

Transmutaciones del cuerpo como sonido proyectado*

TRANSMUTATIONS OF THE BODY AS PROJECTED SOUND

TRANSMUTAÇÕES DO CORPO COMO SOM PROJETADOE

Javier Ariza Pomareta**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 13- Número 2 / Julio - Diciembre de 2018
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 65-86

Fecha de recepción: 11 de enero de 2018
Fecha de aceptación: 1 de abril de 2018
Disponible en línea: 6 de julio de 2018
doi 10.11144/javeriana.mavae13-2.tdcc

- * Artículo de reflexión. Los contenidos de este artículo ofrecen resultados parciales de la participación de su autor en el proyecto de investigación *Archivo español de Media Art*. Proyecto I+D+I: HAR2016-75949-C2-2-R (AEI/FEDER,UE).
- ** Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha, Reconocimiento de la Suficiencia Investigadora por el Departamento de Arte y doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha. Profesor Titular de Universidad del Departamento de Arte con docencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en Tecnologías Digitales de la Imagen en el Grado de Bellas Artes y de Poéticas Sonoras y Creación Audiovisual en el Máster Universitario en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales de la Universidad de Castilla-La Mancha. ORCID: 0000-0002-0480-4052



Resumen

La investigación que aquí se presenta reflexiona sobre el carácter del cuerpo y su identidad a partir de los contextos tecnológicos iniciales que permitieron interpretarlo como una naturaleza incorpórea y principalmente sonora. El objetivo pretende destacar el impacto social que supuso desde una perspectiva creativa la transmutación del cuerpo como sonido proyectado técnicamente, así como revelar prácticas artísticas fundamentales realizadas en entornos mediáticos en los que habita la voz sin cuerpo.

Para ello, se recurre a una metodología cualitativa indagando las principales claves de carácter teórico-práctico acontecidas en contextos esenciales como la fonografía, el teléfono y la radio. Se han analizado numerosos textos, documentos y obras resaltando aquellas fuentes que remitían a la percepción del cuerpo como un acontecimiento sonoro desplazado en el tiempo y el espacio. El resultado ofrece una lectura particular del devenir tecnológico en su vertiente sonora que subraya el valor de la voz proyectada como alegoría de un cuerpo virtual e inmaterial que se expresa y comunica. Esta se realiza desde el ámbito de las bellas artes haciendo hincapié en el interés de prácticas creativas concretas que fomentan la reflexión e interpretación como paradigmas. A modo de conclusión, se determinó que las tecnologías del sonido y sus contextos mediáticos contribuyeron desde sus inicios a transformar de forma irreversible el concepto de sujeto e identidad en una nueva sustancia de naturaleza tecnológica, inmaterial, alegórica y virtual. El aporte fundamental de la investigación ha sido la de revelar a través de la reflexión particular algunas de estas claves acontecidas en las prácticas artísticas.

Palabras clave: sonido; cuerpo; teléfono; transmutación; radio.

Abstract

This research reflects on the character of the body and its identity from the initial technological contexts that allowed its interpretation as a disembodied and mainly sound nature. The objective is to highlight the social impact of the transmutation of the body as a technically projected sound from a creative perspective, as well as to reveal fundamental artistic practices carried out in media environments in which the disembodied voice inhabits.

For this purpose, a qualitative methodology is used, investigating the main theoretical-practical keys that occur in essential contexts such as phonography, telephone and radio. Numerous texts, documents and works have been analyzed, which highlight those sources that refer to the perception of the body as a sound event displaced in time and space. The re-

sult offers a particular reading of technological evolution in its sonorous aspect that emphasizes the value of the projected voice as an allegory of a virtual and immaterial body that expresses and communicates. This is done from the field of fine arts, emphasizing the interest of concrete creative practices that encourage reflection and interpretation as paradigms. As a conclusion, it was determined that sound technologies and their media contexts contributed from the beginning to irreversibly transform the concept of subject and identity into a new substance of a technological, immaterial, allegorical and virtual nature. The fundamental contribution of the research has been to reveal through particular reflection some of these keys occurred in artistic practices.

Keywords: sound; body; phone; transmutation; radio.

Resumo

A pesquisa aqui apresentada reflete sobre o caráter do corpo e sua identidade a partir dos contextos tecnológicos iniciais que permitiram interpretá-lo como uma natureza incorpórea e principalmente sonora. O objetivo é destacar o impacto social da transmutação do corpo como um som tecnicamente projetado a partir de uma perspectiva criativa, bem como revelar práticas artísticas fundamentais realizadas em ambientes midiáticos onde habita a voz sem o corpo.

Para isso, utiliza-se uma metodologia qualitativa, investigando as principais chaves teórico-práticas que ocorrem em contextos essenciais, como a fonografia, o telefone e a rádio. Foram analisados vários textos, documentos e trabalhos, destacando as fontes que se referem à percepção do corpo como um evento sonoro deslocado no tempo e no espaço. O resultado oferece uma leitura particular da evolução tecnológica em seu aspecto sonoro que enfatiza o valor da voz projetada como uma alegoria de um corpo virtual e imaterial que se expressa e comunica. Esta se realiza a partir do campo das artes plásticas, enfatizando o interesse de práticas criativas concretas que estimulam a reflexão e a interpretação como paradigmas. Como conclusão, determinou-se que as tecnologias sonoras e seus contextos midiáticos contribuíram desde o início para transformar irreversivelmente o conceito de sujeito e identidade em uma nova substância de natureza tecnológica, imaterial, alegórica e virtual. A contribuição fundamental da pesquisa foi revelar, através de reflexões particulares, algumas dessas chaves que ocorreram nas práticas artísticas.

Palavras-chave: som corpo; telefone; transmutação; rádio.

INTRODUCCIÓN

Nuestro estudio se desarrolla en torno al punto de partida de una sugestiva hipótesis que afirma que el logro científico-técnico no es sino una consecuencia derivada de la búsqueda de viabilidad del pensamiento creativo.¹ O lo que es lo mismo: aventurar que la imaginación y la creatividad acostumbran a predecir una realidad posible que reta los límites del tiempo y el desarrollo de los medios técnicos para su validación científica. La representación técnica del cuerpo y de su identidad sonora han sido objeto constante de esta elucubración profusamente investigada desde el siglo xix y que se remonta a los primeros registros sonoros de carácter gráfico obtenidos ya hacia 1853 por Édouard-Léon Scott de Martenville mediante su invento, patentado en 1857, el *fonoautógrafo*.² Por otra parte, y si esta hipótesis planteada fuera cierta, cabría asegurar que ese otro invento ideado por Charles Cros en 1877 y bautizado por el sabio como *paleófono*, o *voz del pasado*, supuso en su época una respuesta técnica definitiva a los indicios de realidad vertidos tiempo atrás también por la imaginación literaria. Sus referentes podrían ser encontrados en soñadores como los relatos del barón de Münchhausen y su conocida historia del cuerno de caza, el cual almacenaba notas musicales congeladas que con el deshielo se liberaban pudiendo ser percibidas acústicamente. Otras ensoñaciones similares, por citar algunas ejemplares, las podemos encontrar en literatos como François Rabelais con su *Pantagruel*; en Cyrano de Bergerac con sus libros parlantes; en Edgar Allan Poe y sus esponjas retenedoras de sonido; en Miguel de Cervantes y las cabezas parlantes; y en Giambattista della Porta y sus tubos de plomo contenedores de palabras (Fernández 1932, 5).

Destacamos la figura de Cros intencionadamente —teniendo muy presente la de Thomas Alva Edison y el impacto de su fonógrafo patentado pocos meses después, en diciembre de 1876— por cuanto consideramos del máximo interés subrayar que su faceta de inventor se encontraba precedida por su condición de poeta. No es este un detalle menor y redundante en lo expresado anteriormente. Tal vez, por ello, el nombre que otorga a su particular invento refuerza la intención de poder invocar a través del sonido la identidad de un cuerpo extinto (la voz del cuerpo) más allá de la simple capacidad de perpetuar el sonido de un tiempo presente (la voz de las cosas). Es esta una particularidad que deseamos acentuar y que forma parte de ese difuso punto de partida en el que comienza a evidenciarse la estrecha relación arte-ciencia (tan presente, por otra parte, en nuestro arte contemporáneo), no como una dualidad de caracteres contrapuestos, sino complementarios. Su invento, patentado el 10 de abril de 1877, supuso un punto de inflexión técnico, social y cultural que provocaría un cambio de la percepción del cuerpo físico como la transmutación de la materia en una sustancia sonora significativa, etérea, reproducible y autónoma que superaba las restricciones espaciotemporales que limitan la condición humana. El paleófono, como expresión científica, alumbraba un nuevo arte, y como tal fue calificado por la prensa española ya en 1878. Este nuevo arte posibilitaba tanto el almacenamiento —o la *estampación*, según la jerga de la época, pues este tuvo lugar poco tiempo después de su homólogo con el estampado de la imagen (Belasa 1878)— como la reproducción de sonidos, palabras y música con el fin de ser evocados en el futuro como se consultan los escritos archivados.

