



demetrio stratos

en busca de la voz-música

janete el haouli

Demetrio Stratos
en busca de la voz-música

Janete El Haouli

Demetrio Stratos
en busca de la voz-música

Portada: *Monique Schenkels*
Fotografías: *Roberto Masotti y Silvia Lelli*
Foto de portada: Roberto Masotti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro)

El Haouli, Janete
Demetrio Stratos: en busca de la música-voz / Janete El
Haouli. – Londrina, PR: J. E. Haouli, 2002
180 pp.; 21 cm

Inclui CD.
Cronología
Discografía
Videografía
Textos de otros autores
Fotografías

ISBN 85-902400-1-0

1. Escuta 2. Música 3. Música experimental 4. Musicología
5. Stratos, Demetrio, 1945-1979 6. Voz-Pesquisa I. Título

02.3946 CDD780.72

Índices para catálogo sistemático:

1. Música: pesquisa 780.72
2. Musicología 780.72

*Dedicado a Luisa Elena Berardi Trincas (Lolette),
con mi profunda amistad y gratitud.*

Agradecimientos

a *Daniela Ronconi Demetriou*,
por su generosa colaboración, fuerza y apoyo
a *Eduardo Peñuela Cañizal*, por la confianza y los diálogos significativos
a *Ivan Santo Barbosa*, a quien debo mi iniciación a la investigación
a *José Miguel Wisnik*,
por sus iluminadoras pistas y sugerencias que me inspiraron
a *Maurício Arruda Mendonça*,
por su amistad y su lectura atenta y cuidadosa
a *Antonio Peticov*, por la complicidad invisible
a *Gianni-Emilio Simonetti*, por las sensibles observaciones sobre mis
orígenes y mi escucha mediterránea
a *Mara Behlau*, por su generosa colaboración
a *Yara Caznok*, cómplice de muchas jornadas, por su amistad
a *Silvia Zambrini* y a todos mis amigos de Milán,
mi reconocimiento y afecto
a *Branca*, por la presencia amiga, integridad y generosidad
a *Paolo Spedicato y Massimo Villa*,
por sus contribuciones y señalamientos
a los niños y a mis estudiantes de la universidad,
por sus inquietudes y por todo lo que he aprendido de ellos
a *Elza Correia*, persona sensible que hace de la política
una lucha constante en pro de lo social y la cultura
a *Lidia Camacho y Perla Olivia Rodríguez*, mujeres guerreras,
mi admiración, respeto y gratitud
a la Radio Educación y a CONACULTA, por su apoyo a esta publicación
a la Secretaría de Cultura del Estado de Paraná (Brasil),
por creer en este proyecto y por el apoyo que me ha brindado
a *Rodolfo Mata*, por su sensibilidad en la competente traducción

Especiales agradecimientos

a mi madre Zahrah Jahjah El Haouli, y a mi padre, Ibrahim El Haouli,
por el apoyo silencioso y por sus enseñanzas libanesas-mediterráneas

a Marcos, por la generosa comprensión y apoyo

a mis hijos, Maya, Marcos Ibrahim y Mateus,
por su existencia y resistencia

a mis hermanos Georges, Chauki, Wajdi y Sonia, por muchas cosas

a Koellreutter, mi maestro de profesión y de vida

Índice

Prólogo

La fuerza Stratosférica de la voz

A título de introducción

Descubriendo voces

Audisea

Stratophonia

Más allá de la voz-enigma

El espejo sonoro de la voz

Voz y corporalidad

La voz nómada

Rumbo a una escucha sacrificial

Strato-análisis: “Flautofonie ed altro”

Referencias bibliográficas

Anexos

Cronología

Discografía

Videografía

Entrevista con Franco Ferrero

Análisis espectrográfico de algunas vocalizaciones
de Demetrio Stratos

Comentarios fonoaudiológicos

sobre la producción vocal de Demetrio Stratos

Fotografía

Prólogo

Hay figuras que vibran en la mente de un pueblo, de una lengua, de un arte; presencias cuya misión es ensanchar las fronteras del arte conocido y dejar en cada uno de los que se acercaron a su obra la certeza de que el arte se mueve sin cesar y de que siempre existen territorios inéditos donde el genio creativo siembra, cuida y cosecha. Su labor puede ser reconocida o ignorada, difundida ampliamente o restringida a cenáculos como objeto de culto; pero, sea como fuere, esas figuras siempre tendrán una influencia en las generaciones futuras, que habrán de recordarlas o descubrirlas, pero jamás ignorarlas. Tal es el caso de Demetrio Stratos, artista prodigioso que hizo de su voz singular instrumento de expresión y ariete que derrumbó las fronteras del arte vocal en búsqueda constante de nuevos territorios sonoros más allá de las enseñanzas académicas y de las tradiciones seculares europeas.

Hoy, Janete El Haouli nos invita a redescubrir la vida, obra e influencia de Demetrio Stratos, y lo hace con el sabio discurso del académico y la diáfana sensibilidad del artista, ingredientes, ambos, que han permitido la concreción de este libro, fruto de años de investigación y de profundo análisis del arte poética de Stratos y de sus obras más acabadas, todo en pertinente conexión con la vida de este cantante que supo demostrar que la voz es el más prodigioso de los instrumentos musicales con que cuenta el ser humano.

Es el deseo de Radio Educación, que esta obra de Janete El Haouli, ella misma gran artista sonora, abra nuevos y amplios panoramas a todos aquellos que, ya desde la perspectiva de la creación, ya desde la de la escucha, aprecian las inagotables posibilidades de la voz humana. Y así como la voz de Stratos es grande e infinita, sean también grandes e infinitos nuestros oídos ante su obra.

Dra. Lidia Camacho
Directora General de Radio Educación

La fuerza Stratosférica de la voz

La voz, que en el principio era el Verbo, por tanto todo, una voz-Dios, en el transcurso de los siglos sufrió una parábola irreversible: después de haber tocado suntuosidades de indudable esplendor (la tradición de la narración oral, el canto folclórico, los dialectos), la función de la voz en la sociedad moderna, y luego en la posmoderna, se fue al encuentro, por desgracia, de una inesperada y estrepitosa derrota. El símbolo de esta debacle quedó estigmatizado en la victoria de la televisión sobre la radio: la imagen triunfó sobre la palabra, reduciéndola a corolario de sí misma. Y esto sucedió no sólo a nivel mediático, sino también, por desventura, en la vida diaria, donde parece que cuenta más el *look* que la sustancia, más cómo te ves que lo que en realidad uno es. Lo han entendido muy bien los políticos —en Italia tenemos un claro ejemplo en nuestro presidente del Consejo—, quienes, sobre todo cuando aparecen en televisión, semejan divos del cine y no representantes legítimos del pueblo. Ronald Reagan encarnó el prototipo de esta generación de políticos: se dice que solamente cuando daba aquel saludo entre militaresco y hollywoodiano se sentía verdaderamente satisfecho de ser presidente.

En este contexto tan desolador donde la imagen, en todo sentido, desempeña el papel prevaricador de as que todo lo abarca, defender la voz significa antes que nada insertarse en una minoría, con la conciencia, por otra parte, de que se está protegiendo un tesoro tan antiguo como el mundo.

Pregunta: ¿quién defiende la voz hoy, después del big bang primigenio de la Torre de Babel? Respuesta: los artistas experimentales tanto de la vocalidad como de la oralidad, por retomar una distinción esencial hecha en su tiempo por el especialista Paul Zumthor. La rebelión comenzó con las vanguardias históricas (futurismo, Dada, surrealismo); en el siglo xx prosiguió con el letrismo de los años cincuenta, de la poesía sonora a la polipoesía. Se trataba de devolverle a la voz el lugar que le

corresponde, o bien, el rol que inopinadamente se le había quitado. Por consiguiente, en el *performance* polipoético, la voz, la poesía sonora, asume nuevamente su papel de protagonista indiscutible, manteniendo a distancia a los demás elementos (música, imagen, mímica, etcétera), también necesarios para el evento, pero relegados sobre el escenario.

En el ámbito de la recuperación vocal, Demetrio Stratos representa una etapa fundamental, quizás irreplicable, porque en su búsqueda se conjugan diversos componentes: en primer lugar, el extraordinario instrumento de la voz, perfeccionado hasta los extremos alcanzados, y la gran carga ideológica, típica de los tiempos que él atravesó iluminándolos como un meteoro, mas sin degenerar nunca en el populismo.

El estudio de Janete El Haouli, tan profundo y culto, realizado sobre una base estructural, pone acertadamente en evidencia la otra especificidad: Stratos no precisa de un lenguaje que se abandone a las palabras —éste es el saldo innovador—, no se desvía hacia un ruidismo significativo y tecnológico como lo habían hecho los representantes de la poesía sonora (Henri Chopin, o el grupo sueco de Fylkingen), sino que sostiene que la voz es en sí un lenguaje. Yo añadiría en su caso, que la voz es espectáculo, que la voz es el hombre mismo o la mujer misma (Stratos se sentía hombre y mujer).

Logra, por ende, reconducir la voz a su estado de pureza primitiva, quitándole aquel matiz de banalidad y corrupción acumulado por el desgaste cotidiano. En un periodo donde la carrera tecnológica asumía ya excesos desenfrenados, se asiste a la recuperación natural de la voz. Toda su labor experimental se llevó a cabo sin ningún apoyo técnico: él, su voz, su cuerpo.

Estoy convencido de que aun amando a la voz más que a sí mismo, hubiera querido con el tiempo traicionarla, al menos en el sentido que Milan Kundera da al verbo traicionar (*cfr. l'Arte del Romanzo*), es decir, salir al descubierto, ir al encuentro de

lo desconocido. Éste es el verdadero sentido de su búsqueda: no ponerse límites e ir siempre más allá, traicionando lo existente para inventarse un límite nuevo y, una vez alcanzado o traicionado, dejarlo por otro límite todavía por hacer pedazos. Uno se pregunta adónde habría llegado si no hubiera sido desbaratado de manera tan prematura.

Demetrio Stratos representa hoy un punto de paso obligado para entender adónde dirigir nuestros pasos. Recuerdo una bella tardeada organizada en su honor en Romapoesía, el 29 de septiembre de 2000. Yo era el único italiano entre los invitados. Pues bien, después de más de veinte años, todos los participantes todavía coincidían en cuanto a la actualidad, originalidad y tal vez unicidad de *Cantare la Voce* o *Metrodora*.

Reflexionando sobre lo que, con toda razón, escribe Janete El Haouli a propósito del nomadismo vocal, es verdad que la cacofonía impera hoy, es verdad que nuestros oídos sufren constantes ataques acústicos debido a la creciente contaminación sonora, es verdad que la rutina ha acostumbrado a nuestro módulo de escucha a la peor horda de sonidos, por lo que nada más logra aturdirnos o asombrarnos.

Por tanto, la lección de Stratos se propone como un faro para quien aún quiere navegar, porque supo tomar la voz de los fondos de la canción; la depuró de la escoria de los eslóganes políticos pronunciados en voz alta en los cortejos; la despojó del esmero oral y superficial de la poesía de premio Nobel, para revalorar lo que la sociedad capitalista había redimensionado de manera demasiado rápida. Así, apegándose a lo más característico del ser humano y sometándose a ritmos de verdadero atleta, se convirtió en el Rey Midas de la voz. Todo lo que hacía, apenas lo experimentaba, se convertía en oro.

Volviéndolo a escuchar, después de tantos años, su poder impactante se conserva intacto, su potencia vocal comunica siempre algo insólito. Yo diría que es inagotable en sus circun-

voluciones canoras, y finalmente entiendo por qué en el fondo de su incesante búsqueda se encuentra esa insustituible tonalidad baja: porque en los tres timbres adoptados del canto indio, el bajo indica la alegría, y Stratos nos ha querido transmitir precisamente ese estado de alegría o, como diría Duchamp, una perenne euforia.

Enzo Minarelli

A título de introducción

Se entra como que cinematográficamente en el libro de Janete El Haouli: un conjunto de panorámicas, planos americanos y *closes* nos llevan a la figura de Demetrio Stratos; es decir, hasta la configuración de un ser que vivió en un periodo del siglo xx las incógnitas de la existencia y la aventura de cargar la arbitrariedad de un nombre adherido a esa entidad ilusoria en que se manifiesta la frágil ontología del ser. Pero siendo el destino de cada uno sucumbir a la imantación de la alteridad, la autora de este libro — Isis revivida en la persistencia de reconstruir la cartografía de sombra de un argonauta de nuestra cultura— se entregó en cuerpo y alma a la búsqueda de los índices y de los indicios de alguien que hizo camino dejando pedazos de sí en las singladuras de una no muy larga travesía.

El lector, si quiere adentrarse en los innumerables encantos de un discurso amoroso, debe asumir el compromiso de recorrer, paso a paso, un trayecto hecho de palabras cuyas veredas, con sus calculados rodeos y piruetas, parecen expresar, en las entrelíneas de sus convincentes argumentos, una inconsciente vocación de imitar los múltiples y evocadores atajos de un Camino de Santiago en miniatura. Tal vez por eso, después de dar los primeros pasos, el caminante, cargando consigo el recogimiento pensativo de su jornada de lectura, sentirá la fascinación de reposar en esos parajes de la Stratophonía para escuchar, con cierto asombro, susurros venidos de todos los rumbos, susurros que, de repente, traducen, sin el recelo de los riesgos de la traducción, algo que nos lleva a vislumbrar algunos de los matices significacionales que nos hablan de las ideas situadas del otro lado de este aparente lugar común instituido por la unión de dos palabras: voz-música. Súbitamente comprendemos, casi sin esfuerzo, que perdemos buena parte de nuestra vida peregrina amarrados al engaño de no percibir que nuestra voz, convertida en herramienta en las palabras de todos los días, ha quedado reducida, en los reinos del hábito, a una voca-

lidad maquinal esterilizante. Vencido en un parpadeo ese terco tropiezo, caemos, de lleno, en una irradiación de expectativas cuando se nos dice que Stratos se rebela contra tamaño logro para arrastrarnos hasta una de las prácticas liberadoras más conmovedoras. Querámoslo o no — y poco importan los argumentos casi eruditos con que Janete El Haouli quiere legitimar su descubrimiento — nos convencemos, en un relance, que en la posada de la Stratophonía se acerca a nuestras humanas incertidumbres la gigantesca compañía de un héroe.

Antes de proseguir nuestra caminata rumbo a otros lugares donde podamos escuchar también la evocación que emerge del rompimiento del silencio, se nos hace saber que nuestro héroe tiene deseos. Le gustaría recuperar la voz perdida y, para lograrlo, rechaza todo tipo de ingenuidades sonoras. Fundamental e inaplazable, para este entrañable compañero de travesías, fue recobrar la vocalidad plena o, por lo menos, aproximarse a sus recintos, ya que empeñarse en ese emprendimiento presupone, entre otras cosas, ampliar el alcance de la sensibilidad humana y, sobre todo, minar las bases de la hipertrofia vocal que se instaló en los fonemas del habla común, esclavizando sonidos para momificarlos en los embelecocos del poder. Tocados por estos propósitos, sentimos que, allá en los rincones más remotos de este microcosmos forjado en la contingencia de nuestra corporalidad, existen locales donde borbotan otras emociones, nervaduras de misterios cuyo desciframiento no es utópico. Sentimos, entusiasmados por esas ideas, que las inquietudes sobre las cuales navega Demetrio Stratos son, ciertamente, un *mare nostrum*, un Mediterráneo casi eterno que oculta, en sus profundidades, la integridad de ánforas en que la esencia de nuestros objetos de deseo, intacta, se preserva. Caemos, en fin, en ese estado de confianza que emana de la amistosa cercanía de la cual nos impregnamos cuando somos guiados por este singular compañero de viaje.

Caminar, pues, en la dirección de este horizonte distante que apunta más allá de la voz-enigma promete otros descubrimientos. Durante el nuevo trayecto, el lector presiente, en el uso que el héroe hace de la voz, la presencia de una condensación casi onírica: hay un juego de simultaneidad en que las relaciones entre los sonidos se obstinan en no obedecer las predeterminaciones de todo aquello que sea unívoco o lineal. Oponiéndose a las normas establecidas, conquista esas regiones de lo poético en que las configuraciones de la voz acogen ese fascinante paso de la etapa tonal a la politonal. De esta matriz sonora, que se aproxima a las intuiciones que nos conducen a las quietudes primordiales, nace una expresividad insólita, una especie de significación que, imitando la dinámica metafórica de los rehiletes, capta, además de rumbos y velocidades, ondas de una fantasmagórica energía que, para consolidar los indicios de la primordialidad de su presencia, se hace distante. Embrión de lo inmemorial, la voz del héroe, viajero incansable y conocedor de insólitos atajos, resuena en las entrañas de todos aquellos que nos entregamos, sin ninguna resistencia, al goce de su compañía. Y así, lejos pues de cualquier señal de cansancio, el lector de las entrelíneas del texto construido por Janete El Haouli siente la plenitud de quien llegó a la cima de la montaña e, instalado firmemente en ella, vive la nítida impresión de que el otro lado del horizonte, el más allá a través del cual se insinúa el enigma, es tan sólo una posibilidad única de retorno, una posibilidad que se hace palpable en esa atmósfera densa y opaca en que la voz del héroe se enreda, entrelaza elementos y emerge para ofrecer a la escucha esa escena de susurros, gemidos y gritos que erotizan las circunstancias hasta hacernos ver que el acto sexual es un nacimiento al contrario, un orgasmo que se desmorona para mostrar las amplitudes de la regresión evocada, siempre, por la voz-origen jugando a ser voz-abertura.

Una vez alcanzado el lugar exacto de la escucha, el punto en que la visión se confunde con la audición, el lector, a medio camino del viaje, puede adentrarse en la compacta geometría de cristales tintineantes, vagamente estremecidos por el deseo encarnado en el viento, en que se forma, acumulando expansiones embrionarias, el espejo sonoro de la voz. Ahí, la imagen que se refleja trae en sus contornos sonoridades con sabor a sangre, ruidos que traducen el diálogo constante de las vísceras y el cobijo cóncavo del útero que se hincha de ontologías maternas. En esa interioridad, perfecta en su temperatura y diminuta, sin perder, no obstante, sus dimensiones cósmicas, la vida, lejos aún de los escenarios simbólicos, se rinde a los impulsos del erotismo primordial. En las pausas de este viaje extraordinario, es conmovedor fijar nuestra atención en el ahínco con que Demetrio Stratos se entrega al desafío de oír y transmitir por medio de iconicidades sonoras esos gemidos amorosos de los cuales la memoria humana preserva vestigios contagiosos.

Uno de ellos, poderoso en sus irradiaciones, quizá sea aquel que tensa, hasta los límites de la imaginación, esa constelación fantasmagórica para la cual un astrónomo, ciertamente poeta, inventó el nombre de “androginia”. Queda claro, sin embargo, que nuestro compañero de viaje nunca se movió en la dirección del hermafroditismo. Voz y corporalidad, en él, se apartan de cualquier tipo de aberración, ya que, armonizadas, forman una especie de configuración semejante a esos cuadros en que el no-fondo y la no-forma se confunden, y, así, instituyen, actualizando una actividad del inconsciente, una opacidad en que, como alguien dijo, se manifiesta una visibilidad invisible. Demetrio Stratos se sitúa, exactamente, en esa auténtica androginia: para este héroe, que además es artista, la no-voz y la no-corporalidad, amparadas siempre en el deseo y sin perder nunca su sustancialidad somática, pueden, cuando son trabaja-

das poéticamente, producir una tensión por medio de la cual lo inescuchable se hace escuchable o, invirtiendo los términos, lo audible se torna inaudible, lo cual significa, no obstante, que, en ese juego de espejos sonoros, la androginia se insinúa, sinestésicamente, en la condición de una imagen cuya ausencia constituye, en el fondo, una presencia. Parece que el mensaje que nos quiere enseñar —lección siempre recordada por Janete El Haouli— es que, “cuando una persona habla, no oímos sus respiros, aunque son la parte más importante de la voz”.

En la voz nómada, altura a la que llegamos por el impulso de continuar la marcha, percibimos que hay viajes en que nadie se mueve, lo que nos lleva a concordar con quien defiende la idea de que los nómadas no son aquellos que se trasladan. Nómadas —y eso también se aplica a la voz de Stratos— son aquellos que no se mueven, aquellos que saben que lo que debe ser movido es, precisamente, la beatífica tranquilidad con que los códigos consuetudinarios acumulan signos de formas estables, fosilizan expresiones cuya herrumbre sólo esparce contaminación en el aire de esta atmósfera que nos es necesaria tanto para vivir como para construir el habla con que nos comunicamos. Se entiende, por consiguiente, que nuestro maestro nostálgico sienta, a cada instante, un irreprimito deseo de regresar a la polifonía cósmica, de nomadizar en la transparencia de regiones más elevadas cantos capaces, con sus insólitos silbidos glóticos, de liberar a la ninfa Eco de su injusta clausura.

Después de haber recorrido largos trechos de tantas veredas y atajos, resta, a los que nos entregamos, lentamente, a la lectura de este libro —en que las palabras, imitando la manera de los sueños, se condensan para expresar las significancias que se ocultan entre los pliegues del lenguaje— la nítida sensación de haber hecho una auténtica “audisea”. Es posible que algunos de los que navegaron —o naveguen— sobre las aguas de estas hazañas contadas por Janete El Haouli hayan escuchado

—o escuchen— la voz de la androginia sin necesidad del auxilio de mástiles o de la astucia ladina del mítico Ulises. Héroe poseedor de un tamaño que roza las cercanías de las entrañas de lo humano, Demetrio Stratos, por los sesgos de los barrancos del microcosmos corporal, supo encontrar, valiéndose de la escucha sacrificial, la solución al secreto de sumergir sus vísceras, con extraña sabiduría, en las aguas cristalinamente seductoras en que ondula, profundamente, el canto de las sirenas.

Claro que Janete El Haouli estuvo en compañía de otros argonautas del siglo xx: Barthes, Charles, Deleuze, Zumthor, Nocera, Schneider, Wisnik; sin ellos, navegar habría sido un acto más difícil y solitario. Pero, de cualquier manera, la autora de este libro dejó, en todas sus etapas, huellas de una sensibilidad poco común. Además de penetrar en el texto musical propiamente dicho, supo escoger instrumentos de análisis extremadamente adecuados y, sobre todo, armonizar sus elecciones con los matices más sugerentes de lo que hay de más lúcido en el pensamiento característico de la contemporaneidad. Su peregrinación siempre fue atenta, pues alió sentimiento y erudición. Durante todo su trayecto, nunca dejó a un lado los indicios que pudieran evocar rasgos reveladores del alcance, en las tensiones entre presente y pasado, de los incontables rumbos que revisten la sustancia sonora en la voz-música de Demetrio Stratos.

Una prueba de todas estas cualidades se encuentra en el análisis de “Flautofonie ed altro”, pieza que, de modo sintético y refinado, constituye el desenlace de su intensa caminata. Dice Janete El Haouli que, en esa obra, escuchamos, en expansión, la alegría y el sonido purificado de la 1ª voz, mientras que en la 2ª voz oímos la voz oscurecida y el ruido. Sin embargo, poco a poco percibimos que el sonido es perturbado por el ruido y por la expansión, formando una singular condensación expresiva entre cuyos componentes no existen separaciones. Se instaura,

así, una danza afirmadora e interactiva por medio de la cual el receptor presente la intensidad del sacrificio. En esta escena inconfundible, el “canto de fondo” sube a la superficie con toda su ruidosidad, repitiendo los elementos del “canto de superficie”, repetición-pharmakós, repetición que, partiendo del fondo, envenena las aguas, las superficies de aquello que cura.

En suma, en ese escenario primordial, el no-fondo y la no-forma de esta configuración de voces se confunden para representar o insinuar la representación de una primordialidad embrionaria. Se establece entre las voces un juego de espejos y quedamos, como seres que soñamos ser sujetos de la escucha, con la fuerte sensación de que Demetrio Stratos logró construir la imagen de Narciso regresando del agua a su propia retina y expandiéndose, como las ondas de una piedra arrojada en la superficie líquida que vuelven, deformadas, pero sin perder su identidad, al lago. En la construcción de esta especie de metáfora epistemológica, tenemos, a final de cuentas, la prueba evidente de que Janete El Haouli encontró —tal vez con la ayuda de Orfeo— su vellocino de oro, es decir, la certeza de que la voz-música de Demetrio Stratos reproduce la expansión de la ruidosidad en que se engendra la corporalidad protonarcisista, es decir, el susurro del cual se apasiona el ser humano cada vez que siente en su cuerpo las reminiscencias de la primordial expansión del feto.

Eduardo Peñuela Cañizal

Descubriendo voces

Varias motivaciones surgen ante nosotros cuando estamos eligiendo y delimitando un tema como objeto de estudio. Son motivaciones ligadas posiblemente a nuestro inconsciente y a nuestros deseos más profundos y secretos, que sólo a nosotros mismos nos es dado escuchar. Creo que eso ocurre cuando se da una aproximación muy estrecha entre la vida y el arte.

La trayectoria de mi investigación sobre Demetrio Stratos comenzó en la primavera de 1989 y se transformó en mi tesis de maestría, presentada en examen en 1993, en la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo (USP), con el título *Demetrio Stratos: a escuta da voz-música*. Este trabajo fue revisado y dio como resultado el presente libro, el cual fue publicado en Italia, en 1999, y en Brasil, en 2003, junto con un CD que documenta parte del trabajo de Demetrio Stratos como solista y como integrante del Grupo Area.

Creo que es necesario presentar un breve resumen de mi encuentro con la voz de Stratos y cuál fue el origen de esa escucha.

En mi experiencia pedagógica con niños y adultos, así como en mis investigaciones y en mi producción artística, la voz ha sido esencial. Ella fue la que me llevó a producir el programa radiofónico *Música Nuev. Rádio para ouvidos pensantes*, transmitido semanalmente por la Rádio Universidade FM, emisora de la Universidad Estadual de Londrina (UEL), de noviembre de 1991 a marzo de 2005. El programa, especialmente dedicado a las tendencias musicales del siglo XX, poco conocidas y, en consecuencia, poco difundidas, se convirtió en una especie de ventana para la transmisión de las vanguardias musicales históricas, la música concreta, las músicas electrónica y electroacústica, la música tradicional étnica, la poesía sonora, los *soundscape*s (paisajes sonoros) y las poéticas experimentales de la voz, entre otras cosas.

A partir de mi interés por la escucha de la voz, por la realización de estudios y producciones radiofónicas sobre el pensamien-

to musical de culturas extra-europeas y sobre el pensamiento infantil, y habiendo considerado los trabajos vocales de artistas como Meredith Monk, Theophil Mayer, Cathy Berberian, Carles Santos, Fátima Miranda, Diamanda Galas, entre muchos otros, entré en contacto, en 1989, con el texto “Diplophonie et autre”, de Demetrio Stratos, publicado en la *Revue d’Esthétique* dedicada a John Cage.¹

Confieso que quedé magnetizada por las palabras de este cantante egipcio-greco-italiano, entonces para mí desconocido, que iniciaba su texto afirmando que “la voz es hoy, en la música, un canal de transmisión que ya no transmite nada”.

En aquella época estaba cursando la maestría en la Universidad de São Paulo y mi intención era hacer una investigación sobre la escucha de la música experimental. Encontrar ese texto fue decisivo para la definición de la trayectoria de mi investigación. El trabajo de Stratos era desconocido en Brasil y tenía a mi disposición solamente ese texto suyo y una escasa bibliografía sobre el tema que quería trabajar: la escucha y el significado de la voz desvinculada de la palabra. “Diplophonie et autre”, de Demetrio Stratos, me sirvió como guía, como una tentativa de seguir y proseguir los caminos de este nómada griego.

Deseaba presentar y presentificar a Demetrio Stratos. Y mi deseo me llevó a “viajar” y “des-cubrir” —dentro y fuera de su pensamiento, de su quehacer, de la escucha de su voz— la escucha de mis raíces mediterráneas, libanesas, casi adormecidas y encubiertas. Esa profunda identificación estética y afectiva con su pensamiento me hizo conocer, re-conocer y escuchar lo que estaba oculto en mi propia práctica artística y pedagógica con niños y adultos iniciada en los años ochenta.

Teniendo como objeto de estudio el pensamiento, la trayectoria y las contribuciones de Stratos, la investigación se desarrolló con el objetivo de comprender de qué manera ocurre la escucha de la voz, tomando a la voz en su individualidad, y no

¹ Este artículo apareció originalmente bajo el título “Diplofonie e altro”, en la revista *Il piccolo Hans*, núm. 24, octubre-diciembre de 1979, pp. 80-85. Es el esbozo de un estudio que el autor se había propuesto emprender. (N del A)

vinculada exclusivamente a la palabra y a su discurso de significado verbal. El concepto de voz-música, aquí utilizado, se refiere, según el musicólogo francés Daniel Charles, a todo aquello que nuestras aptitudes vocales son capaces de producir.

Considerando que Stratos hizo de sí mismo una “muestra-objeto” de análisis y, al mismo tiempo, practicó y verificó sus propios análisis, busqué investigar y reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la escucha de la voz de Stratos, estudiando su obra y su pensamiento interdisciplinario e intercultural.

Guiada por esos principios y, sobre todo, por su texto “Diphonie et autre”, estudié algunos aspectos de la voz relacionándola con la música, la corporalidad, el psicoanálisis, la foniatría y la filosofía.

Revelar la trayectoria de este espíritu nómada me proporcionó muchas enseñanzas, y me llevó a encuentros estimulantes, inusitados y enigmáticos con varias personas. Fueron momentos que asumieron desdoblamientos jamás imaginados, los cuales prefiero mantener en silencio.

Janete El Haouli

Audisea

El silencio de las sirenas

Prueba de que hasta medios insuficientes —infantiles realmente— pueden servir para salvarse:

Para defenderse de las sirenas, Ulises se tapó los oídos con cera y se hizo amarrar al mástil. Naturalmente —y desde siempre— todos los viajeros podrían haber hecho algo similar, excepto aquellos a quienes las sirenas ya atraían desde lejos; no obstante, se sabía en todo el mundo que eso no ayudaba en nada. El canto de las sirenas penetraba todo y la pasión de los seducidos habría reventado más que cadenas y mástil. Sin embargo, Ulises no pensó en eso, aunque tal vez hubiera oído algo al respecto. Confió plenamente en el puñado de cera y en el montón de cadenas y, con alegría inocente, fue al encuentro de las sirenas llevando sus pequeños recursos.

Con todo, las sirenas tienen un arma aún más terrible que el canto: su silencio. Es posible imaginar que alguien haya logrado escapar de su canto, aunque eso no ha sucedido, pero de su silencio, ciertamente no. Contra el sentimiento de haber vencido mediante las propias fuerzas y contra la altivez que de ahí resulta —la cual arrastra todo consigo— no hay en la tierra nada que resista.

Y de hecho, cuando Ulises llegó, las poderosas cantantes no cantaron, ya sea porque pensaban que sólo el silencio podría conseguir algo de este adversario, o porque el aire de felicidad en el rostro de Ulises —que no pensaba en otra cosa sino en la cera y las cadenas— las hizo olvidarse de todo incluso del canto.

Sin embargo, Ulises —si es que así puede decirse— no oyó su silencio, creyó que ellas cantaban y que sólo él estaba protegido contra el peligro de escucharlas. Por un instante, vio los movimientos de los cuellos, la respiración profunda,

los ojos llenos de lágrimas, las bocas semiabiertas, pero le pareció que todo eso estaba relacionado con las arias que sonaban inaudibles a su alrededor. No obstante, inmediatamente después, todo se deslizó de su mirada dirigida hacia la distancia, las sirenas literalmente desaparecieron ante su determinación, y cuando él estaba en el punto más cercano a ellas, ya no las tomaba en cuenta.

Pero ellas —más bellas que nunca— estiraron el cuerpo y se contorcieron, dejaron que sus cabellos horripilantes volaran libremente en el viento y extendieron sus garras sobre las rocas. Ya no querían seducir, deseaban solamente capturar, lo más lentamente posible, el brillo del enorme par de ojos de Ulises.

Si las sirenas tuvieran conciencia, habrían sido entonces aniquiladas. Pero permanecieron así y sólo Ulises escapó de ellas.

Por último, llegó hasta nosotros un apéndice más. Se dice que Ulises era tan astuto, un zorro tan ladino, que incluso la diosa del destino no lograba descifrar su intimidad. Tal vez él hubiera realmente percibido —aunque eso no pueda ser captado por la razón humana— que las sirenas se habían silenciado y se opuso a ellas y a los dioses usando como escudo el juego de apariencias descrito anteriormente.²

² F. Kafka, “O silêncio das sereias”, 1984.

Este cuento de Franz Kafka sirve de ilustración para un abordaje inicial sobre la cuestión de la escucha.

El canto de las sirenas penetra todo y arrebatada de pasión a aquellos que lo oyen, a aquellos que inadvertidamente se abandonan con los oídos abiertos y distraídos. A los que aceptan los sonidos incomparables de las sirenas, les quedarían dos dádivas: la deliciosa melodía y la muerte, prueba de que el placer único de oírlas no se podría repetir. Con todo, cabe aquí men-

cionar el valor (al contrario del Ulises de Kafka) de aquellos que se abrieron a la escucha de las voces de las sirenas.

Esa negativa inicial de Ulises podría, tal vez, ser tomada como similar a nuestra propia negativa a abrir los oídos a la escucha de las múltiples voces-música. Creemos en nuestros puñados de cera y en nuestras cadenas. Cera y cadenas que podrían ser la metáfora de nuestros gustos, nuestro condicionamiento o incluso nuestra mala voluntad para oír la multiplicidad de sonidos que existen.

Podríamos suponer, al contrario, que oímos con cierta “apertura de la mente”, porque oímos cosas supuestamente diferentes protegidos contra ciertos peligros exteriores. Nuestra protección sería, una vez más, nuestro propio gusto, nuestra manera de juzgar binariamente todo aquello que se presenta a nuestra escucha. Estaríamos al mismo nivel que Ulises, felices de nuestro triunfo sobre la terrible seducción del canto, y hasta con una pizca de orgullo por haber preservado nuestros valores inquebrantables.

