

**Vino y voz:
hacia una inter-estésica de las cualidades sensoriales**

Herman Parret
Universidad de Lovaina

Traducción de Georgina Gamboa

El análisis tentativo que proponemos se inscribe en el marco de una semio-estésica, es decir, de una semiótica que tiene por objeto la sensorialidad global del cuerpo. La cuestión precisa que se plantea se refiere a la atribución de la cualidad en el nivel de dos registros sensoriales: el gustativo y el auditivo, el vino y la voz. La operación evaluativa de la degustación cualitativa del vino se analiza en *eno-estésica*; la operación apreciativa de la aprehensión cualitativa de la voz, en *fono-estésica*. Nuestra meta es bosquejar algunas líneas de fuerza de una inter-estésica, comparando, incluso homologando, estos dos tipos de operaciones. Comparar y homologar lo gustativo y lo auditivo es una tarea que surge del lugar común. La clasificación clásica de los cinco sentidos propone el orden siguiente: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. La vista y el oído se amalgaman fácilmente en sinestesias bien conocidas, tales como la de la audición colorida; y el olfato, el gusto y el tacto, los llamados "sentidos íntimos", se entrelazan espontáneamente en numerosas experiencias sensoriales. El olor de un buen puro y el sabor de un vaso de ron, hacen una alianza muchas veces cantada por

un gran número de poetas sensualistas.¹ Evidentemente, la gastronomía cultiva estas sinestesias “fáciles” y nadie duda que nos proporcionan goces ardientes y sutiles. Sin embargo, la vista y el oído, por una parte, y el olfato, el gusto y el tacto, por el otro, parecen separados por un abismo difícil de cruzar. No obstante, esto es lo que nos proponemos al construir una inter-estésica de lo auditivo y de lo gustativo, de la voz y del vino. Esta inter-estésica “compara”, por lo tanto, la evaluación de la calidad del vino y la apreciación de la calidad de la voz.

Brillat-Savarin, en su *Fisiología del gusto*, en efecto, compara el gusto y el oído, subrayando que “el gusto no está tan ricamente dotado como el oído”.² Explica esta observación debido a que el gusto es “simple en su actividad”, es decir que no puede ser impresionado por dos sabores al mismo tiempo; mientras que el oído puede oír y comparar varios sonidos simultáneamente. Es decir que el gusto sólo es lineal, mientras que el oído es, a la vez, tanto lineal como armónico. Esta linealidad o

¹ Encontramos una bella descripción de esta alianza en un artículo de *Le Monde* consagrado a Alejandro Robaina, “fumador cubano de leyenda”: “... Le havane et le rhum se respirent et s'évaluent à l'oeil et au nez. Ils se toisent et se tâtent, avant d'être têtés. Un chromatisme commun les apparente. [...] Un rhum cuban sur un corona, c'est un parfum de femme au regard noir qui jaillit, avec l'expression même de la douceur matinée de ce rien de ointu dans la tripe... C'est ici que commence le voyage de noces. Dès que vous avez trempé la tête d'un cigare dans le verre et aspiré la douce chaleur de l'un avec la fraîcheur odoriférante et nerveuse de l'autre, vous quittez la table pour le salon de musique intérieure. Vous êtes dans le lit d'une rivière et vous faites la planche” (*Le Monde*, 18 décembre 2001, p. VII). [“... El habano y el ron se respiran y se evalúan a ojo y nariz. Se tallan y se catan, antes de chuparse. Un cromatismo común los emparenta... Un ron cubano sobre un *corona* es un perfume de mujer ante la mirada dura que brota, con la misma expresión de la suave mañana, de esta pequeñez ungida en la tripa del puro. Aquí es donde empieza el viaje de bodas. Desde el momento en que haya usted empapado la cabeza de un puro en el vaso y haya aspirado el dulce calor del primero con la frescura fragante y nerviosa del segundo, deja usted la mesa para ir al salón de música interior. Está usted en el lecho de un río y nada de a muertito.”]