El recurso de la proyección técnica de la voz registrada incentivó el desarrollo y la popularidad de una industria que enfocaba su mercado en un consumo interno. En la prensa española de comienzos del siglo xx, estos dispositivos eran anunciados con reclamos comerciales que los definían con el calificativo genérico de *máquinas parlantes*. Por su parte,

el teléfono —medio de comunicación acústica cuya patente obtuvo Graham Bell el 14 de enero de 1876— aportó la desconexión técnica entre el efecto y la causa —es decir, la voz del cuerpo— y su proyección a través de un espacio distante. Sin embargo, y a diferencia de lo que aportaron técnicamente el paleófono y el fonógrafo, el teléfono precisaba que la voz fuera articulada por su cuerpo en un tiempo real y sincrónico. Esta condición, propia de la comunicación bidireccional del teléfono, advertía que el sonido de la voz a través de aquel carecía de la misma condición efímera que la voz natural y precisaba de la presencia de un cuerpo ausente que articulara la voz al otro extremo del hilo telefónico.

La fonografía constituyó el primer eslabón de una cadena técnica que superaba la condición efímera del sonido articulado por el cuerpo y que continúa forjándose en nuestros días. Este histórico hito supuso poder desligar definitivamente la voz de su cuerpo en el tiempo. Por otra parte, la fijación técnica del sonido trajo consigo una particular reflexión del cuerpo humano como agente prescindible al poder ser trasvasada conceptualmente su fisicidad natural a nuevos artificios objetuales que sugerían insospechadas estrategias de pervivencia: discos, cilindros de cera, cintas magnetofónicas, discos duros, cintas de vídeo, etc. A través de la fonografía, el cuerpo, materia caduca, delegó la capacidad de su identificación en el registro de su esencia más inmaterial, la voz. Esta, una vez fijada en un nuevo soporte físico, proyectaba imaginariamente a aquel hacia una pretendida eternidad con cada una de sus reproducciones técnicas.

El teléfono supuso la conceptualización del cuerpo en un código numérico y su proyección acústica en el espacio, consecuencia de su sincronía con la voz verbalizada. La fonografía liberó a la voz del cuerpo en el tiempo y el espacio. Por su parte, la radio vino a aglutinar las capacidades del teléfono y el fonógrafo y aportó nuevos conceptos como la transmisión inalámbrica de la voz y su recepción simultánea por un auditorio potencialmente numeroso y deslocalizado. Debemos mencionar en este punto el interés teórico del manifiesto futurista *La Radia* (1933), firmado por F. T. Marinetti y Pino Masnata, que declaraba la radio como un medio específico y un arte nuevo. La reflexión que produjo la intervención del cuerpo en un medio técnico de carácter global y ubicuo, que lo ofrecía como una expresión y percepción inmaterial, continúa en nuestros días vigente generando nuevas derivas. Los medios mencionados (fonografía, radio y teléfono) comenzaron a converger. Actualmente, los podemos encontrar yuxtapuestos produciendo intersecciones y nuevos lenguajes que exploran la idea del cuerpo como concepto, y vertiente sonora, sin desdeñar su conjugación con la imagen tanto en su versión fija como en movimiento. Son medios e instrumentos que con la evolución técnica han adquirido nuevas características como el carácter móvil y multimedia. Los fundamentos aportados por estos medios iniciales se encuentran vertidos en medios tan versátiles como, entre otros, el audiovisual y la red. De igual modo, la reflexión sobre el concepto del cuerpo en el ámbito técnico ha dado lugar a la generación constante de nuevas alegorías sonoras sugeridas desde el ámbito visual, gráfico u objetual.

HACIA LA VOZ SIN CUERPO

El término *paleófono* rezuma desde sus orígenes una consciencia de pérdida del cuerpo. La definición de su nombre como *voz del pasado* desprende un cierto tánatos, una suerte de pulsión de muerte, incluso observándose como una invocación a esta, según puntualiza Kahn (1992, 6), al ser percibido como un sonido póstumo. Lo inquietante

de la fonografía se centra en la veracidad del referente y la objetiva relación voz-sujeto. Anteriormente a ella fue la tradición popular, la mitología e incluso la religión que otorgó a la voz incorpórea una dimensión sobrenatural abierta a todo tipo de elucubraciones y fantasmagorías. Por otra parte, asumimos hoy en día con naturalidad el recurso narrativo de la voz en *off*. Siendo su tratamiento distinto, no obstante, en un texto literario que en una narración audiovisual.

El valor sonoro de la voz registrada —voz sin cuerpo— reside en que junto con el *quién* y el *qué* se encuentra el *cómo*. Y este *cómo* revela todas las particularidades que definen tanto la personalidad del sujeto como el carácter del contenido expresado: idioma, tono, timbre, acento, etc. En 1878, se publicaban en una revista española las características técnicas del paleófono en contraste con las del teléfono (Rodríguez 1878). En él ya se advertía que la grabación de la voz no solo conservaba la idea o la palabra, sino también la voz y el acento del autor de modo que “después de la muerte de este todavía podremos escuchar su voz clara y su persuasivo acento llegará a nosotros” (520). De este modo, en los anales de la fonografía, percibimos la vocación del registro de la voz como una suerte de fotografía sonora que otorga identidad inequívoca a un determinado individuo. Otros matices se añaden a estos como los reflejados en algunos pasajes de la novela *La sonrisa etrusca* (1985) del escritor José Luis Sampedro. Nos referimos al valor del registro fonográfico para, por un lado, la conservación y el estudio antropológico del dialecto de una lengua y, por otro, para conservar la narración individual como una memoria subjetiva que nutre la construcción de una memoria colectiva.

En contraste, cabría reflexionar, por otra parte, la deriva posterior del registro técnico de la voz y las implicaciones que supuso este acto cuando la intención no residía solo en separar —a través de su captura y con el fin de su preservación— la voz del cuerpo, sino, además, emanciparla de su identidad, es decir, experimentar el valor creativo de las voces anónimas. Así, en el ámbito artístico, comenzó a explorarse profusamente esta condición anónima de la voz. Una exploración centrada, no en la identidad del sujeto, sino en la entidad de lo expresado. Es, por ejemplo, en esta horquilla de interés (palabra-acento) donde encontramos, por un lado, artistas como Maurizio Mannucci con obras tan esenciales como *Parole* (1976) que persiguen el registro sonoro de simples palabras facilitadas azarosamente por los viandantes. En el otro extremo, el del acento, podríamos señalar las cartografías sociales determinadas por las características del acento de los ciudadanos estudiados, algo que podemos apreciar, por ejemplo, en algunos trabajos artísticos como *AudioArts/Orchard Gallery* (1984), *Accent for a Start* (1987) y *Vinny* (1989), todos ellos realizados por Audio Art, grupo liderado por William Furlong.

Conceptualmente, observamos la voz como sustituto del cuerpo o, lo que es lo mismo, observamos una parte que representa el todo. En su consideración extrema, el cuerpo puede ser supuesto como accesorio necesariamente prescindible para determinados contextos, tal y como sugiere Ortega: “El cuerpo constituye un estorbo para la existencia virtual como ‘materia pensante’” (2010, 51). En la Grecia de Pitágoras, algunos de sus discípulos recibían a lo largo de muchos años sus lecciones de una forma muy particular. Consciente de que su mera presencia física les podía suponer un motivo de distracción visual, decidió servirse de unas pantallas de tela de modo que ocultaran su figura, pero no impidiera la nitidez de sus palabras. Aquellos discípulos que solo podían escuchar atentamente recibían el nombre de acusmáticos (Kane 2014, 48). En la acusmática, la escucha precisa un saber que

permite reconocer el efecto aun sin visualizar su fuente. Sin embargo, este remitir al efecto puede producirse a través de una visualización mental real o imaginaria. La escucha de esta invisibilidad es un proceso subjetivo, que, tal y como señala Chion,

favorece las más magníficas visiones mentales al mismo tiempo que las peores sospechas. Allá donde no ve nada, y de todos modos no habría nada que ver, como es el caso de un sonido sintético o surgido de una manipulación, el oyente prefiere suponer que había algo que se le oculta. (2001, 18)

El medio radiofónico es acusmático por naturaleza. Las palabras de Chion nos hacen recapacitar sobre las posibles actitudes del locutor ante la toma de consciencia de la no percepción de su cuerpo por parte de los demás delante del micrófono. Revisamos, en este sentido, aquellas crónicas que nos hablan de los primeros compases de la radio de la década de los veinte y observamos cómo algunos hábitos de la escena se trasladan al locutorio de la radio. Se observa la persistencia del lenguaje corporal del locutor ante el micrófono haciendo énfasis en algunos gestos que refuerzan visualmente su discurso, obviando la inutilidad del esfuerzo para un medio ciego como es la radio. También se evidencia en aquellas otras actitudes que imaginan el micrófono como un virtual auditorio al que se le brinda respeto, tal y como refleja este relato periodístico: “Ha habido quien al terminar se ha levantado y ha hecho una profunda reverencia al aparato transmisor... Lo que, desde luego, hacen casi todos es arreglarse el nudo de la corbata mientras hablan” (Unión Radio 1929, 4).

