds, Simon, Press, Joy, *The Sex Revolts: Sex, Rebellion and Rock and Roll*, Cambridge, Harvard University Press, 1995

Rojas, Sergio, “Los ruidos del sonido (Nota para una filosofía de la música)” en *Revista musical chilena*, 201 (18), Año LVIII, 2004, págs. 7-33

Rouget, Gilbert, *La Musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990

Rúa Figueroa, José, “Madrid en el año de 2854” en *Semanario Pintoresco Español, Lectura de las Familias, Enciclopedia Popular*, 1850, págs.15-16,

Schaeffer, P. y Reibel, G., *Solfège de l'objet sonore*. Paris, Buchet/Castel, 1998

Schaeffer, Pierre, *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Paris, Éditions du Seuil, 1966

Schafer, R. Murray, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Intermedio, 2003

Slaney, Frances M., “Un paysage entièrement moderne : Artaud dans la SierraTarahumara”, en *Antropologie et Sociétés*, 18: 1, Département d'anthropologie de l'Université Laval, 1994, págs. 133-155

Steels, Luc, “The Puzzle of language evolution” en *Kognition-swissenschaft*, 8 (4), 1999

Steinhauer, K. M., Estill, J. “The Estill Voice Model: Physiology of Emotion”, en *Emotions in the Human Voice, Clinical Evidence*, II, Plural Publishing, 2007, págs. 83-98

Sunberg, J., *The science of the singing voice*, Dekelb, Northern Illinois University Press, 1987

Tomatis, Alfred, *El oído y la voz*, Barcelona, Ed. Paidotribo, 2007

Varela, Francisco J., Thompson, Evan y Rosch, Eleanor, *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa, Barcelona, 1997

Vielva Juez, Juan A., “Enseñar a amar la naturaleza”, en *The Desman, Especies Amenazadas*, 2014 en: <http://thedesman.com/blogs/news/15561401-ensenar-a-amar-la-naturaleza> (fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2016)

Viola, Bill, *The space between teeth*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ux0NMWDpiXw> (fecha del ultimo acceso: 19 de Julio de 2016)

Vosters, Helene, "Diamanda Galas and Amanda Todd: Performing trauma's sticky connections", *Recherches Théâtrales au Canada*, 36 (1), University of Toronto, Graduate Centre for Study of Drama, 2015, págs. 89-105

Weiss, Allen S., "Radio, Death, and the Devil. Artaud's 'Pour en Finir avec le Jugement de Dieu'", en *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), Cambridge Mass, MIT Press, 1992, págs. 269-307

Wifart, Serge, *Encuentra tu propia voz: la voz como instrumento para tu desarrollo personal*. Barcelona, Urano, 1999

Yanagisawa, E., Estill, J., Kamucha, S. T., Leder, S. B., "The contribution of aryepiglottic constiction to "ringing" voice quality, A videolaryngoscopic study" en *Journal of Voice*, 3, 1989, págs. 342-350.

Piezas musicales, obras formato CD/DVD:

Barrie, Luis, *La oralidad en el canto mapuche*, Fondo de las Artes y de la Cultura, Ministerio de Educación, Chile, 2002

Fátima Miranda *Las voces de la Voz*, Palma de Mallorca, Unió Musics, 1992

Muñoz Farida, Graciela y López Sandoval, Cristian, *Frágil Torrentoso, 6 piezas electroacústicas sobre archivos sonoros del río Baker*, Chile, LAS, Laboratorio de Arte Sonoro, 2013