Por otra parte, esa negativa a la escucha podría ser un mero juego de apariencias, en que fingimos no escuchar simplemente para evitar, una vez más, el ataque exterior, la agresión de lo diferente, para la conservación de nuestro propio ego centralizador.

Sería un juego solamente para oponerse a algo y vencerlo de cualquier forma. El Ulises de Kafka tiene que vencer a cualquier precio, aunque desprecie la belleza del canto o pretenda ignorar el silencio.

El Ulises de Kafka desvía su mirada de las sirenas, pero es precavido y se tapa los oídos, en una clara acción de rechazo, ya que naturalmente uno debería estar atento a todos los sonidos, ser “todo oídos”, como dice la expresión popular.

Para ser realmente “todo oídos” y cambiar nuestros gustos personales sedimentados —que nos impiden disfrutar lo dife-

rente, la voz del otro, y aumentar cualitativamente nuestras emociones y placeres —, es necesario repensar lo que es la escucha, así como la escucha de la voz, algo que, sin duda, Demetrio Stratos nos propone.

Modalidades de la escucha

En su ensayo “La escucha”, Barthes³ traza un importante panorama que busca dilucidar la cuestión de la escucha de la voz.

³ R. Barthes, “A escuta”, 1990, p. 217.

Inicia su reflexión con la distinción entre “oír” (fenómeno fisiológico) y “escuchar” (acto psicológico). Barthes admite que la “audición” ocurre en términos puramente físicos, ligados a los mecanismos orgánicos del hombre; y que la “escucha” se realiza en función de su *objeto o designio*. Postula, entonces, tres tipos de escucha:

1. El ser vivo orienta (objetiva) su audición hacia *índices*. Nada difiere el hombre, en este tipo de escucha, de los animales: “el lobo escucha un ruido (eventual) de caza; la liebre un ruido (posible) del agresor; el niño y el enamorado escuchan los pasos que se aproximan y que podrían ser los pasos de la madre o del ser amado. Esta primera escucha es, si lo podemos decir así, una *alerta*”.⁴

⁴ *Idem.*

2. El segundo tipo de escucha es un *desciframiento*. Lo que captamos son signos; la escucha de los códigos, lenguaje.

3. El tercer tipo de escucha, para Barthes, en un enfoque estrictamente moderno, “no busca —o no espera— signos determinados, clasificados: no aquello que es dicho, o emitido, sino a aquel que habla, aquel que emite: debe ser desarrollada en un espacio intersubjetivo, en que ‘escucho’ en realidad quiere decir ‘escúchame’; la escucha se apodera, pues, para transformarla y lanzarla sin cesar en el juego de la transferencia, de una ‘significancia’ general, que ya no se concibe sin la intervención del inconsciente”.⁵

⁵ *Idem.*

Sin duda, el desarrollo técnico alteró la jerarquía de los cinco sentidos. No obstante, esencialmente la audición está ligada a la apreciación espacio-temporal (el hombre aumenta la visión, y el animal, el olfato). A partir de la audición, la escucha capta la graduación de los alejamientos y los retornos regulares de la excitación sonora. Para el hombre, el escalonamiento, la apropiación del espacio es realizada a través de los sonidos, cosa que subestimamos. Como menciona Barthes, el espacio de la casa, un equivalente del espacio animal, es un espacio de ruidos familiares y discernibles. Su conjunto produce una especie de “sinfonía doméstica”: ruidos de puertas, golpear de sartenes y cubiertos, sanitarios, etcétera.

Al despreciar esa apropiación del espacio por medio de la audición, se ocasiona de una manera natural la pérdida del reconocimiento de los espacios ambientales. Sin esa capacidad de selección, de inteligencia de los sonidos, el hombre está como un extraño en su territorio. La contaminación sonora, en realidad una masa compacta de sonidos indistinguibles, nos aleja de la prehensión espacio-temporal instintiva.

Siguiendo el recorrido de Barthes, es importante recordar que la noción de “territorio” sirve para que el hombre establezca su espacio de “seguridad”. La escucha es, así, una “atención previa que permite captar todo lo que puede venir a perturbar el sistema territorial”.⁶ Es un sistema de defensa contra la sorpresa, la amenaza. De esta manera vemos que el hombre se encuentra perplejo en nuestros días, su vida se encuentra amenazada por los sonidos indiferenciados que invaden su territorio.

No obstante, este tipo de escucha de *indicios*, animal, además de revelar el peligro, revela también la necesidad, o mejor, la actividad eminentemente *predadora*. Esta escucha quiere identificar con claridad los indicios de peligro o las oportunidades de presa, defensa o ataque. Aquí cabe cuestionar si esa

⁶ *Ibid.*, p. 219.

escucha no influiría en nuestra negativa a escuchar y nuestra voracidad por escuchar la repetición de lo mismo.

La escucha como *decodificación* se relaciona con una interpretación de lo oscuro. Para Barthes, este tipo de escucha es religiosa, pues liga al oyente con el mundo oculto de los dioses. Escuchar es, por eso, “el verbo evangélico por excelencia: es la escucha de la palabra divina la que sintetiza la fe, pues es esa escucha la que liga al hombre con Dios (...)”.⁷

⁷ *Ibid.*, pp. 220-221.

La escucha descifra, por lo tanto, el futuro —que pertenece a los dioses— o el error, ya que nace de la mirada de Dios. De esta manera, colocado en la condición de oyente, el hombre es vigilado, convirtiéndose en miembro de un rebaño obediente: escucha jerarquizada y disciplinada por el arrepentimiento. Con la interiorización de la religión y la constitución del hombre como un “sujeto”, se inicia la escucha de su intimidad, y la caída en desuso de las confesiones colectivas, ya que el fiel puede entonces hacer penitencia después de ser oído individualmente por el clérigo.

Respecto al tercer tipo de escucha, afirma Barthes: “El mandato de escuchar es la interpelación total de un individuo a otro: coloca por encima de todo el contacto casi físico de estos dos individuos (por la voz y por el oído): crea la transferencia: ‘escúchame’ quiere decir: *tócame, date cuenta de que existo (...)*”.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 222.

Una vez abierto ese canal intersubjetivo, y sabiéndose que el inconsciente está estructurado como lenguaje, surge la escucha psicoanalítica, como quiso Freud, ejercida de inconsciente a inconsciente (el de aquél que habla y el de aquél que está oyendo), con el compromiso de no dejar que determinemos que los datos extraídos del habla del paciente sean privilegiados en detrimento de otros, según el libre arbitrio del analista. Es necesario “escuchar sin preocuparse por lo que se va a retener”.⁹

⁹ Freud *apud* R. Barthes, *ibid.*, p. 223.

Barthes argumenta que la originalidad de la escucha psicoanalítica reside en el ir y venir de la neutralidad y del compromiso, en la suspensión de la orientación y de la teoría, una cierta lógica del deseo que respeta ese juego aparentemente contradictorio. Y continúa:

En ese reino del significante en que el individuo puede ser escuchado, el movimiento del cuerpo es, antes que nada, aquel de donde proviene la voz. [...] la escucha de la voz inaugura la relación con el otro; la voz, que nos hace reconocer a los otros (como las letras en un sobre), nos da a conocer su manera de ser, su alegría o su tristeza, su estado; transmite una imagen del cuerpo del otro y, más allá, toda su psicología [...]. A veces, la voz de un interlocutor nos encanta más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones armónicas de esta voz sin oír lo que ella nos dice. Esta disociación es, sin duda, parcialmente responsable del sentimiento de extrañeza (a veces de antipatía) que experimentamos al oír nuestra propia voz: llega hasta nosotros después de haber atravesado las cavidades y las masas de nuestra anatomía, nos da de nosotros mismos una imagen deformada, como si nos miráramos de perfil gracias a un juego de espejos.¹⁰

¹⁰ R. Barthes, *ibid.*, pp. 224-225.

Así es como el psicoanálisis propone una forma de escucha, que abre un universo de recepción de la voz del otro, y vehicula una imagen corporal —tal vez no estrictamente visual— del interlocutor, ya que la presencia dual humana se muestra dispuesta a develar lo oculto del subconsciente. En el mismo sentido, captar la voz del otro y develarla por el contenido de deseo que posee, lo deja al desnudo, casi sin mentiras o enmascaramientos. He ahí por qué, tal vez, se nos haga extraño oírnos a nosotros mismos: oímos deformadamente (porque la escucha

de lo que producimos en nuestro cuerpo no es, necesariamente, aquella que se exterioriza) nuestros deseos, nuestros defectos, que se exponen al desnudo ante nuestra autocensura y ante la censura de la sociedad. ¿No es, realmente, un momento en que nos negamos o nos avergonzamos con la escucha de nuestra propia voz?

La escucha psicoanalítica conduce al reconocimiento del deseo del otro, en un juego recíproco, entre dos, destituido de neutralidad, distancia y benevolencia.

Cabe entrar en el deseo, reencontrarse uno en su propio deseo a partir del deseo del otro. Así, esta escucha implica aceptar los riesgos provenientes de esta relación, reconstituyendo la historia del paciente-locutor.

En un pasaje bellísimo, Barthes remata la cuestión de la escucha psicoanalítica y proyecta otra instancia del oír:

Era necesario recorrer este breve trayecto en compañía del psicoanálisis, de lo contrario no habríamos podido comprender en qué la escucha moderna ya no se aleja de lo que llamamos aquí escucha de los índices y escucha de los signos (aunque subsistan en competencia). Pues el psicoanálisis —al menos en sus recientes desarrollos, que lo apartan tanto de una simple hermenéutica como de la localización de un trauma original, fácil sustituto del Error— modifica la idea que podemos tener de la escucha.

En primer lugar, mientras que, durante siglos, la escucha fue definida como un acto intencional de audición (escuchar es querer oír, un acto completamente consciente), actualmente en ella reconocemos el poder (y casi la función) de barrer espacios desconocidos: la escucha incluye en su campo, no sólo el inconsciente, en el sentido tópico del término, sino también, si así podemos decirlo, sus formas legas: lo que está implícito, lo indirecto, suplementario, re-

tardado: hay una apertura de la escucha a todas las formas de polisemia, de diferentes motivaciones, de superposiciones, hay un desmantelamiento de la Ley que prescribe la escucha única; la escucha era, por definición, aplicada; hoy se le pide solamente un *laissez surgir*; volvemos así, aunque en otra vuelta de la espiral histórica, a la concepción de una escucha pánica, tal como la concibieron los griegos,¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

al menos los dionisiacos.

Para Barthes, con el psicoanálisis se abren posibilidades de escucha del inconsciente y del cuerpo del otro. Es más, Barthes vislumbra una nueva escucha, una escucha total, inusitada y, por lo tanto, creativa. Al afirmar las variadas modulaciones de la voz humana ampliaremos el proceso de comprensión y fruición que nos llevará, tal vez, a conocernos mejor a nosotros mismos y a los otros. Ya no existe la dictadura de la escucha de los fieles, es necesario proporcionar a la escucha los centelleos, no descifrantes, de las voces de nuestros semejantes. Se trata de una escucha “bruta”, sonido tras sonido, aquella que acepta todo, sin discriminaciones culturales; escucha del deseo, de la corporalidad, del impudor y de la vida.

La poética de la escucha

Para complementar la idea de Barthes respecto a la “escucha pánica”, pro seguiremos con el pensamiento de Susumo Shono, en su ensayo “Une poétique d’écoute”.¹²

¹² S. Shono, “Une poétique d’écoute”, 1987-1988, p. 454.

Históricamente, la cuestión de la escucha siempre estuvo volcada hacia la comprensión y el desmontaje técnico de aquello que se oye de manera positivista: fracciones de sonidos indistintos en porciones comprensibles a nuestro intelecto.

En oposición a una escucha interpretativa, Shono revela la necesidad de una “poética de la escucha”:

Una poiética de la escucha presta atención a las particularidades, pues su tarea es encontrar cualidades únicas e insustituibles. Sin embargo, no está relacionada con el deseo que busca aprehender por completo el objeto mediante el análisis. Opuesta al dominio de la naturaleza, que es un principio general de la cultura europea, una poiética de la escucha presupone un oyente que considera el objeto como un cuerpo orgánico no analizable y establece una relación mutable con las diversas partes reordenadas de este cuerpo particular. El sujeto de una poiética de la escucha aprehende los objetos de la escucha en sí mismos y respeta sus particularidades como insustituibles, en vez de reducirlos a objetos por dominar según su arbitrio a través del concepto y de la forma. Esto permite, en contraparte, tomar consciencia de esta particularidad y de sspontaneidad.¹³

¹³ *Idem.*

Así, de acuerdo con este concepto, una escucha poiética (“bruta”, como quiere Barthes) busca no aprisionar los sonidos de una manera jerarquizante, como sucede en un insípido objeto de análisis frío. Queda claro que se requiere de una fruición que responda a las especificidades de los sonidos, a la materialidad de una voz que emana de un cuerpo vivo, que no extraiga solamente la significación verbal e inteligible, sino que esté atenta al *continuum* de los matices sonoros de la voz.

El contacto con el otro se da no de manera ideal, sino de manera abierta, individualizada y casi inconsciente. Se trata de una escucha que no excluye nada porque todo lo que el interlocutor emite tiene que ver con su cuerpo, su estado de espíritu, sus deseos. Esta poiética se aproxima mucho a una escucha infantil, un poco más paciente y humilde que la de los adultos ensordecidos, una escucha que acepta de un modo poco lógico los sonidos, jugando sin pudores con la voz, a gritos, silbidos, susurros.

La poiética de la escucha idealizada por Shono es, en última instancia, activa y afirmadora, porque al practicarla aceptamos la escucha de nuestra propia voz (que antes nos causaba molestia), ya que no emitimos juicios de valor ni tememos reprimendas morales, pues no aprisionamos la escucha queriendo poseer sonidos agradables e ideales. Un cambio en nuestra escucha tiene una repercusión directa en nuestro comportamiento.

Y concluye Shono: “Así, una poiética de la escucha no consiste en el conocimiento de la significación musical de la obra-objeto ni en la percepción única del objeto sonoro. Su tarea es establecer una relación nueva entre nosotros y el mundo en la experiencia musical del objeto sonoro en sí”.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 455.

El paso de una escucha embotada a una escucha activa no se supera sin una mudanza radical de hábitos. Es una toma de posición que nos lanza a otro universo de convivencia con el medio ambiente y con nuestro grupo social. No nos basta desvendar el fenómeno de la “escucha”, debemos reaprender a utilizarla en nuestro vivir cotidiano.

Da capo

Debemos ahora regresar al “Silencio de las sirenas”, de Kafka. ¿Quiénes eran las Sirenas? Las Sirenas eran tres vírgenes que fueron castigadas por Deméter, la diosa de la Tierra-Madre, porque ésta, cuando Plutón raptó a su hija Perséfone, les había pedido que buscaran los vestigios de la muchacha por la Tierra y, como las vírgenes, en vez de cumplir la orden, fueron a visitar el santuario de Apolo, la diosa las castigó transformándolas en Sirenas —mitad pájaro, mitad mujer, dotadas de un maravilloso canto y terribles garras— que atraían y mataban a quien las oyera o les fijase la mirada.

En realidad, ese castigo tiene un fundamento religioso. Deméter es la diosa a la que se rendía culto en el santuario de

Eleusis, donde también se adoraba a Dionisos (según la Teogonía Órfica, hijo de Perséfone); Orfeo es el poeta-músico-sacerdote del santuario de Eleusis, mediador entre los devotos y sus dioses.

El santuario de Delfos, a donde fueron las Sirenas, está dedicado a Apolo, dios de la luz y de la belleza, que se contrapone a la tierra y a las tinieblas del mundo infernal de Dionisos-Perséfone-Deméter, y a Orfeo, quien, yendo al Hades, a todos encanta con su música y puede, así, revelar los secretos de lo oculto a los hombres.

Así, hay toda una relación musical que precede al mito de las sirenas. El propio viaje de Ulises es un descenso a los ínferos.

Como subrayó Barthes, una “escucha pánica” fue idealizada por los dionisiacos —del santuario de Eleusis—, una escucha de los ínferos, de aquello que se oculta en las profundidades, que, en última instancia, es el núcleo del alma del hombre, ya que el hombre es hijo de las cenizas de Dionisos y de los Titanes, estos fulminados por Zeus.

En cierta forma, esta escucha nos remite a la escucha ritual, una escucha nacida de la mediación de Orfeo, que rescata otro tiempo para la escucha del hombre.

Cabe hacer una analogía entre el nombre Deméter y su masculino, Demetrio. La propia cultura de Demetrio Stratos está permeada de mitos, como lo demuestran algunas de sus creaciones, las cuales demuestran también el aspecto dionisiaco y oculto del hombre a través de la vocalidad. Exploración de sonidos de las profundidades y de los abismos de la garganta (caverna, foso, Hades y santuario).

Así, en el cuento de Kafka sobresale el aspecto puramente musical de la escucha y del canto, de la necesidad de riesgos para la fruición de la voz. Sobresale, también, la importancia del juego de apariencias y ocultamientos que envuelve la escu-

cha, todo eso puntuado por el viaje que Ulises hizo y hace. Viaje hacia lo oscuro, viaje en busca de conocimiento y experiencias.

Stratos es también un viajero, y en su embarcación Orfeo está cantando en la proa. Él podría ser Ulises, pero jamás usaría cera y cadenas para amarrarse al mástil de los gustos medianos, mástil-redoma de la escucha pasiva, y evitar a las sirenas. La escucha, para él, es un juego donde se arriesga la vida, algo que el Ulises de Kafka, por cobardía, ignoró.

El viaje de la escucha propuesta por Barthes y Shono toma en cuenta que nuestro aparato auditivo posee un “laberinto”, y eso les sirve de metáfora para repensar los caminos inciertos de la escucha de la voz.

Stratophonia

*¡Eia! Por las Musas comencemos, ellas a Zeus padre
cantan himnos y alegran el gran espíritu en el Olimpo
diciendo el presente, el futuro y el pasado
reuniendo voces. Infatigable fluye el sonido
de las bocas, suave [...] esto las Musas cantaban, teniendo el palacio olímpico,
nueve hijas nacidas del gran Zeus:
Gloria, Alegría, Fiesta, Danzarina,
Alegra-coro, Amorosa, Himnaria, Celeste
y Bellavoz, que de entre todas viene al frente.*¹⁵

¹⁵ Hesiodo, *Teogonía: a origem dos deuses*, 1991, p. 107.

Este poema-himno-canción, del griego Hesiodo, se inserta en un periodo de la práctica oral de la poesía. En una ceremonia simultáneamente religiosa y festiva, el poeta-cantante reunía en torno a sí oyentes que comulgaban con el poder y el estímulo de las palabras y los sonidos. Esa combinación de sonidos y palabras poéticas podría hacer presentes los acontecimientos del pasado o del futuro. Entonada esa “masa sonora” constituía un verdadero proceso de renovación de la vida. Pero además, las canciones cosmogónicas podían curar a aquellos enfermos que compartían las virtudes de la poesía y de la voz del cantante-poeta, pues así probaban de la fuente original de la vida.

De hecho, para las culturas orales, el canto se revestía de un poder “ontopoético”. El canto y la voz que canta poseían el poder de organizar el cosmos; de promover el nuevo círculo del año, el nuevo ciclo del mundo, la nueva sucesión de las estaciones. Para la cultura griega del periodo, el canto renovaba la fertilidad de la tierra y las nacientes de agua; regía y movía el cielo y las estrellas.

La Teogonía ilustra el pensamiento mítico griego sobre el significado de la voz y la ubica en el contexto de un sacrificio ritual del cantar y del oír: la voz une a los hombres con los dioses. En un ritual griego primitivo, el oyente y el cantante se

funden. El cantar es un cantar de la voz, que instaure mundos y vidas múltiples. Él hace surgir, según el orden armonioso de la lira (poder de Apolo), vidas benévolas y fuerzas sublimes; o, a través del sonido del aulo, vidas malignas y fuerzas destructoras (poder de Dionisos). Podemos decir que la voz es un vehículo privilegiado de vinculación con las fuerzas vitales, entre hombres y dioses, una forma de sondear lo oculto.

Históricamente, no hay duda de cuánto nos hemos distanciado del pensamiento mítico griego. Pero la voz y la escucha aún se inscriben en una instigante problemática. En el caso de la voz, estamos continuamente pensándola y repensándola, muchas veces, ella se nos presenta como un enigma, un laberinto, una región para la exploración incesante. Sabemos que no fue una casualidad que nuestra voz haya sido reducida a un mero vehículo de palabras, de comandos; que ella fue (y es) reprimida en tanto fuente natural de expresión de placeres; que se volvió casi incapaz de reunir a los semejantes (los oyentes) para experimentar diferentes formas de vida.

Sin embargo, también es necesario reconocer que la voz, hoy en día, ya ha recibido un campo fértil de experiencias, así como nuevas posibilidades de cuestionamiento crítico, artístico y existencial. En ese sentido, es importante retomar los caminos del griego Demetrio Stratos. En el siglo xx, fue él, como cantante de la voz —aunque no bajo el aspecto propiamente teológico—, quien compartió la virtud “ontopoética” del cantar. Su canto señaló muchas cuestiones adormecidas. Su pensamiento demostró que es necesario permitir que cantemos la voz y que ella se cante; que exista como *ser* para que *seamos*. Pues, si ella es, nosotros seremos; si dejamos que ella no sea, entonces ya no seremos, o seremos aquello que no somos: meros esclavos de los sonidos y las palabras vacías. No es otra la visión de los griegos de los tiempos de Hesiodo: “no cantar” es “no existir”.

Para poder avanzar en el estudio de la contribución de Stratos en el ámbito de la investigación de la voz, es importante que aceptemos, de inmediato, el concepto de “voz-música”. Una voz tomada en su individualidad, y no vinculada única y exclusivamente a la palabra y a su discurso de significación verbal; una voz que encarna todo lo que nuestras capacidades vocales son aptas a producir. No se trata aquí de la voz entendida en su acepción corriente ni de la voz que utilizamos como herramienta en nuestra vida cotidiana, aquella vocalidad maquina esterilizante. Al contrario, es contra esa “voz terminada” de nuestros días que Stratos se rebela, combatiéndola con una estrategia y una práctica verdaderamente iluminadoras y liberadoras.

En el corto pero sustancial ensayo “Diplophonie et autre”, escrito por el propio Demetrio Stratos, encontramos una afirmación enérgica sobre el significado de la voz en nuestros días: “La voz es hoy, en la música, un canal de transmisión que ya no transmite nada”.¹⁶

¹⁶D. Stratos, “Diplophonie et autre”, 1987-1988, p. 457.

De manera incisiva, Demetrio Stratos declara que vivimos un momento de aplanamiento, de rarefacción y de olvido del significado de la “voz humana”. Y son diversos los factores, como aquel que señala Guy Rosolato:

...nosotros, los adultos, reducimos la gran variedad de ruidos que podemos producir y sólo retenemos aquellos que permiten una mejor comunicación. Son abandonados o pasan desapercibidos los ínfimos movimientos musculares de la laringe y del soplo, ensayos abortados o elementos componentes, iniciales o intermediarios, de expresiones especializadas de la voz.¹⁷

¹⁷G. Rosolato, “La voix: entre corps et language”, 1974, p. 76.

Comprobamos, de manera inequívoca, que la “voz-vehículo-de-la-palabra” roba el rico espacio que puede venir a ser llenado

por la voz-música, depauperándolo de sus matices instintivos, rudos, ruidosos, principalmente cuando alcanzamos la fase adulta. Sin embargo, inmediatamente podemos notar con claridad el foco de actuación, el territorio a ser desbloqueado e investigado por la voz-música. Sobre ese campo Demetrio Stratos va a actuar e innovar, buscando la recuperación de la voz perdida, aquella capaz de transformaciones en lo íntimo de los seres humanos.

A pesar del incuestionable dominio de la voz por el utilitarismo de la función comunicativo-verbal, Stratos señalará —para sorpresa de muchos— que la *boca* es realmente un canal aún muy poco explorado y, por lo tanto, pasible de otros experimentos. El desdoblamiento de esta exploración tendería a mostrar una “nueva vocalidad”, perturbadora para ciertos órdenes y para ciertos estados de las cosas. Una vocalidad capaz de no dejarse dominar por mecanismos culturales de control y por los imperativos de una sociedad de mercado. Una voz, en fin, capaz de gritar, gemir y “cantarse”.

El latín parece ofrecernos una etimología bastante esclarecedora. El vocablo *oris* significa “boca”. De él deriva la palabra “origen”, así como la palabra “orificio”. Y, según palabras de Zumthor, esto nos informa que la boca es tanto una entrada como una salida: “Toda fuente es del orden de la voz, salida de la boca, así sea ella concebida como el inverso del exilio o como el lugar del retorno. Por lo tanto, a la boca no concierne una única vocalidad (...)”.¹⁸

A la luz de la idea de Zumthor, los puntos de vista de Stratos parecen bastante pertinentes en cuanto al carácter renovador de la voz, ya que ella emerge y se sumerge dentro de nosotros. Ahora, es por la boca que tomamos contacto con el alimento. La leche de la madre, el seno materno, sugiere un mensaje eróticamente reiterado: de ahí proviene el amor y el alimento. Boca que mastica y habla, pero que también grita y vomita.

¹⁸ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 15.

Órgano creador y, al mismo tiempo, destructor. En las imágenes de la Biblia, la boca se asocia al fuego: induce, por lo tanto, a una purificación y a una extinción. También en las culturas africanas la voz posee un carácter especial. Un sabio banto asocia el fluir de la voz al fluir del agua, de la sangre y del esperma e, incluso, al ritmo de la risa. Por eso, la voz siempre está relacionada con las fuerzas reveladoras de vida, las fuerzas afirmadoras del ser humano en su dinámica existencial.

Con Stratos se retoma una cuestión fundamental respecto a la vocalidad. Con Stratos se vuelve posible la recuperación de una vocalidad plena, aunque sin ningún apelo a utopías inconsecuentes (por ejemplo, Demetrio Stratos rechaza la ingenuidad de fantasear un retorno a las sociedades tribales).

Como hombre crítico de su tiempo, es un investigador de la voz en la contemporaneidad, un arqueólogo de los espacios tomados por la “voz funcional”. Sabe que la voz “despreciada”, una vez llevada a rebelarse, puede parasitar el lenguaje racional, ordenado, portador de sentido.

Cabe, aquí, una advertencia más de Stratos:

La hipertrofia vocal occidental hizo que el cantante moderno se volviera casi insensible a los diversos aspectos de la vocalidad, aislándolo en el recinto de determinadas estructuras lingüísticas. Aún es muy difícil liberarlo de su proceso de momificación y sacarlo de hábitos expresivos privilegiados e institucionalizados por la cultura de las clases dominantes.¹⁹

¹⁹D. Stratos, *Metrodora*, 1989, p. 4.

Para Stratos, se configura una verdadera sintomatología de la vocalidad aplanada por lo cotidiano, que puede ser sintetizada en tres puntos:

1. La voz como vehículo del lenguaje verbal, solamente.
2. Insensibilidad a los aspectos de la voz-música.

3. El embotamiento y el control del hombre por medio de hábitos vocales y auditivos.

La voz estaría con sus potencialidades disminuidas y momentáneamente destituida de su verdadero sabor, caliente, activo y actuante. Nos habríamos apartado de la voz como significado de vida, de proliferación de placer, como afirma Roland Barthes en su ensayo “La música, la voz, la lengua”: “Toda relación con la voz es amorosa, y por esa razón es en la voz que explota la diferencia de la música, la imposición de valoración, de afirmación”.²⁰

Dentro de esta perspectiva del deseo y del placer, se puede imaginar un lugar para la crítica de la voz-música de Stratos. Ahora bien, una voz revela esencialmente emociones. A lo largo del tiempo, las fuertes y reiteradas represiones sobre ella adquirieron tal dimensión, que nos llevaron al grado de atenernos solamente a su residuo comunicativo. No se quiere decir con esto que la función comunicativa de la voz siempre haya sido, *per se*, maligna y dispensable.

Si consideramos el uso de la voz en términos del pensamiento mítico, percibiremos mejor la diferencia entre los varios tipos de vocalidad. En nuestros días, comprobamos que la voz se presta a repeticiones, a funcionalismos verbales automatizadores que reprimen las emociones y los instintos. Sin embargo, si otrora la voz y el canto estaban ligados a la creación del cosmos, hoy la voz puede ser repensada como canal de expresión privilegiado del deseo, una vez que se sepa aquello de lo que es capaz una voz.

Podríamos pensar en la vocalidad como excreción: vomitar ruidos que interfieran y que reinstauren la voz de la Voz, una emanación de los placeres sin represión. Pensar una vocalidad del desperdicio que comunique además de la palabra, en la cual incluso el soplo —sin el que ninguna voz existe ni el canto es posible— pase a ser escuchado. En una nueva vocalidad

²⁰ R. Barthes, “A música, a voz, a língua”, 1990, p. 248.

concebida como excreción, se instaura el tiempo presente, el instante que reúne pasado y futuro, que descarta el tiempo lineal del discurso verbal funcional. Un tiempo del puro instante, de la escucha de las multiplicidades, de los sonidos que ya no podemos poseer o rotular con nuestros pálidos gustos. Se trata de lo lúdico que comparte el carácter trágico de la emanación de la voz y de su consecuente desvanecerse en el aire, de donde regresa como soplo, voz, canto, grito, como “silencio grávido de sonidos” (según palabras de John Cage).

Siguiendo tal vez un imperativo cultural, a Demetrio Stratos no le preocupó registrar su pensamiento por medio de la escritura. Le preocupó, antes que nada, su trabajo, su voz-música, y se transformó en una especie de laboratorio vivo de experimentos vocales. Él mismo fue su propia página escrita e hizo de su garganta testigo de sus descubrimientos vocales. Por eso, cuando se habla de la voz-música de Demetrio Stratos no hay como desvincularla del hombre Demetrio Stratos. Cuando se discuten sus puntos de vista o el tipo de vocalidad que idealizó, se hace necesario discutir su propia voz y, a partir de ella, avanzar por los caminos que señala.

Más allá de la voz-enigma

²¹ D. Charles, “Omaggio a Demetrio Stratos”, 1989.

La voz-música, como una esfinge, no para de lanzar enigmas. Entre los ensayistas que se empeñaron en descifrar el pensamiento y la práctica de Demetrio Stratos, destaca Daniel Charles. En su ensayo “Omaggio a Demetrio Stratos”,²¹ Charles buscó valorar con mayor precisión el significado de la voz del cantante, y apunta tres características que nos auxilian a determinar el *modus operandi* de esta voz enigmática:

1. La voz de Stratos no se deja objetivar.
2. Pone en cortocircuito cualquier subjetivación propuesta.
3. Más allá de la relación sujeto/objeto, la voz es origen y abertura.

Es necesario que nos detengamos un poco en estos tres tópicos para verificar sus implicaciones y repercusiones en la obra de Stratos, así como en el concepto de voz-música.

La voz como no-objeto

A propósito de las investigaciones de Zumthor, Charles está de acuerdo en que la voz siempre fue pasible de un enfoque según su materialidad. La voz es una “cosa”, pues posee tono, timbre, extensión, altura y registro con valores simbólicos. En el melodrama europeo, por ejemplo, es célebre la representación del tenor como un justo perseguido; del soprano, como la feminidad idealizada; y del bajo como símbolo de la sabiduría, el mal o la locura. Como señala Charles, ése es el plano simbólico de las voces en Occidente, plano precisamente construido durante el siglo XIX.

En un primer momento, la vocalidad de Stratos aparecería como una deconstrucción de este orden preestablecido. Él confundiría esos papeles con su multifonía, ya que era capaz de ejecutar simultáneamente todos los papeles.

El juego de la simultaneidad en Stratos haría que la voz pasara rápidamente del estado tonal al politonal. Las relaciones entre

sonidos no obedecerían más a una predeterminación unívoca o lineal. En sus *performances* vocales hay realmente un proceso de pluralización radical, que vuelve incierto todo un código de interrelaciones sonoras. Esto conduciría, a su vez, a una no-tonalidad de hecho. Así, de los papeles y simbolizaciones unívocas del siglo XIX, pasaríamos a una simultaneidad de papeles diferentes al azar, sin una determinación exacta de los sujetos. (Algo muy parecido a la curiosa propuesta de John Cage de la ejecución simultánea de todas las sinfonías de Beethoven.)

El propio Charles aclara respecto a esta intervención de Stratos: “(...) Demetrio Stratos, confundiendo, con su tetrafonía y otra ‘flautofonía’, la univocidad de la voz-instrumento fundada bajo una expresividad cada vez irrepitable, hace estallar el ‘tiempo de la voz’ espacializándola, confiriéndole un volumen casi laberíntico”.²²

²² *Ibid.*, p. 2.

Sin embargo, la voz de Stratos no se vuelve inexpresiva o anti-expresiva, como podríamos pensar. Revela otra expresividad a la que no estamos acostumbrados, al menos en Occidente. Es salvaje, casi primitiva, paleolítica.

Agrega Charles —una vez más valiéndose del bello trabajo de Zumthor, *Introduction à la poésie orale*— que, entre las sociedades animales y la humana, solamente la humana privilegia, entre una gama de infinitos ruidos, la propia voz como objeto. Para Zumthor, es en ese punto que ocurre el advenimiento de la poesía en tanto “adquisición de forma”. La voz sería una igualación de diferentes y múltiples ruidos. Sería un “resumen” artificioso de todo cuanto se puede concebir como sonido. De esto deriva el ideal platónico de armonía y equilibrio proyectado sobre los sonidos y la voz: sería un embrión de la estética.