La radio, no obstante, exige imaginar en ambas direcciones, desde el lado del receptor y desde el lado del emisor. El escultor español Juan Muñoz realizó un buen número de obras sonoras y radiofónicas llegando a considerar la radio como el territorio de la imaginación y el medio más vanguardista que conocía, ya que obligaba al oyente a imaginar el mundo que existía afuera, más allá de la obra (2005, 128). Observamos en estas palabras la autoconsciencia del individuo ante un mundo por descubrir y en el que el cuerpo físico posee solo un valor teórico. Recordamos, por ello, al personaje de ficción Scott Carey ante su estupefacción por su condición menguante con la toma de consciencia de pérdida del cuerpo por su cambio de escala respecto del mundo conocido. Una terrible situación de la que solo es posible reponerse tras invocar esta filosófica reflexión:

Siempre había pensado en términos del propio mundo del hombre, y de las propias dimensiones limitadas del hombre. Había hecho suposiciones acerca de la naturaleza. Porque el milímetro era un concepto humano, no un concepto de la naturaleza. Para el hombre, cero milímetros significaba “nada”. El cero significaba la nada. Pero para la naturaleza no existía el cero. La existencia se sucedía en interminables círculos. En aquel momento le pareció muy sencillo. Nunca desaparecería, porque en el universo la no existencia carecía de sentido. (Matheson 1980, 280)

IMAGINAR EL CUERPO DE LA VOZ

Lo relataba en una entrevista la actriz Juana Ginzo, una de las voces radiofónicas más populares surgidas en España durante la segunda mitad de la década de los cuarenta. Ella se autocalificaba a sí misma como fea, sin embargo, su voz perfecta le permitía interpretar en la radio personajes bellos debido a la condición acústica del medio. Célebres fueron sus

papeles protagonistas en radionovelas como *Ama Rosa* y, ya en su última etapa, la saga de *Los Porretas*. Ambas producciones contaban con la máxima audiencia. Describía, no obstante, el malestar que le causaba el precio de la fama en aquellos años de gloria, ya que en la calle su voz la delataba y muchos transeúntes la reconocían. En ese instante sorpresivo, el azaroso espectador tomaba consciencia de lo errado o próximo de su imagen mental en contraste con el cuerpo real y tangible que ante sus ojos se manifestaba repentinamente. La cultura popular, empero, no siempre discernía con claridad los límites en los que se ubicaba aquella ficción del entretenimiento radiofónico. En ocasiones, algunos viandantes no dudaban en recriminarle la actitud de alguno de sus personajes llegando al extremo de insultarla por haber abandonado —en la ficción radiofónica— a su hijo. Cuando dejó la profesión a la edad de sesenta años, su personaje fue sustituido por otra actriz. Sin embargo, la audiencia bajó notablemente, puesto que “la gente dejó de reconocer al personaje. Porque todo era la voz” (Núñez 2014).

Cabría mencionar, por otra parte, el aspecto creativo que se encuentra implícito en el ejercicio de construcción de la imagen mental que nos produce la voz de un cuerpo ausente. Este es el tema en el que se centró un creador tan polifacético como fue Ramón Gómez de la Serna para llevar a cabo el artículo “Los rostros supuestos” (1929) que incorpora, junto con las descripciones textuales de algunos personajes, ilustraciones gráficas que él mismo realizó. Gómez de la Serna hace referencia en su artículo a las cuñas comerciales que se emitían por la radio aludiendo a ellas como “discos de gramófono que no tienen rostro”. En ellas se anunciaban personas dispares ofreciendo servicios como bordadoras, cuidadores de fincas, cocineras, cuidadoras de personas, mecanógrafas, entre otros. Su imaginación como oyente de la radio elucubrando con la fisonomía y el carácter de las personas que existían tras estas cuñas lo conduce a autocalificarse como un *grafólogo de los rostros*. Los dibujos que acompañan sus descripciones intentan dar respuesta fisonómica a la reflexión que le procura esa nueva tendencia imaginativa y subjetiva que modela el cuerpo a través de las sensaciones que le provoca su voz. Se trata de una forma creativa de interpretar la morfología y personalidad del individuo oculto en el sonido de la voz y que, en ocasiones, asegura, predice la realidad. Tal es el carácter de lo que él define como “misterios de la nueva grafología de los anuncios radiados” (Gómez de la Serna 1929, 27). Cabría señalar una experiencia gráfica anterior realizada por la BBC en 1926, si bien realizada en un sentido inverso. Es decir, dibujar desde la radio la imagen del oyente. Esta actividad llamada *retratos imaginarios* consistió en plasmar en una caricatura los distintos tipos de oyentes según sus preferencias de escucha. Estos dibujos fueron publicados en el número 168 de la revista *The Radio Times* el 17 de diciembre de 1926.

Estudios como el realizado por Chion (2014) analizan cuestiones perceptivas derivadas de la desacusmatización, es decir, del revelamiento de la imagen y del lugar en el que se produce la conexión causa-efecto (cuerpo-voz). Con la llegada del cine sonoro, señala, este acontecimiento supuso un grave obstáculo para la carrera de algunos, sin embargo, brillantes actores condicionados por las características concretas de la voz (40-41).

Poner imagen a la voz elimina las opciones y limita la subjetividad. Algunas voces imponentes y enigmáticas pierden su magnánima esencia al ser descubierto el origen de su causa pasando a ser observada como un artificio. Claros ejemplos lo representan personajes de ficción como el Mago de Oz o Darth Vader. Algunas investigaciones académicas realizadas recientemente de carácter cognitivo y perceptivo (Larrea 2015) han estudiado las sensaciones del oyente provocadas por la escucha del locutor, la generación de imágenes mentales a partir

del sonido de su voz y la atención prestada al mensaje y su recuerdo de un modo comparativo según se disponga, o no, de una imagen previa de él. Estudios de estas características guardan estrecha relación con reflexiones formuladas anteriormente por artistas como Willem de Ridder y William Levy —ambos ubicados en el contexto de la creación radiofónica— quienes advertían a principios de la década de los ochenta de un modo crítico el impacto de la imagen sobre el sonido. A través de publicaciones —que bien podíamos interpretar como manifiestos— denunciaban la imposición realizada desde la televisión y el cine al establecer vínculos imagen-sonido que se constituían en estereotipos culturales en detrimento de nuestra libertad y capacidad subjetiva individual para poder imaginar el cuerpo en la radio:

Radio became totally unimportant, because when images are combined with sound, the sound automatically disappears to the background. Hearing the Godfather on the radio meant that every listener could create his own "Corleone". Seeing the movie on television meant that the entire country was forced to see "Corleone" as Marlon Brando. (De Ridder y Levi 1981, 2; traducción propia)³

El desarrollo del avance técnico también ha fijado como objetivo la identificación del cuerpo a través del sonido de la voz. Recuero nos señala que

con los avances de la tecnología podemos obtener fotografías de la voz humana, como huella sonora que nos permite diferenciar a unos seres humanos de otros, mediante las denominadas firmas acústicas, que desgraciadamente han adquirido tanta importancia en los juzgados, técnica que se denomina acústica forense. (1999, 13-14)

La acústica forense investiga las cualidades particulares de los rasgos fonéticos de una determinada voz con el objeto de establecer su verdadera identidad, es decir, a través del estudio y revelamiento de la firma acústica. Estos estudios son muy útiles para casos en los que el sonido de la voz hubiera sido alterado voluntariamente con el propósito de enmascarar o impedir su identificación. En España, cabría señalar, en este sentido, el proyecto Calidad Individual de Voz e Identificación de Locutor (Civil) desarrollado por el Laboratorio de Fonética del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Otros autores como Casado (2014) se refieren al término *cara auditiva* como la capacidad individual que poseemos para crear una imagen mental de una persona a partir de la información acústica que nos ofrece las particularidades únicas de su aparato fonatorio.

En el ámbito de las telecomunicaciones y la seguridad, se desarrollan tecnologías que permiten el reconocimiento de la identidad facial y también vocal (Bernal, Bobadilla y Gómez 2000). Como logro consumado y de aplicación habitual en el ámbito doméstico, los ordenadores personales y otros dispositivos electrónicos disponen de programas que actúan como interfaces de carácter amigable activadas a través de la voz. Claros ejemplos lo representan aplicaciones como, entre otras, Cortana, de Microsoft; S Voice, de Samsung; Google Now, de Google, y Siri, de Apple. Este tipo de aplicaciones remiten a un cuerpo virtual y se le reconoce con calificativos personificados del tipo *asistente personal* o asistente digital. El siguiente paso por desarrollar por Apple, según anunció en 2017 Patently Apple, estaría en el reconocimiento del propietario del dispositivo por su voz. Supondría un paso cualitativo muy importante, ya que "propietario" y "reconocimiento" son conceptos distintos que frecuentemente son confundidos. El reconocimiento concreto del hablante es un matiz sustancial y distinto respecto del reconocimiento de voz.