² Brillat-Savarin, *La physiologie du goût*, [1825], Paris: Flammarion, 1986, p. 54 y ss. [Versión española: *Fisiología del gusto*, Ed. Aguilar, Madrid, 1964, p. 60].

temporalidad también es señalada por Jean François Bordron en un texto que aquí citaremos con frecuencia, *Percepción y enunciación en la experiencia gustativa. El ejemplo de la degustación de un vino*:³

Es de observarse que la degustación utiliza un léxico completamente comparable [...] al de la crítica musical o al de los perfumistas. En cambio, el lenguaje de descripciones de objetos visuales o táctiles es muy diferente. Una hipótesis sería que el gusto, el olfato y el oído requieren de tiempo para constituir su objeto; la vista y el tacto parecen disponer de él en la inmediatez. En los tres primeros casos, parece que no se pudiera describir una percepción sin introducir morfologías temporales.⁴

Con seguridad, se da el caso de que lo auditivo y lo gustativo tienen una dimensión temporal, que es fundamental para especificar estas dos experiencias sensoriales, pero, como lo veremos en el análisis que sigue, el tiempo de la degustación cualitativa del vino y el tiempo de la aprehensión cualitativa de la voz son de naturaleza totalmente diferente.

Proseguimos de la siguiente manera. En una primera sección, se presentará brevemente la sintaxis figurativa de la degustación del vino y, a continuación, en una segunda sección, algunos aspectos de una calificación fenomenológica de la voz. Una tercera sección “compara” los resultados de estos dos tipos de “calificaciones”, mientras que un esfuerzo incoativo de homologación parcial se bosqueja en la cuarta sección.

1. La sintaxis figurativa canónica de la degustación del vino

Esta sintaxis ha sido elaborada perfectamente por Jean-François Bordron en el artículo mencionado, y no haremos sino retomar de él algunos elementos, disociándola del engarce en una semiótica

³ En *Tópicos del Seminario* No. 7, junio del 2002, pp. 17-51.

⁴ *Art. cit.*, p. 37.

de la enunciación. Aunque una “sintaxis figurativa” esté prefigurada, ésta consiste esencialmente en una taxonomía lexical o una taxonomía de predicados que sirven de etiquetas para ciertas propiedades cualitativas del vino por degustar. Si hay una sintaxis es porque la degustación del vino es “lineal”, se desarrolla en una temporalidad fuertemente aspectualizada. Los predicados se organizan en torno a “tres aspectos semióticos” canónicos: la incoatividad, la duratividad y la terminatividad, que Bordron reintitula: *ataquè, evolución, final*. Otras tríadas han sido propuestas para estos mismos aspectos. Brillat-Savarin, sin ser semiotista, trabaja con la tríada siguiente: sensación *directa*, sensación *completa* y sensación *refleja*.⁵ La sensación directa no está mediatizada, es espontánea e inmediata. La sensación completa está constituida como un conglomerado de sabores básicos. La sensación refleja indica este “aspecto” del gusto que, al desvanecerse, regresa sobre sí mismo en una última evaluación reflexiva. Esta idea de una evaluación reflexiva merece, por supuesto, ser retenida. Otra tríada más ha sido propuesta, la de Fontanille y Zilberberg: emanación, difusión, penetración.⁶ Las cuatro tríadas apuntadas no indican sino el mismo posicionamiento semiótico, pero, si éstas no son globalmente homologables, tampoco son exclusivas. Ocupémonos de la tríada *ataque, evolución, final*, pero proponiendo, al menos, reemplazar *evolución* por *constitución*, término que nos parece más adecuado.

La evaluación de la calidad del *ataque* en la degustación se hace con la ayuda de términos (o de predicados) que implican una idea de *resistencia* (claro, ligero, tierno), una idea de *intensidad* o de *fuerza* (intenso, presente, sólido, poderoso, fino, delgado, pleno), una idea de *estilo*, de *seducción* (áspero, carismático, elegante, simple, fresco). Este último grupo de predicados forman, de hecho, el registro modal. Hay que considerar que todos estos términos conciben el ataque como indicial: algo se

⁵ Brillat-Savarin, *op. cit.*, p. 58.

⁶ J. Fontanille y C. Zilberberg. *Tension et signification*, Lieja: Mardaga, 1998.

anuncia y, por lo tanto, los predicados de este grupo apuntan hacia la presencia de alguna cosa que todavía no está verdaderamente aquí.