Al contrario de la idea de armonía o de “univocidad vocal” (un tanto metafísica), se trata, en este caso, de redimensionar las capacidades ruidísticas dentro de su especificidad “bruta”, ma-

²³ *Ibid.*, p. 4.

terial. A final de cuentas, es más intensa aquella voz que se pone al desnudo, en su “reificación’ incompleta y aún no-familiar”.²³ Pero, “¿se trataría de un retorno a la animalidad?”, se pregunta Charles. Siempre que retornemos al cuerpo, a nuestra real materialidad, al límite de los instintos, esto se abre como una eventualidad y una diferencia a ser consideradas. En este caso específico, es lo que Stratos pretendió en sus investigaciones. Es lo que sucede con “Sixty-two mesostics re Merce Cunningham”, de John Cage, interpretada por Stratos. La voz emerge como “esencia” del cuerpo; las consonantes y las vocales se confunden. Stratos no sólo libera la voz en pleno siglo xx, sino que muestra también lo que puede ser una liberación del cuerpo.

En este punto la voz no se deja tomar como objeto. No es posible reducirla a funciones o usos simbólicos únicos. Demetrio inaugura el tiempo del fragmento o el tiempo del ruido como una presentificación del instante en que ocurre una intersección de eventos sonoros al azar. Así, no se admite la voz como una linealidad preconstituida simbólicamente por ciertas construcciones objetivadoras (como en el canto lírico). Aquí, la voz no se deja amordazar porque quiere gemir de placer.

La reducción de la voz a los sonidos que básicamente le interesan, para efectos de comunicación, confiere a esa reducción un carácter de objeto elegido al cual se agregan valores comunicativos y simbólicos. O sea, serían nuevas metáforas para dominar y reforzar los comandos de valores imprescindibles a la especie o al grupo social específico. Es necesario decir, además, que ese proceso de “metaforización” sobre un objeto se iría a operar por la igualación de cosas diferentes. Una clausura metafísica que conduce necesariamente a una estética que, tal vez, lleve a las redomas del “buen gusto”.

De esta manera, el hecho de que la voz se vuelva un objeto lleva a la conclusión de que a ese objeto se le atribuirán predicados convenciones, símbolos, valores estéticos. Y, como en el

caso del siglo XIX, el tenor, el soprano y el bajo responderán a un sistema propio fuertemente especializado.

La desmetaforización de la voz ocurre en el trabajo de Demetrio Stratos por la ruptura del tiempo lineal de estas convenciones vocales. Ella crea casi un tiempo de ritual, el tiempo de lo simultáneo, de aquello que no es sentido como aislado y único. Se limpia la voz de todo significado fijo y sujeto a una interpretación “verdadera”, definitiva. Lo que la voz de Demetrio reclama es la improvisación, aquello que en el instante se presenta como irrepetible y no factible de fijación monolítica. La indeterminación es deseada como seducción. Tiempo de erotización, preludeo al acto sexual, en que la voz es un aglomerado de susurros, gemidos, soplos y gritos. Grito del recién nacido, grito de guerra, grito del chamán.

La expresividad de un no-objeto es la que jamás remite a un elenco de sobredeterminaciones instituidas. Se presenta como un éxtasis dinámico y fugaz. No obstante, recordando la terminología de Barthes, la expresividad de esta voz —la voz de Stratos— nunca es “neutra”. Es puro deseo de un cuerpo que se canta.

Voz y des-subjetivación

Charles continúa con su examen del significado de la voz de Stratos —todavía de acuerdo con el pensamiento de Roland Barthes y citando ahora *Le bruissement de la langue*—²⁴ y coincide en que este cantante requiere una escucha de “comunidad de los cuerpos”, la utopía de una “música del sentido”. En una perspectiva poética, la lengua sería desnaturalizada hasta que formara un inmenso tejido sonoro en el cual el aparato semántico perdiera su realidad. La voz reclamaría su existir pleno y haría que el sentido de las palabras cediera ante el imperio erótico de sí misma.

²⁴ Un libro de Roland Barthes (N del A)

Charles afirma que Stratos logró esa utopía en su pieza “Le sirene”, incluida en el disco *Cantare la voce*. Dice el ensayista: “El sentido está en ella como quería Barthes: ‘en un lugar distante como un espejismo’, en un auténtico ‘punto de fuga con el placer’; y ‘deja entender una exención del sentido’”.²⁵

²⁵ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, apud D. Charles, “Omaggio a Demetrio Stratos”, 1989, p. 6.

En “Le sirene”, o el sentido se ausenta o se percibe más allá, liberado de todas las agresiones del signo. Él, sentido, se sitúa al margen del lenguaje. La voz de Stratos transpone la palabra y la remite a un cuerpo. (Nótese que Demetrio de hecho dudaba de la eficacia de la palabra y subrayaba que niños de diferentes nacionalidades efectivamente “hablan” una misma “lengua”).

No se puede comparar la utopía de Stratos con la subjetividad embutida en un *lied* romántico del siglo XIX, por ejemplo. En éste, el sujeto exagera su capacidad expresiva, un suplemento de alma exterior a la propia composición. Reina, en él, la *mímesis*: El sujeto y la repetición de patrones estéticos.

La práctica de Stratos incorpora un procedimiento estimado en su época: los *happenings*, por su aversión al sujeto “teatral” y a la mismidad del acto repetitivo, imitativo. Stratos pretende, con el *happening*, la abolición de la representación. Por lo tanto, la subjetividad desaparece y se transforma en “alegoría de la ilegibilidad”. No hay “personajes”. El cuerpo fragmentado adquiere la dimensión de pedazos libidinales expuestos al evento que se da frente a nosotros, en el acontecer cotidiano. El *performer* es una sonda en el instante, y desmistifica el sujeto único previamente constituido por un discurso aceptado por la mayoría o impuesto como “modelo”. Esa deconstrucción del sujeto en fragmentos logra impedir la actuación de nuestros filtros lingüísticos.

La voz del “nómada” Stratos ignora la ficción de un “yo” centralizante. Al contrario, nos remite a la experiencia de las culturas orientales, que no poseen, en su sintaxis y en su filoso-

fía, un concepto petrificado de sujeto. De esta forma, Charles entiende que la producción de Stratos reclama una fluidificación del sujeto, porque opera en el límite de los cuerpos, de las intensidades libidinales que pertenecen a todos, independientemente de nuestros nombres propios. Las palabras están en suspenso porque no hay un sujeto fijo y central al cual puedan ser atribuidos valores semánticos.

Este sujeto en ruinas, en nuestros días es incapaz de retener conocimientos enciclopédicos, de determinarse conforme a una sola realidad. Stratos se sincroniza con este sujeto múltiple que encuentra siempre nuevas diferencias a ser erotizadas. Momento del devenir en que son consideradas las experiencias del “entre”, entre sonidos y personas, entre acontecimientos que no contienen causas y efectos claros. El sujeto des-subjetivado despunta como agente-paciente de sincronicidades.

En ese proceso de des-subjetivación emergen el ruido, el susurro. Lengua en el oído del otro.

Voz-abertura, voz-origen

En su tercer punto de vista, Charles discute la cuestión del origen, ya que *oris* (boca) resuena en la palabra *origen* (abertura, nacimiento, entrada y salida).

Demetrio Stratos, en ciertas composiciones —como “Crip-tomelodie infantili” y “Flautofonie ed altro”—, parece sólo querer lanzar al mundo moderno las pequeñas arias improvisadas por cualquier pastor de los Balcanes.

Según Charles, no es necesario apuntar el foco hacia esas arias, pues con ello las perjudicaríamos. Lo que se requiere es fijarse en los timbres, en la multifonía latente, en el “*élan* hacia el espacio”, en los saltos de la voz de Stratos. En una voz, en fin, que conquista un espacio de apertura a lo multidimensional.

En este punto, la voz de Stratos podría ser comparada con las concepciones temporales del budismo tántrico, en contraposición a nuestra concepción judeocristiana del tiempo lineal irreversible. La cuestión de la boca y del origen conduce a Daniel Charles a estas analogías.

En nuestra concepción occidental, pensamos que el presente proviene del pasado. Miramos siempre hacia atrás, y los acontecimientos del futuro van amontonándose en nuestro presente sin que podamos preverlos; futuro que es la sede de nuestras esperanzas por concretizar. Así, todo tiene un principio y un fin, como si todo estuviera ligado a la ley de causa y efecto.

En el tantrismo, sin embargo, debemos mirar siempre hacia el frente. El pasado es un rastro de cosas y acontecimientos que el presente vomita, como las llamas de un cohete. El tantrismo da como precepto el deber de siempre encarar el acto presente de la Creación, desde el “antes”. De esta manera, revierte el Génesis. La creación es continua, y las fases del proceso de creación existen simultáneamente; no se mira hacia atrás sino es para recomponer el flujo de tiempo transcurrido, que de hecho proviene del futuro. He ahí el porqué de la importancia del acto sexual para esa corriente del budismo: la cópula y el gozo son una creación simultánea.

Para Charles, el “cantar la voz” de Stratos regresa al tantrismo, a una liturgia cósmica. Cantar la voz es concebir el mundo que existe “como un parto continuo a partir de la yoni del principio femenino, perpetuamente fecundada en el éxtasis sexual por el semen masculino”.²⁶

²⁶ Rawson *apud* D. Charles, *ibid.*, p. 10.

Ése sería un retorno que antecede a toda separación original. El *uno*, en simultáneos éxtasis temporales, provoca la iluminación. Demetrio se abre a la utopía con sus transferencias culturales. Su cantar suena como una garganta aún en formación, anterior a la pronunciación y al lenguaje verbal.

Más allá de la voz-enigma

Demetrio y su voz participan en los eventos simultáneos a la creación, a la formación de los magmas. Lo que escuchamos en Stratos es el antes, el pre: la voz del niño, salvaje, dulce, virgen, natural.

El espejo sonoro de la voz

En la cuestión de la voz-música, sobresale una afirmación bastante interesante de Pierre-Paul Lacas: “La voz de la madre es la de la música; la música, es de la voz de la madre”.²⁷

²⁷ Lacas *apud* M. Chnaiderman, “Repetir e criar. O silêncio barulhento; o ruído desruptor”, 1989, p. 93.

De inmediato este señalamiento nos remite a las relaciones acogedoras que emanan de la figura de la madre: calor, amor, vida. Es más, nos remite necesariamente al psicoanálisis. Tratándose de esta ciencia, es oportuno discutir sucintamente algunos aspectos de ella, pues Demetrio Stratos fue un atento lector de las teorías psicoanalíticas, donde buscaba razones y motivaciones pre-expresivas que lo ayudaran a develar el pensamiento que existe tras las palabras y a profundizar en el conocimiento de su voz-música.

En lo que toca a la afirmación de Lacas, la relación madre-voz es esencial tanto para comprender el fenómeno de la voz como para establecer los vínculos de sentido que ella carga al inseminar nuestro inconsciente. Es importante recordar la proyección que la relación madre-voz adquiere en las culturas primitivas, de las cuales Demetrio Stratos tomó motivos y prácticas que utilizaría más tarde en sus composiciones como solista.

En nuestro ambiente de ambivalencia y caoticidad sonoras, en nuestro universo de sonidos indiscernibles, experimentamos una cierta cerrazón y actitud defensiva en la audición. Nunca estuvimos tan distantes de la “madre-tierra”, de la gran madre mítica, donadora de vida. La resultante es una vocalidad aplanada, un timbre rectilíneo o, entonces, una voz histérica, que reacciona. Nos balanceamos entre esos dos extremos críticos. El “camino del medio” se vuelve un abismo bajo nuestros pies vacilantes. Ya no sabemos con claridad quiénes somos ni cuál es nuestra voz natural. La cuestión de la identidad va a presentar una respuesta categórica: el sujeto se fragmentó, perdió su naturalidad, está desamparado.

¿Qué tipo de respuesta podríamos esperar si la voz que pregunta no llega al interlocutor? ¿Qué podríamos obtener como

respuesta si tanto el sujeto que cuestiona como el receptor que responde están fragmentados?

La pregunta se vuelve aún más insistente cuando buscamos saber cómo tomamos conocimiento de que existimos.

Es en ese punto, en la perspectiva psicoanalítica, que la importancia de la voz y de la madre asume una dimensión relevante. El psicoanalista Didier Anzieu, en su libro *O eu-pele*, afirma:

Antes que la mirada y la sonrisa de la madre que amamanta transmitan al niño una imagen de sí que le sea visualmente perceptible y que interioriza para reforzar su *self* (soi) y esbozar su yo, el baño melódico (la voz de la madre, sus canciones, la música que ella le hace escuchar) pone a su disposición un primer espejo sonoro que usa inicialmente a través de sus gritos (que la voz maternal apacigua en respuesta) y finalmente a través de sus juegos de articulación fonemática.²⁸

Anzieu nos demuestra de qué forma podemos saber que existimos. Comenzamos a saberlo por la *música*, por la *voz* de nuestra madre. Sus argumentos merecen la descripción del itinerario completo.

Anzieu reconoce el “espejo sonoro” como una etapa anterior a la “etapa del espejo” de Lacan, éste eminentemente ligado al sentido de la visión, al niño que se mira en un espejo real. Reconoce, además, que el “espejo sonoro” estaría situado en un punto anterior a la etapa descrita por Winnicott, en la cual el rostro de la madre proporciona al niño el primer espejo, constituyendo su *self* a partir de lo que la madre le refleja.

Según Anzieu, el niño, a partir del “espejo sonoro”, adquiere la capacidad de significar y, después, la de simbolizar (ya que el bebé está ligado a los padres por un sistema audiófónico). La cavidad bucofaríngea produce aquello que será indispensable a la comunicación, y está desde muy temprano bajo

²⁸ D. Anzieu, “O envelope sonoro”, 1989, p. 195.

las órdenes de la vida mental embrionaria. Por lo tanto, tiene un papel esencial en la expresión de las emociones.

La madre aparece como el “yo hablando”, descargando un flujo portador de sentido. El niño se baña en lo sonoro. No hay, para ella, una distinción entre ruidos y palabras, sino solamente estímulos vibratorios, sonidos y, por extensión, *música*.

Música que abre los espacios mnemónicos. Recordemos que, en la Teogonía, Memoria es la madre de las musas y que una de ellas es Calíope, o Bellavoz.

A los gritos del bebé —puro reflejo fisiológico— responde la voz de la madre, que más eficazmente los aplaca. Con el paso de las semanas, el bebé puede distinguir la voz de la madre, aunque su visión no esté desarrollada plenamente. Unas semanas más y estará jugando con los sonidos que emite. Con más o menos tres meses, el bebé puede imitar lo que escucha del otro, así como se imita a sí mismo: el primer problema que se presenta a la inteligencia incipiente es el de la organización diferencial de los sonidos del cuerpo.

De esta manera, Anzieu recordará, de la mitología griega, los aspectos visuales y sonoros constantes de la leyenda de la ninfa Eco, ligada a la de Narciso. En la leyenda, conforme la narración de Cassorla,

el adivino Tiresias había predicho a los padres de Narciso que viviría mucho siempre que no se mirara. Siendo joven, Narciso despertó pasiones en varias mujeres y ninfas, pero se mantuvo siempre insensible. Se enamoró de él, entonces, la ninfa Eco, que había sido condenada a no poder hablar y solamente podía repetir las últimas palabras dichas por otro, pero, Narciso también la rechazó.

Las mujeres y las ninfas despreciadas pidieron venganza a Némesis, la divinidad que personificaba la venganza divina y estaba encargada, tanto de castigar el crimen, como

de nivelar cualquier “desmán” humano, como el exceso de felicidad o de orgullo. Ésta atendió el pedido e hizo que Narciso se aproximara a una fuente para beber agua y viera su imagen reflejada. Narciso se enamoró de sí mismo y entonces, insensible al mundo, se inclinó sobre su imagen y se dejó morir, mientras Eco lo llamaba sin resultado (y tal vez Narciso confundió la voz con un llamado de su propio reflejo). Hasta el Estigio, el río de los infiernos, ya muerto, Narciso continuaba agarrado a su imagen. En el lugar donde murió creció la flor que lleva su nombre, mientras Eco, desesperada, se retiró a vivir en las grutas, se transformó en piedra y no quedó de ella nada sino voz.²⁹

Comprobamos así que estas dos historias se interpenetran y señalan la anterioridad del “espejo sonoro” (destino de Eco) sobre el “espejo narcísico” (destino de Narciso). Señalan, también, el carácter *femenino* de la voz y el vínculo entre la emisión sonora y la demanda de amor. No obstante, proporcionan “elementos de una comprensión patogénica: si el espejo —sonoro o visual— remite sólo al sujeto, el resultado es la desunión pulsional liberando las pulsiones de muerte y asegurándoles una primacía sobre las pulsiones de vida”.³⁰

Anzieu enumera como sigue las fallas en el espejo sonoro causantes de patologías psíquicas:

- su discordancia: él interviene en detrimento de lo que el bebé siente, espera o expresa;
- su inadecuación: él es ora insuficiente, ora excesivo, y pasa de un extremo al otro de manera arbitraria e incomprendible para el bebé; él multiplica los microtraumatismos sobre la paraexcitación naciente [...];
- su impersonalidad: el espejo sonoro no orienta al bebé sobre lo que el bebé siente, ni sobre lo que su madre siente

²⁹ R. Cassorla, “O narcisista, Branca de Neve e o poder em nossa sociedade. Uma hipótese psicanalítica”, 1984, p. 93.

³⁰ M. Chnaiderman, “Repetir e criar. O silêncio barulhento; o ruído destrutor”, 1989, p. 99.

por él. El bebé se sentirá inseguro de su *Self* si él es para ella una máquina de jugar, en la cual introduce un programa. Frecuentemente también ella habla para sí misma frente a él, pero no sobre él, ya sea en voz alta o en el mutismo de la palabra interior, y ese baño de palabras o de silencio le hace sentir que él no es nada para ella. El espejo sonoro y después visual sólo es estructurante para el *Self* y después para el Yo si la madre expresa para el bebé al mismo tiempo algo de ella y de él, y algo que hable respecto a las primeras cualidades psíquicas vividas por el entonces *Self* del bebé.³¹

³¹D. Anzieu, “O envelope sonoro”, 1989, pp. 196-197.

De esto podemos inferir la importancia de la voz-música de la madre para el *self* del niño, ese conocimiento de sí que se opera por el intercambio de sonidos vocales.

Una lesión en el espejo sonoro puede ser fatal: la voz de la madre de un esquizofrénico es reconocida por el malestar que provoca. Es mal ritmada, metálica o ronca, lo que favorece una confusión de sonidos o un sentimiento de intromisión. Así, el baño sonoro ya no es envolvente y acogedor. De ahí surgen una serie de desajustes en el niño: disturbios en la adaptación escolar, intelectuales y sociales. No nos causaríamos extrañeza que nuestra sociedad esquizofrénica fuera reconocida como productora de voces sin vida.

Así, para la adaptación del niño en un mundo extraño e informe, es vital la mediación de la madre en el intercambio de estímulos eróticos y sonoros. Es más, es el “espejo sonoro” el que informa al niño lo que él es para sus padres, y que él realmente *existe*.

Una vez más volvemos a la etimología de la palabra “boca” (*oris*). La boca, entrada de alimento, productora de sonidos, es el origen y abertura hacia el mundo. De la boca de la madre, con su voz musical, salen las estrellas-guías que nos ampa-

rarán en el descubrimiento de nuestro propio espacio dentro de la vida.

Consciente de estas reflexiones, Stratos tejió su crítica — crítica coherente pues también fue una práctica—, componiendo e interpretando “Criptomelodie infantili” y “Segmenti”, entre otras piezas. Tal vez en ellas intentó recuperar los sonidos del espejo sonoro de su propia infancia (del latín *infans*, “aquel que no habla”) y, por qué no, de la infancia de todos nosotros.

Aquí, pienso que se aplicarían las palabras de Zumthor:

Las emociones más intensas suscitan el sonido de la voz, raramente el lenguaje: más allá y más acá de eso, el murmullo y el grito, [...]. Grito natal, grito de los niños en sus juegos, o gritos de aquellos que sufren una pérdida irreparable, un placer indecible, grito de guerra, que con toda su fuerza aspira a tornarse canto: Voz plena, rechazo de cualquier redundancia, explosión del ser en dirección al origen perdido, del tiempo de la voz sin palabra.³²

³²P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 13.

Lo que importaba eran las relaciones de vida. La vida es una donación de la madre. La voz se quiere femenina, y una mujer sólo amaría a un guerrero.

Voz y corporalidad

Pregunta: Demetrio, ¿te reconoces como andrógino?

Respuesta: En mi trabajo musical aparece claramente mi naturaleza andrógina. Tengo dos voces: una masculina, una femenina, y adopto ambas, separadamente y simultáneamente.

(...)

Pregunta: ¿Poseer dos voces, una masculina, otra femenina, significa que también posees esas dos naturalezas?

Respuesta: Yo soy hombre; no soy homosexual, tampoco bisexual. No obstante, reconozco que poseo dentro de mí, y cultivo, un fuerte componente femenino. Yo lo expreso sobre todo a través del sonido original, es decir, de la voz. Es una sorpresa para todos cuando adopto mis dos voces al mismo tiempo. A final de cuentas, no tengo definitivamente un aspecto femenino.

Pregunta: ¿Psicológicamente, en qué consiste tu androginia?

Respuesta: En la sociedad y en la cultura occidentales, la audacia, la agresividad, el valor, la violencia son valores considerados masculinos; otros, como la ternura, la sumisión, la capacidad de comprensión, la dulzura, como femeninos. Yo pienso que ésa es una distinción cultural, que son artificialmente exaltados en la mujer y en el hombre algunos valores en prejuicio de otros, aunque se trata de un patrimonio común a ambos.³³

³³ D. Stratos, "Due voci dentro de me", 1978, p. 107.

³⁴ D. Charles, "Omaggio a Demetrio Stratos", 1989.

En opinión de Daniel Charles,³⁴ Demetrio Stratos no sólo señala una liberación de la voz en pleno siglo xx sino también una posible liberación del cuerpo. Para comprender mejor esta propuesta, es necesario describir — mediante la definición de *bel canto*, sobre todo — cómo la voz y la corporalidad fueron afectadas por alguna especie de control culturalmente impuesto.

Se debe enfatizar, como lo hizo Michel Foucault,³⁵ que esas represiones no poseen una negatividad esencialmente perjudicial. Al contrario, la represión también es altamente creadora, ya que nunca dominaría sólo por ser coercitiva.

Para Regis Durand, en “The disposition of the voice”,³⁶ la voz habla del cuerpo, dice algo respecto al fluir y al deseo, y no sólo a los significados. La voz que emerge inaprehensible para el discurso científico puede revestirse de un aspecto transformador y prohibitivo.

La voz está siempre amparada en el deseo, y nos revela los matices emocionales del otro. En cierta medida, tales matices no se pueden esconder, diríamos que ni siquiera se pueden “reprimir”. Si eso ocurre (llevándonos a lo que podríamos llamar “neutralidad”, en el sentido barthesiano), no es sin una represión cruel y torturadora. Las torturas y sumisiones impuestas a la voz buscan producir marcas en la memoria. Sólo una memoria adiestrada hasta el agotamiento es capaz de amoldarse a los designios y valores de una determinada cultura.

Nada más fantasmagórico que oír las voces “computarizadas” de seres humanos ávidos de oficios deshumanizadores. Una vocalidad esterilizada hace pareja con una audición en redoma, en la circularidad de la repetición.

Esa circularidad, de la cual forma parte el sujeto catalogado y modelar, está exenta de la irrepitibilidad y de la improvisación del éxtasis. De ahí deriva la formalización excesiva de las prácticas musicales vocales en su universo de gustos. No sería extraño admitir que hasta sus prácticas sexuales fueron repetitivas, logrando —tal vez— llegar a la falta misma de apetito erótico.

En lo que se refiere propiamente a la voz como práctica musical, es necesario remontarse a algunos momentos de la producción vocal, en los cuales notaremos la represión emprendida por la sed de conocimiento con todo su consiguiente progreso técnico.

³⁵M. Foucault, *História da sexualidade I*, 1988.

³⁶R. Durand, “The disposition of the voice”, 1977.

³⁷D. Charles, “Omaggio a Demetrio Stratos”, 1989.

Como subrayó Daniel Charles,³⁷ citando a Paul Zumthor, la simbología aplicada a los tenores, sopranos y bajos en el siglo XIX ya prefigura una cierta sistematización bien acabada de los atributos vocales. Los timbres eran escalonados según una identidad, un rasgo común a todos los que encajaban en una determinada extensión. Había, por lo tanto, un concepto que debía ser obedecido para adecuar de la mejor manera las voces humanas a la producción musical de la época. Nada más obvio que suponer ahí —en pleno siglo XIX— una hermenéutica de la escucha, que desmontaba y revelaba solamente los aspectos formales involucrados en el objeto del análisis.

Era claro que los parámetros vocales servían a la técnica y al concepto de forma *ideal*. La idealización de las fórmulas, ya repetitivas, buscaba un significado extrínseco a la obra. En otras palabras, una supervaloración de la interpretación aún centrada en los sujetos únicos: tiempo lineal de causas y efectos pacíficamente entronizados en el campo de los análisis musicales.

La realidad puramente física, corporal, va a responder a los imperativos de la “buena” técnica. La voz es considerada como un instrumento, una máquina perfectamente domesticable al servicio de una estética armoniosa y en ningún momento anárquica. El ruido y el “desafinar” deben ser exorcizados de aquel mundo que determinó una cierta “moral” de la voz.

Lo que heredamos del canto lírico 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”.³⁸ Deseo ardiente que no niega que la voz es el “índice de excitación corporal” (conforme Guy Rosolato), pero que no es aceptado en los límites del canto lírico por desvirtuar o entorpecer las convenciones de interpretación.

No es otra la obsesión del siglo XIX por el coro, armoniosa reunión de voces-máquinas funcionando como una estructura

³⁸D. Stratos, “Diplophonie et autre”, 1987-1988, p. 457.

instrumental colectiva, obedientes y bien afinadas. Se trata de una transposición de la estructura social de la época al mundo de la música vocal.

A propósito, es oportuno revisar la noción de *bel canto* o *belcantismo* en sus inicios en los siglos XVII y XVIII:

estilo de canto desvinculado de toda preocupación por el realismo dramático y la verosimilitud en relación a la situación, al carácter y al sexo del personaje y tendiente a una abstracción puramente musical. Caracterizó el melodrama italiano e italianizante hasta Rossini y se desarrolló la práctica de que *cantanti evirati* y mujeres (sopranos y contraltos) representaran indistintamente partes masculinas o femeninas, prevaleciendo la razón vocal sobre la plausibilidad escénica. El tipo de fonación adoptado buscaba obtener sonidos suaves, redondos, homogéneos en el paso de los graves a los agudos, agilidad en la ornamentación y en el fraseo; el uso del falsete, además, garantizaba notas bastante dulces también en la gama de los agudos. Los compositores de la época favorecían esa vocalidad con melodías de ritmo *legato*, y con pausas en el fraseo, coincidentes con un ritmo respiratorio regular.³⁹

³⁹ *La nuova enciclopedia della musica Garzanti*, 1988, p. 74. Las cursivas son mías.

En esta breve definición, se nota lo que fue el *bel canto* en su origen. Aunque no tomaba en cuenta el carácter, la sexualidad, el realismo de los personajes, consiguió que la voz determinara y anteciediera a los requisitos de la escena.

Hay un embrión de la técnica más refinada que inicia su dominio sobre el ejecutante. Sin embargo, esa vocalidad que ya comenzaba a establecerse como objeto, en el siglo XIX se mostrará en su forma mejor acabada y sedimentada.

La voz surge ya como instrumento a ser investigado y entrenado. Los *castrati* o *evirati* demuestran esa fuerza incisiva

de conocimiento. Se abre el campo a una *abstracción* puramente musical, ordenada y armoniosa.

Las partes masculina y femenina son barajadas en función de la conveniencia, pero siempre con el predominio del género masculino. Las sonoridades son suaves, redondas y homogéneas, capaces de traducir el gusto de la nobleza. El cuerpo sonoro sufre ahí una decodificación y una recodificación. El designio despótico sucede al código de la voz y le trae valores nuevos. Si esa recodificación aparece en los siglos xvii y xviii, en el siglo xix ya sentiremos el influjo de la “razón” kantiana y los virtuales desdoblamientos de su estética. El imperativo moral figura como un imperativo “en sí”, dependiente de la propia constitución natural del ser humano, en el justo momento en que el falsete y los *evirati* comienzan a apartarse de las prácticas musicales modelares.

Las ornamentaciones y el fraseo consiguen narrar el ideal de transiciones “indoloras”, pacíficas, que no afectan a los oídos. La voz aún podría contar con pausas, aunque pausas que atendieran al ritmo respiratorio.

Es, sin embargo, durante el Romanticismo, que esa “libertad” adquiere valores más realistas, contaminados de emoción y de un chorro de subjetividad característicos de la época. En el siglo xix, hay que recordar la larga influencia del pensamiento de Hegel. Con su inspiración idealista, Hegel afirmaba las contradicciones de la realidad en su permanente transformación. Concordando con Kant, reconocía que el sujeto es esencialmente activo y está siempre interfiriendo en la realidad.

He ahí el clima en que la vocalidad estará inmersa. El hombre, por medio de su trabajo, del aumento de la técnica, comienza a inquirir con mayor insistencia acerca de los conceptos involucrados en la música. Los personajes de ópera pasaron a representar las pasiones y los conflictos amorosos, no raramente sociales. Se da la aparición de un drama más

elaborado y verosímil. Para ello, se hacen necesarias idealizaciones correlativas. Los hombres representan a los hombres y las mujeres representan a las mujeres. Es el sujeto dueño de su destino.

Regresando al nacimiento del *bel canto*, veamos la definición de “falsetista”:

cantante especializado en el uso del falsete, al grado de interpretar partes de soprano (sopranista) y de contralto (contraltista). Los falsetistas, particularmente empleados en la polifonía sacra del siglo XVI en lugar de mujeres y niños, fueron sustituidos, en el curso del mismo siglo, por los *evirati* (llamados también falsetistas naturales). En el siglo XIX, con la desaparición del *evirato*, el falsetista fue nuevamente empleado en las iglesias. Hoy eso es raramente solicitado en la práctica musical culta occidental (sobre todo en los países anglosajones), mientras que encuentra aún gran uso en la música no-europea y en el folklore (por ejemplo, en el canto popular sardo, en el *yodel* tirolés).⁴⁰

⁴⁰ *Ibid.*, p. 263. Las cursivas son mías.

En el transcurso de los siglos XVI y XVII aparecen los *evirati*, cantantes emasculados (castrados) aún en edad tierna para que, al crecer, preservaran una voz femenina aliada a una constitución física masculina más amplia y fuerte. Se lograba una bella voz con mayor volumen y proyección. Aquí se da lo que ya describí como recodificación despótica sobre la corporalidad de los ejecutantes, sujetos al deleite y al placer de una selecta audiencia de nobles. Lo profano y lo exuberante toman la escena confiscando la corporalidad y la sexualidad del súbdito en provecho de una instrumentalización. La voz ya es un instrumento musical para ser estudiado.

Al desaparecer la figura del falsetista, a los *evirati* se les da el nombre, algo irónico, de “falsetista *natural*”. La naturaleza,

por lo tanto, es transformada ya por la acción del “empirismo” humano. Hay una distorsión del concepto de naturaleza. Lo natural no es, para el cantante especializado, su vocalidad y corporalidad intactas. Es lo que se puede transformar en provecho del conocimiento musical de aquella época.

En el siglo XIX, la presencia de los *evirati* ya no responderá a los llamados de una estética. Los *evirati* desaparecerán rápidamente, tal vez porque atentaban contra la moral dominante o porque representaban “bibelots” de una nobleza en franca decadencia. En el apogeo de esta práctica, sin embargo, sirvieron al análisis y al estudio que los sabios ligados a la música vocal emprendieron. En su tiempo, se prestaron a toda suerte de experimentos, muchos de ellos importantes. Y es necesario observar con atención ese juego de sustituciones entre falsetistas y *evirati*. El falsetista de cuerpo intacto y natural desaparece para dar lugar a un emasculado desnaturalizado, denominado “falsetista natural”.

Con este juego se inaugura el proceso productivo de barbarie, siempre en función de algún incremento del conocimiento. Las ciencias naturales se reacomodan en nuevas y especializadas ciencias. El cuerpo humano y la voz renacerán para una nueva incursión represora, de contenido esencialmente moral, por los sabios y filósofos del siglo XIX.

En ese siglo es el turno de los *evirati* para dejar los teatros y las salas de concierto. A los falsetistas se les abre el espacio de la iglesia, pero no a los *evirati*.

Se recupera el orden en moldes semejantes a los del siglo anterior. Ya no se podrá interferir en el cuerpo del hombre sin una autorización científica o religiosa. Imperan la razón y el respeto a los valores trascendentes. Las culpas y los castigos serán racionalmente administrados.

En ese mismo siglo surgen la moral victoriana y la sexualidad camuflada de la burguesía; se da el advenimiento de la

pareja legítima y procreadora, que recluye el erotismo en el cuarto, recubre el discurso con el decoro y oculta o excluye los más simples actos del deseo, como dice Foucault.⁴¹

Esa misma moral nos sirve de contrapunto a los conceptos vocales de la música de la época.

Zumthor, en un abordaje aún vigente, subraya los caminos y descaminos de la voz como corporalidad y sexualidad:

Paradoja de la voz. Constituye un evento del mundo sonoro, de la misma forma que todo movimiento corporal es del mundo visual y táctil. Por lo tanto, huye de alguna manera de la completa toma sensorial: en el mundo de la materia presenta una especie de misteriosa incongruencia. Es porque informa sobre la persona, por medio del cuerpo que la produce: mejor que por su mirada, por la expresión de su rostro, alguien es “traicionado” por su voz. Mejor que la mirada, que la cara, la voz se sexualiza, constituye (más que lo que ella transmite) un mensaje erótico.⁴²

La voz es exhibición y don, agresión, “conquista y esperanza de consumación del otro”. Vehículo de sí misma, migra de un interior a otro en dulce penetración y cópula, reitera su espesura biológica: Voz hija de la boca, órgano sexual.

Voz erótica que preside la creación y la reproducción de lo nuevo. Fuerza germinadora que jamás cesa y que no puede ser reprimida.