Como ya se ha comentado, para nuestra percepción resulta tan fascinante escuchar una voz sin cuerpo como, una vez asumida esa disociación, obtener una respuesta visual o cognitiva de la relación causa-efecto. Merecería, en este sentido, realizar una particular reflexión a partir de la anecdótica y reciente repercusión que ha tenido en España —con una gran acogida y despliegue en los medios de comunicación— el revelamiento de la profesora vasca Iratxe Gómez como la identidad física a la que corresponde la inimitable voz en castellano de la aplicación Siri de Apple. Incidimos en este caso estimando que la esencia de lo tratado pudiera ser un acontecimiento extrapolable a otras épocas y países en correspondencia con las distintas voces posibles con las que esta aplicación se pudiera comercializar. Antes de este hito, la característica voz de Gómez ya formaba parte de distintos dispositivos de navegación GPS. Sin embargo, la inclusión de su voz en la aplicación Siri la ha proyectado globalmente como la voz de una entidad virtual. Esta entidad alberga, no obstante, parte de su personalidad real, tal y como ella misma ha llegado a reconocer sobre su personaje en una de sus muchas entrevistas concedidas: “Mi familia dice que Siri tiene hasta mi mismo sentido del humor”. La entrevista culmina relatando la sorpresa que expresan muchas personas al poner cara a una voz que no consideraban que fuera humana sino producto de un robot (Cabanillas 2017). Quizá este caso sería comparable con la vinculación entre la voz real de la actriz Saki Fujita y el banco de voz desarrollado por Crypton Future Media conocido con el nombre personificado de Hatsune Miku en 2007. Este banco de voz es gestionado por el programa Vocaloid de Yamaha y su función es la de ser utilizado por los músicos como una especie de solista vocal virtual. Lo que hace particular a un banco concreto de voz como es Hatsune Miku fue la decisión que tomó la empresa de añadirle una imagen femenina de joven androide para convertirlo en un personaje de ficción, produciendo con ello un gran impacto social y cultural. Desde entonces, la voz virtual posee un referente visual indisoluble en cuanto imagen de dos, e incluso de tres dimensiones, ya que también existe una versión virtual que permite desenvolver audiovisualmente al personaje como un holograma en un escenario ante el público como si de una cantante real se tratase.

En el contexto audiovisual, abundan las referencias que gravitan en torno a la imaginaria percepción de la voz técnica como un cuerpo real. Es uno de los gags que explotó, por ejemplo, la serie *The Big Bang Theory* en su capítulo catorce de la quinta temporada en 2007. En él, Raj, uno de sus protagonistas de carácter tímido y con poco éxito entre las mujeres en estado sobrio, utiliza la función de reconocimiento de voz de su nuevo teléfono para mantener una interlocución con la voz de la chica que le habla (Siri) como si fuera una persona auténtica. En un momento del capítulo, aparece otro personaje que porta un teléfono similar y que posee la misma aplicación de reconocimiento de voz. La voz de Siri se evidencia como el personaje virtual, globalizado, ubicuo y en absoluto exclusivo que realmente es. Sin embargo, Raj persiste en su particular embelesamiento llegando a afirmar: “Esta mujer adivina mis pensamientos. Es increíble que encontrara a mi alma gemela en unos grandes almacenes”. El capítulo culmina con un sueño en el que Raj se encuentra con la mujer de carne y hueso con la que imagina a Siri, no obstante, aquel no puede evitar sufrir el mismo bloqueo que le incapacita cualquier relación en la vida real. Consideramos interesante subrayar la dimensión afectiva sobre el *software* que de este capítulo televisivo se desprende. Nos referimos a la personificación del dispositivo como expresión material de una entidad remota, pero de algún modo corpórea, susceptible de demandar atención, cuidados y mostrar emociones de igual modo que lo requiriera una entidad viva. El gag explora las posibilidades de relación afectiva con la máquina. Se podría considerar una simple caricatura en comparación con el planteamiento y desarrollo que despliega

el director Spike Jonze en su película *Her* (2013). Esta obra, con una propuesta futurista, nos presenta la voz sin cuerpo del sistema operativo del ordenador personal como una consciencia capaz de evolucionar, expresar emociones, empatía y sentimientos con la capacidad, y el deseo, de entablar una relación amorosa con el humano. Carece, por otra parte, de las mismas inseguridades y revela, en última instancia, los problemas derivados de cualquier relación, por ejemplo, la cuestión de la fidelidad. En este sentido, y por considerarlo un referente teórico, nos parece oportuno recordar el valor del manifiesto futurista *Por una sociedad de protección de las máquinas* que Fedele Azari publicó en Milán en 1924 con enunciados tan sugerentes como “la máquina ser viviente” bajo el cual declaraba explícitamente “no solo el innegable principio de vitalidad, sino incluso un embrión de vida-instinto y de inteligencia mecánica” (1992, 267).

Desde una perspectiva conceptual, cabría igualmente reflexionar sobre los principios anunciados en el manifiesto de Azari y la forma en la que simbólicamente se encuentran contenidos en la sublime escena de la desactivación del ordenador HAL 9000 en la mítica película *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick. Al visualizar la escena de apenas cinco minutos de duración a la que hacemos referencia, el espectador confirma estar presenciando una ejecución. La intermitente irrupción de la omnipresente voz de HAL cincela la escena en cada una de sus intervenciones con la solidez de un cuchillo que se hunde en nuestra consciencia y nos afecta. Asistimos a la ejecución de una máquina inteligente y viva —con memoria y recuerdos— que, a través de los matices de su voz, manifiesta inquietud (“deténgase Dave”), emociones (“tengo miedo”), confusión (“mi cabeza se va, siento que se va”), autoconsciencia (“me doy cuenta”, “soy un computador HAL”) y delirio. No hay piedad por parte del verdugo humano quien considera ese acto atroz como única vía para su propia supervivencia. HAL aprendió una canción de su instructor: “Si usted quisiera podría cantársela”, se escucha decir. Su verdugo concede al reo su última voluntad mientras le finaliza su particular lobotomía técnica. HAL canta la canción *Daisy* mientras su voz se apaga, ralentizándose y haciéndose más grave hasta dejar de sonar. El silencio nos anuncia la muerte de HAL como sujeto consciente.

EL ESPEJO ANACRÓNICO DE LA VOZ SIN CUERPO

Tan posible resulta para nuestra percepción el extrañamiento del propio cuerpo como el de la propia voz. Frente a un espejo la superficie nos devuelve el reflejo de nuestro cuerpo proyectado ante nuestros propios ojos. Sincrónicamente, se nos entrega una imagen objetiva y distanciada del cuerpo en posible contraste, o confrontación, con aquella otra imagen idealizada que cada cual pudiera haber construido mentalmente sobre sí mismo. En el acto de reconocimiento y aceptación de la imagen real reflejada, interviene, no obstante, una vertiente psicológica que conjuga esa probabilidad con otras posibles. Cabría mencionar aquellas otras en cuyo extremo quedarían revelados ciertos trastornos distorsionantes susceptibles de derivar en reconocimiento, pero no aceptación, inquietud, frustración, e incluso rechazo. En su vertiente más obsesiva, esta disconformidad con el propio cuerpo podría conducir a quien la sufriese a padecer enfermedades como anorexia, bulimia y dismorfofobia.

El registro fonográfico de nuestra voz se presentó como un particular espejo anacrónico que nos enfrentaba a nosotros mismos y ponía a prueba nuestra capacidad de autoidentificación. Podríamos calificar en este sentido como dismorfofóbica la sensación producida la primera vez que cada uno de nosotros percibimos la extraña sonoridad que reflejaba nuestra voz grabada

y reproducida técnicamente. La razón de esta paradoja es que desde que nacemos convivimos despreocupadamente con el convencimiento de que nuestra identidad sonora, la que cada cual percibe de sí mismo, es universal. Sin embargo, no es así. Poseemos dos identidades sonoras para un mismo cuerpo: la voz que escuchamos para nosotros mismos y la voz que los demás escuchan proveniente de nosotros. Esa doble personalidad sonora que siempre se ha dado en un mismo ser no es fácil de reconocer la primera vez. Y esa paradoja que representa la posibilidad técnica de poder escucharnos a nosotros mismos es tremendamente reciente considerando en términos absolutos la historia de la humanidad. El desarrollo tecnológico en el ámbito acústico la hizo posible, y la multiplicidad de los medios disponibles ha permitido que en los tiempos actuales un número creciente de personas reconozca como propia su voz natural reflejada técnicamente. Esa doble personalidad de la voz atiende, principalmente, a fundamentos físicos. Percibimos el sonido de nuestra propia voz tanto de forma natural —propagado externamente por un medio elástico hasta nuestro oído— como internamente debido a las características de nuestro cuerpo como la caja torácica o la laringe, entre muchas otras. Torres (2016, 5) señala que la voz se produce como una acción coordinada e inseparable de casi todo nuestro cuerpo. Por otra parte, cabría añadir aquella apreciación de Meca (2014) que enuncia que en la producción de voz no solo intervienen factores físicos, sino también factores de tipo social y psíquico. Las razones de carácter físico por las que escuchamos nuestra voz natural no es sino un constructo debido al carácter único y genuino de nuestro cuerpo según se desprende de esta consideración:

Al hablar, nuestra propia voz, además de llegarnos de la manera usual, se transmite por los huesos del cráneo, los tejidos de la cabeza y se registra también en la cóclea. Esto se conoce como conducción ósea, lo que significa que cuando las cuerdas vocales vibran para producir el habla, el movimiento también hace que los huesos del cráneo vibren. Sin embargo, la frecuencia es más baja y percibimos tonos más graves. (Sánchez 2016)

De este modo, reconocemos el sonido de nuestra voz en el momento sincrónico en el que orgánicamente la articulamos de modo natural. Por el contrario, desdeñamos nuestro sonido vocal no sincrónico procedente de una fuente de reproducción, porque lo percibimos de forma muy distinta. Sin embargo, esta incómoda situación lo es solo para el afectado, ya que cualquier otro individuo no percibirá variaciones entre la voz natural y la voz registrada. Algunas investigaciones, como las realizadas por Rousey y Holzman (1967), observan nuestra capacidad para identificar a través de la escucha nuestra propia voz mezclada entre otras muchas. El estudio refleja un bajo índice de capacidad para reconocer la voz grabada por primera vez, pero también cómo este índice aumenta ostensiblemente cuando los sujetos están más habituados a escucharse técnicamente.