El gusto se constituye en una segunda fase aspectual, aquélla en donde la sensación se completa (Brillat-Savarin), “se vuelve difusa” (Fontanille/Zilberberg), explota una cierta duratividad. La constitución del gusto se realiza como un balanceo de los sabores o de las cualidades sensibles básicas, siempre según su grado relativo de presencia. La distribución se hace, por consecuencia, en función de un cierto equilibrio entre los sabores básicos que son lo *ácido*, lo *dulce* y lo *amargo*. Bordron habla con felicidad de “desarrollo de las cualidades sensibles” y de “exfoliación de datos indiciales” considerados en el momento del ataque. Algunos predicados de los *sabores ácidos* son: verde, nervioso, acidulado, fresco, redondo; de los sabores dulces: suave, meloso, untuoso, pastoso, graso; de los sabores *amargos/astringentes*: áspero, basto, rudo, tánico, robusto. Jean François Bordron, a partir de estas taxonomías, introduce algunas generalizaciones semióticas interesantes. Es así, afirma, que el registro de la *acidez* proporciona el léxico de la *intensidad*, de la *tonicidad*, de la *velocidad* y del *tempo*: verde, vivo, etc.; el registro de lo *dulce* proporciona el léxico de la *lentitud*, del *espaciamiento*, pero también de *sustancialidad*: graso, pastoso, etc.; el registro de lo *amargo*, el léxico del *estrechamiento*, del *contacto* con una materia resistente: áspero, etc. Pero, sobre todo, es necesario constatar que después de la *indexicalidad* del *ataque*, la *constitución*, segundo aspecto constitutivo de la degustación, nos entrega la *iconización* del objeto dinámico del gusto.

Sigue, para concluir, el aspecto de la *nota final* que, en la taxonomía de Bordron, se expresa con el léxico de la *duración*: larga, corta, interminable; el léxico de la *fineza* y de la *sutilidad* cuando se indique una cualidad sensible tal como *evanescente*, entre otras; el léxico de la *decadencia* y del *deslecho*, cuando se llama a la *nota final* arenosa o polvorienta, por ejemplo.

2. La calificación fenomenológica de la voz

Calificamos el carácter específico de una voz, en el lenguaje ordinario, por medio de centenas de predicados y de etiquetas, muchas veces intraducibles de una lengua a otra.⁷ La voz se califica de mil maneras, de dulce, triste, civilizada, metálica, sin color, meridional, soporífica, placentera, sepulcral... La fonética no hace mucho caso de estas calificaciones fenomenológicas e intuitivas. Este dominio es demasiado e intensamente subjetivo y no genera fácilmente los invariantes y los universales que la teoría fonética requiere. En efecto, se revela extremadamente ingrato construir correlatos fonéticos con todas estas calificaciones. En cambio, no es imposible identificar el tipo de referente que estas calificaciones o estas etiquetas evocan. ¿Cuál es el principio referencial según el cual la intuición califica fenomenológicamente una voz? La más fundamental de las distinciones que gobierna el etiquetamiento de las voces es la que está entre una etiqueta que hace referencia de los sonidos producidos por un locutor y una etiqueta que hace referencia de las características de la persona que produce estos sonidos. Hablaremos, entonces, por una parte, de una *etiqueta descriptiva* y, por la otra, de una *etiqueta indexical*.⁸

Las etiquetas descriptivas son de dos tipos: las etiquetas impresionistas y las etiquetas fonéticas. Siendo, estas últimas, los correlatos de las primeras, forman parte del vocabulario fonético y tienden a la definición unívoca y precisa. Las determinaciones fonéticas, en general, evitan la descripción holística, puesto que identifican preferentemente los elementos pertinen-

⁷ Retomamos, en esta segunda sección, algunos pasajes del Cap. II de nuestro libro *La voix et son temps*, Bruxelles, Ed. De Boeck, 2002.

⁸ John Laver, entre los fonetistas, se interesa de una manera sistemática en la descripción fonética de la calidad de la voz. Retomamos aquí su tipología de las etiquetas en "Labels for Voices", tomada en *The Gift of Speech: Papers in the Analysis of Speech and Voice*, Edingburgh: Edingburgh UP, 1991, Cap. 11, pp. 171-183.