Hay que pensar ahora en el falsetismo que existe en el canto popular sardo y en el *yodel* tirolés, tan apreciados por Demetrio Stratos. El falsetismo, en las culturas sarda y tirolesa, preserva y libera el contenido erótico. En palabras de Zumthor, los valores biológicos de la voz se realizan simultáneamente en la conciencia religiosa y mítica, de la cual esas prácticas vocales nacieron.⁴³ Ese falsetismo está situado en un espacio propio de

⁴¹ M. Foucault, *História da sexualidade I*, 1988.

⁴² P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 14.

⁴³ *Idem.*

origen, procreándose e inseminando el discurso musical como práctica social vital.

Al recuperar/utilizar, en los años sesenta y setenta, el *yodel* y el falsete, junto con las prácticas de otras etnias, Demetrio Stratos realiza su crítica particular contra la represión de la música “culta”. Obviamente, lo mueve también un contexto de revoluciones, entre las cuales está la liberación sexual de la juventud de aquellos años agitados. La vocalidad asume así su papel contestatario profundo, en vista de que las investigaciones de Stratos dan muestras de que perdurarán como legado inestimable.

En “Diplophonie et autre” sobresale la crítica de Stratos al *bel canto*, cuando le da el sugestivo sobrenombre de “convento”. Es más, en sus “notas a subrayar”, especifica:

1. Cuando una persona habla, no oímos sus respiros, aunque son la parte más importante de la voz.
2. Notar el lazo estrecho: voz/sexo.
- (...)
4. Voz y sexo, aún: relación con el ciclo menstrual y con la castración.⁴⁴

⁴⁴D. Stratos, “Diplophonie et autre”, 1987-1988, p. 459.

Stratos —“anarqueólogo”— percibe las relaciones que existen entre vocalidad y sexualidad humanas. Las mudanzas que ocurren durante el ciclo menstrual y aquellas debidas a la castración, entre otras, afectan la voz, lo que lleva a Demetrio a concluir que la reproducción y el erotismo están conectados (basta recordar la acción de las hormonas sobre los pliegues vocales, más evidente en los *evirati*). De esta manera, la voz, antes tiranizada y domesticada, surge como una vía de acceso al cuerpo y a la sexualidad reprimida. Voz lista para ser lanzada en su materialidad, en su execrable fealdad, revolucionariamente indecorosa.

En las notas de Stratos hay, además, menciones al soplo. Soplo vital —*prana, anima, pneuma*— que, como lo propone Daniel Charles,⁴⁵ liga a Stratos con el budismo tántrico, remite al tiempo de la eterna creación de la vida. Acto sexual sagrado y religioso. En este punto comprobamos que el control de la voz y de la corporalidad a ella relacionada dispone de una dimensión trascendente inmanente a ser redescubierta. La liberación de la sexualidad es vital para que participemos en el encuentro sacrificial con el otro. Comunión erótico-musical, como la que vislumbró Stratos en “Segmenti”.

He ahí el “grano de la voz” barthesiano en su utopía; no cargado de inflexiones dramáticas, sino una mezcla erótica de timbre y lenguaje, la sustancia de todo un arte: el arte de guiar el cuerpo del otro. Articulación del cuerpo, de la lengua y de la garganta, no del sentido. Placer carnal de escuchar una voz que canta.

Éxtasis y comunión son herramientas útiles, desbloqueo corporal y vocal para Stratos. La celebración dionisiaca rompe las amarras de la razón y de la moral.

Afirmar un cuerpo es dinamizar las fuerzas de la vida, hacer que la voz sea capaz de crecer en medio de una cultura astillada, probar que la voz es capaz de cantarse.

⁴⁵ D. Charles, “Omaggio a Demetrio Stratos”, 1989.

La voz nómada

Boca, orificio, canal, por donde el niño entona los simulacros. Los miembros fragmentados, los cuerpos sin voz; boca en que se articulan las profundidades y las superficies. Boca de donde cae la voz del otro, haciendo revolotear por encima del niño los altos ídolos y formando el superyo. Boca donde los gritos se recortan en fonemas, morfemas, semantemas: boca donde la profundidad de un cuerpo oral se separa del sentido incorporal. En esta boca abierta, en esta voz alimenticia, la génesis del lenguaje, la formación del sentido y la chispa del pensamiento hacen pasar sus series divergentes.⁴⁶

⁴⁶M. Foucault, “Theatrum philosophicum”, 1997, pp. 61-62.

En su ensayo “Demetrio Stratos e l’avanguardia dell’inquietante”, la musicóloga italiana Gigliola Nocera subraya la importancia y la relevancia de las contribuciones de Demetrio Stratos en el ámbito de la interdisciplinariedad: su actuación alcanzó el rock, el mundo del *performance*, la fonología, la lingüística y el psicoanálisis, así como la antropología y la música experimental.

Según Nocera, el trabajo de Stratos se materializó en su propio cuerpo, laboratorio y santuario de cuestiones inquietantes. Stratos demostró ser un denominador, un punto de intersección entre la ciencia y el arte, y fue posible reconocer, en él, una instancia epistemológica de las más productivas y bellas.

Tan sólo por eso Demetrio Stratos podría tener su nombre y su obra inscritos en la historia de la música vocal de Occidente, aunque también captó las exigencias y los impases teóricos que marcarían la denominada Nueva Filosofía Francesa (que, en la segunda mitad de la década de los sesenta, buscaría la deconstrucción de la *phoné*, caso específico de Jacques Derrida).

Sin embargo, propone Nocera, Stratos operó un proceso de recuperación de lo “olvidado”, un retorno superador de todo aquello que es “pre”, sometiendo a discusión, como lo expuso Daniel Charles en *Le temps de la voix*, la “polifonía de la voz”

y la inquietud anárquica a que ella conduce. Un placer polimorfo que nace del querer cantar la voz y explorar sus posibilidades e imposibilidades. Recuperación de la vocalidad olvidada porque no fue territorializada⁴⁷ por la decodificación capitalista o por la “esclerosis de la historia”.

Así, la voz de Stratos quiere cantar el “retorno” a la polifonía infinita, que la codificación realizada en el transcurso de la historia redujo y trató de castrar violentamente. Al situarse en las vísperas de la constitución del “sujeto” — cuando el ser humano, en su plenitud antropológica, aún no anulaba las diferencias —, Stratos quiere mapear los daños que la cultura ocasionó, regresando a lo “precultural”; y, al mismo tiempo, actuar críticamente en una sociedad donde la información “cortocircuita” nuestras mentes y sentimientos. Así, la barrera u oposición entre Oriente y Occidente sería derruida: Stratos pertenecía a los dos lados simultáneamente. En una entrevista con Daniel Charles, dice: “Nací en Alejandría, la puerta entre Occidente y Oriente. Soy un portero”.⁴⁸

En cierta medida, la obra de Stratos refleja un carácter nómada. Y aquí es pertinente recordar las consideraciones de Régis Durand, en su ensayo “The disposition of the voice”, cuando se vale del pensamiento de Gilles Deleuze aplicado a la problemática de la voz:

La contribución de Gilles Deleuze a la cuestión de la voz es indirecta pero esencial. Se encuentra en el concepto de nomadismo, en la crítica de la profundidad (y altura) y de la liberación de las superficies, a las cuales él conduce en *Lógica del sentido* y en *El anti-Edipo*. Con esto Deleuze nos dio poderosos instrumentos para reexaminar la función de la voz. El pasaje sobre nomadismo, por ejemplo, citado por Daniel Charles, parece ser análogo al cambio de intensidad, la abrupta y estática conexión vertical por la cual la

⁴⁷“Las sociedades modernas civilizadas se definen por los procesos de decodificación y desterritorialización. Pero lo que desterritorializan, por un lado, reterritorializan, por otro. Y estas no-territorialidades son muchas veces artificiales, residuales, arcaicas; simplemente, estos arcaísmos tienen una función perfectamente actual, corresponden con nuestro modo moderno de ‘enladrillar’, de escuadrar, de reintroducir fragmentos de código, de resucitar los antiguos e inventar pseudocódigos o jergas”. (G. Deleuze y E. Guattari, *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, 1972, p. 206).

⁴⁸D. Stratos, Entrevista concedida a Daniel Charles, 1979.

voz produce efectos: “El nómada no es necesariamente alguien que se mueve, hay viajes en los cuales nadie se mueve, viajes en intensidad, y hasta bajo un punto de vista histórico, los nómadas no son aquellos que se mueven como migrantes, al contrario, son aquellos que no se mueven, y principian a nomadizar, de forma que permanecen en el mismo lugar pero libres de los códigos”.⁴⁹

⁴⁹R. Durand, “The disposition of the voice”, 1977, p. 104.

Inferimos que Stratos fue un doble nómada: emigró y deambuló por países de Oriente hasta establecerse en Occidente; migró dentro de su propia investigación, del rock progresivo a la música de vanguardia. Mas, como observó Gigliola Nocera,⁵⁰ se volcó sobre todo lo que entendemos como “pre”, por ejemplo, las músicas de diversos orígenes étnicos (Irán, Mongolia, Tíbet, India y África Central, entre otras).

⁵⁰G. Nocera, “Demetrio Stratos e l'avanguardia dell' inquietante”, 1989.

En suma, Stratos realmente se liberó de los códigos. Sobre todo, fue un indagador de aquello que se encontraba desterritorializado en su tiempo. El rock no estaba aún impregnado de una vertiente más experimental (al menos en Italia); sin embargo, Demetrio fue a rescatar un espacio para los cruzamientos de los acordes simples del rock con las melodías del folklore mediterráneo, sumándolos con la improvisación del *free jazz*. Incluso en el Grupo Area, Stratos irrumpió como un cantante que improvisaba, que hacía uso vigoroso del *yodel* (al contrario de la vocalidad cliché de los *pop stars*, llorona y apocalíptica). No obstante, es en su obra de solista que percibimos con mayor vehemencia su nomadismo musical antropológico.

Sería interesante unir los conceptos deleuzianos de *nomadismo* y *multiplicidad*. Parecen aproximarnos a aquello que Stratos formuló como su práctica estética.

Si por un lado Stratos nomadizó la vocalidad occidental, retirándola de los clichés y límites “bien portados” del *bel canto* y alcanzando los restos despreciados por el capitalismo

(sobre todo la producción musical del Tercer Mundo), por otro, trabajó dialogando con multiplicidades paradójicas: rock progresivo, jazz, música de vanguardia y prácticas musicales étnicas.

Es importante señalar que esas convergencias no sufren un acomodo lineal y secuencial, en un sentido de tradición o “entrega” que prefigurara una línea evolutiva rectilínea, totalizante y cerrada. Prefiero entenderlas en el ámbito de las multiplicidades estéticas, fruto del nomadismo de Demetrio. Como afirmó Deleuze,

Los estados de cosas no son ni unidades ni totalidades, sino multiplicidades. En la multiplicidad lo que cuenta no son los términos o elementos, sino lo que hay “entre”, el entre, un conjunto de relaciones que son inseparables unas de otras. Cada multiplicidad crece de en medio, como una hoja de pasto o un rizoma [...] o como las líneas de Pollock.⁵¹

⁵¹ G. Deleuze, *Dialogues*, 1987, p. 8.

O también: “líneas que se bifurcan, se unen (entre) son devenires. Multiplicidades se establecen de los devenires sin historia, de individuación sin sujeto (...)”.⁵²

⁵² *Idem.*

Así comprobamos que la operación migratoria de Stratos no es “sistemáticamente histórica” (a la manera de la historia que acompañó al progreso de la técnica y de la estética que la siguió paso a paso). No, sus investigaciones fueron un tanto geográficas, viajes en *intensidad* rumbo a la deconstrucción de la vocalidad de su tiempo, tan ligada a los patrones impuestos por una cultura en perpetuo cuestionamiento por la juventud.

Las investigaciones de Stratos siguieron una senda nómada, sin jerarquías, solamente *deviniendo* entre producciones dispares, lo que las llevó a la explosión de los ruidos del cuerpo, que se resensibiliza y se decodifica en vocalidad libre más allá de la representación. Pura espesura del ritual de sacrificio,

sin sujeto y sin objetos, atemporal. Una vocalidad que no se constituye en marcas para la memoria, que no se transforma en norma y ley de aquello que se puede esperar de ella, que contradice la voz monofónica y sin sorpresas, aquella que ya no religa al hombre con cualquier cosa (a no ser, quién sabe, con el mercado).

Aquí se puede hacer una nueva mención del pensamiento griego. En específico, del canto de los poetas de las cosmogonías. Éste, en su devenir atemporal, ritualísticamente se vuelve el asunto de los dioses y los propios dioses. Al mismo tiempo en que sus oyentes se vuelven dioses y cantantes.

Así, como propone Nocera,⁵³ Stratos consigue liberar a la ninfa Eco de su clausura. El “cantar la voz” de Stratos no desea otra cosa sino retirar nuestra vocalidad-corporalidad de la *repetición* dominante y esterilizante. Una voz que se supera no puede ser esclava de las codificaciones neuróticas. Las diplofonías y triplofonías del cantante, sus silbidos glóticos son sólo algunas de las tentativas de la ninfa de recuperar su cuerpo perdido, liberándose de una sucesión de espejos vocales que devuelven siempre la misma pálida voz (eco) sin alterarla. Una voz cargada de sentido cuidadosamente distribuido y racionalizado, centralizada en el yo y en la subjetividad, que piensa ser causa de todo, narcisísticamente, no podrá parir algo más allá de sus pobres expectativas binarias: voz-grito x voz-habla.

Stratos, entonces, parece apuntar hacia un *devenir-voz*, hacia aquella voz que se canta, susurra, gime, produce diplofonías miméticas, extáticas, “estráticas”. Escuchemos “Mirologhi 1 (Lamento d’Epiro)” y “Mirologhi 2 (Lamento d’Epiro)”, por ejemplo, o “Criptomelodie infantil”. En estas piezas, percibimos la *voz-pharmakós*, una voz de fábula, la voz del cordero y la del lobo fundiéndose y, al mismo tiempo, individualizándose, deviniendo y estimulando, valor bruto del sonido listo a transformarse en música.

⁵³G. Nocera, “Demetrio Stratos e l’avanguardia dell’ inquietante”, 1989.

En una perspectiva metafísica hegeliana, la voz expresa la subjetividad y el “yo” del sujeto y se hace posible sondear los recesos del espíritu. La voz se materializa y se convierte en una forma fácilmente domesticable y cognoscible. Este “yo” solamente es aprehensible por una fenomenologización de la voz. Una presencia que, exterior a ella misma, remite a un ideal por encima de todo: un alma bien tallada. La voz, en este caso, es sierva de la razón y del espíritu; en última instancia, del lenguaje hablado. Se vuelve *monofonía*, ya que una voz es representación y repetición de un sujeto único e indiviso.

La voz de Demetrio Stratos se presenta frente a esta cuestión como un “no-objeto”. Si busca las multiplicidades y diferencias anárquicas, libre de los códigos rebeldemente barajados, no irá a convergir hacia un centro o hacia un sujeto. Al mismo tiempo, huye —nómada, inalcanzable— de los diseños objetivadores capaces de operar divisiones lógicas y epistemológicas.

Una vocalidad libre como la de Stratos no remitirá a la integridad de un sujeto que canta o al concepto reiterable de *canto*, como se concibe vulgarmente. Es polifónica y “esquizofrénica”, productora de materia deseante, que no se somete a las leyes lógicas de la identidad. Ella “retorna” al “pre”, superando y revelando un primer flujo de codificación sobre el cuerpo de la Tierra. A propósito, recordemos lo que dicen Deleuze y Guattari en *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*:

Las formaciones salvajes son orales, vocales, pero no porque les falte un sistema gráfico: una danza sobre la tierra, un dibujo en un muro, una marca en el cuerpo, son un sistema gráfico, un geo-grafismo, una geo-grafía. Y estas formaciones son orales precisamente porque tienen un sistema gráfico independiente de la voz, que no se orienta por ella, que no se subordina a ella, sino que está conectado a ella, coordinado

“en una organización en cierto modo brillante” y pluri-dimensional. (Y es necesario decir lo contrario de la escritura lineal: las civilizaciones sólo dejan de ser orales cuando pierden la independencia y las dimensiones propias del sistema gráfico; es orientándose por la voz que el grafismo la suplanta e induce una voz ficticia.)⁵⁴

⁵⁴ G. Deleuze y E. Guattari, *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, 1972, p. 150.

Claro está que una fenomenologización de la voz está ligada a la dependencia servil de la escritura, a una voz ficticia y metafísica, que constituye la identidad del sujeto al mismo tiempo en que lo abstrae.

Como señalan los autores, las culturas orales son pluridimensionales, y la voz está *entre*, *deviniendo* en otras manifestaciones, inclusive las lúdicas y gráficas. El modo de producción y circulación libidinal es oral también, sin que por ello enajene a los hombres: produce una voz ficticia, impalpable, más allá del propio hombre. Conforme ya se ha expuesto, estamos hablando de una comunidad que no concibe el tiempo como dimensión lineal, que no concibe al sujeto como agente de la voluntad. Estamos en los límites de la producción de una vocalidad sin sujeto, polifónica, en el sentido en que el hombre, no tomado como individuo aislado, posee muchas voces. Su “yo” también es aquel de los árboles, de los manantiales, de los pájaros.

En sus investigaciones, Stratos realmente no deja que su voz-música, ruidosa y dolorida, sea objetivada. Al contrario, ella explota en un *infinito presente*, en la espesura del instante. Fluye valientemente en un juego en que se arriesga la propia vida, y se vuelve un *pharmakós* —cura y veneno— y nosotros la apreciamos como un evento que no es *él mismo el término*, sino *lo interminable*.

Así es como Stratos transgrede la univocidad de la voz monofónica. Al contrario de la metafísica de la presencia de la voz

y del sujeto, la multiplicidad ruidística no espera para ser explicada desde el exterior a partir de un espíritu consciente o por medio de la unificación de una sola voz. Como dice Charles, recordando a John Cage:

para decirlo como Cage, a priori las consonantes no son menos “musicales” que las vocales. Su potencial “expresivo” no tiene ninguna necesidad, para enunciarse, de ser articulado en función de un significado proveniente “de otro lugar” con relación a la vocalización: será, al contrario, tanto más intenso aquello que nos será revelado al desnudo, en su “reificación” incompleta y aún no-familiar.⁵⁵

La voz polifónica de un sujeto fragmentado, voz que no se deja objetivar, pone en jaque la inmaterialidad de la voz que se presenta como “morada del ser”. En realidad, la voz de Stratos se presenta en su cruda materialidad, sin pudores, y restablece la diferencia de la voz respecto a la función de vehículo del lenguaje hablado. Podríamos agregar que esa voz no pertenece a alguien cuyo nombre es Demetrio Stratos; pertenece a todo el género humano sin excepción, porque posee timbre, corporalidad y emoción comunes a nuestra libertad perdida.

Y es también en la interpretación de “Sixty-two mesostics re Merce Cunningham”, de John Cage, que la voz de Demetrio nos habla de la imposibilidad indomable de la repetición, de la no-permanencia de la materia, del azar que afirma el próximo lance de dados. La voz de Stratos está allá en su intensidad, nómada, sin que podamos capturarla, sujetarla o remitirla a metáforas fuera de sí misma. Como un pez en la red, el *performer* canta la voz y, no, las palabras en la música.

De hecho, en la interpretación (¿o desinterpretación?) de esta pieza por Demetrio, entendemos perfectamente lo que John Cage quiere decir con “será (...) tanto más intenso aquello

⁵⁵ D. Charles, “Omaggio a Demetrio Stratos”, 1989, p. 4. La palabra usada en el original en portugués es “vocalise”. Así, “vocalización” se debe entender en el sentido más amplio de *emissão vocal*, no restringido a los ejercicios de calentamiento vocal o a un determinado género del *bel canto*. (N del T)

que nos será revelado al desnudo, en su ‘reificación’ incompleta y aún no-familiar”. Compararíamos su serie de eventos vocales con el instante atemporal de un satori zen-budista, en el cual se supera la oposición dualista y se sumerge en el vacío y en la no-permanencia, allá donde, como diría John Cage, “cada momento presenta lo que sucede”.

Al citar una frase de Lyotard, Stratos reafirma la perspectiva anárquica de los sonidos de la voz en tanto que voz: “En fin los sonidos feos tienen derecho a la escucha”.⁵⁶ El cantante señala que entre los pliegues-plagas del lenguaje existe un microcosmos sonoro inexplorado, y que una probable deconstrucción se operaría al tener la voz, en su materialidad, una importancia primordial.

Su crítica, entonces, se vuelca contra los *performers* equivocados que, sensibles al llamado “somático”, eminentemente corporal de su arte, despreciaban las especificidades de la vocalidad, creyendo con ello haber materializado algo que, de hecho, les faltaba. Para Stratos, las reflexiones de estos *performers* eran superficiales porque su pretendida deconstrucción no había alcanzado el centro de la cuestión, ¿cómo desvincular la voz del lenguaje hablado y del sujeto emisor? y remata, en su curioso estilo hermético: “Así la soberanía subversiva de la voz-evento, pharmakón, desafío de la comunicación, deja al sujeto en una antropolatría ingenua entre el gozo no condicionado y la consumación (...)”.⁵⁷

Esa antropolatría y el temor de los hombres por la antítesis platónica entre modelo y simulacro, entre esencia y apariencia, serían los motivos de las deconstrucciones imperfectas de la voz, ella misma dividida en voz y habla.

La esencia (o utilidad) de la voz sería su producción de sentido verbal para la manifestación y exteriorización del espíritu del sujeto. El simulacro sería la apariencia, tan engañosa y superficial que incurriría en mentiras y errores. Ahora bien, el

⁵⁶ Lyotard *apud* D. Stratos, “Diphonie et autre”, 1987-1988, p. 457.

⁵⁷ D. Stratos, *ibid.*, p. 457.

arte busca aproximarse al máximo las formas de percepción, y la naturaleza y el comportamiento de los hombres son francamente superficiales y engañosos. Así, el arte tendería a ser una representación de lo irrepresentable, un proceso de engañar de la manera más bella posible. De donde se concluiría que la voz, en su representación artística, debería ser pura apariencia, *pharmakón*, venenosa y curativa, sin nada exterior además de sí misma. Voz en tanto que voz - he ahí la vocalidad liberada cuidando manifestarse más allá de la antropolatría, del ser en tanto que centro del “universo que se derrama en un sinnúmero de sistemas solares”, como dice Nietzsche.

Pero, a partir de Stratos, ¿cómo podríamos suponer otra vocalidad? Cantar la voz no tiene otra función que ser un flujo que se combina con otros flujos. Un flujo de algo intenso, instantáneo y mutante, entre la creación y la destrucción, que nos lleva a la despersonalización para que podamos alcanzar el corazón y el oído del otro. Voz que se torna un puente para la superación de valores preestablecidos y heredados sin cuestionamientos.

La deconstrucción de la voz, para Demetrio, implica escapar de nuestros propios nombres y de los previsibles rótulos estéticos. Trazar “líneas de fuga”, como dice Deleuze: “Las líneas de fuga son creadoras de estos devenires. Las líneas de fuga no poseen territorio (...) la transmutación de los flujos a través de los cuales la vida escapa del resentimiento de las personas, sociedades y reinos”.⁵⁸

⁵⁸ G. Deleuze, *Dialogues*, 1987, p. 50.

La voz-música es nómada, traza líneas de fuga y dialoga con sus diferencias y con otros territorios. Ahora ella debe ser encarada en su devenir, en las multiplicidades en que se entrelaza. Para ella, como para Demetrio Stratos, no existen territorios fijos: ella tiene la libertad de cantarse y ser cantada. Con las investigaciones de este artista el hombre recuperó una de sus posibilidades creadoras: la de superarse y aproximarse a los otros infinitos que son él mismo.

La línea de fuga es una desterritorialización, el retrazado de una cartografía, como aquella de las sociedades orales, pluridimensionales. Desterritorializar es partir, devenir, saltar. Ponerse en contacto con el exterior, romper y cruzar las divisas de la voz. Seguir más la geografía que la historia. Vincularse con las contribuciones artísticas de pueblos lejanos. Investigar, teniendo como punto de partida el “grado cero de la voz”. Viajar sin salir del lugar, no transportar nuestros egos a nuevos lugares.

Los nómadas no tienen pasado ni futuro, tampoco una gramática rígida. El canto de los nómadas ni siquiera puede tener palabras. Pues las palabras existen para ser obedecidas.

Rumbo a una escucha sacrificial

En su libro *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik señala un camino para pensar la escucha de la música, senda algo compatible con las ideas formuladas por Stratos. Este camino sería el de la “participación sacrificial, el involucramiento del oyente en un acto ritual”. Según Wisnik,

en las sociedades precapitalistas, incluyendo todas las tradiciones orientales (china, japonesa, hindú, árabe, balinesa y muchas otras), las occidentales (la música griega antigua, el canto gregoriano y las músicas de los pueblos de Europa), y todos los pueblos salvajes de África, América y Oceanía, la música fue vivida como una experiencia de lo sagrado, justamente porque en ella se traba, a cada momento, la lucha cósmica y caótica entre el sonido y el ruido. Esa lucha, que se torna también un intercambio de dones entre la vida y la muerte, los dioses y los hombres, es vivida como *rito sacrificial*. Así como el sacrificio de una víctima (o chivo expiatorio, que los griegos llamaban *pharmakós*) quiere canalizar la violencia destructiva, ritualizada, hacia su superación simbólica, el sonido es el chivo expiatorio que la música sacrifica, convirtiendo el ruido mortífero en pulso ordenado y armónico. Así como el *pharmakós* (la víctima sacrificial) tenía para los griegos el valor ambivalente del veneno y del remedio (la palabra tiene la misma raíz que “farmacia”, fármaco, droga), el sonido tiene la ambivalencia de producir orden y desorden, vida y muerte (el ruido es destructor, invasivo, terrible, amenazador y de él se extraen armonías balsámicas, exaltantes, extáticas). La música primitiva establece antes que nada una relación con el cuerpo indiviso de la tierra: sus flujos germinales intensos son inscritos ruidosamente, dolorosamente, en el cuerpo de los hombres y de las mujeres, y de esta inscripción se extrae el canto sonoro, el vapor barato de la música (escúchese la

fusión de profundo dolor y alegría cósmicos que hay en las maravillosas texturas polifónicas de la música de los pigmeos de Gabón).⁵⁹

⁵⁹ J. M. Wisnik, *O som e o sentido*, 1989, pp. 30-31.

Sabemos que la crítica y la propia escucha de la música de Stratos recurren al sonido *puro*, a la lucha cósmica entre sonido y ruido que constituye la música. Ruido que es sacrificado en favor del orden (representado por el sonido), proceso este de superación por el dolor y cuya matriz es el cuerpo de la Tierra que se manifiesta en la corporalidad humana.

En tanto práctica indisoluble de canto-escucha, el abordaje ritual puede ser portador de una temporalidad capaz de trascender los abismos entre los seres humanos, haciéndolos experimentar una comunión cósmica en la cual la voz y el oído recrean los espacios del deseo. Un tiempo “mágico”, que hace del azar, de los ruidos una cintilación de diferencias. Demetrio Stratos, nacido bajo la constelación de Tauro —signo que rige la garganta y la voz—, conocía las implicaciones entre arte y vida y la estrecha liga que existe entre la vocalidad y la escucha como instrumentos de rebeldía: “Si una ‘nueva vocalidad’ puede existir, debe ser vivida por todos y no por uno solo: una tentativa de liberarse de la condición de oyente y espectador, a la cual la cultura y la política nos acostumbraron. Ese trabajo no puede ser asumido como una escucha pasiva, ‘sino como un juego donde se arriesga la vida’”.⁶⁰

⁶⁰ Jean Jacques Lebel, *Happening and Fluxus*, apud D. Stratos, *Metrodora*, 1989, p. 9.

Según Stratos, debemos buscar una escucha activa, liberándonos de la condición de oyentes “momificados”. Por lo tanto, se hace necesaria una escucha afirmadora y creativa, poética, nómada, sacrificial, múltiple, reveladora del Otro. Como dice Wisnik, “la música pasa a pedir una escucha propiamente musical, es decir, polifónica. Es posible reoír su historia desde una perspectiva sincrónica. Es necesario producir nuevos mapas. Es posible oír todo de nuevo y estar sonan-

do ya de manera diferente. Modal, tonal, serial. Tocar la primera escala.⁶¹

⁶¹ J. M. Wisnik, *O som e o sentido*, 1989, p. 52.

Esto es válido para la escucha de la voz y, además, para las ideas y la música de Demetrio Stratos, ya que él rediseñó el mapa de la escucha y de la vocalidad de nuestro tiempo. Su participación en la música pop, en el rock, en el jazz, en las vanguardias europea y norteamericana, y sus investigaciones etnomusicales nos muestran cómo “es posible reoír su historia desde una perspectiva sincrónica”.

Para una escucha nueva y creativa es imprescindible una interacción ritualizada, preparatoria. No se trata de fijarse solamente en sus malabarismos excepcionales y en ellos reconocer una excelencia vocal. Se trata de experimentar el retorno de una voz a su materialidad primera, ruidosa y dolorida. He ahí el canto demoniaco y sagrado, que nos asegura que todas las voces son una sola, innominables y enigmáticas.

Ése es el sacrificio del ruido en favor del sonido. Stratos nos alienta a repensar la música y la presencia de la voz, y nos pide igualmente una escucha sacrificial. Así, la experiencia musical se vuelve algo que debe ser *vivido* integralmente. Dice Wisnik: “La música modal es la ruidosa, brillante e intensa ritualización de la trama simbólica en que la música está investida de un poder (mágico, terapéutico y destructivo) que hace que su práctica esté cercada de interdicciones y cuidados rituales”.⁶²

⁶² *Ibid.*, p. 31.

Es en la perspectiva del ruido que la voz de Stratos actúa. Él libera a propósito la explosión de sonidos listos a formarse desde una garganta que inaugura el propio espacio de su creación. A cada soplo verificamos el nacimiento o la aparición de algo prohibido. Al mismo tiempo, reconocemos, en esa voz, la voz de cada uno de nosotros, cargada de expresividad y prohibición, la prohibición de lo ruidoso es transgredida, llevada a la comunicación y, luego, a una estética de lo tácitamente aceptado.

Oír a Stratos es oír a disgusto, engullir los sonidos y los ruidos que hicimos en nuestra infancia. Es, sobre todo, oír la voz (y no por medio de ella), religándonos al cuerpo de la Tierra en plena era de la repetición y de la multifacetación de la información.

Sin duda, hay un poder en sus composiciones que simultáneamente crea y destruye, cura y hiere, que mimetiza la trayectoria del ser humano en sus superaciones y crisis en la Tierra. Diríamos que ellas trascienden la emoción puramente estética porque incorporan un flujo vital de alta densidad expresiva, demasiado humana.

De ese modo, es oportuno hacer un puente comparativo entre el trabajo de Demetrio Stratos y el de la cantante norteamericana Meredith Monk.

Como él, Meredith Monk recupera la voz en su dimensión performática y corporal, e igualmente regresa a las producciones musicales étnicas, además de que sus trabajos integran otras artes de manera interdisciplinaria. En sus propias palabras:

Un día percibí que mi voz podría tener la flexibilidad de mi cuerpo, que yo podía articular un vocabulario para mi voz así como había conseguido un vocabulario para mi cuerpo.

Creo que la voz, además de ser el primer instrumento humano, posee un lenguaje en sí. Es uno de los lenguajes más elocuentes que existen, pues ofrece una conexión directa con la emoción. Para mí, la voz es un instrumento espiritual, pues puede tener acceso a lugares del sentimiento y a estados de espíritu para los cuales no tenemos palabras que logren su traducción.

(...)

Yo raramente uso textos porque creo que la voz en sí es un lenguaje muy rico, muy poderoso. Si no uso muchas

palabras en mi música es porque creo que, cuando se explora la voz como un instrumento en sí, es posible expresarse más directamente que con palabras. Confieso que tengo un cierto desprecio por las palabras. En la mayoría de las veces, la palabra se usa como una especie de pegamento, ella quiere adherir al espectador o al lector a alguna narrativa, aprisionarlo. No me gusta que alguien vaya al teatro sólo para oír un texto cuando hay otras facultades que no se están usando. Cuando yo uso palabras en mi música es más por el sonido que por el sentido. Puedo ir a cualquier lugar del mundo con mi música y la audiencia responde a ella de un modo mucho más directo, pues no hay la barrera de la lengua. La voz trasciende culturas. Tiene el poder de redescubrir memorias, sensaciones y sentimientos para los cuales no tenemos palabras con qué traducir o éstas fueron olvidadas, reprimidas. Lo que hago en música es una especie de arqueología de la voz: me gusta explorar sus texturas, sus energías. Cuando lidias con la voz, es como si lidiaras con toda la arqueología del ser humano. Existen efectos vocales que encuentras en casi todas las culturas: los golpes de epiglotis, que son una técnica vocal que uso mucho, existen en la música de los Balcanes, en la música africana y en la asiática. La voz es un lenguaje universal.⁶³

⁶³ M. Monk, "Sonhos de Monk, 1992, p. 6.

Monk comparte algunas perspectivas de Stratos en relación con la corporalidad, instancia decididamente ligada a la vocalidad.

Recorre a la espiritualidad de la voz como elemento unificador o receptáculo de las emociones humanas perdidas por el hombre contemporáneo. Su trabajo demuestra una tendencia a no ocuparse de la voz sólo como vehículo de palabras consideradas exteriores al lenguaje puramente vocal.

En sus investigaciones interdisciplinarias, Monk percibe la necesidad de reagrupar los sentidos del hombre. Ahora bien,

dialécticamente no es posible una vocalidad sin una escucha igualmente desbloqueada.

Hay, además, otro punto en común entre los dos. Ambos son “arqueólogos de la voz” y buscan elementos técnicos o espirituales —conforme sea el caso— en las producciones étnicas, para expresar su comprensión del mundo y de la existencia.