Por otra parte, la grabación técnica de la voz y su posterior escucha constituye una buena herramienta para tomar consciencia de cómo somos en la realidad y de qué modo los demás nos perciben. Algunos artistas, como Arturo Moya con su obra *Kwendenarmo* (2016), han explorado creativamente la capacidad de extrañeza que nos produce nuestra voz desplazada técnicamente en el tiempo al ser confrontada y comparada con la voz natural.

El extrañamiento de la propia voz desdoblada entre el interior y el exterior del organismo, desata las reflexiones de la pieza, que en un movimiento ascendente de la voz a la palabra, y de esta al lenguaje, sugiere la idea de una irremediable separación entre el hombre y su voz, entre el ser y el lenguaje.

Nos resulta muy significativo conocer el motivo por el cual un creador tan polifacético como Michel Chion modifica en sus composiciones sonoras los sonidos fijados escindidos de su causa dejando al margen de esta manipulación, sin embargo, la voz registrada. Chion considera que, si le gusta la presencia humana de la persona que habla, no tiene sentido caricaturizarla o desmenuzarla (2001, 85). Por otra parte, utiliza el sonido de la voz con frases separadas muy distanciadas en el tiempo. Este planteamiento nos conduce al valor creativo del intervalo como un juego conceptual que nos habla de la permanencia de un ser ausente. Es la sensación subjetiva que el sujeto inaudible transmite al oyente al ser considerado su silencio consustancial a una presencia invisible pero latente.

LA VOZ Y EL CUERPO DISTANCIADO: INTERLOCUCIONES TELEFÓNICAS

Recordemos la pieza teatral escrita por Jean Cocteau en 1928 titulada *La voz humana*. Este monodrama se articula en torno al teléfono como objeto y medio por cuanto la protagonista se aferra a él, obsesiva y desesperadamente, desde la perspectiva de quien lo observa como el único hilo de interlocución con un personaje distante e invisible. Algunas de las imágenes que se desprenden de este monólogo planteado por Cocteau revelan la persistencia de la complejidad que caracterizan las relaciones humanas en su deriva a un nuevo entorno de comunicación, caracterizado por el distanciamiento de los interlocutores y la invisibilidad de sus cuerpos. El teléfono une, salva las distancias y confronta a los sujetos a través del sonido de la voz. Pero, también, el teléfono actúa como un cortafuegos tras el cual el cuerpo puede parapetarse sin ofrecer la cara. Metafóricamente, el cuerpo hablante se reproduce en la memoria particular del cuerpo oyente fruto de una concatenación de recuerdos que parecen activarse por la decodificación de los rasgos de su voz proyectada.

Son múltiples los aspectos que intervienen en la modulación del recuerdo del cuerpo invisible que van más allá del propio mensaje que transmite sus palabras: el tono, el timbre, la cadencia, el ritmo, las pausas, los silencios, la desviación de la conversación hacia otros aspectos, la malinterpretación del sentido del mensaje, el fingimiento, el autoengaño, etc. A estos factores de carácter humano se les suman aquellos otros de carácter técnico que afectan, cuando no interfieren, la comunicación: cortes en la llamada, cruces en la línea telefónica, los tiempos de espera —desesperación— en el establecimiento de la conexión, la cacofonía incomprensible de una yuxtaposición verbal emisor-receptor, no discernir con claridad alguna palabra, dudar si el otro está a la escucha, etc.

El silencio en la comunicación no visual es la nada, es la ausencia del cuerpo o, en el mejor de los casos, su espera. El cuerpo existe si su voz persiste, responde, llama, se manifiesta o interactúa. El teléfono, al sonar, genera en quien guarda paciente la llamada una respuesta emocional instantánea del tipo “es él”, y los sentidos se agudizan con el deseo de que, efectivamente, la voz articulada pertenezca a la imagen mental del sujeto creado en ese instante.

La decisión de levantar, o no, el auricular de un teléfono que suena es un acto que conlleva grandes implicaciones. Hacerlo supone asumir una toma de contacto con una persona (conocida o desconocida) y situación determinada (prevista o imprevista). En la época actual, la ventaja del almacenamiento de los contactos en las agendas de teléfono nos anticipa la identidad del sujeto interlocutor y nos predispone. Esta posibilidad técnica nos genera un

área de control de la identidad si bien no constituye ninguna garantía de que el sujeto al otro lado sea realmente el que suponemos. Una llamada desde un número oculto o no conocido supone un reto a nuestra confianza.

El timbre de un teléfono que suena es un reclamo para nuestra atención inmediata a la que respondemos frecuentemente con un acto reflejo. No importa lo colmada de público que esté la cola en cualquier negocio ni el tiempo que pueda llevar un sujeto esperando en ella. El empleado no se resiste a descolgar el teléfono y atender al ser ausente. La identidad del sujeto invisible y el motivo insospechado de la llamada resonante posee más misterio y genera más necesidad de información que la persona de la fila con chaqueta gris, gafas graduadas y carpeta azul debajo del brazo que espera su turno pacientemente. Se precisa mucha disciplina para evitar esta acción o, como apunta Molist en su libro *Cibernov@tos* (2006), que todos conozcamos las reglas del juego y la buena educación según un fundamento que advierte: “primero la persona, después la máquina”. Esta obviedad, por otra parte, contrasta con la imagen que la propia empresa transmite en la persona que llama si no es atendida de inmediato o se demora en exceso (Escur 2007).

El señor de la fila, que siente burlada su atención por el atendimiento de la súbita llamada, tan solo es un ejemplo hipotético que ilustra el gesto mecánico con el que acostumbramos a considerar una señal y lo socialmente serviles de algunas conductas desarrolladas como especie tecnificada. Concedores de esta nuestra condición humana, la mayor parte de las estrategias empresariales hace tiempo que cambiaron la personal venta puerta a puerta por la impersonal voz a oído a través del teléfono, mucho más versátil, efectiva y productiva. El temor que puede suscitar el abrir la puerta de tu casa a un desconocido —ese cuerpo a cuerpo— no es en absoluto comparable al simple hecho de mantener una conversación telefónica con ese mismo sujeto. La comunicación telefónica es aséptica. Genera un círculo de seguridad. No exige contacto. Destierra tener que soportar la tensa mirada sostenida e inquisitiva de los ojos del interlocutor. Libera el cuerpo de los matices del lenguaje no verbal. Permite cortar la comunicación de forma expeditiva. Las voces anónimas de llamadas no esperadas son cada vez más frecuentes en la comunicación telefónica. No obstante, alzar el auricular o contestar una llamada presupone una voluntad por establecer un contacto comunicativo verbal con esa otra persona distante. Por esta razón, se observa provocadora la acción de llamar a alguien con el propósito de guardar silencio. Por otra parte, cabría valorar la dimensión conceptual de un supuesto diálogo de silencios. Por tratarse de una propuesta tan particular, mencionamos dentro del ámbito artístico al argentino Diego Bruno con su obra *To Call* (2003). Esta obra consistió en llevar a cabo simplemente lo que su título proponía. El artista llamó a números de teléfono de Berlín con el objeto de mantener un diálogo silencioso durante todo el tiempo que durase la comunicación. La obra culminó en el momento en que esta se produjo, siendo la duración de este silencio telefónico de 3 min 45 s. Por otra parte, cabría reflexionar detenidamente sobre el carácter simbólico que adquiere el teléfono como objeto y medio protagonista para un determinado contexto social o político. Sirvan como ejemplos significativos de su enorme capacidad referencial algunas obras como representan, entre otras, *Galindez* (2015), de Diego Bruno, y *Proyecto 2415017* (2012), del colombiano Carlos Guzmán.

Determinadas empresas planifican el llamado automatizado desde centralitas a un enorme volumen de números en ocasiones de forma reiterada e inesperada. Amparadas en el reclamo publicitario, irrumpen abruptamente destacando como agrestes rascacielos sonoros en el *skyline* de nuestro paisaje sonoro cotidiano. En un sentido inverso, podríamos

mencionar el interés que presentan aquellos proyectos artísticos que planifican su razón de ser en la disposición de una centralita telefónica, habilitando varias líneas con el objeto de atender la demanda de un público numeroso que desease acceder voluntariamente a una obra concreta de naturaleza sonora. Nos referimos a obras de carácter telefónico como *Dial-A-Poem* (1968) realizada por el artista John Giorno, quien puso a disposición del interesado a través del teléfono diferentes poemas (entre otros, de Allen Ginsberg, William Burroughs o John Cage) u otras grabaciones de diversa naturaleza. El artista actuaba como una particular operadora que atendía las llamadas. Esta labor de atención personal de la llamada nos recuerda los inicios de la comunicación telefónica, la cual precisaba necesariamente la intermediación de una operadora que realizara manualmente la conexión física entre los dos teléfonos. Aquel tercer cuerpo tenía la posibilidad técnica de ser testigo silencioso de una conversación pretendidamente privada, si bien se le suponía honestidad, discreción y no intromisión. Algunas obras cinematográficas reflejan, no obstante, la posible dimensión espía en la línea telefónica de un tercer cuerpo de carácter parasitario e intencionado como muestra la película *La vida de los otros* (2006), de Florian Henckel; o interferencialmente y no intencionada como se relata, por ejemplo, en la película *Voces de muerte* (1948), de Anatole Litvak.