tes que constituyen la calidad global de la voz. Además, hacen abstracción de las diferencias interpersonales que no son más que variantes para la teoría fonética universal. Las etiquetas impresionistas, en cambio, son convenidas solamente con base en una *demonstración audible* efectiva de una voz *in vivo*, cuyo carácter específico sólo puede aprehenderse de una manera aproximada. Otras dos diferencias pueden anotarse entre los dos tipos de calificaciones. En primer lugar, el número de etiquetas disponibles es diferente para cada caso; la lista de los términos fonéticos es limitada, pero permite un gran número de combinaciones, mientras que la taxonomía de los términos impresionistas es mucho más rica, sobre todo porque, para la calificación impresionista de las voces, se apela a las fuentes metafóricas de la lengua. En segundo lugar, la atribución de los términos fonéticos es rigurosa, explícita y universal, mientras que la atribución de los términos impresionistas depende de las convenciones del lenguaje ordinario, tales como las intuiciones individuales, lo cual las vuelve menos comunicables y menos eficaces. Sin embargo, es esta terminología "impresionista" la que interesará al enfoque fenomenológico de la calidad vocal.

El etiquetamiento impresionista de la voz, en el lenguaje cotidiano, se refiere, de hecho, a tres tipos de rasgos: rasgos segmentales, rasgos que se refieren al dinamismo vocal, y rasgos que se refieren más específicamente al proceso fisiológico de la producción vocal.

La primera clase, la de los rasgos que se refieren a la segmentación, es la menos productiva. Ésta sólo nos entrega una pequeña lista de etiquetas: silbante, sollozante, nítido, distintivo, claro, susurrante, ceceante, enfático, ampuloso, preciso, turbio, murmulante, desgarrador, desfigurado, grosero, embarazoso, etc. De entrada, es evidente que estas etiquetas son verdaderamente "impresionistas" y que, incluso, su pertenencia a la clase de los rasgos segmentales es discutible.

La situación no es muy diferente para las otras clases, como la de los rasgos que se refieren al *dinamismo de la voz*, aquí

encontramos adjetivos que tienen como referencia el rango de la altura (*pitch-range*), el movimiento de la altura (*pitch movement*), el volumen (*loudness-range*), el *tempo*, la continuidad y el registro fonatorio. La tesitura (*pitch-range*) es una escala en la que, generalmente, se distinguen cinco posiciones: muy profundo, profundo, posición mediana, alto, muy alto. Evidentemente, estas posiciones tienen afinidades canónicas con registros fonatorios particulares: así, naturalmente, el registro de una "voz falsetto" está combinado con una gran altura (*high pitch*). He aquí algunas listas de la segunda clase. *Tesitura*: balante, pajarera, ligero, bajo, apagado, rosáceo, chillón, rico, atiplado, cómico, gorgoteante, sepulcral, penetrante, agrio, argentino, oscuro, sonoro, gorjeante, quejumbroso, doliente, sin brillo, apagado, chirriante, crujiente, gutural, ronco, escabroso, grave, pesado, tosco, brusco, rudo, hosco. *Movimiento de la altura*: zumbante, melodioso, monótono, musical, tembloroso, trémulo, quejumbroso, desapacible, meloso, dulzón. *Volumen*: grueso, retumbante, sin color, pálido, chirriante, que llega lejos, escabroso, tosco, brusco, rudo, acaudalado, gutural, fuerte, alto, grande, profundo, bajo, sonoro, enfático, ampuloso, penetrante, quejumbroso, desapacible, ronco, resonante, gorgoteante, agudo, suave, delicado, dulce, tierno, oscuro, sonoro, staccato, estridente, sólido, firme, ínfimo, desvergonzado. *Tempo*: cansino, zumbante, rápido, pesado, grave, veloz, ágil, suelto, oscuro, indolente, staccato, gorjeante. *Continuidad*: desgarrante, desfigurado, zumbante, entrecortado, irregular, dulce, pulido, liso, fluente, que corre, elocuente, fluido, líquido. *Registro fonatorio*: que respira, suspirante, jadeante, resquebrajado, cascado, timbrado, agrietado, tostado, crujiente, gutural, ronco, chirriante, discordante, chocante, desagradable, escabroso, grumoso, tosco, brusco, hosco, brutal, grosero, que regaña, gorgoteante, agudo, agrio, delgado, escaso, débil, gutural, aterciopelado, cuchicheante.