La música de Monk nos proyecta hacia una esfera esencialmente mística y lírica. Tenemos un desplazamiento temporal: pasamos del canto gregoriano al minimalismo. Percibimos el carácter iniciático, ritualístico de su trabajo: “yo tengo una visión cíclica del tiempo. Si hay una constante en mi trabajo es la frecuente referencia al paso del tiempo. Siempre me fascinó la multidimensionalidad del tiempo. En mi trabajo siempre voy y vengo a diferentes periodos históricos”⁶⁴

⁶⁴ *Idem.*

Stratos parece rozar tangencialmente la disolución de los sonidos en favor de la liberación total de la voz. Él suena más como un experimentador obsesivo, un indagador de las profundidades infernales, un redescubridor de límites. Aunque no es “teológica”, su música pertenece al orden del sacrificio: canta una cosmogonía interior e impersonal, que trasciende las identidades y lo individual, para hablar de la escucha y de la voz de todos nosotros. Comprobamos una cierta “dificultad”, un obstáculo a ser transpuesto por nuestros oídos. Para entrar en su mundo, hay que prepararse teniendo un horizonte nuevo de expectativas —quien sabe si volcado hacia el inconsciente—, para un viaje de recuperación de nuestras capacidades perdidas. Se impone un cuestionamiento sobre el sacrificio de la voz, de la corporalidad, de la escucha y de la propia vida de Demetrio Stratos, el fármaco que cura y mata.

Las propuestas son, obviamente, distintas. Meredith busca las emociones que el hombre ha venido perdiendo en nuestro tiempo y en nuestra sociedad. Su plan sería un tanto lírico.

Stratos, con su posicionamiento anarquista, su empeño por re-descubrir el espesor de la voz, busca la victoria sobre los límites. Su emoción ya no es tan lírica, aunque sí *épica o trágica* en lo que tiene de afirmación del dolor y del destino.

Strato-análisis: “Flautofonie ed altro”

En un contexto ritual y mítico como éste, la música es un espejo de resonancia cósmica, que comprende todo el universo bajo la dimensión —demasiado humana— de la voz. El canto nutre a los dioses que cantan y que dan vida al mundo (los dioses, a su vez, son seres muertos que viven de la emisión del canto de los hombres). Pero el hombre que canta profundamente, y realiza interiormente el sacrificio, accede al mundo divino en la medida en que se inviste de la energía plena del ser, ganando como hombre-cantante la inmortalidad de los dioses-cantantes. Este paso es impresionante: “Entonces siente su fuerza elevarse a lo largo de la columna vertebral. Su soplo sonoro sube por sus canales interiores, dilata sus pulmones y hace vibrar sus huesos. Transformado así en resonador cósmico, el hombre se (in)viste como árbol que habla. Esa fuerza sonora se asentará en su piel o en su esqueleto, si el sacrificio ha sido total. Entonces él ya no será más que un instrumento en las manos de un dios, y sus huesos, aún impregnados de su fuerza sonora materializada, constituirán amuletos preciosos entre las manos de sus hijos. Su parte inmortal (el sonido fundamental de su alma) se encaminará hacia la Vía Láctea. Pero luego que ella haya logrado pasar el punto peligroso situado al oriente, entre Orión, Géminis y Tauro, donde los astrólogos sitúan la laringe del mundo, se incorporará al corazón de los muertos y participará de su canto en la caverna de luz que lanza el huevo solar y lo fija sobre el cuerno del toro primaveral. La laringe del mundo es la caverna de luz, la garganta abierta de los dioses que, cada primavera, renueva la acción del abismo primordial abriendo sus puertas al sol que sube como un árbol, un huevo resplandeciente o un cráneo cantante. Y es ese cráneo el que enuncia nuevamente el mundo a través de una música, cuyos rayos resuenan primero como la sílaba OM [...] Ahora bien, para emitir ese

sombrío canto de los comienzos, destinado a clarearse cada vez más, fue necesario que los labios del cadáver vivo se arredondaran para formar el círculo O, símbolo de la salida de la caverna de resonancia de donde sale el sol cada primavera para renovar la sustancia sonora de todo lo que existe”. En el ritual sacrificial, el cuerpo es un aparato de sonido poderosísimo (piénsese en un lama tibetano cantando al mismo tiempo la nota fundamental y sus armónicos: una voz que profiere acordes explícitos, armonías, una voz que penetra en la dimensión subyacente de la resonancia). La fuerza de la emisión del verbo musical, en el contexto iniciático, es inmortal, irreductible, sonido que impregna la piedra y que se impregna de su solidez.⁶⁵

⁶⁵ Marius Schneider, *Il significato della musica apud J. M. Wisnik, O som e o sentido*, 1989, pp. 35-36.

A fin de demostrar algunos procedimientos de composición e interpretación de Demetrio Stratos, presentaré un análisis de la pieza “Flautofonie ed altro”, del disco *Cantare la voce*, de 1978.

La elección de esta obra se debe al hecho de que innumerables cuestiones que aquí se tratan se encuentran sintetizadas en ella y expuestas de manera bastante clara.

“Flautofonie ed altro” trae, en el título, su textura básica. Son dos voces que, por medio del principio imitativo, tejen una especie de canon que oscila entre una heterofonía y una polifonía minimalista.

La 2ª voz no se afirma ni se define como voz autónoma o polifónica, pero tampoco se subordina completamente a la condición de acompañamiento heterofónico. Esta cuestión, al quedar pendiente para el oyente, parece ser portadora de la clave de la obra. Esta 2ª voz que se insinúa debe permanecer en la indefinición, en la condición de evento perceptible, aunque insoluble.

Obsérvese que lo que se entiende por *voces*, en términos compositivos, son líneas melódicas que constituyen y caracte-

rizan las texturas heterofónicas o polifónicas. “Flautofonie”, en este sentido, parece devolver a la palabra “voz” su connotación original de fenómeno físico. La 2ª voz, al mismo tiempo que es voz-línea melódica, es también simplemente voz-fenómeno físico. Y esta fusión proporciona al oyente una experiencia de extrañamiento y de indefinición.

Al analizar la obra en sus elementos principales, podemos describirla de la siguiente manera:

—La 1ª voz tiene como características principales la tesitura aguda, la presencia de sonidos casi puros (es decir, con pocos ruidos), el predominio de las vocales <i>< i> y < u>, y su intensidad varía entre el *mezzo forte* y el *forte*. Aquí será llamada “canto de superficie”;

—La 2ª voz posee una tesitura bastante grave, con un timbre oscuro y una intensidad medio-forte. Presenta un grado elevado de ruidosidad y, en contraste con la 1ª voz, será denominada “canto de fondo”.

—Hay además un tercer evento musical, constituido por sonidos cortos, con variaciones de altura y de duración: los puntos. En función de su gran diferenciación, este evento musical parece “comentar” y formar un paso entre los niveles superficie-profundidad de las dos voces principales.

La construcción de las voces está basada en dos motivos complementarios que se alternan y se repiten inicialmente en la 1ª voz-motivos [A] y [B].

Ejemplo:



La 2ª voz está compuesta por la presencia de fragmentos melódicos del motivo [A].

Ejemplo:



El repertorio de sonidos utilizados es extremadamente sutil, con detalles en los intervalos mínimos, microtonales. La escritura convencional — que establece doce semitonos iguales — en este caso irá apenas a representar, aproximadamente, la altura de los sonidos. (La notación convencional se usa aquí solamente a título de indicación para la lectura, con una partitura-guión anexa.)

Una vez aclarado esto, siguen las seis “notas” usadas para la construcción de los motivos, así como los motivos [A] y [B] utilizados en la 1ª voz:



En términos formales, se puede proponer el siguiente esquema:

Parte I o Introducción. Presentación del material (los motivos [A] y [B] aparecen dos veces).

Parte II o Parte Central. Transformación de los motivos ya expuestos. Inicio de la imitación en la 2ª voz (los motivos [A] y [B] aparecen diez veces).

Parte III o Parte Final. Repetición del motivo [A] (tres veces), que concluye con el motivo [B].

Estos motivos de seis sonidos — aparentemente muy simples — se adecuan a la repetición, ya que no constituyen una tensión

armónica. Esto permite centros flexibles, que oscilan dentro de un pulso interno libre y recaen, sucesivamente, sobre sonidos de mayor duración.

Organizando esa gama de escalas de seis sonidos en 5as justas, obtenemos la siguiente visualización:

Mi - Si - Fa# - Do# - Sol# - Re#

He aquí los seis sonidos utilizados por Stratos en “Flautofonie ed altro”.

Es interesante observar que la nota Si es un eje muy fuerte. Inicia todos los motivos [A] (1ª voz) y también es inicio y final de todos los fragmentos melódicos del motivo [A] usados en la 2ª voz. Es una especie de *bordón*, una nota fija que permanece resonando en el registro grave, un *continuum* sonoro que atraviesa toda la pieza.

Al revisar la serie armónica de la nota Si, constatamos que los armónicos 1, 2, 3, 4, y 5 (acorde mayor-Si, Re#, Fa#) son utilizados como notas de apoyo —podríamos decir que son “pilares” de sustentación estructural— al inicio y al final de los motivos [A] y [B] (1ª y 2ª voz) y en las notas de mayor duración.

El diseño de los motivos [A] y [B] en la voz superior se presenta como un evento musical constante y firme, como un elemento “ordenador” estable y perseverante. Desenvuelve una especie de “canto de superficie”, en el registro agudo, con el uso predominante de las vocales <i> y <u> y de la consonante sibilante <ch>, expirada al final del motivo [A] y al inicio del [B].

La fuerza melódica de los motivos está en el movimiento ascendente y alcanza su punto más agudo y de mayor tensión en la presentación del *yodel* (o, como dice Stratos, “un tipo de *yodel*”). El reposo, el relajamiento, ocurre en el movimiento descendente. La dinámica del motivo [A] requiere la comple-

mentación del motivo [B], con su punto de tensión en el *yodel*, sin embargo, ese segundo *yodel* es más agudo que el primero, como un refuerzo o una respuesta afirmativa.

El aparente cuño estético de estos motivos tiende a transformarse gradualmente con la “interferencia” de la 2ª voz, en una especie de “juego de espejo”. Eso lleva al oyente a comparar, consciente o inconscientemente, lo que ocurre con lo ocurrido, en un movimiento circular e hipnótico (percepción retrocausal).

La disposición y la relación de los componentes de los motivos forman un todo, y proceden de manera no-causal, no-lineal. Siguen un principio estructural circular, complementario, que relaciona dos contrarios en la formación de un todo, como si un motivo derivase del otro.

A cada repetición el motivo se renueva y se revitaliza en pequeñas desigualdades. Esas repeticiones refuerzan la identidad y la diferencia del material y sirven tanto para evidenciar como para ocultar elementos, transformándose en una rica experiencia de múltiples elecciones: aquello que buscamos es aquello que se nos escapa. A cada escucha el oyente puede aprehender una música diferente, de acuerdo con los diferentes elementos en juego. Con nuevas repeticiones, las diferencias se multiplican.

La 2ª voz, contrapuesta a la 1ª, es una especie de “canto de fondo”. Consiste en fragmentos melódicos del motivo [A] —iniciados y finalizados con la nota Si— emitidos en diplofonías, triplofonías y hasta cuadrifonías de armónicos, a veces sobrepuestos y mezclados electrónicamente. Los motivos van entrando y constituyendo la *trama*, la textura canónica, en que las voces caminan y hacen eco en sí mismas hasta llegar a una aproximación, casi a una fusión.

El “canto de fondo” poco a poco pasa por un proceso de interacción y va adquiriendo importancia, y el “canto de superficie” va perdiendo intensidad.

Vemos la trayectoria de la 2ª voz:



Analizando este pasaje, observamos que la 1ª voz (“canto de superficie”) tiene su autonomía y se basta a sí misma. La 2ª voz (“canto de fondo”), además de estar constituida por elementos de la 1ª voz, defiere como material (ruidosidad de los armónicos) y parece querer “vivir” por medio y dentro de la 1ª voz. Así es como desarrolla una trayectoria de aproximación a la superficie, además de usar *fragmentos* melódicos del motivo [A], y nunca el motivo en su totalidad.

La fuerza melódica de la 2ª voz crece gradualmente, de tal manera que imita el motivo de forma casi integral. Esta articulación entre las voces (los motivos [A] y [B] en la 1ª voz aparecen 28 veces, y en la 2ª voz el motivo [A] aparece catorce veces) causa tal unificación entre las dos fuerzas que, al final de la audición, la separación de las voces se deshace. Nos quedamos en la duda de si realmente oímos dos voces o si oímos una voz y su “doble”.

Stratos dio el nombre de “Flautofonie” (sonido de flauta) a esta obra. Tal vez por el hecho de que los instrumentos de sople hacen explícitos claramente los armónicos, proponiendo así diplofonías, triplofonías y cuadrifonías evidentes. Y la voz humana también es capaz de esto, como afirmó el propio Stratos en su ensayo “Diplophonie et autre”.

Pero también es posible pensar en el aulo, flauta frigia que acompañaba el trance en los rituales dionisiacos. Característica del aulo es la posibilidad de emisión simultánea de dos

sonidos, ya que ese instrumento posee dos tubos. Según Platón, el aulo es un instrumento desestabilizador debido a su capacidad de imitar gritos de dolor, y, en ese sentido, su uso no era aconsejable.

Es evidente también, respecto al “sonido de flauta”, la presencia del soplo como soplo creador, sin el cual la lucha entre ruido y sonido no se realiza. Demetrio ya había señalado que el soplo es la parte más importante de la voz (así como lo es el aire soplado por la columna de la flauta para hacerla sonar).

De esta forma, la “flauta-voz” de Stratos ejecuta un tema circular, de inspiración modal, que nos remite a una experiencia de comunión, de interacción ritualística y sacrificial. La repetición sugiere algo hipnótico, propicio al trance. Parece que Stratos desea una escucha participativa, despojada y donadora. Pasamos entonces de un tiempo cronológico lineal —algo como presente-pasado-futuro— a un tiempo religioso-circular. En la noción circular de tiempo (típica de pueblos y etnias como los pigmeos o los mongoles), el modelo de estabilidad anhelado es el *pasado*: una circularidad que tiene en el “antes” su base. Sin embargo, Demetrio Stratos propone una circularidad cuyo modelo es el de la *superación*, la afirmación de las diferencias y de las multiplicidades, un infinito presente que encierra pasado y futuro simultáneamente. Hay espacio para la religación del “pre” y para la presencia del “hoy” y del “después”. Es en esta circularidad y en esta repetición que los temas ejercitan un juego de espejos y una lucha cósmica.

Escuchamos la alegría (expansión) y el sonido purificado en la 1ª voz; y el dolor (oscuridad) y el ruido en la 2ª voz. Poco a poco notamos que el sonido es perturbado por el ruido o por la expansión, sin separaciones. Es una danza afirmadora e interactiva, como en la idea de un sacrificio. El “canto de fondo” sube a la superficie en toda su ruidosidad, repitiendo los elementos del “canto de superficie” repetición-*pharmakós* que

envenena, partiendo del “fondo” (las aguas) a las “superficies” de aquello que cura.

Se forma un juego de espejos entre los temas [A] y [B], entre la 1ª y la 2ª voz, como si Demetrio quisiera afirmar una imagen. La imagen de Narciso retorna del agua a su retina, de su retina al lago, siempre idéntica y ya diferente, deformada. Un lago con su fondo y su superficie: un espejo sonoro.

“Flautofonie” es el juego del *ruido* eternamente apasionado de su propia imagen: el sonido. Y, ya que hablamos de espejos, también su inverso. En ese juego de pasión, Demetrio quiere que la voz se establezca como voz por medio de la repetición de las diferencias, nómada. No por la repetición de lo mismo o de lo idéntico.

En “Flautofonie” hay una crítica a la repetición obsesiva y maquinal, estéril. Por medio de esta repetición siempre diferente Demetrio Stratos apunta hacia la abolición-disolución de los egos, elemento básico para el *sacrificio*. En esa disolución de la identidad estamos en comunión con los dioses, con la Tierra y con la vida. El sacrificio aparece en cada uno de los *yodels* que Demetrio ejecuta, ecos y repeticiones de júbilo.

Canto típico para voces masculinas, el *yodel* es una práctica común en el Tirol y en los Alpes suizos, en que la voz, con saltos improvisados de intervalos de 6a, 7a y 8a, pasa de una emisión normal de pecho al falsete. Hay *yodels* polifónicos y en forma de cánones. Se encuentran también en las prácticas vocales de los pigmeos y de los bosquimanos africanos.

En “Flautofonie ed altro” toda la tensión de la composición está basada en el *yodel*. Y eso es relevante, ya que esa práctica tiene relación con un “signo de vida”, un llamamiento, propagado por el *eco* de los Alpes, que hace que las personas puedan comunicarse en la soledad absoluta de esta región. De esta manera, ese *yodel* es grito de dolor y de alegría, conforme lo propone Schneider:

El aleluya es considerado normalmente un canto de alegría. ¿Pero no es tal vez, al mismo tiempo, de alegría y de dolor? El término *jubilare*, que antiguamente [...] designaba el grito victorioso y mortífero de las aves de rapiña (*jubilat miluus*), se usó después en el lenguaje eclesiástico para el aleluya. ¿Sería eso por causa del modo de cantar o por designar el inexpresable dualismo en que la alegría nace del dolor? Agréguese que el término *jubilare* está emparentado originalmente con *jugulare* (estrangular) y que el verbo *jubilo* influyó probablemente la forma *jubilaeus* y *jubilium*, y el hebreo *iobel* que parece tener relación con *yodel*.⁶⁶

Dentro de “Flautofonie” el *yodel* permite relaciones adicionales: *jubilare* procede del griego *iobelaios*, que a su vez procede del hebraico *iobel* o *iovel*,⁶⁷ que significa *carnero*, el animal perfecto para el holocausto, víctima obligatoria en el sacrificio de expiación de los hebreos; *lobel* en hebraico también puede ser *trompeta*,⁶⁸ un instrumento de sople tocado en los rituales de sacrificio (así como la flauta) y que sugiere el balido de un carnero. Stratos realmente propone un sacrificio, una expiación en su composición, en la cual celebra la liberación de la vocalidad, el retorno de la voz a su materialidad e individualidad. Él también nos muestra cómo oír y cantar la voz en un contexto de donación y comunión, cantar la alegría y el dolor, la vida y la muerte.

“Flautofonie ed altro” se basa, entonces, en los espejos, en la circularidad, en los ecos de emisión y de respuestas de júbilo de sus *yodels*, en la interacción sacrificial, en la repetición de las diferencias que liberan a la ninfa Eco de su castigo, en el sople creador que da vida a Adán.

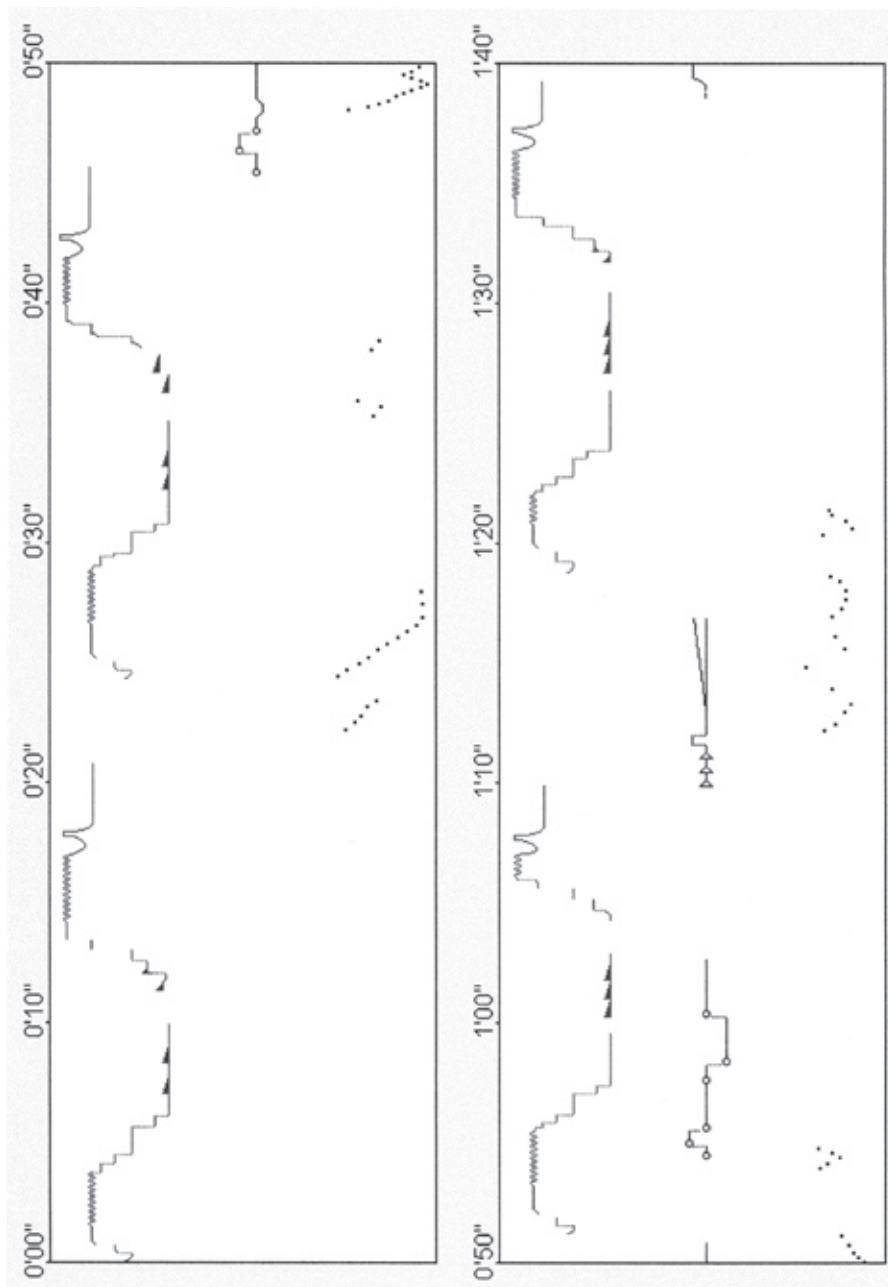
¿A qué dios, a qué tierra, a qué voz Demetrio Stratos sacrifica su cuerpo-canto?

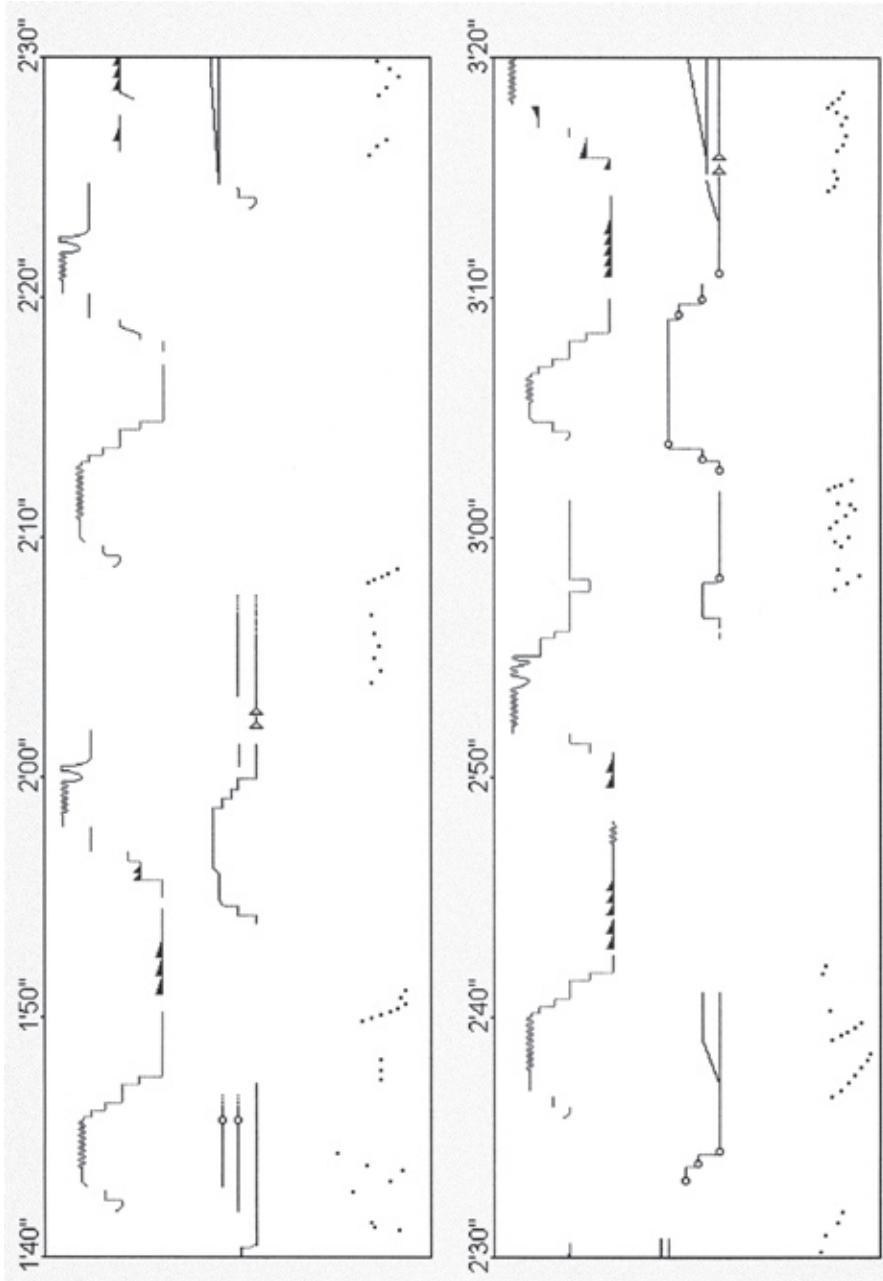
⁶⁶ Schneider *apud* J. M. Wisnik, *O som e o sentido*, 1989, pp. 35-36, p. 206, nota 16.

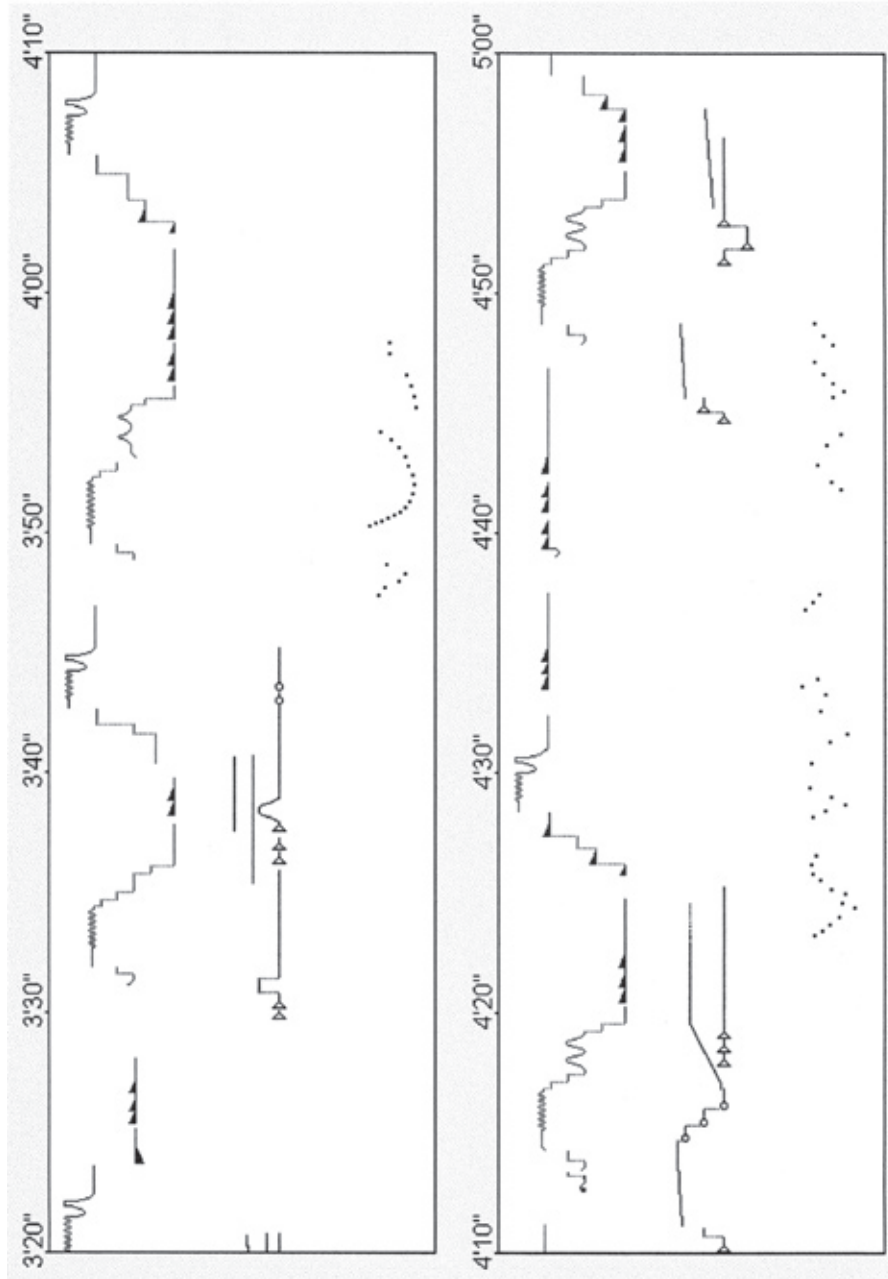
⁶⁷ F. R. Saraiva, *Novíssimo dicionário latino-português*, 1993, p. 645.

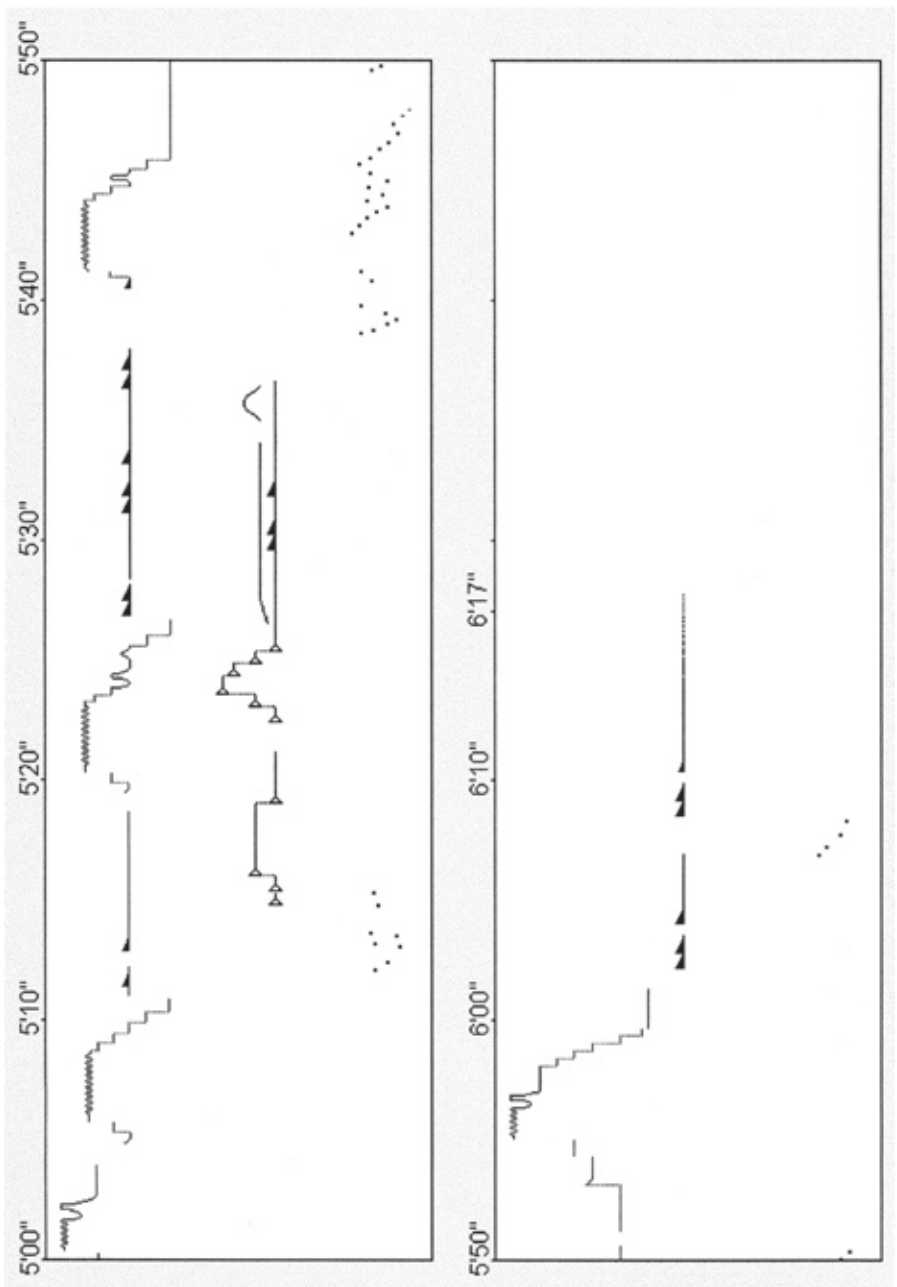
⁶⁸ Véase el verbete “jubilar” en el *Dicionário bíblico*, 1989, p. 304.