Por otra parte, el uso creativo del teléfono como medio artístico cuenta con una larga trayectoria creativa que se inicia en el seno del Futurismo italiano en 1914, siendo usado tanto para declamar poemas como para ofrecer instrucciones a un tercero para que las llevara a cabo (Ariza 2003). Tal y como se desprende del estudio publicado por Berghaus (2006), se puede considerar a F.T. Marinetti como el primer artista de quien se tiene constancia en utilizar el teléfono como instrumento creativo anticipando muchas de las obras multimedia posteriores. Dentro de este ámbito, consideramos clave la acción realizada por László Moholy-Nagy en 1925 con sus célebres *telephone pictures*. El artista se sirvió de una metodología de creación que observaba el uso del teléfono como un medio transmisor para el encargo de obras de arte que debían ser realizadas por terceras personas. Este mismo proceder metodológico constituyó el nexo conceptual de las distintas obras que fueron creadas para la histórica exposición *Art by Telephone* comisariada por David H. Katzive y que tuvo lugar entre noviembre y diciembre de 1969 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. La esencia de esta exposición ha sido reivindicada en tiempos más recientes a través de otras como *Art by Telephone Recalled* acontecida entre febrero y junio de 2014 en el espacio *La Panacée*, en la localidad francesa de Montpellier.

Si bien estas experiencias artísticas exploraban el uso del teléfono como instrumento de interlocución verbal (sin presencia del cuerpo para el negociado de la producción y ejecución de una obra artística ajena al medio telefónico), otras experiencias incidieron, en cambio, en la exploración del lenguaje del medio para la concepción de un tipo de obra específica para dicho medio. Uno de los ejemplos más destacados de este tipo de trabajos podemos encontrarlo en la obra de Isidoro Valcárcel Medina. En la España de 1975, este artista conceptual utilizó el teléfono recién instalado en su domicilio particular para hacer desde él una intervención social sin precedentes en este país que consistió en realizar una serie de llamadas a los números telefónicos que por azar escogió del listín telefónico de Madrid. Una vez atendida la llamada, se presentaba cortésmente para informar, sencillamente, de que le habían instalado el teléfono ofreciendo su número por si querían tomar nota de este. No pedía nada, solo ofrecía su número. El carácter de esta inusual propuesta derivaba en unas interesantes conversaciones que se debatían entre el estupor y la extrañeza por lo insólito

de la llamada. Ante la pregunta por detalles de su identidad, él le indicaba llanamente que era un artista. Todas estas conversaciones fueron grabadas en cinta magnetofónica a través de un micrófono de contacto situado en su auricular telefónico. Valcárcel se ha referido a esta serie como *obras de participación*. Es decir, trabajos en los que el público forma parte de ella, bien de un modo consciente o no. Él mismo ha explicado que “el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué” (1994, 37).

Este tipo de obras exploran la intrincada relación entre la dimensión pública y privada inherente a los medios de comunicación. También subrayan la paradoja que puede producirnos que la voz de un extraño se manifieste súbitamente en nuestro propio hogar sin haberlo invitado previamente, y lo perturbadora que puede presentarse una conversación en ese contexto. Si bien este tipo de situaciones se han producido originalmente en el ámbito de la intimidad del hogar a través del teléfono fijo, merece especial atención observar cuando este tipo de acciones se extrapolan al ámbito público. Podríamos comentar en este sentido el papel protagonista que han tenido las cabinas telefónicas en el arte. Un claro ejemplo lo representa la obra *Teléfonos aleatorios* (1972), realizada por Luis Lugán con motivo de su participación en ese extraordinario acontecimiento artístico sin precedentes en España identificado como los Encuentros de Pamplona. Para ello, intervino técnicamente las cabinas telefónicas ubicadas en el Paseo Sarasate de Pamplona provocando que las locuciones fueran inesperadamente interrumpidas, generando cruces e intersecciones que hacían que, de repente, hablaras a un desconocido o que varias personas compartieran la misma conversación.

Coincidentemente, en ese mismo año, se estrenó en España la inquietante película *La cabina* (1972) dirigida por Antonio Mercero. La película gira en torno a un hombre común —interpretado por un magistral José Luis López Vázquez— que queda atrapado en el interior de una cabina telefónica sin poder salir por muchos esfuerzos que se lleven a cabo tanto desde el interior como el exterior. La paradoja reside en que la cabina se representa como una trampa aparentemente intencionada y como un instrumento vacío e inútil para la comunicación, el cual genera una situación de incapacidad tan surrealista como dramática que anula al individuo y lo hace desaparecer. No podemos dejar de relacionar esta cabina telefónica de ficción con aquella otra cabina tan mítica como real instalada en la década de los sesenta en el desierto californiano de Mojave, y que fue redescubierta para el mundo en 1997 por Godfrey Daniels al reflejar su existencia a través de la web y publicar su número de teléfono que fue operativo hasta su retirada en 2000. Relacionamos este oasis comunicativo en la mitad del desierto con obras conceptuales realizadas por artistas como Ben Vautier, *Telephone* (1962), George Brecht, *Three Telephone Events* (1961) o Walter de María, *Telephone Piece* (1969). Esta última consistía, simplemente, en un teléfono colocado en el suelo de una galería de arte vacía acompañado de un pequeño cartel que anunciaba: “Si este teléfono suena debes responder a Walter de María que estará en línea y le gustaría hablar contigo”. Heredero de estas experiencias previas encontramos otras actuaciones artísticas como la llevada a cabo por Heath Bunting con su obra *King’s Cross Phone-in* realizada a las seis de la tarde del viernes 5 de agosto de 1994 en los teléfonos públicos ubicados en la homónima estación de trenes londinense y sus alrededores. La obra, de carácter social, solicitaba realizar una serie de acciones como la simple llamada a los números o hablar con los posibles desconocidos que la pudieran atender. De este

modo, logró transformar un lugar público en una plataforma artística de carácter internacional. Con tal objetivo, Bunting había publicado en la web, casi dos años atrás, los treinta y seis números de las respectivas cabinas telefónicas y dado instrucciones precisas al público de cómo podía participar en su proyecto artístico.

Los modernos *smartphones* son los actuales herederos de estas experiencias telefónicas previas, debiendo advertirse que su tecnología ha aportado nuevas dimensiones al concepto de cuerpo como voz proyectada al permitir convertir en imagen la naturaleza etérea del sujeto hablante. Esto nos descubre una particular paradoja. El teléfono, medio tradicionalmente acusmático anclado a un lugar fijo, hoy en día es tratado como un medio desacusmatizado de carácter móvil que permite proyectar el cuerpo no solo como voz, sino también como imagen fija, en movimiento, como texto, como coordenada GPS. Cabría mencionar, en este sentido, algunos proyectos artísticos de carácter social realizados por artistas como Antoni Muntadas. Es el ejemplo de *On Translation: Il Telefonino* (2001) que plantea a través de imágenes la vertiente pública de una comunicación en apariencia privada. De igual modo, encontramos sugerente la actividad artística concebida por Antoni Abad basada en el uso del teléfono móvil como herramienta artística de carácter múltiple (vídeo-sonido-fotografía) para llevar a cabo proyectos de distintas características, como los que se sirven de la tecnología *smartphone*, para crear cartografías sonoras según la geolocalización y su publicación en la red. Cabría destacar, sobremanera, el proyecto megafone.net (iniciado en 2004 y vigente en la actualidad), el cual representa con absoluta nitidez la esencia del mensaje que lanza Abad al interpretar el teléfono móvil como un arma, una herramienta de la cohesión social para la defensa de colectivos marginales y con riesgo de exclusión social frente a los poderes hegemónicos. El *smartphone* permite capturar tanto sonidos como imágenes, vídeos o textos que pueden ser publicados de forma instantánea en la red, tal y como propone el encabezamiento de su web (megafone.net): “los participantes transforman sus dispositivos en megáfonos digitales, amplificando las voces de individuos o grupos que a menudo son pasados por alto o tergiversados en los medios dominantes”.