La última clase de las calificaciones impresionistas es la de los rasgos que se refieren directamente a la *base fisiológica del*

proceso de producción vocal. Un primer grupo está formado por términos técnicos que indican los *tipos de voz del canto*: tenor, barítono, bajo, soprano, alto, contralto, etc. El segundo grupo ofrece términos que se refieren a la locación y al fundamento físico de la producción vocal, tales como el modo de vibración de las cuerdas vocales y la tensión muscular. *Locación fisiológica de producción*: zumbante, nasal, sonoro, gimiente, llorón, sarcástico, estrangulado, relajado, distendido. *Tensión muscular*: desvergonzado, impúdico, embrutecido, estúpido, pesado, aburrido, duro, metálico, ridiculizado, velado, abrigado, retumbante, estridente, chirriante, áspero, ronco, resonante, sonoro, suave, delicado, dulce, estridente, minúsculo. *Modo de vibración de las cuerdas vocales*: pajarero, soplante, que respira, jadeante, resquebrajado, timbrado, cascado, chirriante, gutural, ronco, dulce, armonioso, atiplado, afrutado, con cuerpo, chirriante, desagradable, chocante, escabroso, tosco, brusco, rudo, hosco, áspero, rudo, duro, gutural, ronco, meloso, dulzón, mullido, que se funde, maduro, melodioso, metálico, abrigado, ensordecedor, musical, silbante, agitado, rasposo, espeso, grueso, sólido, delgado, débil, menudo, aterciopelado, cuchicheante. Dos observaciones a guisa de conclusión de estas taxonomías. Las predicaciones más interesantes son, sin duda, realizadas por los términos icónicos, como en inglés *booming, rumbling, staccato, tinkling, twittering*, o en francés, *chuchotant* (cuchicheante), *soufflant* (que sopla), *grinçant* (chirriante), *bêlant* (balante), *sifflant* (silbante); así como los términos metafóricos en los que la calificación empleada transpone sinestésicamente un canal sensorial, la visión o el tacto en particular, hacia lo auditivo, en expresiones tales como *voz dorada, voz apagada* (o en inglés, *bleary, golden, colourless*), para la visión; o *voz dura, líquida, rasposa, de seda, suave, aterciopelada* (o en inglés *brittle, hard, liquid, rough, silky, soft, velvety*), para el tacto. Y, además, al menos no nos olvidemos de que todas estas calificaciones son culturalmente determinadas, de modo que la aprehensión de lo específico de una voz, con la ayuda de estas etiquetas impresio-

nistas, presupone una cierta familiaridad con el vocabulario de una lengua en particular, incluso con la cultura que sirve de contexto a estas especificaciones. Familiaridad, también, para ciertas ocurrencias, con el vocabulario técnico de una terminología científica, como en las expresiones *voz nasal*, *voz gutural* e, incluso, *voz barítono*.

La calificación indexical del carácter específico de una voz se refiere a características que el interpretante atribuye al productor del sonido vocal, de modo que el sonido producido funciona como indicio de estas características. Dos sub-tipos deben distinguirse: rasgos intrínsecos, que son indicios de ciertas características físicas del productor, como el sexo, la edad y la salud; y rasgos extrínsecos, que son indicios de ciertas elecciones idiosincráticas que el locutor efectúa en el dominio de la segmentación, en el del dinamismo vocal y en el de la escenificación consentida de una cierta psicología. La frontera entre los dos sub-tipos es vaga e incierta: el estatus social y la profesión, por ejemplo, y también la procedencia regional, son mitad intrínsecas y mitad extrínsecas, pues el estatus social y la profesión producen indicios que son mitad voluntarios y mitad involuntarios. Pocas etiquetas son puramente intrínsecas y éstas son, por cierto, poco interesantes; así, hablamos de una *voz viril*, *voz de niño*, *voz robusta*, *voz acatarrada* o *voz débil* (cuando se refiriere a la voz de un enfermo); parece haber en la interpretación una correlación general entre lo físico, sobre todo el tamaño de una persona, y la altura de su voz: si escuchamos en el teléfono una voz profunda y voluminosa, nos imaginamos al productor como una persona fuerte y robusta. Las etiquetas extrínsecas, o semi-extrínsecas, son mucho más interesantes; si evocamos una voz burguesa (*upper-middle class voice*), la calificación no concierne únicamente características fono-estéticas, sino también aspectos específicos en cuanto a sintaxis, léxico y pragmática. Vemos que la construcción de un correlato fonético es mucho más complicada cuando se trata de una calificación indexical que cuando se trata de una calificación im-