Notación guión de “Flautofonie ed altro”









Referencias bibliográficas

- Anzieu, Didier, “O envelope sonoro”, en *O eu-pele*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 1989, pp. 181-199.
- Barthes, Roland, “A escuta”, en *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pp.217-229.
- Barthes, Roland, “A música, a voz, a língua”, en *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pp. 247-252.
- Cassorla, Roosevelt Moisés Smeke, “O narcisista, Branca de Neve e o poder em nossa sociedade. Uma hipótese psicanalítica”, *Estudos de Psicologia*, núm. 3/4, agosto-diciembre, 1984, pp. 93-100.
- Charles, Daniel, *Le temps de la voix*, París, J.P. Delarge, 1978.
- , “Omaggio a Demetrio Stratos”, trad. de Michele Porzio, Milán, 1989, 12 pp. [mimeo] (conferencia presentada en el Convegno Cantare la Voce, celebrado en Milán el 29 y 30 de mayo).
- Chnaiderman, Míriam, “Repetir e criar. O silêncio barulhento; o ruído desruptor”, en *Ensaio de psicanálise e semiótica*, São Paulo, Escuta, 1989, pp. 93-103.
- Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Nueva York, Columbia University Press, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, [s.l.] Assírio & Alvim, 1972.
- Dicionário bíblico*, São Paulo, Paulinas, 1969.
- Durand, Regis, “The disposition of the voice”, en Michel Benamou y Charles Caramello (eds.), *Performance in post-modern culture*, Madison, Wisconsin, Center for Twentieth Century Studies of the University of Wisconsin at Milwaukee, Coda Press, 1977, pp. 99-110.
- Foucault, Michel, *História da sexualidade. I. A vontade de saber*, 7ª ed., Río de Janeiro, Graal, 1988.

Referencias bibliográficas

- , “Theatrum filosoficum”, en *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum filosoficum*, São Paulo, Princípio, 1997, pp. 43-81.
- Hesiodo, *Teogonia: a origem dos deuses*, São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Kafka, Franz, “O silêncio das sereias”, trad. de Modesto Carrone, en *Folha de S. Paulo*, núm. 381, Folhetim, 6 de mayo de 1984.
- La nuova enciclopedia della musica garzanti*, Milán, Redazioni Garzanti, 1988.
- Monk, Meredith, “Sonhos de Monk”, en *Folha de Londrina*, cuaderno 2, 9 de septiembre de 1992, p. 6 (entrevista concedida a Rodrigo Garcia Lopes).
- Nocera, Gigliola, “Demetrio Stratos e l’avanguardia dell’inquietante”, Milán, 1989, 9 pp. [mimeo] (conferencia presentada en el Convegno Cantare la Voce, celebrado en Milán el 29 y 30 de mayo).
- Rosolato, Guy. 1974. “La voix: entre corps et language”, en *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 38, núm. 1, enero de 1974, pp. 75-94.
- Saraiva, F. R. dos Santos, *Novíssimo dicionário latino-português*, 10ª ed., Río de Janeiro, Livraria Garnier, 1993.
- Shono, Susumo, “Une poïétique d’écoute”, en *Revue d’Esthétique*, nueva serie, núm. 13/15, 1987-1988, pp. 449-455.
- Stratos, Demetrio, “Due voci dentro de me”, en *Panorama*, 31 de octubre de 1978, p. 107 (entrevista).
- , Entrevista concedida a Daniel Charles, en *Poésie ininterrompue*, Rádio France Culture, marzo de 1979 [mimeo].
- , “Diplophonie et autre”, en *Revue d’Esthétique*, nueva serie, núm. 13/15, 1987-1988, pp. 457-460.
- , *Metrodora*, Milán, Cramps Records, 1 CD. Prospecto del CD, 1989, 16 pp.

Wisnik, José Miguel, *O som e o sentido*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Anexos

Cronología

1945

Nace el 22 de abril, Efstratios Demetriou (en Italia, posteriormente, es llamado Demetrio Stratos), en Alejandría (Egipto), hijo de padres griegos, Janis Demetriou y Athanassia Archondoyorghi. En Alejandría Stratos pasa los primeros trece años de su vida: frecuenta el Conservatoire National d’Athènes —donde estudia acordeón y piano— y la British Boys School, escuela de lengua inglesa. Stratos habla el griego en familia, el árabe con los amigos y, estudiando en escuelas de lengua inglesa, adquiere mucha familiaridad con este idioma, que hablará con enorme fluidez.

Como dirá más tarde, el hecho de haber nacido en Alejandría lo hará sentirse como un “portero” privilegiado, destinado a vivir la experiencia del flujo y del paso de los pueblos y a ser espectador del “tráfico” de la cultura mediterránea, con sus diversas etnias e intensas prácticas musicales.

Al pertenecer a una familia de religión greco-ortodoxa, pudo escuchar durante su infancia los cantos religiosos bizantinos, así como la música árabe tradicional y, después, los primeros acordes del rock’ n roll, sonoridades que influirán en él por toda su vida.

1957

Después de los eventos políticos que sucedieron en Egipto, Stratos fue a estudiar a un colegio católico de Terasanta, en Nicosia, en la isla de Chipre (Grecia), donde la familia se encontrará con él dos años más tarde.

1962

Demetrio Stratos se transfiere a Italia para inscribirse en la Facoltà di Architettura del Politecnico de Milán.

1963

Forma un grupo musical estudiantil que comienza tocando en fiestas en la Casa del Estudiante, en Milán, y después pasa a presentarse en lugares de baile.

Por casualidad, al tener que sustituir al cantante del grupo, que no puede desempeñar su papel por un banal accidente de automóvil, Stratos deja el teclado y comienza a cantar; el nuevo repertorio se aproxima al soul, al blues y al rhythm' n blues. El grupo tiene varias transformaciones en varios de sus elementos, y se presenta por largos periodos en locales milaneses, como el Santa Tecla y el Intra's al Corso, entre otros.

1967

Se integra al grupo de rock I Ribelli como tecladista y cantante, y llega a adquirir fama por su interpretación de "Pugni chiusi", canción-símbolo de la segunda mitad de los años 60.

1969

Se casa con Daniela Ronconi, su compañera desde los primeros años en la universidad.

1970

Abandona el grupo I Ribelli y funda su propio grupo, con músicos ingleses, entre los cuales está el baterista Jan Broad; posteriormente, toca con los integrantes del grupo Deep Purple.

Comienza a dedicarse a la investigación musical, particularmente a la investigación de la voz, a través de la observación de la "fase de balbuceo" de su hija Anastassia, nacida en 1970. Stratos percibe que la niña inicialmente "juega" y "experimenta" con su propia voz, pero después la riqueza de la sonoridad vocal se va perdiendo con la adquisición del lenguaje: "el niño pierde el sonido para organizar la palabra". Esa observación de Stratos será fundamental para su poética. La temática

lenguaje-voz es un hilo rojo que atraviesa toda su trayectoria artística.

1971

Grava “Daddy’s dream” para la Numero Uno, sello discográfico recién fundado por Lucio Battisti, Mogol y Sandro Colombini. (Su participación en producciones musicales de tipo comercial concluye con este único episodio.)

1972

Junto con Giulio Capiozzo (batería), funda el Grupo Area-International POPular Group, del cual, en su primera formación, también formarán parte Eddi Busnello (sax), Patrick Djivas (bajo), Leandro Gaetano (piano) y Johnny Lambizzi (guitarra).

1973

Area graba para la Cramps Records su primer álbum, *Arbeit macht frei* (literalmente, “Trabajo trae libertad”), frase estampada en el campo de concentración de Auschwitz.

El grupo participa de la VIII Bienal de París representando a Italia. La formación del grupo se equilibra definitivamente con Demetrio Stratos (voz, órgano Hammond, *steel drum*), Giulio Capiozzo (percusión), Patrizio Fariselli (piano y teclado), Ares Tavolazzi (bajo y trombón) y Gianpaolo Tofani (guitarra y sintetizador vcs 3).

Un “sexto integrante” del grupo es Gianni Sassi, fundador de la Cramps Records y “*deux ex machina*” de gran parte de los proyectos más geniales de aquel periodo en Italia. Participante del movimiento Fluxus italiano, Sassi se ocupa también de la imagen de Area.

1974

Stratos se aproxima al pensamiento y a la obra del compositor norteamericano John Cage, trabajando con Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Gianni-Emilio Simonetti.

Interpreta, de Cage, “Sixty-two mesostics re Merce Cunningham” para voz no acompañada y micrófono, parcialmente incluida en el disco *John Cage*, de la Cramps Records, y que inaugura la etiqueta Nova Musica.

En la Festa del Proletariado Juvenil, en el Parco Lambro de Milán, Stratos presenta “Mesostics” de Cage para más de 15 mil espectadores.

Area graba su segundo álbum, *Caution radiation area*. Graba, también, un disco de 45 RPM con el título *L'Internazionale* (con las piezas “L'Internazionale” y “Citazione de George L. Jackson”) buscando hacerse de fondos para los gastos legales del anarquista Marini, que había sido preso.

1975

Stratos se interesa por la musicología comparada, estudia los problemas de la vocalidad étnica, con particular atención en las técnicas orientales; surge *Crac!*, tercer álbum de Area.

1976

Grabación de *Metrodora*, primer trabajo de Stratos como solista, resultado de sus investigaciones sobre la voz. El título se refiere al código médico-ginecológico de Metrodora, médica obstetra del Imperio Bizantino, nacida en el siglo VI d.C. El único texto utilizado fue tomado de la parte 37 de este código:

Come gridare y produrre qualsiasi suono [Cómo gritar y producir cualquier sonido]. Bacca di dafne (31), tola la buccia, dramme 2; mirra dramme 2; pepe dramme 2; edera nera bacche 12; uva acerba dramme 2; vermi, le code di

quelli trovate nel bagni, dramme 2; miele quanto basta in modo che divenga usabile.”

En París, Stratos entra en contacto con Emil Leipp, responsable del Laboratoire d' Acoustique de l' Université de Paris VI (Facultad de Ciencias).

Colabora con Franco Ferrero, foniatra investigador del Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica adscrito al Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), de Padua: los resultados de los análisis del material fónico recogido serán objeto de dos publicaciones científicas de Ferrero en colaboración con L. Croatto y M. Accordi.

Area se presenta en diversos festivales y hace una gira por Francia y Portugal; da un concierto en el aula inaugural de la Università Statale de Milán, cuya grabación será publicada en 1979 con el título de *Event '76*; realiza un concierto en el Teatro Uomo (la grabación al vivo de este concierto será publicada en 1997 con el título de *Concerto al Teatro Uomo*) y graba el álbum *Maledetti*.

Con Gaetano Liguori y Giulio Stocchi, Stratos participa en la grabación de *La cantata rossa per Tall El Zaatar*.

1977

Se interesa por el psicoanálisis y desarrolla una investigación sobre la relación entre lenguaje y psique. Realiza cursos y seminarios en escuelas, y formula una verdadera (y propia) pedagogía de la voz; hace, también, diversas *performances* en el Teatro Arsenale y en la Galleria Marconi, en Milán.

Area graba el disco *Anto/Logicamente*.

1978

En febrero, representando a Grecia, participa en un concierto de Daniel Caux en el Museo de Arte Moderno de París,

organizado por el Atelier de Création Radiophonique (Radio France), en la programación de la X Bienal Internacional de Jóvenes Artistas.

Ese mismo mes, realiza una *performance* en la Galleria Pre-Art de Milán y, en seguida, parte con Area a una gira en Portugal.

Por invitación de John Cage, el 18 y 19 de marzo participa en *Events*, espectáculo de Merce Cunningham & Dance Company, en el Roundabout Theatre de Nueva York, bajo la dirección artística de Jasper Johns, dirección musical de John Cage, coreografías de Merce Cunningham, vestuario de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Mark Lancaster y Andy Warhol.

Area, que por cuestiones financieras había dejado la Cramps Records, trabaja para la nueva etiqueta Ascolto (CGD), para la cual graba el que será su último álbum con Demetrio Stratos: *1978, gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!*

Como solista, Stratos sigue trabajando con la Cramps, y el mismo año realiza un nuevo disco: *Cantare la voce*.

El 2 de junio va a Bolonia a la II Semana Internacional de Performance.

En Amsterdam, el día 15 de junio, participa en *Sunday*, de John Cage, *performance* de diez horas sin interrupción (de las 7 a las 17 horas), organizada por el Centrum Bellevue de la KRO Radio Hilversum IV.

También en Amsterdam, Stratos realiza un seminario con *performance* en el Stedelijk Museum.

Participa, en Bolonia, en *Il treno di John Cage-Alla ricerca del silenzio perduto: tre escursioni per treno preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti* (*El tren de John Cage-en busca del silencio perdido: tres excursiones para tren preparado, variaciones sobre un tema de Tito Gotti*), de John Cage, del 26 al 28 de junio. (La primera excursión, el día 26, recorrió el tra-

yecto Bolonia-Porretta-Bolonia; la segunda, el día 27, Bolonia-Ravena-Bolonia; la tercera, el día 28, Ravena-Rimini-Ravena. Fueron grabadas 210 cintas magnéticas.)

El 4 de julio participa, en Génova, en un concierto de John Cage en el Teatro Marguerita junto con Grete Sultan y Paul Zukofsky.

Con Area, va a Cuba para el XI Festival Mundial de la Juventud, del 28 de julio al 5 de agosto, donde es invitado por el ministro de Cultura para encontrarse con la delegación de músicos de Mongolia para un debate sobre la vocalidad en el Extremo Oriente.

Para la antología histórico-crítica de poesía sonora *Futura*, realizada por la Cramps Records, graba “O tztiziras o mitziras”, donde explora la fuerza onomatopéyica del canto de la cigarra.

En septiembre realiza un *performance* en el Teatro dell’Elfo de Milán y participa en la “Semana John Cage”, en la Ópera Louis Jovet, en París.

Por indicación de John Cage es invitado a realizar un curso sobre las posibilidades de la voz humana en el Center for Music Experiment de la San Diego University, en California; se fijaron fechas y programas para el año siguiente.

El 21 de septiembre da, junto con Lucio Fabbri, el concierto *Recitar-cantando*, en Cremona (la grabación del concierto será publicada en 1980).

1979

En enero graba “Le milleuna”, texto del poeta Nanni Balestrini. En febrero va a París para interpretar a Antonin Artaud en un encuentro organizado por la France Culture.

En febrero, del 8 al 11, da una serie de recitales en el Teatro Alberico, en Roma.

Proyecta, con Paolo Tofani y Mauro Pagani, el espectáculo

Rock' n roll exhibition, para sacar de nuevo a la luz (divirtiéndose mucho) a los grandes músicos del rock de los años 50.

En un ciclo de debates en el Conservatorio di Milano, Stratos expone sus estudios de etnomusicología y semiología de la música contemporánea, e ilustra los diversos aspectos de su vocalidad. Sus ideas aún están en evolución, pero sus investigaciones y su trabajo van adquiriendo mayor volumen y densidad, siendo considerados de enorme originalidad. Artistas y médicos foniatras unánimemente reconocen que Stratos es, de hecho, un fenómeno vocal excepcional.

El 2 de abril es hospitalizado en el Policlinico de Milán y en seguida es transferido al Memorial Hospital de Nueva York, donde muere víctima de aplasia medular en la mañana del 13 de junio, a los treinta y cuatro años.

El concierto organizado para el día 14 de junio en la Arena de Milán para recaudar fondos para el tratamiento de Stratos en el hospital en Nueva York se transforma en un gran homenaje colectivo al artista: la primera y mayor reunión espontánea de jóvenes en la historia de Italia. Participaron aproximadamente 100 músicos y cerca de 60 mil espectadores.

Discografia

Con el grupo I Ribelli

Pugni chiusi (Ricordi, 1967)
A la buena de Dios (2' 12")
Alle nove al bar (1' 44")
Chi sarà la ragazza del Clan? (2' 00")
Come Adriano (3' 10")
Quella donna (2' 20")
Serenata a vallechiara (1' 54")
Hey voi (3' 33")
Pugni chiusi (2' 37")
La cavalcata (2' 25")
Per una lira (2' 18")
Ribelli (2' 15")
Enchinza Bubu (2' 50")
La follia (2' 37")

Con el grupo Area

Arbeit macht frei (Cramps Records, 1973)
Luglio, agosto, settembre (nero) (4' 27")
Arbeit macht frei (7' 56")
Consapevolezza (6' 06")
Le labbra del tempo (6' 00")
240 chilometri da Smirne (5' 10")
L' abbattimento dello Zeppelin (6' 45")

Caution radiation area (Cramps Records, 1974)
Cometa rossa (4' 00")
ZYG (crescita zero) (5' 27")
Brujo (8' 02")
MIRage? Mirage (10' 27")
Lobotomia (4' 23")

Crac! (Cramps Records, 1975)

L' elefante bianco (4' 33")
La mela di Odessa (1920) (6' 27")
Megalopoli (7' 53")
Nervi scoperti (6' 35")
Gioia e rivoluzione (4' 40")
Implosion (5' 00")
Area 5 (2' 09")

Are(A)zione (Live) (Cramps Records, 1975)

Luglio, agosto, settembre (nero) (4' 25")
La mela di Odessa (11' 10")
Cometa rossa (5' 40")
Are(A)zione (14' 37")
L' Internazionale (3' 20")

Maledetti (Cramps Records, 1976)

Evaporazione (1' 45")
Diforisma urbano (6' 18")
Gerontocrazia (7' 30")
Scum (6' 30")
Il massacro di Brandeburgo numero tre in sol maggiore (2' 20")
Giro, giro, tondo (5' 55")
Caos (parte seconda) (9' 00")

Anto/Logicamente (Cramps Records, 1977)

L' abbattimento dello Zeppelin (6' 52")
Arbeit macht frei (7' 56")
ZYG (5' 27")
Citazione da George L. Jackson (3' 14")
Nervi scoperti (6' 35")
Gerontocrazia (7' 30")

1978, gli dei se ne vanno gli arrabbiati restano! (Ascolto, 1978)

Il bandito del deserto (3' 13")

Interno com figure e luci (4' 07")

Return from Workuta (3' 02")

Guardati dal mese vicino all' aprile! (5' 12")

Hommage à Violette Nozières (3' 18")

Ici on dance! (3' 27")

Acrostico in memoria di Laio (6' 12")

"FFF" (festa, farina e forza) (3' 49")

Vodka Cola (7' 27")

Gioia e rivoluzione (Cramps Records, 197?)

Luglio, agosto, settembre (nero) (4' 27")

Arbeit macht frei (7' 56")

L' abbattimento dello Zeppelin (6' 45")

Cometa rossa (4' 00")

Lobotomia (4' 23")

L' elefante bianco (4' 33")

La mela di Odessa (6' 27")

Gioia e rivoluzione (4' 40")

L' Internazionale (3' 20")

Evaporazione (1' 45")

Il massacro di Brandeburgo núm. 3 (2' 20")

Citazione da George L. Jackson (3' 14")

Event '76 (Live 1976) (Cramps Records, 1979)

Caos II parte (1) (20' 15")

Caos II parte (2) (9' 18")

Event '76 (9' 27")

Parigi-Lisbona (Live 1976) (Cramps Records, 1996)

L' elefante bianco (5' 21")

Megalopoli (8' 06")
La mela di Odessa (8' 56")
Lobotomia (4' 11")
Presentation concerts Lisboa (3' 26")
Arbeit macht frei (8' 25")
Cometa rossa (7' 15")
Luglio, agosto, settembre (nero) (6' 51")
L' Internazionale (4' 12")

Concerto al Teatro Uomo (Live 1976) (Cramps Records, 1997)

Disco 1

Evaporazione (4' 54")
Arbeit macht frei (4' 43")
Luglio, agosto, settembre (nero) (7' 09")
L' abbattimento dello Zeppelin (10' 26")
ZYG (Crescita zero) (6' 24")
Cometa rossa (9' 38")
Lobotomia (3' 50")
Il massacro di Brandeburgo numero tre in sol maggiore (7' 14")
L' elefante bianco (4' 50")
Gerontocrazio (6' 54")

Disco 2

La mela di Odessa (17' 57")
Gioia e rivoluzione (10' 50")
Scum (7' 34")
Giro, giro tondo (8' 03")
L' Internazionale (5' 01")
Boom boom (6' 49")
Improvvisazione (13' 50")

Rock and roll exhibition (Live 1978) (Cramps Records, 1979)
Mean woman blues (4' 27")
Hound dog (3' 55")
Blueberry Hill / I can't stop loving you (4' 50")
Long tall Sally (3' 35")
Boom boom (10' 00")
Bareffotin (5' 32")
25 miles from now here (11' 30")

Con Gaetano Liguori
e Giulio Stocchi

La cantata rossa per Tall El Zaatari (Radio Popolare/Sensible,
1976)
Fedayn (1' 32")
I 53 giorni (4' 06")
Libertà subito (8' 15")
Amna (7' 41")
Piccolo Fadh (2' 27")
La madre (8' 04")
Sulle macerie (4' 16")
La cantata rossa (2' 38")
Fedayn (1' 32")

Con Lucio Fabbri

Recitarcantando (Live 1978) (Cramps Records, 1980)
Flautofonie ed altro (4' 45")
Passaggi (2' 05")
Cometa rossa (9' 19")
Le sirene (5' 02")
Flautofonie ed altro (8' 10")
Investigazioni (diplofoniche triplofoniche) (7' 05")
Mirologhi 1 (5' 30")
Investigazioni (1' 35")

Como solista

Metrodora (Cramps Records/Diverso núm. 5, 1976)
Segmenti uno (3' 36")

Segmenti due (4' 04")
Segmenti tre (4' 01")
Segmenti quattro (4' 31")
Mirologhi 1 (Lamento d' Epiro) (4' 23")
Metrodora (8' 55")
Mirologhi 2 (Lamento d' Epiro) (4' 10")

Cantare la voce (Cramps Records-Nova Musicha núm. 19, 1978)

Investigazioni (diplofonie e triplofonie) (14' 41")
Passaggi 1, 2 (5' 16")
Criptomelodie infantili (6' 23")
Flautofonie ed altro (6' 17")
Le sirene (6' 19")

Le milleuna (Cramps Records, 1980)

Le milleuna (60' 00")

Concerto all' Elfo (Live 1978) (Cramps, 1997)

Diplofonia, triplofonia, investigazioni (18' 32")
O tzitziras o mitziras (5' 47")
Cowboys and indians (1' 42")
Flautologia ed altro (5' 59")
Tema popolare (7' 28")
Canto dei pastori (4' 08")

Il treno di John Cage. Alla ricerca del silenzio perduto: tre escursioni per treno preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti (1978)

(Dos casetes, sobre este trabajo, véase el año 1978 de la "Cronología" en este libro)

Participaciones y colaboraciones

John Cage (Cramps Records-Nova Musicha núm. 1, 1974)

Demetrio Stratos interpreta:
Sixty-two mesostics re Merce Cunningham (fragmento) (8'
30'')

***Futura, poesia sonora. Antologia storico critica della poesia
sonora*** (Cramps Records, 1978)

Demetrio Stratos interpreta:
O tzitziras o mitziras (4' 02'')

Mauro Pagani (Ascolto, 1978)

L' albero di canto

L' albero di canto II

Carnasciaglia (Mirto/Phonogram, 1979)

Fiocchi di neve e bruscolini

Kaitain (22 ottobre 1962)

Videografía

Suonare la voce – Demetrio Stratos (Cramps Records, 1994)

Realización: Massimo Villa

Dirección artística: Alfredo Tisocco

VHS (60' 00'')

* Esta entrevista con Franco Ferrero, una de las más grandes autoridades mundiales en foniatría, ligado al Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica do Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) dell'Università di Padova, Italia, fue realizada por Janete El Haouli, en enero de 1991, y utilizada en su tesis de maestría. Demetrio Stratos trabajó estrechamente con este científico en la búsqueda de la comprobación de su capacidad vocal y en la verificación de la amplitud de sus conquistas en ese campo. (N del E)

Entrevista con Franco Ferrero*

¿De qué forma usted conoció a Stratos?

Antes de conocerlo personalmente, me interesé por su trabajo con Area, que fundó en 1972. Muchos jóvenes de veinte a veinticinco años se interesaban por su trabajo ya en aquella época. Aún hoy muchos médicos vienen aquí buscando datos sobre Stratos. En aquellos años, Area tenía mucho prestigio, sobre todo intelectualmente. Tal vez no era uno de los grupos de rock más famosos de la época, pero era tenido muy en cuenta porque era un grupo intelectualizado, ostensivamente de izquierda, muy comprometido políticamente y competente en extremo por su rigor técnico. Conocí a Demetrio en persona dos o tres años antes de su muerte en 1979. Él tenía una exigencia íntima absoluta de entender cómo conseguía realizar determinadas vocalizaciones poco usuales en nuestra cultura occidental. Ya había buscado a varios foniatras en Francia e Inglaterra. En Padua, buscó a Lucio Croatto, médico foniatra y entonces director del Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica del CNR, quien me indicó a Demetrio porque conozco una técnica especial para el registro y el espectrograma de los pliegues vocales. Demetrio hizo algunas vocalizaciones que grabé. Percibí que algunas de ellas eran realizadas mediante la vibración de los pliegues vocales y con diferentes posturas articulatorias, que producían sonidos extraños, con los cuales conseguía crear resonancias que parecían bitonales. Podía producir vocalizaciones con los pliegues vocales vibrantes, tales como las que se obtienen con el “berimbau de boca”.¹ Demetrio lograba eso sin ningún instrumento, sólo con los pliegues vocales vibrantes, rigurosamente sin ninguna variación de la frecuencia fundamental y cambiando al efecto “berimbau de boca”. Lo más interesante fue constatar que, con la boca abierta y un gran esfuerzo, emitía silbidos.

¹ Instrumento muy usado en Sicilia. Posee una lengüeta que, mordida, produce una plana fundamental constante en resonancia con diferentes efectos sonoros. (N del E)

Conforme el registro que yo ejecutaba simultáneamente a su emisión, los pliegues vocales no vibraban. La frecuencia era muy elevada (los pliegues vocales no logran rebasar la frecuencia de 1 000 a 1 200 Hz). Asimismo, Demetrio lograba no uno sino dos silbidos inarmónicos —uno, que de 6 000 Hz bajaba de frecuencia, y otro, que de 3 000 Hz iba subiendo. No se podía, por lo tanto, suponer que un silbido fuera el armónico superior del otro. Fueron constatados, también, ejemplos de la emisión de tres silbidos simultáneos.

—*¿Cómo eran producidos esos sonidos?*

—La hipótesis fue que él lograba silbar apretando fuertemente los pliegues vocales, dejando entre ellos un pequeño hueco similar a aquel que se hace comúnmente con los labios para silbar. Cuando emitía dos silbidos, se propuso la hipótesis de que lograba realizar tal contracción tanto en la parte anterior como en la posterior, formando dos orificios silbantes, y que empleaba, también, los falsos pliegues superiores para emitir tres silbidos.

—*¿Cuántas veces trabajó usted con Stratos?*

—Después del primer encuentro Stratos regresó con varias cintas que él mismo había grabado, a fin de que fueran estudiadas en el laboratorio. Sus visitas se repitieron de manera irregular, por más o menos un año, en cuatro o cinco encuentros. Después de realizar un detallado examen del material grabado, llegué a conclusiones satisfactorias para mí y para él y, así, preparé una tesis. Él se quedó con una copia para mostrarla en Francia e Inglaterra.

—*¿Stratos quedó satisfecho?*

—No. A él lo impulsaba un ansia, diría yo, por conocer a fondo el sistema fonoarticulatorio, y pidió un análisis fisiológico más

profundo. Elegí un análisis radiográfico, que se llevaría a cabo simultáneamente al electroacústico, por ser el menos drástico. Desgraciadamente, no se realizó a causa de su muerte prematura, de leucemia fulminante.

— *¿Usted tuvo la oportunidad de investigar a otros cantantes?*

— Después del lanzamiento del disco *Cantare la voce*, donde aparecía mi nombre ligado a nuestro centro de investigaciones, fui contratado por diversos cantantes, entre ellos un italiano y un francés de origen español ligado al teatro. Nunca llegué a constatar fenómenos semejantes a los de Demetrio Stratos. Todos los efectos extraños eran producidos solamente por medio de los pliegues vibrantes. Cabe subrayar que Stratos fue el único, entre todos los que conocí, que quiso, espontánea e insistentemente, profundizar en estos estudios. En los otros, no percibí ni el interés ni la garra que animaban a Demetrio.

— *¿En su opinión, cuáles fueron las influencias socioculturales en la producción musical de Stratos?*

— Habiendo nacido en Alejandría, en Egipto, pero siendo hijo de griegos, vivió hasta los diecisiete años en una franja del Medio Oriente donde existen cruces de experiencias, de etnias y modos de cantar diferentes. El impulso para llevar a cabo sus experimentos tal vez haya venido de ahí. Desarrolló su actividad en Italia porque vino a estudiar arquitectura en Milán y vivía en un ambiente intelectual y artístico muy variado.

— *¿Cómo alcanzó Demetrio Stratos ese nivel de desarrollo?*

— Tenía un deseo muy grande de autocomprenderse y autocontrolar determinadas estructuras que utilizamos automáticamente. Estoy convencido de que la voz humana puede ser utilizada mucho mejor y mucho más allá de lo habitual, pero para eso es necesario un control inteligente y consciente.

— *¿Cuál fue la reacción a raíz de la muerte de Stratos?*

— De mi parte, puedo afirmar que, además de nuestra relación profesional, existió una gran amistad. Su muerte fue un gran luto para toda una generación. Cuando llegó de Nueva York la noticia de que había sido internado en el Hospital Memorial, se realizó un concierto en Milán con la participación de más de cien músicos para un público de 60 mil espectadores. Fue la primera manifestación de masas en un *show* en Italia, totalmente espontánea, con gente que llegaba de todas las regiones. Stratos falleció un día antes de la realización del evento.

— *¿Usted participó en ese concierto?*

— No. Fui invitado cuando se realizó un evento en 1989, diez años después de la muerte de Stratos. Entre los grandes nombres de todas las artes, yo fui el representante técnico, el médico que ilustró los aspectos electroacústicos.

— *¿Ésa fue la única manifestación en la cual usted participó?*

— Hace algunos meses hubo otro evento, y están reeditando sus grabaciones en CD. Esto quiere decir que Stratos permanece en la historia del canto. Respecto a su musicalidad, oí a Daniel Charles, gran admirador del arte de Demetrio Stratos, y una conferencia de Lorenzo Arruga, crítico musical de uno de los más prestigiosos periódicos italianos, *La Repubblica*. Hizo una feliz comparación entre Demetrio Stratos y Cathy Berberian, mostrando en ambos la ruptura de los esquemas del canto lírico (ya vislumbrada por Callas), y situó a Berberian, a pesar de sus innovaciones, aún en el umbral interno del canto tradicional, y a Stratos en el umbral externo, pero encontró en ambos muchos puntos de convergencia.

Análisis espectrográfico de algunas vocalizaciones de Demetrio Stratos*

* Texto originalmente publicado en *Il Valsava-Bolletino Italiano di Audiologia e Foniatria*, vol. 5, núm. 1, pp. 1-8, enero-abril de 1982. La revisión es de la fonoaudióloga Mara Behlau. (N del E)

F. Ferrero, L. Croatto y M. Accordi**

Además de ser utilizado en la producción del habla y el canto, el sistema fonoarticulatorio puede también ser utilizado como un verdadero instrumento musical, generador de “efectos acústicos” específicos. Si esos efectos se estructuran en una métrica musical, se originan ciertas formas de canto que podemos definir como “no-usuales”.

** Las notas no fueron copiadas. (N del E)

Demetrio Stratos** fue particularmente hábil en la realización, utilizando esencialmente la laringe, de diversos tipos de esos “efectos acústicos” (Ferrero *et al.*, 1980); por cuestiones de los límites del texto, serán presentados solamente algunos de ellos, representativos de las capacidades de Stratos.

Podemos distinguir sus producciones vocales, que de ahora en adelante llamaremos “vocalizaciones”, en dos categorías: aquellas realizadas con los pliegues vocales vibrantes y aquellas realizadas con los pliegues vocales fijos y aducidos y que, en este segundo caso, llamaremos “silbidos laríngeos”.

Dividimos la primera categoría en cuatro subgrupos de vocalizaciones:

1) Los *sonidos modulados*, que son modulaciones de amplitud y de frecuencia de una nota *portato*, obtenidos por el movimiento rítmico de un articulador o de la propia laringe;

2) Los *sonidos difónicos*, que parecen poseer dos (o más) alturas distintas y coexistentes. Como ejemplo, la figura 1*** presenta la “vocalización no. 20”, que está constituida por una frecuencia fundamental rigurosamente monótona y distribuida en tres segmentos distintos. En el primer segmento (en la parte superior de la figura), la frecuencia fundamental es de aproxi-

*** Figuras presentadas al final del texto. (N del E)

madamente 300 Hz, aunque es tan débil que no aparece en el registro espectrográfico. El segundo armónico es nítidamente más intenso; además, todos los otros armónicos de orden par presentan una buena intensidad, los cuales, después de los primeros dos segundos, son los únicos que aparecen en el registro espectrográfico (esto es válido para el segundo y el tercer segmento, respectivamente en el centro y en la parte inferior de la figura). La eliminación de los armónicos de orden impar no puede deberse a una acción selectiva del filtro bucofaríngeo. Por lo tanto, es necesario levantar la hipótesis de un régimen vibratorio particular de los pliegues vocales: solamente en el caso de que la forma del ciclo vibratorio sea la de un “sinusoide cuadrado” se puede explicar la presencia exclusiva de los armónicos de orden par. Se tiene la impresión de un sonido doble (o difónico), por el efecto de “ambigüedad de octavas”. Los tres segmentos difieren ligeramente entre sí porque presentaron una tesitura armónica diferente y una alteración de la frecuencia fundamental.

3) Los *sonidos difónicos soplo-vibrantes*, que se deben a la producción simultánea de un sonido sordo (ruido o soplo) y un sonido sonoro; los dos sonidos se presentan en franjas de frecuencia nítidamente distintas.

4) Los *sonidos pulsátiles*, en los cuales el posicionamiento articulatorio es el siguiente: la laringe es abatida al máximo, los pliegues vocales se relajan al máximo y el tracto vocal se posiciona en la articulación de la vocal neutra. Se trata de una modulación del flujo de aire pulmonar, en impulsos de bajísima frecuencia.