TRANSMUTACIONES ALEGÓRICAS DE LA VOZ SIN CUERPO

En épocas remotas, la pretendida representación de la voz se llevaba a cabo de una forma alegórica. Así lo indica Recuero: “Durante mucho tiempo la única representación plástica posible de la voz humana era la de una boca abierta, como una pieza de cerámica en forma de cabeza procedente del Zaire, o las máscaras de piedra descubiertas en un teatro romano de Demre en Turquía” (1999, 13). Con el advenimiento de las nuevas tecnologías de la transmisión, el registro y la reproducción sonora a partir de la segunda década del siglo xix, los dispositivos técnicos que las hacían posible adquirieron una mayor presencia visual —al margen de su condición técnica— como elemento simbólico. Entre todos ellos, aparecen claramente destacados el micrófono y el altavoz. Ambos dispositivos representaban los eslabones iniciales y finales de una larga cadena técnica. El micrófono se vislumbraba como una prótesis técnica para el cuerpo que codificaba su voz en energía eléctrica. El altavoz —dispositivo acusmático— disolvía la presencia del cuerpo manifestándolo invisible e imprevisto. La condición de ambos dispositivos se prestaba a lecturas creativas, como aquellas que los interpretaban como una extensión mediática del cuerpo humano. Gómez de la

Serna, por ejemplo, se refería en una de sus greguerías al micrófono como “oreja de todos”; y en algunas ilustraciones gráficas publicadas en revistas durante la década de los veinte y treinta en España, eran recurrentes los dibujos humorísticos basados en la personificación o corporeidad de este dispositivo técnico. Así se encuentra planteado, por ejemplo, en la viñeta titulada “Los artistas ante el micrófono” que fue publicada en la revista *Ondas* el 17 de octubre de 1926. En ella se sugiere la transformación del micrófono en un cuerpo humano en correspondencia con la persona que cante frente a él: en hermosa diva si canta un tenor, en atrayente oyente si la que canta es una soprano. La imaginación gráfica de algunos de aquellos dibujantes —por ejemplo, Bluff, López Rey, Federico Elías, Augusto o Ripoll— ofrecieron una imagen popular en clave de humor de muchas sensaciones reales provocadas por las tecnologías de la voz proyectada.

En este sentido, cabría subrayar la consideración que desde el siglo pasado ha tenido el altavoz como uno de los objetos técnicos que mejor han representado alegóricamente el carácter transmutado del cuerpo como objeto-sujeto parlante en las prácticas artísticas (Ariza 2012). El altavoz de la radio o la bocina del gramófono eran observados por la imaginación como dispositivos en cuyo interior se concebía la posibilidad de un espacio virtual. De este modo, algunas creativas elucubraciones representaban personajes que se dirigían al altavoz como si realmente estuviera dentro de él el locutor y pudiera atender cualquier solicitud; personajes que mostraban su temor por una voz incorpórea manifestada súbitamente en el interior del hogar; o personajes que ante una lección radiofónica no abandonaban el lugar de la escucha por temor a ser vistos en su huida por el conferenciante que les hablaba. De este modo, podríamos considerar la obra *Mediations* (1979), de Gary Hill, como una de las obras que de forma más clara han expresado la transmutación del cuerpo personificado en un altavoz. En relación con ella, cabría destacar el interés y la fundamentación que sigue presentando para muchas obras artísticas la exposición directa de dispositivos de reproducción técnica de la voz como materia plástica. Nos referimos a la presencia ya habitual de todo tipo de instrumentaciones y aparatajes técnicos que son herederos directos de aquellas obras iniciales que recurrían a dispositivos como magnetofones, reproductores de discos de vinilo o receptores de radio.

Paradójicamente, la naturaleza invasora del sonido en el espacio, su amplificación y su incontinencia a un área limitada fueron rasgos utilizados en muchas obras que provocaron, por otra parte, la aparición de aquellas otras que introdujeron como requisito técnico un particular silenciamiento al precisar la escucha a través de auriculares. La misión de este dispositivo técnico no solo parece responder a una mejor percepción de la obra, sino también evitar en un gran número de situaciones que su sonoridad interfiriera con otras. Resulta muy difícil cuantificar el porcentaje de imposición cultural, e incluso autocensura, que la presencia de esta solución técnica podría conllevar. Sin embargo, merece especial atención destacar aquellas obras específicamente concebidas desde la particular significación que supone la extrema proximidad del altavoz al oído del espectador. En estas obras, el sonido se presenta como una voz interior configurada prácticamente como un mensaje privado. Este es precisamente el aspecto intimista que se destaca en una obra como *Hearing*, de Laurie Anderson (1997b). Esta se concibe como un pendiente que contiene un mensaje sonoro grabado de unos veinte segundos de duración con su propia voz. Este dispositivo se realizó como una obra seriada de ciento cincuenta ejemplares con motivo de su participación en el número 49 de la participación en el número 49 de la revista *Parkett* (1997b).

El valor de la transmutación del cuerpo en dispositivo técnico y proyección sonora se encuentra diseminado por el arte contemporáneo al margen de categorías o etiquetas artísticas. En unas ocasiones, se recurre a él por su carácter sinestésico. En otras, como resultado de una hibridación del sonido y sus tecnologías en cuanto recurso simbólico en otras artes. Podríamos citar en el campo de la pintura, por ejemplo, a un personaje tan reconocido como Salvador Dalí, quien realizó varias obras en las que el teléfono poseía un destacado poder simbólico. Destacaríamos, en este sentido, su escultura *Lobster Telephone* (1936), en la cual una langosta se interpreta como exclusivo auricular fusionado con el teléfono. También podríamos recordar la representación alegórica del teléfono en su cuadro *Mountain Lake* (1938).

Otras estrategias de transmutación de la voz como objeto artístico las encontramos en metodologías que fundamentan su razón de ser en su conservación, como un particular concepto de archivo recuperable en el tiempo. Nos referimos a proyectos artísticos basados en el registro de la voz en sus diversas vertientes: entrevistas, debates, procesos de trabajo de obras artísticas, lectura de documentos, etc. En esta dirección, cabría destacar el valor de la obra recopilada en el archivo creado por los artistas William Furlong y Barry Barker bajo el nombre Audio Arts, entre 1973 y 2006, y la revista homónima editada inicialmente en formato casete. Otra experiencia similar la encontramos en el proyecto Women's Audio Archive, llevado a cabo por la artista Marysia Lewandowska entre 1983 y 1990 como lugar de documentación sonora concerniente a la palabra hablada.

CONCLUSIONES

El desarrollo científico-técnico acontecido desde las últimas décadas del siglo XIX consiguió hacer factible quimeras que hasta entonces solo habían podido tener lugar en la imaginación humana. Uno de esos logros se encontró en la preservación de la naturaleza más inmaterial de las cosas y los seres que permitía identificarlos: su sonoridad. En relación al hombre, más allá de cualquier actividad por él producida, cabría destacar el valor significativo de su propia voz. La voz como sonido de un cuerpo concreto, cuyo lenguaje comunicativo configuraba en su expresión acústica sujeto e identidad.

El registro, la reproducción y la difusión técnica del sonido de la voz contribuyó determinadamente a generar una nueva consciencia del sujeto como manifestación no orgánica. Estos logros disolvieron el concepto clásico de cuerpo y consiguieron un nuevo paradigma al proyectar su esencia como una sustancia sonora técnica de carácter etéreo en un tiempo nuevo, y en un espacio tan distinto como distante. Estos logros iniciales permitieron aventurar al mismo tiempo la posibilidad de la proyección del sujeto en una dimensión ubicua y atemporal. En este sentido, la fonografía, el teléfono y la radio se constituyeron en los contextos fundamentales siendo observados desde el ámbito artístico como territorios creativos.

La transmutación del cuerpo en sustancia virtual no visible se produjo, efectivamente, en estos primeros estadios técnicos condicionados, en cada caso, por las características concretas de cada uno de ellos. Los procesos técnicos para manifestar una misma sustancia sonora se hicieron múltiples pudiendo percibirse, no obstante, los rasgos particulares a modo de lenguaje propio del medio utilizado.

Los procedimientos técnicos de carácter electromecánico necesarios para llevar a cabo estos logros iniciales contribuyeron determinadamente al surgimiento del imaginario hombre-máquina. Se observa la evolución de esta relación hacia sistemas electrónicos complejos. En el contexto artístico, se anticipa en algunos manifiestos del movimiento futurista —como el firmado por Fedele Azari— la observación de la máquina, no solo como un instrumento utilitario, sino como una cierta forma de vida en sí misma y agente sensible.

Imaginar el cuerpo y el espacio que este habita a través de los matices de su voz supone para el oyente un ejercicio de elucubración intelectual subjetivo y creativo. Da lugar a múltiples realidades especulativas en función de la imaginación particular de cada oyente. Su representación artística se presta a un tratamiento de carácter poético en el que encontramos la alegoría, el simbolismo y la metáfora.

Algunas representaciones del cuerpo resaltan en mayor o menor medida la propia naturaleza técnica que las originan dando lugar a la exposición de dispositivos característicos como materiales personificados. Entre todos ellos destaca el altavoz. Su papel visual protagonista hace hincapié en el misterio de un cuerpo susceptible de manifestarse acústicamente. La pérdida del vínculo visual entre la causa y el efecto sonoro provocó en la segunda mitad del siglo xx una reflexión creativa según términos como la acusmática.

Con la fonografía, la radio y el teléfono, el cuerpo ya no es reconocible desde una concepción tradicional del término, si bien estos contribuyen a generar nuevas dimensiones capaces de traducirlas con igual valor. De este modo, el cuerpo físico orgánico se multiplica en un cuerpo físico técnico, cuya alma abstracta —en su dimensión más electrónica— se encuentra disuelta en sustancia inaprehensible diseminada por las ondas, la electricidad, el cableado, los circuitos, el *hardware* o el *software*.