presionista. Se podría decir que cualquier estilo del locutor-productor de sonidos está dentro de estos rasgos extrínsecos, los cuales son, verdaderamente, indicios de su personalidad. Incluso las etiquetas semi-extrínsecas contribuyen a identificar este estilo. Tomemos el caso de la procedencia regional: una *voz parisina*, una *voz de extranjero*, una *voz campesina*, evocan características mitad voluntarias y mitad involuntarias de una personalidad. La clase social (*voz educada*, *voz obrera*) y la profesión (*voz militar*, *voz profesoral*) caen, sin duda, del lado extrínseco, puesto que el productor de sonidos controla mejor los efectos. Tomar un cierto acento es un gesto que sirve de indicio de la voluntad de pertenecer a una cierta clase social o al club con el cual nos identificamos. Imitar la voz del Rey Alberto de Bélgica o de Jacques Chirac es el indicio extrínseco de una voluntad psico-social.

Sin embargo, el grupo más sutil (aquél en que las correlaciones son las más vagas y las menos rigurosas) es, sin duda, el de las etiquetas indexicales que se refieren a los rasgos psicológicos. Más importante, sin duda, que la identificación del referente de todas estas etiquetas es la determinación del grado de su fuerza perlocutoria, estudio que llevaría directamente a una pragmática de la voz. El efecto interactivo se intensifica, por ejemplo, si pasamos de la voz *condescendiente* o *voz aduladora*, a la *voz aburrida*, *irritante*, *interesante*, *persuasiva*, *soporífica*. Todos estos indicios perlocutorios, y plenamente interactivos, son más psicológicos que sociales. Podemos caracterizarlos ventajosamente agrupándolos en dos sub-clases: las etiquetas indexicales que se refieren a *estados de ánimo* (*moods*), a corto plazo, y las etiquetas que se refieren a los *temperamentos*, a largo plazo. Según estos criterios, encontramos en la primera lista: *voz divertida*, *seca*, *enojada*, *excitada*, *irritada*, *sarcástica*, *sardónica*; y en la segunda lista: *voz segura*, *dominante*, *afeminada*, *neurótica*, *nerviosa*, etc. Tendremos que admitir que todas las correlaciones son relativas, por ser culturales: en nuestra cultura, asociamos una *voz ronca* con un temperamento agre-

sivo, dominante y autoritario, mientras que la voz *gimiente* está correlacionada con un temperamento eclipsado, sumiso y débil.

¿Qué se puede decir a este respecto de la calidad fono-estésica de la voz? De entrada, nos colocamos en el plano de la "sustancia de la expresión", empleando un término de la estratificación hjelmsleviana. Las consideraciones que conciernen al mecanismo físico-fisiológico de producción vocal no son pertinentes en este enfoque. Técnicamente, este mecanismo vocal se compone de cuatro sistemas: la respiración, la fonación, la resonancia y la articulación. No es porque estos cuatro componentes no generen propiedades fono-estésicas: la belleza de una voz no es independiente de la manera de respirar, de la fisiología específica de un aparato fonatorio, sobre todo de las cuerdas vocales, de la manera de articular y, sobre todo, de la resonancia, esta misma fisiológicamente obligada.⁹ Sin embargo, si nos colocamos en la perspectiva analítica de la "sustancia" de la voz, distinguiremos otras propiedades: el volumen (*loudness*), la altura (*pitch*), la entonación, la melodía, el acento, el ritmo. El *volumen* es el efecto de la energía, de la amplificación o de la intensidad del esfuerzo vocal y es un componente que puede ser controlado perfectamente por el productor y decodificado fácilmente por el receptor. La voz "cantante" comparada con la voz "dicente" es mucho más voluminosa; sutiles detalles en el volumen hacen un gran actor o cantante de ópera.¹⁰ La altura es más difícil de controlar y de decodificar; todas las voces tienen una altura (*pitch*) óptima y una altura habitual, y están limitadas naturalmente por su escala. La altura puede definirse como la posición de un sonido vocal en una escala musical. Digamos que, en este dominio, las limitaciones físico-fisiológicas son determinantes, aunque podamos desarrollar una cierta disciplina

⁹ J. J. Tarneaud. *Traité pratique de phonologie et de phoniatry*, Paris: Maloine, 1941, da una excelente presentación de este punto de vista. [Versión en español: *Tratado práctico de fonología y foniatría*, París, Maloine; 1981].