La segunda categoría de “vocalizaciones”, los “silbidos laríngeos”, presenta la siguiente configuración en su producción: la cavidad oral está completamente abierta con la lengua extendida, en una conformación cónica, la laringe es elevada y la

presión subglótica es alta; la constricción glótica es acentuada con los pliegues vocales muy tensos, alargados, adelgazados, fuertemente acopladas y no-vibrantes. También aquí pudimos distinguir cuatro subgrupos de vocalizaciones:

1) Los *sonidos tenuti*, que tienen la característica de presentar una única fundamental, de frecuencia muy elevada y casi constante.

2) Los *sonidos modulados*, que presentan modulación de amplitud y frecuencia (tipo “vibrato”) de la nota silbada *portato* debido a pequeñas oscilaciones sobre el eje vertical de la laringe. Como ejemplo, la figura 2 presenta cuatro segmentos de la “vocalización no. 4”, cuya duración total es de catorce segundos. Al inicio (segmento superior) existe una fase de impostación sonora con los pliegues vocales vibrantes a cerca de 1 000 Hz. Cerca del primer segundo, tal sonoridad cesa y se instaura un silbido de 1 720 Hz, con la presencia del segundo y del tercer armónicos. El silbido laríngeo permanece constante por más de tres segundos (segundo segmento); se inicia, entonces, un vibrato de frecuencia en oposición de fase a un vibrato de intensidad. A partir del octavo segundo, esa situación se hace muy evidente. Alrededor del noveno segundo (tercer segmento), el vibrato de frecuencia, de cerca de 8 Hz, oscila entre 1 720 y 2 000 Hz. Después del décimo segundo (segmento inferior), el vibrato se vuelve irregular y la nota se traslada a valores variables entre 2 000 y 2 300 Hz.

3) Los *sonidos bitonales*, que son sonidos difónicos constituidos por sonidos casi puros e inarmónicos entre sí. Ya que se trata de silbidos laríngeos, se puede suponer la existencia de dos (o más) fuentes productoras a nivel de los pliegues vocales y vestibulares, y también distribuidas a lo largo de los propios pliegues vocales. Como ejemplo, la figura 3 presenta la “vocalización no. 18”. En el ataque sonoro aparecen inmediatamente

dos notas silbadas inarmónicas: una de frecuencia alrededor de 3 700 Hz y con residuo del segundo armónico (triángulos llenos) y otra como sonido puro, con frecuencia de más de 5 000 Hz (triángulos vacíos). La frecuencia de las dos notas es decreciente y, después de una fase de transición, reaparecen ambas, después del primer segundo, con sonido puro, acompañadas de un soplo que se sitúa en los 1 300 Hz. Cerca de los dos segundos y medio aparece un tercer silbido, a cerca de 1 700 Hz, con residuo del segundo y del tercer armónicos (círculos vacíos). En esa fase, si excluimos el silbido, el sonido es “tritonal”. Cerca del cuarto segundo, la nota silbada inferior progresivamente desaparece. A la nota remanente se sobrepone un tipo de “gorjeo” (asterisco), que, después de cuatro segundos y medio, se estabiliza en un silbido de cerca de 1 500 Hz. Después del quinto segundo, permanece esencialmente sólo ese silbido, con residuos del segundo y del tercer armónicos y con un silbido soplado-modulado (como canto de pájaro) entre los 4 000 y los 5 000 Hz (asterisco). Al final, sigue un único silbido (con residuo del segundo armónico), en la frecuencia de cerca de 2 500 Hz.

Otro ejemplo interesante es la “vocalización no. 6”, con duración aproximada de 23 segundos, de la cual se presentan tres segmentos en la figura 4. La vocalización está formada por dos fundamentales armónicas, en el rango de 600 a 1 000 Hz, con contribuciones eventuales de armónicos de alta frecuencia. Entre el primer y el tercer segundos, la primera nota es de cerca de 570 Hz, con residuo del séptimo armónico (cerca de 4 000 Hz), y la segunda nota es de cerca de 710 Hz. Después de un instante de unificación de las dos notas, entre el tercer y el cuarto segundo, solamente la segunda nota presenta residuo del quinto (4 100 Hz) y sexto (4 920 Hz) armónicos. Tales residuos de armónicos superiores se encuentran también en los sucesivos segmentos presentados. El efecto resultante es de un sonido “doblemente bitonal”, considerando que existe un soni-

do bitonal de baja frecuencia por las dos fundamentales inarmónicas, en las cuales se sobrepone un sonido bitonal de alta frecuencia debido al residuo de los armónicos superiores en el rango de los 4 000 a 5 000 Hz.

4) Los *sonidos bitonales pulsátiles*, en los cuales existe una acción modulada de apertura y cierre de los pliegues vestibulares en la presencia de una secreción mucilaginosa. Un ejemplo, la “vocalización no. 5”, se presenta en la figura 5 en un espectrograma de amplio rango para mostrar mejor los impulsos modulados. Después de una fase inicial, se establece un sonido pulsátil (de baja frecuencia) con energía, cerca de los 1 000, 2 500, 4 000 y 4 500-5 000 Hz. La bitonalidad se da esencialmente por la coexistencia de bandas más intensas en los 1 000 y en los 4 500-5 000 Hz. La sensación de sonido trinado es muy nítida cuando la frecuencia de las pulsaciones es generalmente muy baja, en un promedio de 20 Hz. Después del cuarto segundo, la frecuencia del trinado aumenta significativamente para más adelante regresar, después del quinto segundo, a los valores precedentes; en ese intervalo, también adquiere importancia la banda centrada en los 2 500 Hz. Tanto la impresión auditiva como la configuración del espectro recuerdan marcadamente el canto de un pájaro.

Se llevó a cabo el análisis espectrográfico de algunos tipos de vocalizaciones de Demetrio Stratos. Es muy claro que este cantante era particularmente hábil en el autocontrol de su aparato fonoarticulatorio. Produce dos grupos de sonidos cantados, tanto con los pliegues vocales vibrantes, como silbando con las estructuras anatómicas laríngeas.

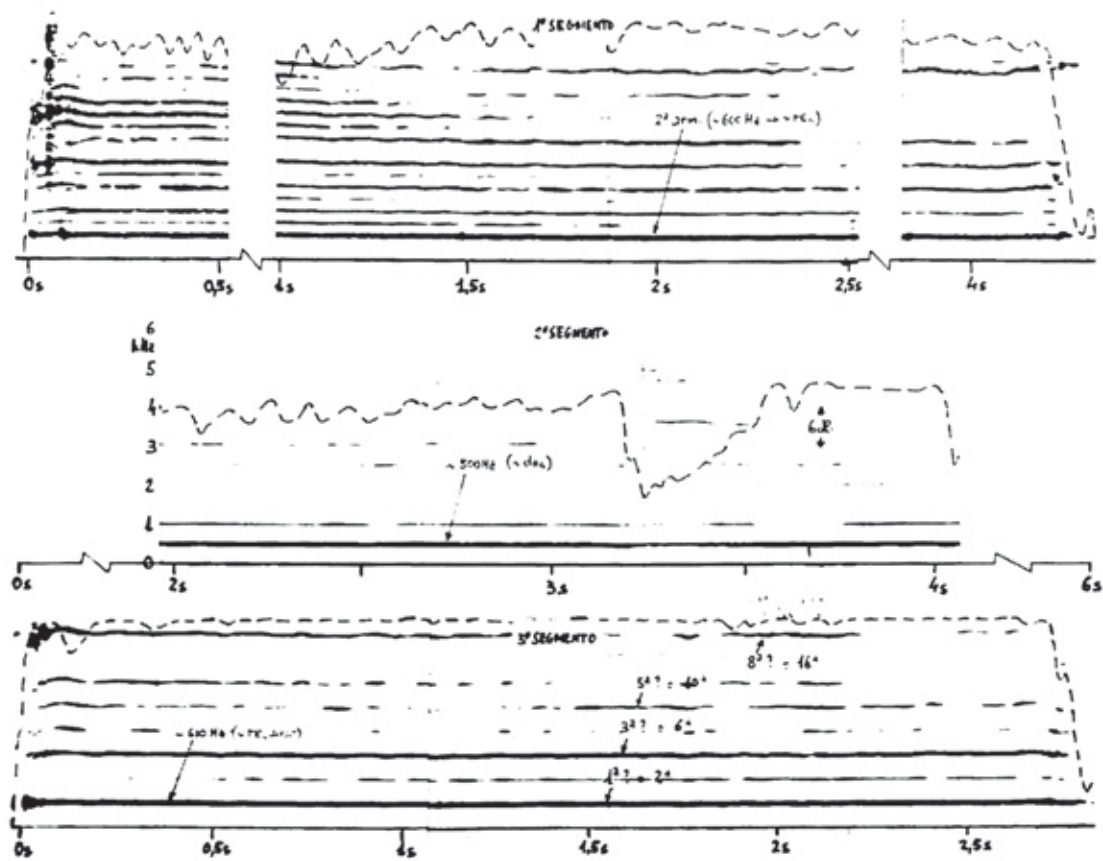


Figura 1

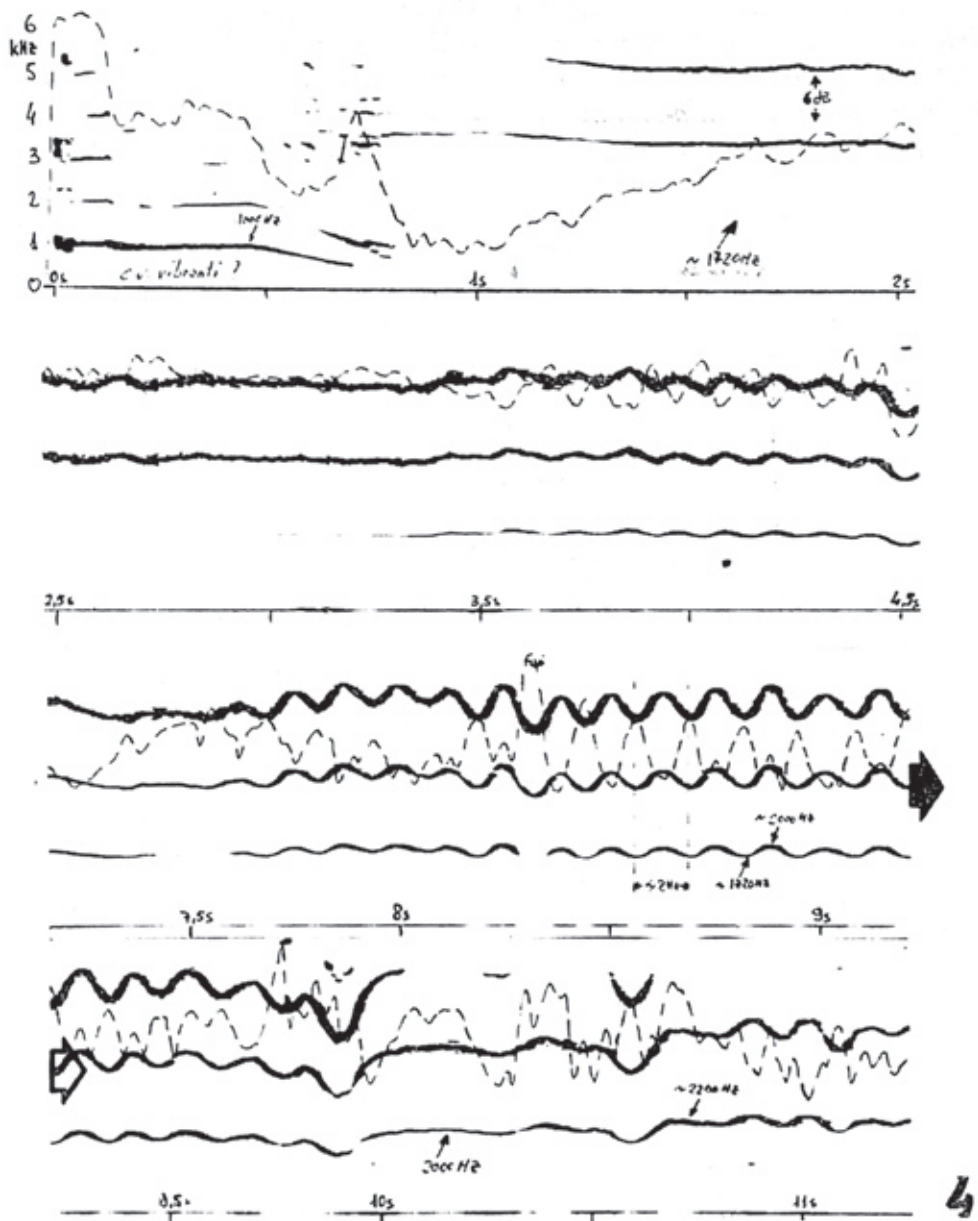


Figura 2

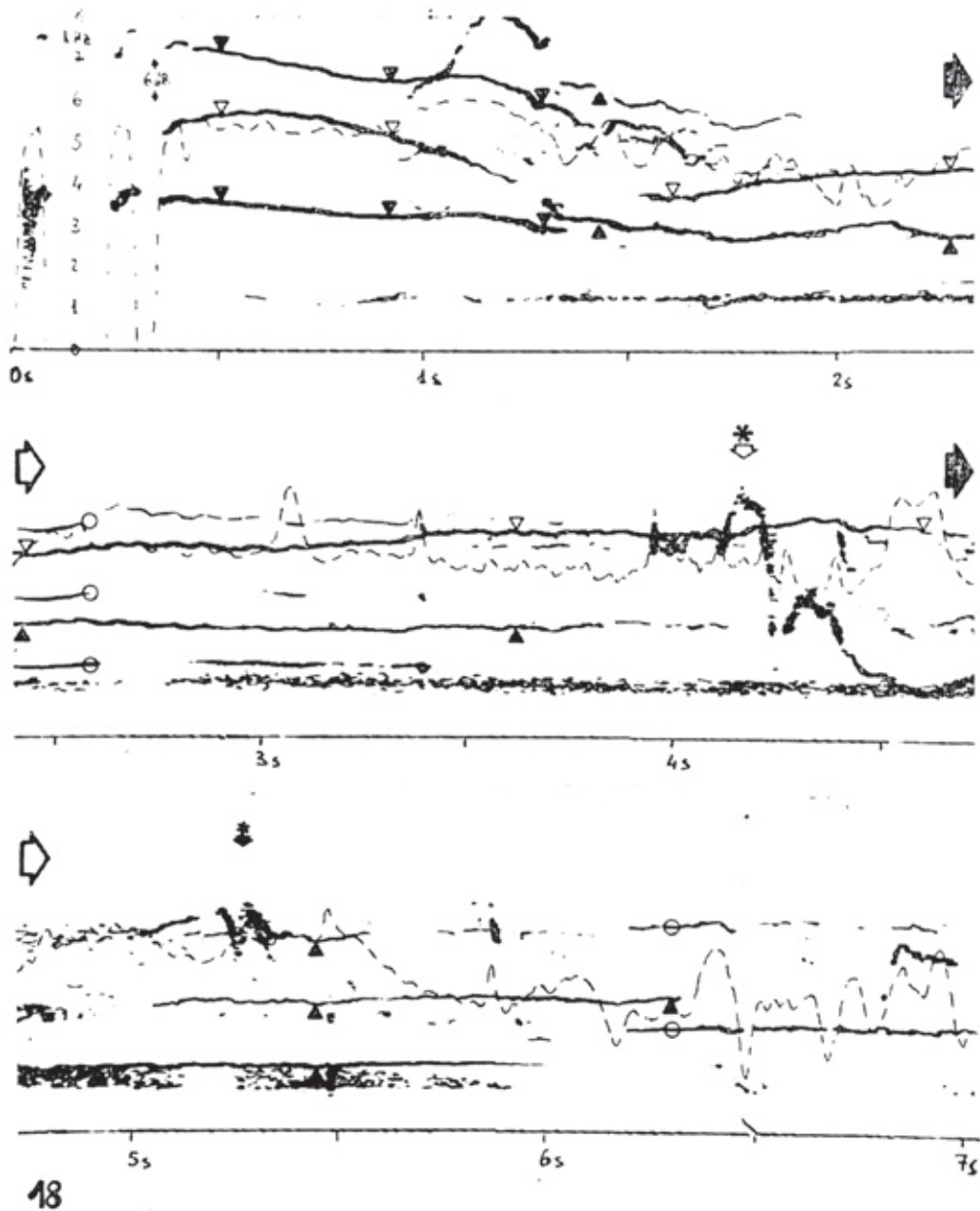


Figura 3

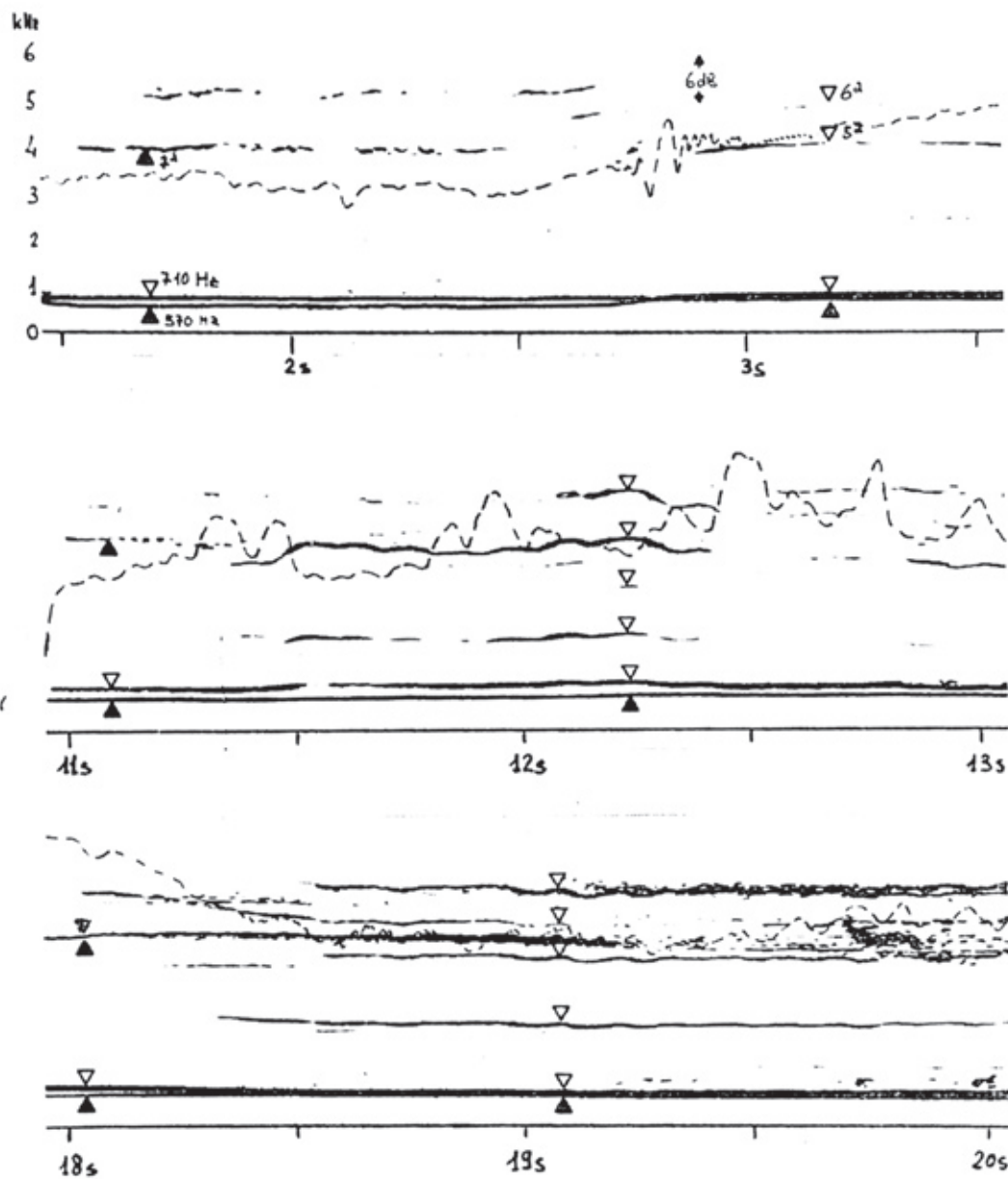


Figura 4

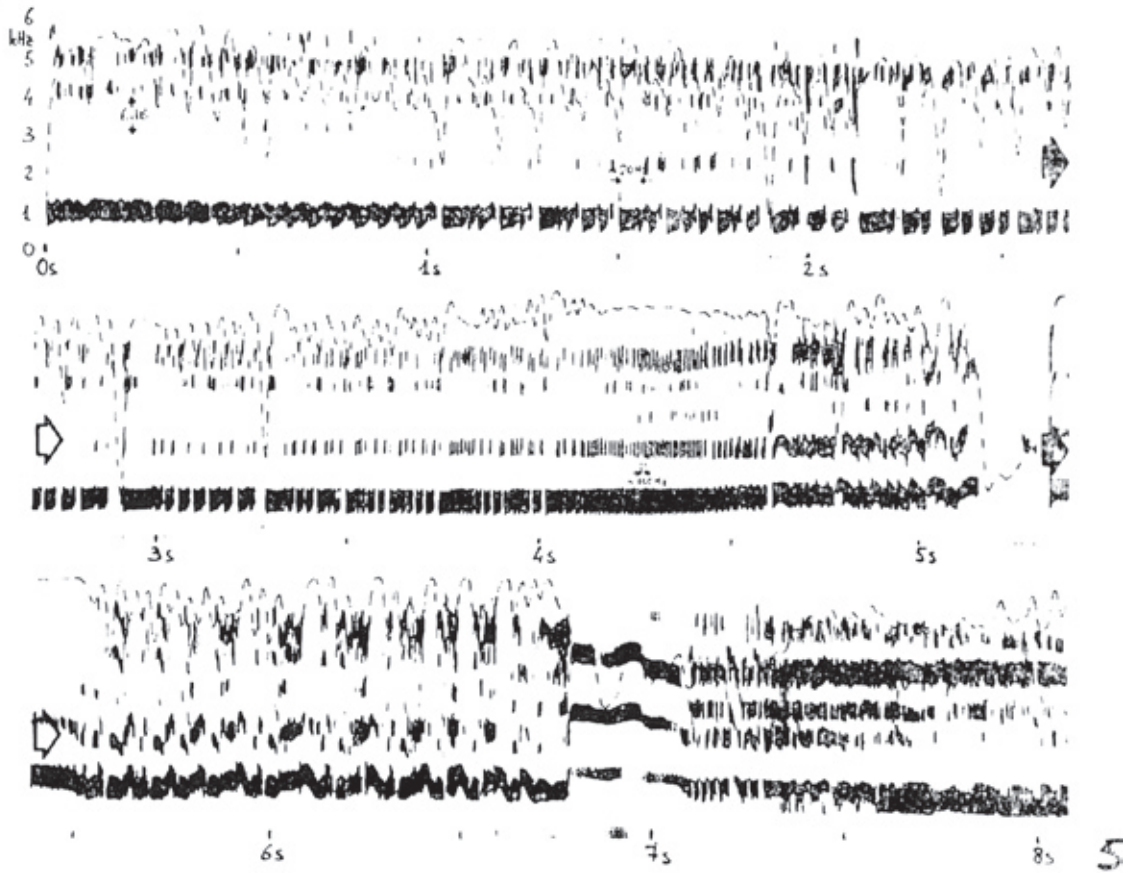


Figura 5

Comentarios fonoaudiológicos sobre la producción vocal de Demetrio Stratos*

* Este texto fue originalmente escrito por Mara Behlau para la tesis de maestría de Janete El Haouli. (N del E)

Mara Behlau

Con inmensa sorpresa científica escuché las emisiones de Demetrio Stratos que me trajo Janete El Haouli. La sorpresa está aliada a una sensación de *shock* ante lo desconocido y de rápida constatación mental de que los efectos acústicos producidos por Stratos, siendo reales, no podrían ser totalmente explicados por las teorías vigentes de producción de la voz humana.

Se sabe de la existencia de emisiones vocales humanas atípicas, aunque sean poco conocidas y estudiadas en el mundo científico occidental. Recientemente, los investigadores del área de la voz han mostrado interés por comprender estos eventos, pero sólo hay disponibles algunos estudios y, aún así, se restringen al análisis y consideraciones sobre ciertos tipos de canto, como el de los monjes tibetanos, el llamado *giuto*, y el canto difónico, también denominado canto de sobretonos.

Apenas recientemente, con la utilización de fibras ópticas en instrumentos clínicos para la observación directa del movimiento de los pliegues vocales y de la geometría del tracto vocal durante la producción sonora, hubo la posibilidad de registrar los movimientos involucrados en la producción de los diferentes tipos de voz y sonidos del habla. La posibilidad de documentar este análisis en una cinta común de videocasete permite un estudio posterior detallado, con descripción de las imágenes obtenidas cuadro por cuadro. Ese tipo de endoscopios de fibra óptica datan de la década de los setenta, pero solamente en los años 80 su uso clínico se popularizó y cuestiones como las normalidades y las desviaciones en la producción de la voz y el habla pudieron ser verificadas con mayor precisión. Demetrio Stratos desgraciadamente falleció antes de ser some-

tido a una videolaringoscopia, y así sólo podemos inferir algunos de los mecanismos fonarticulatorios que él producía de modo excepcional y con un control casi matemático.

Es interesante comentar algunos de estos eventos atípicos. Demetrio Stratos usa los llamados sonidos difónicos, producidos por diversas estructuras del aparato fonador accionadas simultáneamente, casi simultáneamente o con una alternancia rápida. Producir sonidos a través del disparo inmediato de dos estructuras o regiones diferentes del tracto vocal no es, por sí sólo, algo excepcional, siempre que esas estructuras o regiones sean independientes en sus mecanismos de disparo, con inervación diferenciada que explique su producción después de un comando cerebral específico. Ciertos sonidos del habla utilizan más de una fuente sonora sin que eso implique cualquier complejidad mayor; como ejemplo, podemos citar la producción del sonido “z”, que necesita de la fuente glótica (pliegues vocales vibrantes) para darle la característica de sonoridad, y de la fuente friccional (constricción del aire en la boca, entre la lengua y los dientes) para darle la característica fricativa. Se trata, sin embargo, en este caso, de un ajuste fonatorio accionado al mismo tiempo que un segundo ajuste supraglótico, con estructuras de la cavidad de la boca. En el caso de Demetrio Stratos, algunos de los sonidos difónicos y trifónicos solamente pueden ser explicados por dos fuentes independientes en el propio pliegue vocal, a veces incrementadas por una tercera fuente, con la aposición de los pliegues vestibulares, también vibrantes.

Individuos con disturbios en la voz pueden presentar la acción simultánea de los pliegues vocales y de los pliegues vestibulares, pero lo que se escucha es un sonido comprimido, tenso, sin energía en la porción superior del espectro. Muy diferente es la imagen espectrográfica de las vocalizaciones de Demetrio Stratos.

Una segunda particularidad de sus emisiones, presente en diversos pasajes de varias de las vocalizaciones disponibles, es su habilidad para mantener la frecuencia fundamental de la voz absolutamente estable, sin presentar las mensurables *variaciones fisiológicas* en altura e intensidad, los índices de perturbación conocidos con los nombres de *jitter* y *shimmer*. Ahora, la frecuencia fundamental es el resultado de la repetición de sucesivos ciclos glóticos, que se llevan a cabo después de la aposición de los pliegues vocales, con tensión de la musculatura, flujo de aire y presión subglótica adecuados al tipo de sonido que se quiere producir. De esta forma, los ciclos glóticos sucesivos son similares, pero no idénticos, por la propia naturaleza muscular inherente al vibrador laríngeo; no obstante, lo que observamos en el caso de Demetrio Stratos, es que la calidad de la estabilidad de emisión que él alcanza en algunas de sus vocalizaciones equivale solamente a la producida por sintetizadores, o sea, la estructura funcional de los pliegues vocales no podría, teóricamente, ofrecer tal resultado acústico.

En contrapartida, cuando el propio Demetrio Stratos produce variaciones cíclicas en la frecuencia fundamental, o sea, cuando agrega un vibrato al sonido, la calidad de esta variación es excelente, como la que se observa en cantantes con un amplio entrenamiento clásico para el canto erudito, particularmente la ópera. Además, en determinados pasajes Stratos opta por imprimir variaciones cíclicas en la frecuencia del sonido, o sea, realiza un vibrato de frecuencia (alterando periódica y métricamente el número de ciclos sucesivos de apertura y cierre de los pliegues vocales), en oposición de fase a un vibrato de intensidad (alterando, aquí, la amplitud de los ciclos sucesivos). El control de Demetrio Stratos es excepcional tanto cuando quiere estabilizar el sonido emitido como cuando quiere imprimir oscilaciones, optando por modulaciones complejas en alternancia de fase.

Finalmente, al analizar la estructura armónica del registro espectrográfico de las vocalizaciones, se observan particularidades en algunos registros, como la eliminación prácticamente completa del registro del primer armónico y el nítido fortalecimiento del segundo o del tercer armónicos, siendo que, teóricamente, el primer armónico es el más intenso de todos, habiendo un descenso progresivo de 12 db por octava. Es más, en una emisión específica, Demetrio Stratos elimina de su producto acústico los armónicos de orden impar, manteniendo apenas aquellos de orden par, como si poseyera un programa computadorizado que previera tal opción.

De esta manera, Demetrio Stratos logra sonidos absolutamente estables, como aquellos producidos por sintetizadores; produce, también, sonidos de calidad musical con vibrado estable y controlado, como los que oímos en los cantantes clásicos con entrenamiento en el canto lírico, y manipula los armónicos superiores, como los cantantes de ciertas tradiciones del canto oriental.

Estos comentarios nos llevan a considerar que Demetrio Stratos, bajo el punto de vista vocal, se atrevió a ir más allá de los límites fisiológicos comprensibles de las posibilidades de la voz humana, desafiando, desde el punto de vista más concreto de la realidad anatómico-funcional, las teorías vigentes de la producción de la voz humana y ofreciendo al oyente una experiencia acústica única.