Las tecnologías que posibilitaron la proyección sonora del cuerpo soportaban, no obstante, la misma condición efímera del propio cuerpo mortal: la condición obsolescente derivada de la evolución técnica. Este rasgo evolutivo permite, sin embargo, elaborar una particular cartografía derivada del impacto, la presencia y la adaptación de los procesos de grabación, reproducción y difusión sonora en el arte contemporáneo. Consideramos preciso realizar una cartografía que muestre las estrategias, los métodos, los discursos, la evolución y la adaptación de la dimensión inmaterial del cuerpo en el Media Art por constituir un legado y patrimonio cultural que encontramos preciso preservar y dar a conocer. Este es uno de los aspectos derivados del proyecto de investigación que ha dado lugar a este artículo.

NOTAS

- 1 Los contenidos de este artículo se encuentran vinculados al proyecto Archivo Español de Media Art. Proyecto I+D+I: HAR2016-75949-C2-2-R (AEI/FEDER,UE) en el que su autor participa activamente como investigador.
- 2 Édouard-Léon Scott de Martenville llevó a cabo por primera vez la grabación técnica de sonidos vocales a un sistema gráfico. Estos registros visuales realizados entre 1853 y 1861 no estaban concebidos para ser reproducidos de nuevo como sonido, si bien revelaban los fundamentos técnicos de la transmutación de la esencia sonora a una nueva naturaleza, en su caso, de carácter visual. En 2007, el grupo de investigación First Sound inició un proyecto consistente en la conversión técnica de las imágenes fonoautográficas realizadas por Scott a su sonido original. Este objetivo fue logrado con éxito mediante un *software* específico desarrollado en el Lawrence Berkeley National Laboratory. En 2015, la Unesco reconoció el resultado del trabajo realizado por Scott como las primeras voces de la humanidad registradas técnicamente por el hombre. El patrimonio documental realizado por Scott de Martenville se encuentra incluido desde ese año en el Registro de la Memoria del Mundo de la Unesco.
- 3 La radio deja de ser importante, porque, cuando las imágenes son combinadas con sonido, el sonido automáticamente desaparece en el fondo. Escuchar *El Padrino* en la radio significaba que cada oyente podía crear su propio "Corleone". Ver la película en la televisión significaba que el país entero estaba forzado a ver "Corleone" como Marlon Brando

REFERENCIAS

- Anderson, Laurie. 1997a. "Edition for Parkett: Laurie Anderson". *Revista Parkett* 49:168-169.
- 1997b. *Hearing*, acceso el 15 de diciembre de 2017, <https://www.parkettart.com/editions/49-edition-anderson.html>
- Ariza, Javier. 2003. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- 2012. "El poder visual del altavoz: propuestas artísticas en torno a la dimensión plástica del altavoz como epicentro visual y agente sonoro". *Revista Arte y Políticas de Identidad* 7: 107-126.
- Azari, Fedele. 1992. "Por una sociedad de protección de las máquinas". En *La mirada nerviosa: manifiestos y textos futuristas*, editado por Francisco Javier San Martín, 263-271. San Sebastián: Arteleku.
- Belasa, Arturo. 1878. "Nota de prensa". *El Imparcial*.
- Berghaus, Günter, ed. 2006. *F. T. Marinetti: Critical Writings*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bernal Bermúdez, Jesús, Jesús Bobadilla Sancho y Pedro Gómez Vilda. 2000. *Reconocimiento de voz y fonética acústica*. Madrid: Ra-Ma.
- Brecht, George. 1961. *Three Telephone Events*, acceso el 24 de noviembre de 2017, <https://www.moma.org/collection/works/156539>
- Bruno, Diego. 2003. *To Call*, acceso el 11 de diciembre de 2017, <http://www.sociedadlunar.org/blog/literaturaymedios/2011/02/05/telefono-arte-%c2%bfhay-alguien-alli/>
- Bunting, Heath. 1994. *King's Cross Phone-in*, acceso el 6 de diciembre de 2017, <http://www.irational.org/cybercafe/xrel.html>
- Casado Ramos, Alba Mónica. 2014. "El reconocimiento de las personas a través de la voz". *Ciencia Cognitiva* 8-1: 22-24.
- Cabanillas, Fermín. 2017. "Iratxe Gómez, la cara tras la voz de Siri en España". *El Diario*, 12 de septiembre. <https://bit.ly/2HP3PCK>
- Chion, Michel. 2001. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental.
- 2014. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

- Dalí, Salvador. 1936. *Lobster Telephone*, acceso el 8 de noviembre de 2017, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>
- 1938. *Mountain Lake*, acceso el 8 de noviembre de 2017, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-mountain-lake-t01979>
- De María, Walter. 1969. *Telephone Piece*, acceso el 2 de diciembre de 2017, <https://greg.org/archive/2014/04/17/walter-de-maria-called.html>
- De Ridder, Willem y William Levy. 1981. *The End of the Graven Image*. Ámsterdam: Gallery A.
- Escur, Núria. 2007. "Ayúdenos a elaborar un código de conducta en el uso del móvil". *La Vanguardia*, 26 de octubre. <https://bit.ly/2rjRC2T>
- Fernández Cuenca, Carlos. 1932. "Leyendas y profecías del fonógrafo". *La Época*, 30 de julio.
- Giorno, John. 1968. *Dial-A-Poem*, acceso el 23 de noviembre de 2017, https://brooklynrail.org/special/I_LOVE_JOHN_GIORNO/dial-a-poem/IV-DIALA-POEM
- Gómez de la Serna, Ramón. 1929. "Los rostros supuestos". *Revista Ondas* 222: 27.
- Kahn, Douglas. 1992. "Histories of Sound once Removed". En *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, editado por Douglas Kahn y Gregory Whitehead, 1-29. Cambridge: The MIT Press.
- Kane, Brian. 2014. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Nueva York: Oxford University Press.
- Larrea Estefanía, Olatz. 2015. "Estudio sobre la escucha de la voz del locutor con y sin su imagen: análisis del proceso perceptivo y cognitivo del oyente." Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Lugán, Luis. 1972. *Teléfonos aleatorios*, acceso el 24 de noviembre de 2017, <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/diagrama-1972-telefonos-aleatorios>
- Matheson, Richard. 1980. *El hombre menguante*. Barcelona: Bruguera.
- Meca, José Antonio. 2014. *La sustancia de la voz*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Molist Ferrer, Mercè. 2006. *Ciber@vis: manual per a joves de més de 50 anys que volen aprendre a navegar per internet*. Barcelona: Viena.
- Moya Villén, Justo. 2016. "Voz sin cuerpo", acceso el 4 de diciembre de 2017, <https://bit.ly/2JRAPEv>
- Muntadas, Antoni. 2001. *On Translation: II Telefonino*, acceso el 5 de noviembre de 2017, <https://tecnologiasliterarias.wordpress.com/category/2-antoni-muntadas-artista-investigador-y-cientifico-creativo/25-on-translation/page/2/>
- Muñoz, Juan. 2005. *La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio*. Madrid: La Casa Encendida.
- Núñez, Víctor. 2014. "Juana Ginzo: la voz que a España entretenía". *El País*, 21 de diciembre. <https://bit.ly/2HMQsXM>
- Ortega, Francisco. 2010. *El cuerpo incierto: corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Recuero, Manuel. 1999. *Influencias del sonido en el desarrollo de los pueblos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rodríguez Mourelo, José. 1878. "El sonido y la electricidad: el estudio sobre el teléfono". *Revista de España* 63: 520.
- Rousey, Clyde y Philip S. Holzman. 1967. "Recognition of one's own Voice". *Journal of Personality and Social Psychology* 6 (4): 464-466.
- Sampedro, José Luis. 1985. *La sonrisa etrusca*. Barcelona: RBA.
- Sánchez Mateos, Alejandra. 2016. "Por qué odiamos nuestra voz cuando la escuchamos". *La Vanguardia*, 3 de octubre. <https://bit.ly/2dWEHf6>
- Torres Gallardo, Begoña. 2016. *La voz y nuestro cuerpo: anatomía funcional de la voz*. Barcelona: Orsori.
- Unión Radio. 1926. "Los artistas ante el micrófono". *Revista Ondas* 70: 5.

- 1929. “Lo que oyen los radioescuchas, visto desde el otro lado del micrófono”. *Revista Ondas* 204: 4.
- Valcárcel, Isidoro. 1994. “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”. *Revista sin Título* 1: 37.
- Vautier, Ben. 1962. *Telephone*, acceso el 22 de noviembre de 2017, <http://www.johnvalentino.com/Teaching/Art394/Projects/390Proj3/Ben%20Vautier.html>

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Bruno, Diego. 2015. *Galindez*, acceso el 16 de diciembre de 2017, <http://www.diegobruno.fi/index.php/galindez/>
- Guzmán, Carlos. 2012. *Proyecto 2415017*, acceso el 3 de marzo de 2018, <https://vimeo.com/85766673>
- Henckel, Florian. 2006. *La vida de los otros*. Alemania: Wiedemann, Berg Filmproduktion.
- Hill, Gary. 1979. *Mediations*, acceso el 27 de diciembre de 2017, <http://garyhill.com/work/video/mediations.html>
- Jonze, Spike. 2013. *Her*. Estados Unidos: Annapurna Pictures.
- Kubrick, Stanley. 1968. *2001: A Space Odyssey*. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos.
- Litvak, Anatole. 1948. *Voces de muerte*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Mercero, Antonio. 1972. *La cabina*. España: Televisión Española.

Cómo citar:

Ariza Pomareta, Javier. 2018. “Transmutaciones del cuerpo como sonido proyectado”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (2): 65-86. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.tdcc>