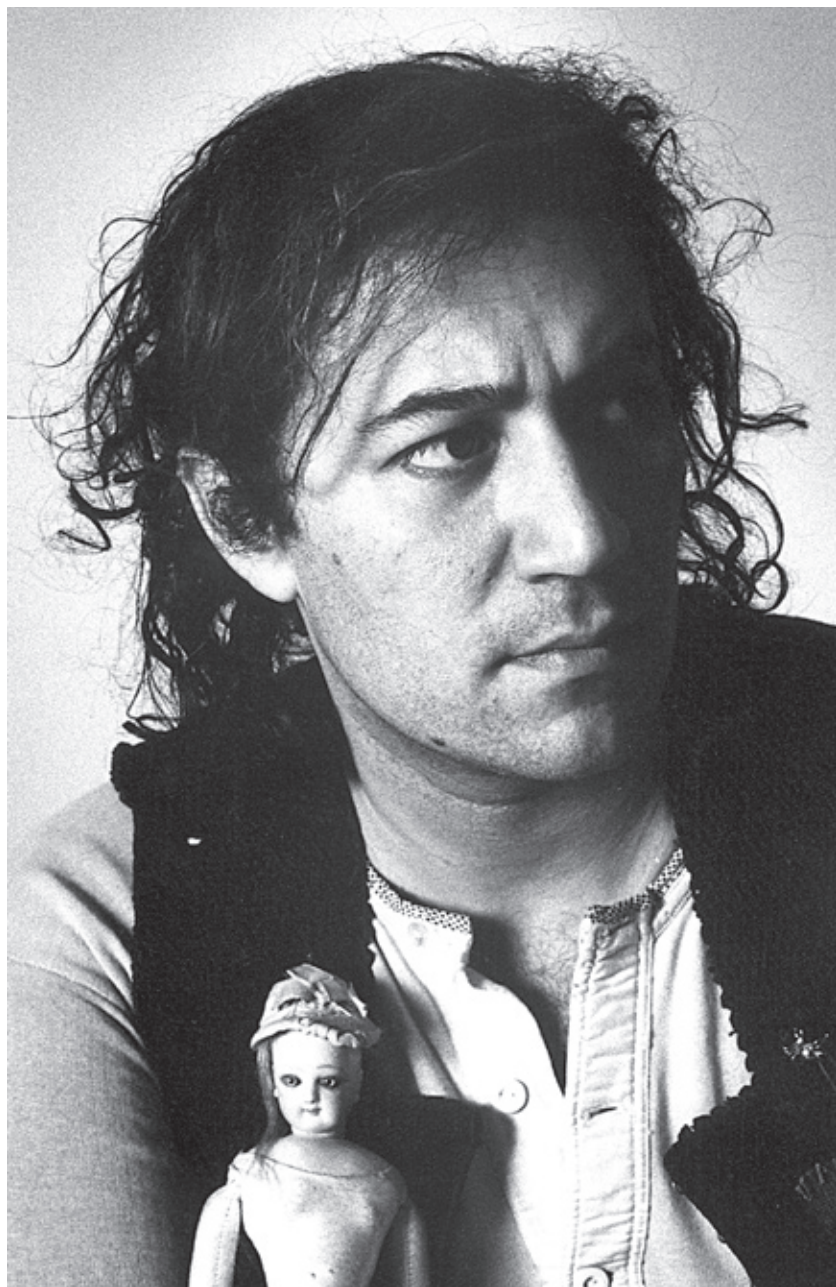
Area. Internacional Popular Group. De izquierda a derecha: Paolo Tofani, Demetrio Stratos, Giulio Capiozzo, Ares Tivolazzi, Patricio Fariselli. Milán, 1974. (Foto: Roberto Masotti)



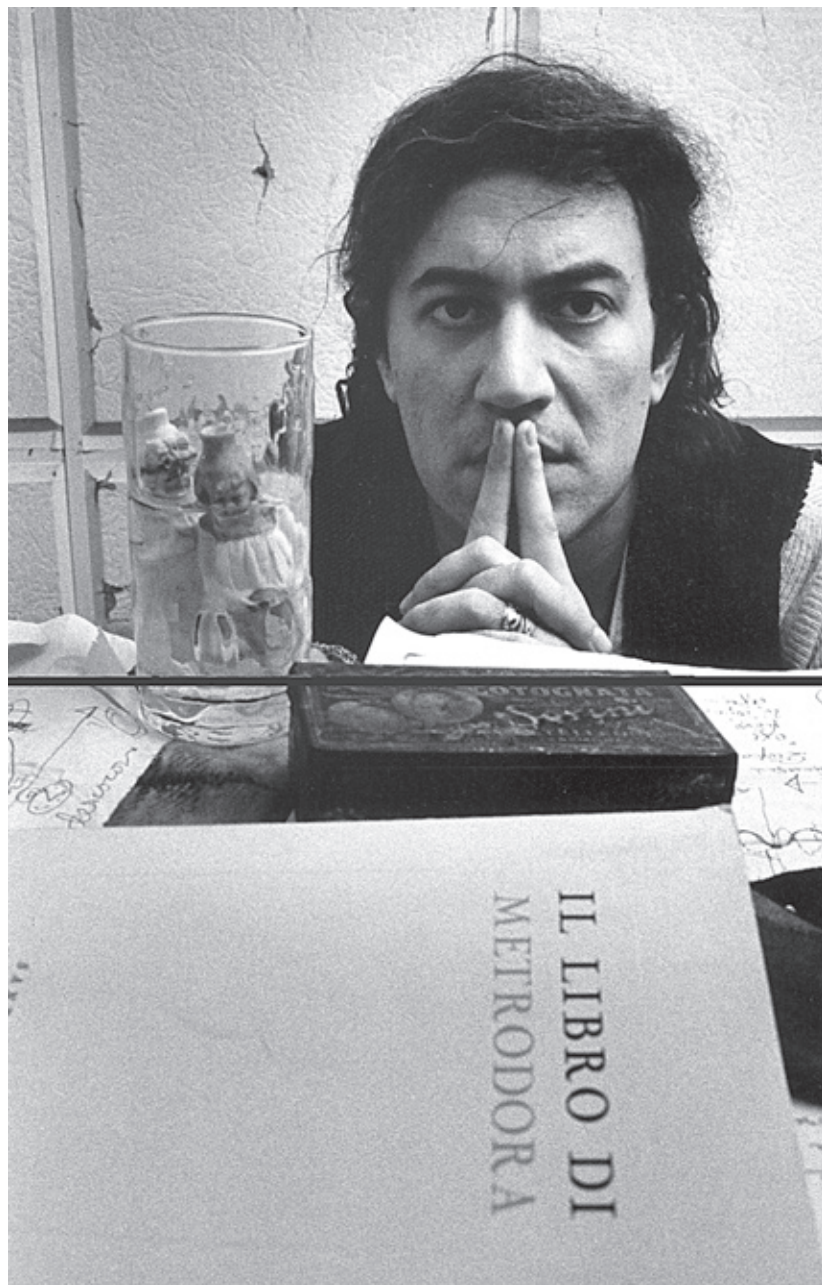
Demetrio Stratos en un concierto experimental. Milán, 1975.
(Fotos: Silvia Lelli)

Demetrio Stratos. Milán, 1976. (Foto: Roberto Masotti)

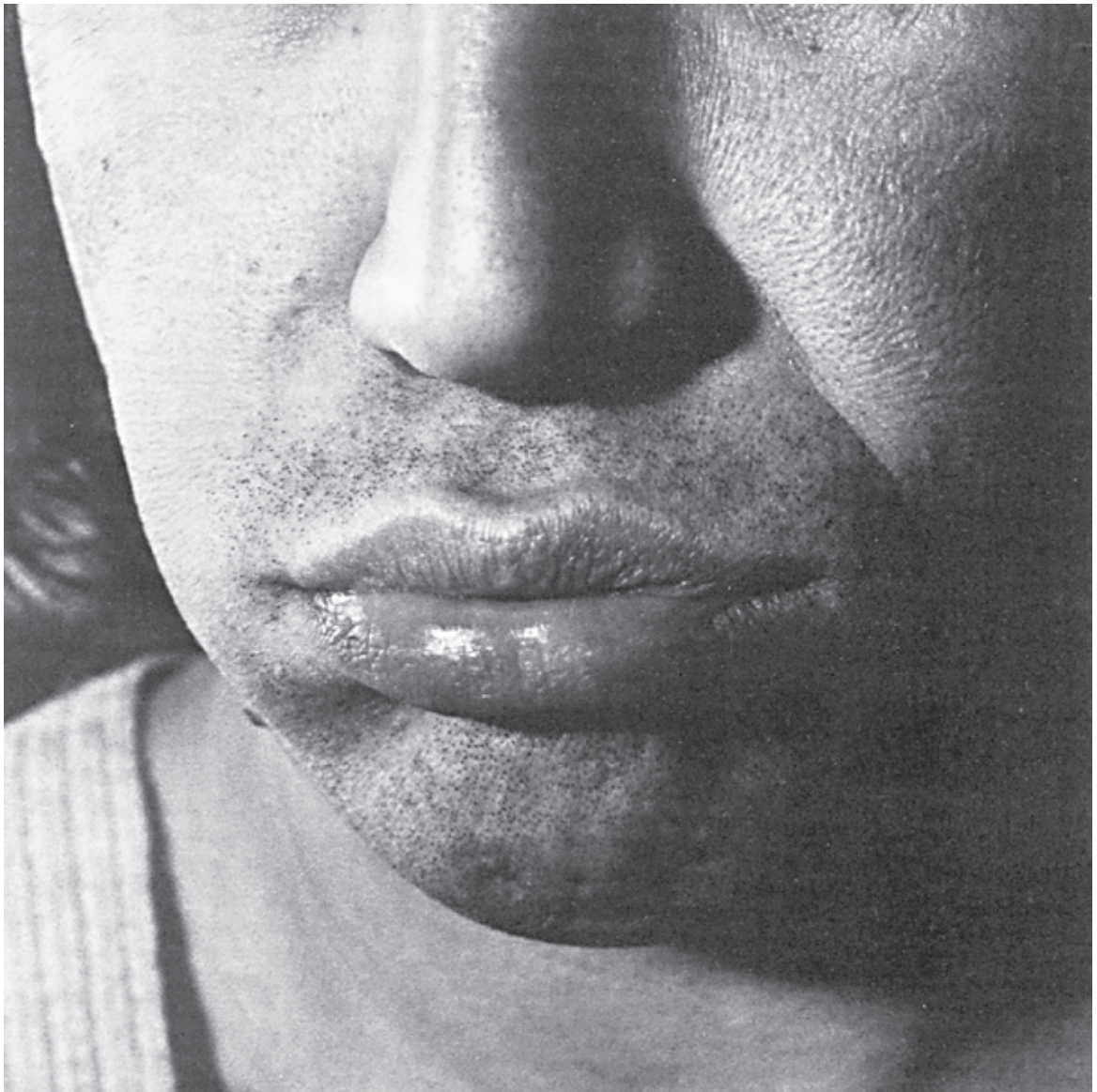




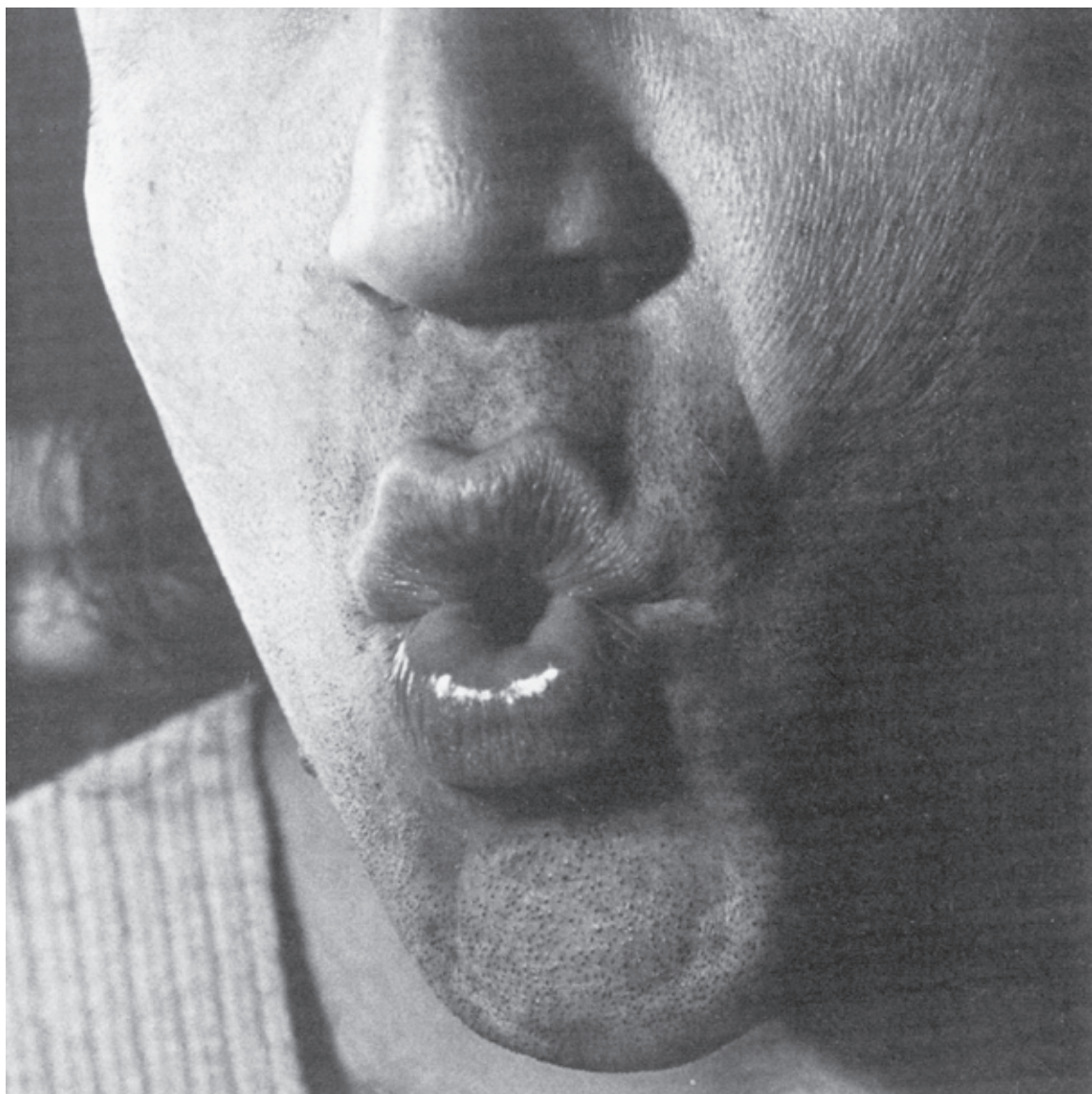
Demetrio Stratos. Milán, 1976. (Foto: Roberto Masotti)

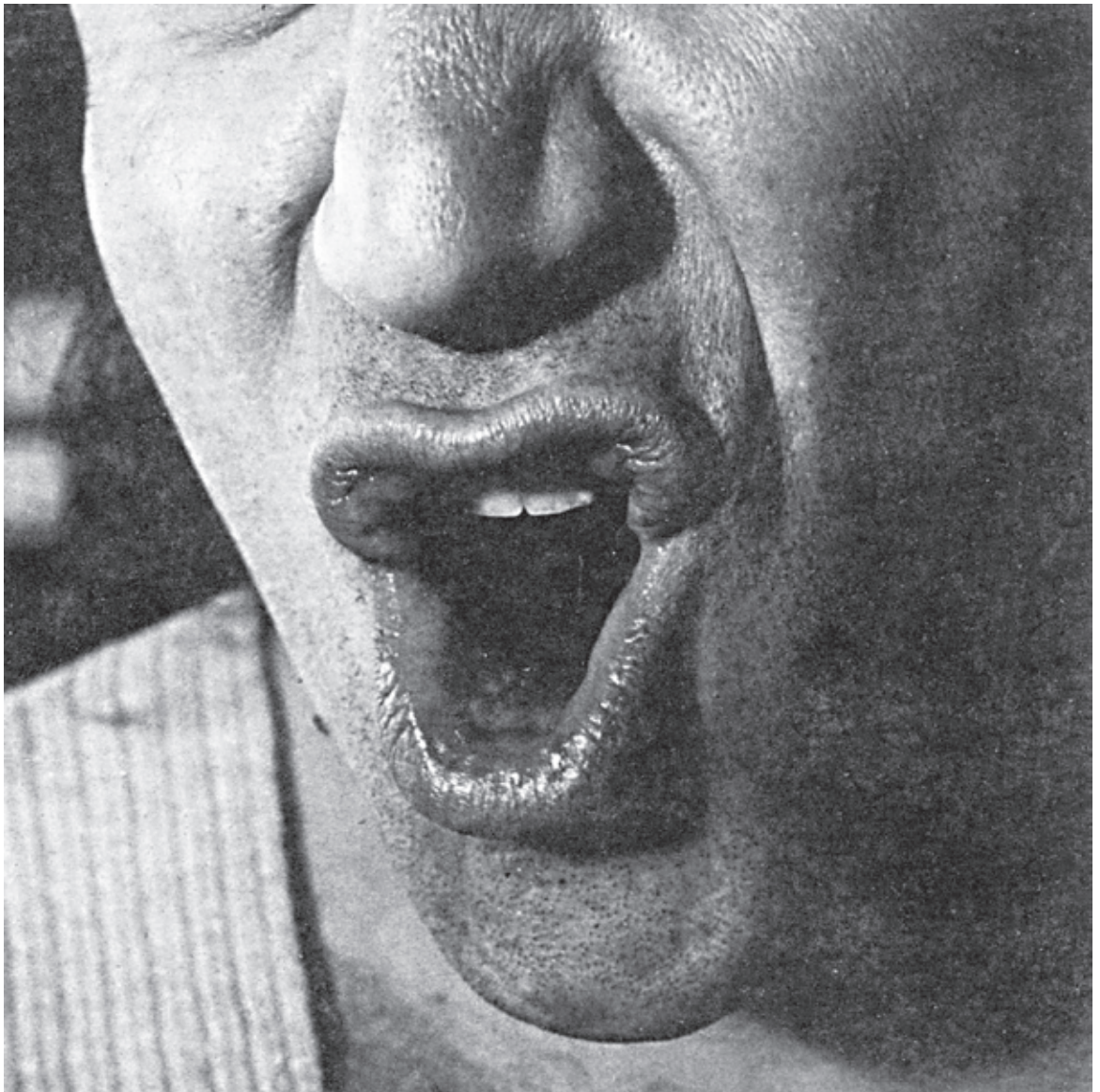


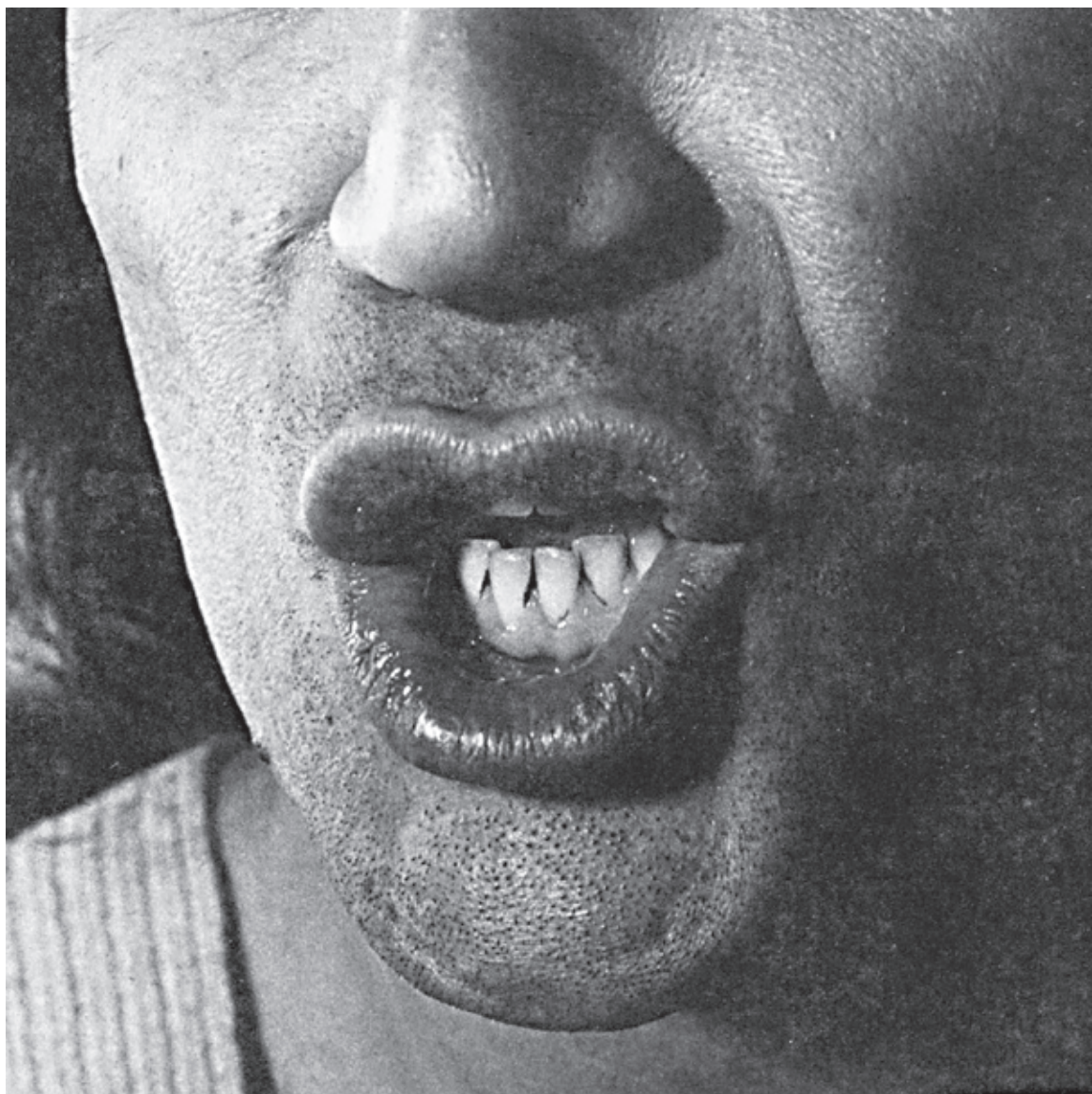
Demetrio Stratos. Milán, 1976. (Foto: Roberto Masotti)

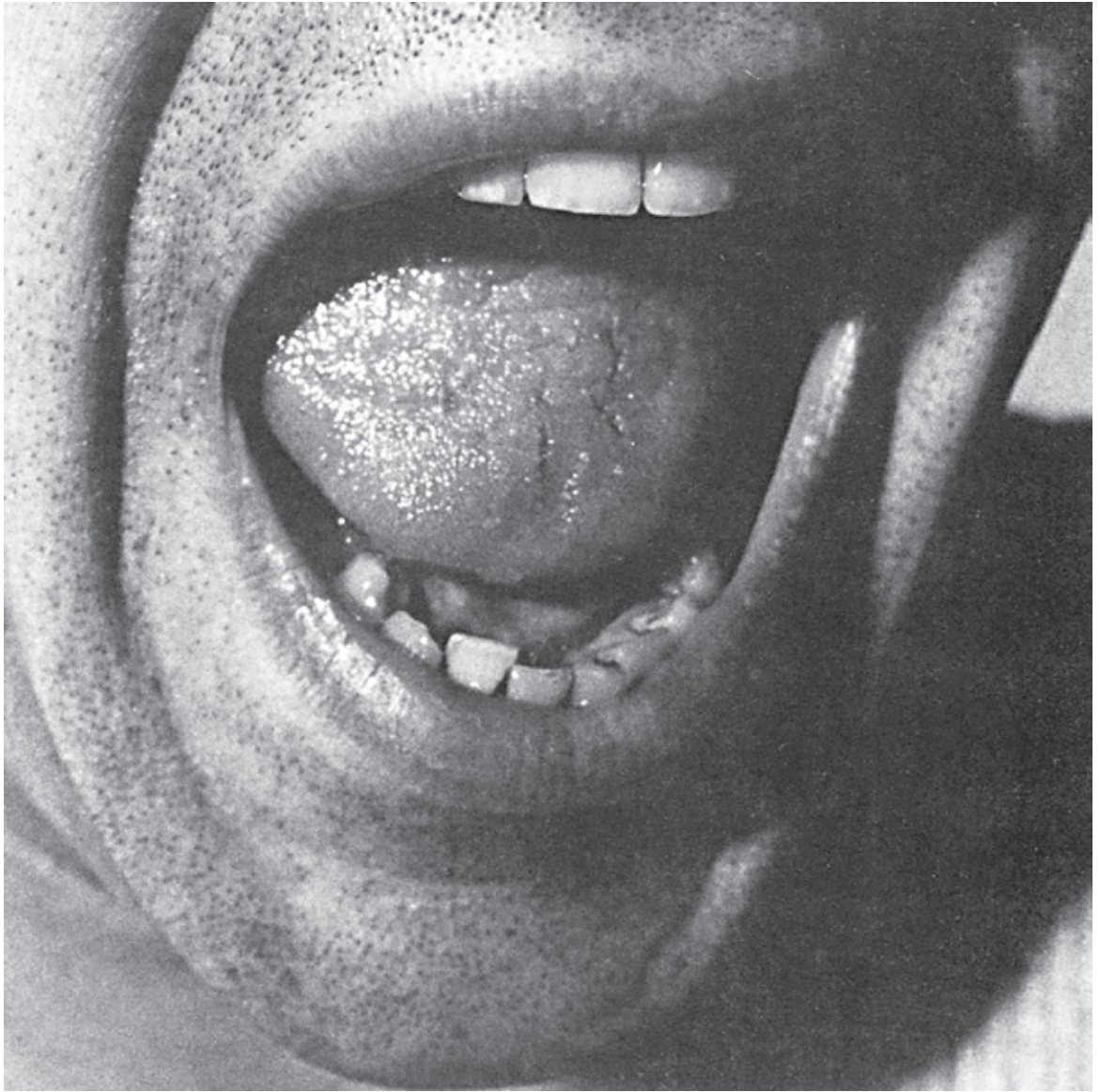


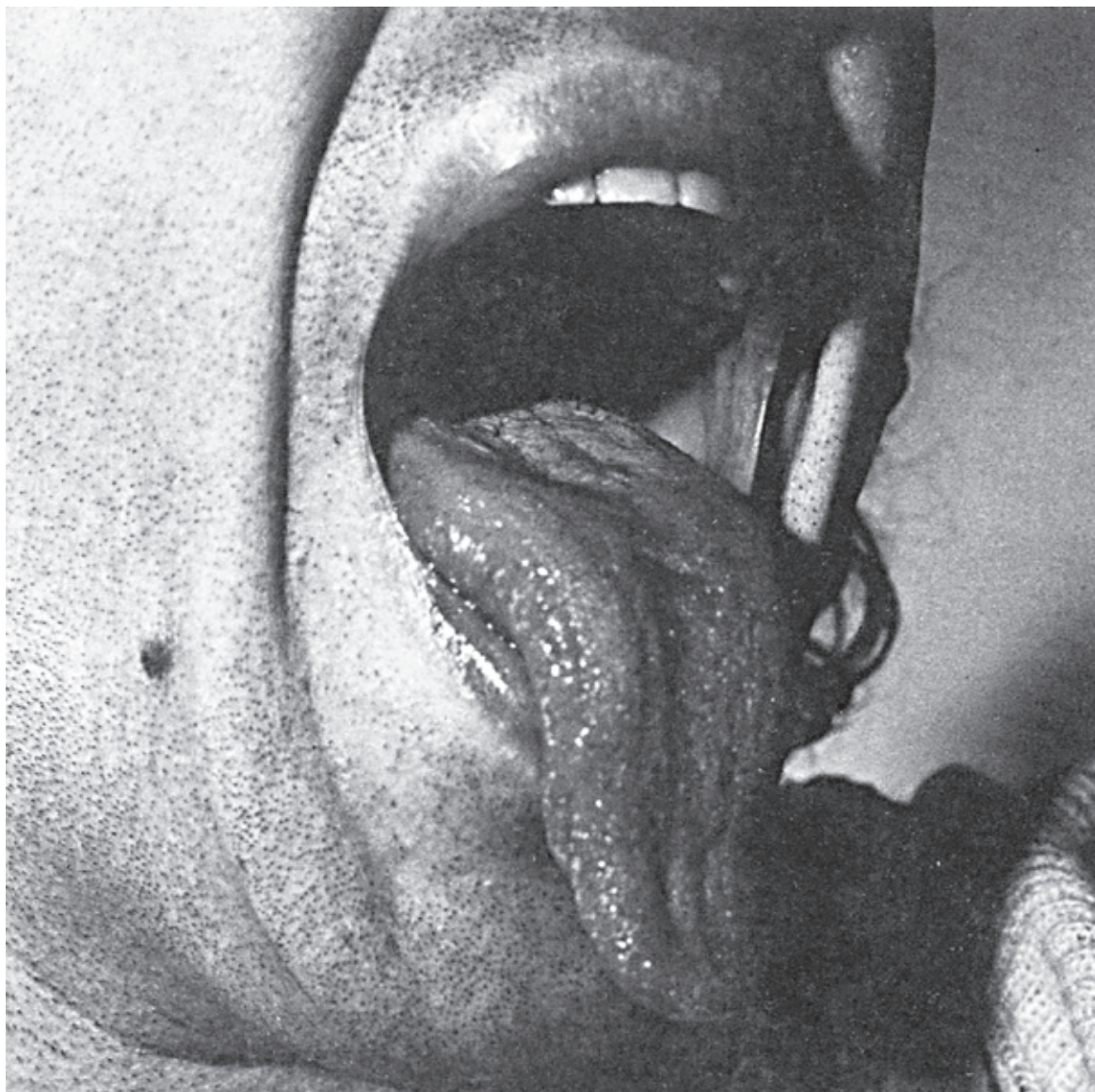
pp. 168-173. *Demetrio Stratos. Retrato en secuencia*. Milán, 1977. (Fotos: Silvia Lelli)

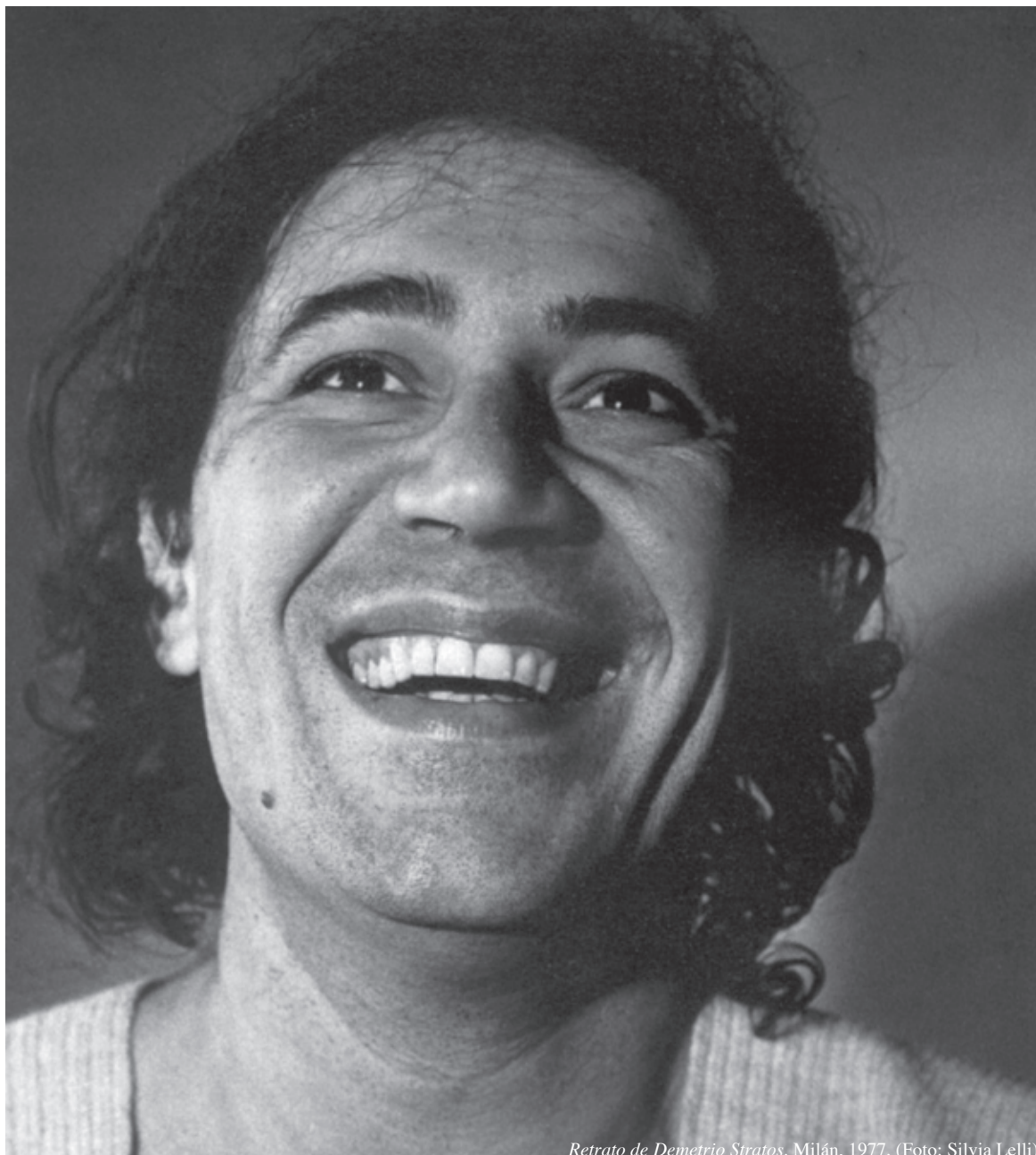








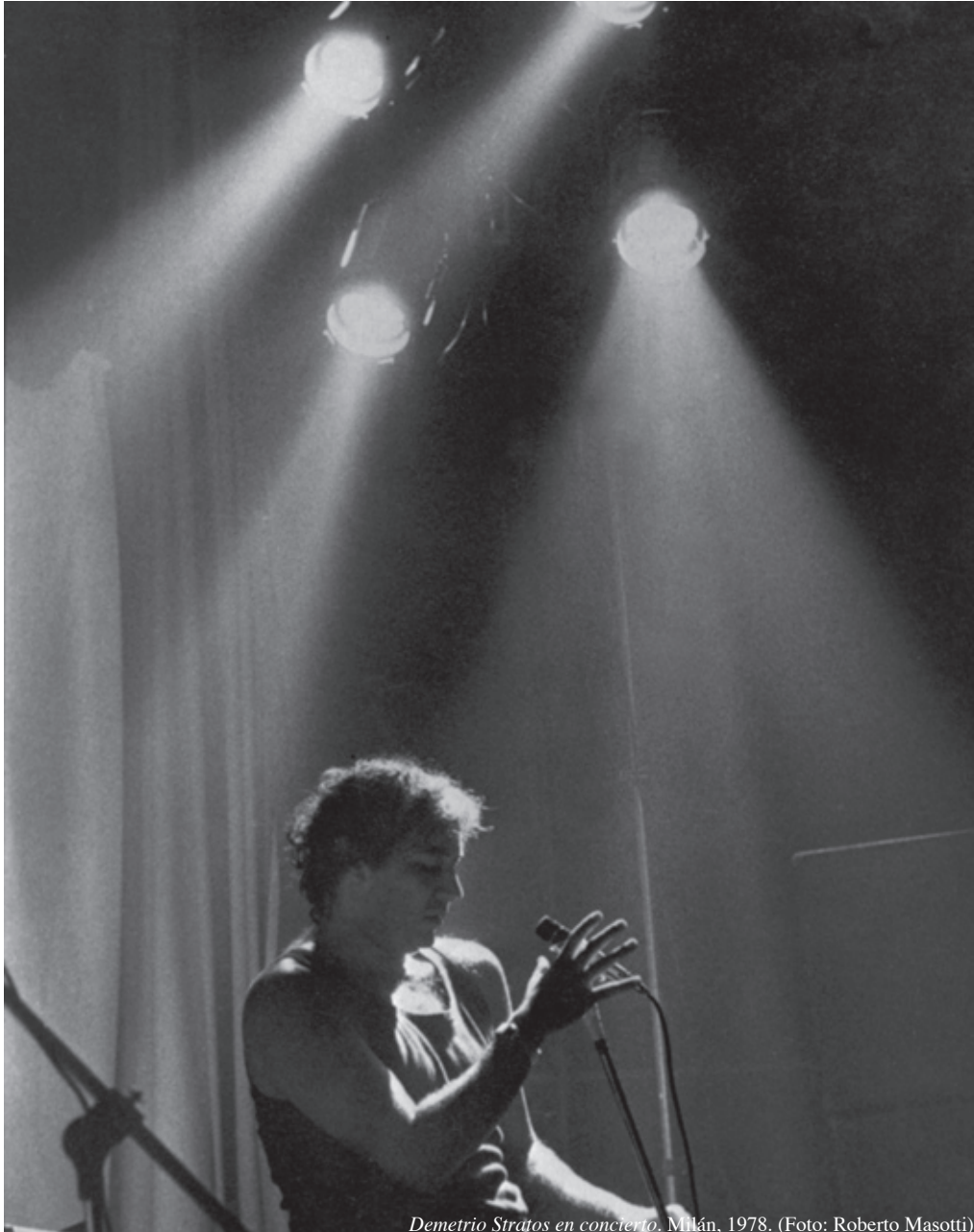




Retrato de Demetrio Stratos. Milán, 1977. (Foto: Silvia Lelli)



Demetrio Stratos interpreta Mesostics de John Cage en el Teatro de Elfo. Milán, 1978. (Foto: Roberto Masotti)



Demetrio Stratos en concierto. Milán, 1978. (Foto: Roberto Masotti)



Demetrio Stratos y Patricio Fariselli en un estudio de grabación. Milán, 1978. (Foto: Roberto Masotti)





pp. 178-179. 14 de junio de 1979. Arena. Milán. (Foto: Roberto Masotti)



Demetrio Stratos. Milán, 1976. (Foto: Roberto Masotti)