¹⁰ Ver J. Martin. *Voice in Modern Theatre*, London/New York: Routledge, 1991.

auto-regulatoria. La *entonación* es una tercera propiedad y es, sin duda, menos "natural" que la altura y el volumen; más "cultural", más motivada por el carácter específico de la lengua más que por el carácter específico de la voz de un individuo. Este dominio, tan estudiado en lingüística,¹¹ y recientemente por la lingüística pragmática, manifiesta regularidades que no pueden ser descritas adecuadamente sin tomar en consideración una cierta intencionalidad comunicativa en el locutor. Que el acto de plantear una pregunta realice una entonación convencional tiene la fuerza de una regla, pero las secuencias conversacionales comprenden, a veces, entonaciones que nada más son cuasi-sistemáticas, algunas difíciles de decodificar, y que poseen, con seguridad, efectos estéticos. Podemos calificar la melodía como la entonación radicalmente subjetivada: la intervención del sujeto, y de sus estados intencionales y emocionales, es necesaria para que podamos hablar de melodía. Incluso si aceptáramos que una lengua específica fuera particularmente melodiosa, como el inglés británico y el portugués de Brasil, por ejemplo, habría que admitir, al menos, que la "melodificación" del habla, por medio de la explotación de ciertas virtualidades vocales, depende grandemente de la actitud intencional y volitiva de los interlocutores, aun cuando la intención y la volición no sean globalmente conscientes. A la propiedad melódica se agregan todavía el ritmo, el acento y el tempo, los cuales tienen, más o menos, el mismo estatus subjetivo, aun cuando haya una norma ideal de ritmización y de acentuación dictada por los gramáticos de las lenguas.

No obstante, una voz no es descrita por el observador ni, sobre todo, "analizada" por el oído con la totalidad de sus propiedades, tomando en cuenta sólo los componentes menciona-

¹¹ A. Cruttenden. *Intonation*, Cambridge/New York: Cambridge U.P., 1986 [Versión española: *Entonación*, Barcelona, Teide, 1990]; M. Rossi *et al.*, *L'intonation. De l'acoustique à la sémantique*, Paris: Klincksieck, 1981; D. Bolinger, *Intonation and its Uses. Melody in Grammar and Discourse*, Stanford: Stanford U.P., 1989.

dos (volumen, altura, entonación, melodía, ritmo, acento). Además, está la calidad de la voz, este aspecto de la sonoridad y de la tonalidad de una voz que la vuelve distinta de todas las otras. Esta calidad también es llamada el *color* o el *timbre* de una voz. La calidad vocal es el producto tonal complejo que resulta de una serie de factores heterogéneos, que van desde la anatomía más objetiva (las cavidades faríngeas, por ejemplo, que determinan la riqueza de las resonancias) hasta la estética más intuitiva. Sin embargo, en fonética experimental se ha indicado que ninguna anatomía específica predispone una voz a la calidad. En cambio, hay obligaciones fisiológicas evidentes, como la coordinación muscular, e incluso el simple movimiento muscular que corrige la longitud y la amplitud de las cuerdas vocales. De la misma forma, se acepta que, sobre todo, la resonancia es la responsable del “color” (metálica, cálida, melosa, oscura, dulce, aguda). Aunque esta resonancia esté anclada en un físico extremadamente complejo, para que haya calidad, se requieren igualmente determinantes psicológicos que conciernen a la personalidad, la emotividad, el temperamento, el gusto e, incluso, una cierta evaluación estética ampliamente influenciada por la norma cultural. Sin embargo, esta calidad es percibida y “sentida” como el elemento más “natural” de la voz, el elemento que es el menos manipulable y el menos controlado de la voz.

La calidad de la voz, o su timbre, consiste, con seguridad, en rasgos supra-segmentales y paralingüísticos.¹² El interpretante percibe el timbre como el estilo de un cuerpo-hecho-voz. En este sentido, el timbre no pertenece a la “sustancia de la expresión”, sino a su “materia”, para retomar la terminología de Hjelmslev. Reconocer un timbre es proyectar una fuente detrás de la voz, el cuerpo animado de una persona, y no se sabe muy bien si el *estilo* es el estilo de la voz o el estilo de la persona que

¹² I. Fonagy es, entre los lingüistas, el más sensible en este nivel musical y “tímbrico” del lenguaje en acto. Ver su libro *La vive voix. Essai de psychophonétique*, París: Payot, 1983.

hace resonar la voz. Además, la aprehensión de la calidad de la voz significa siempre abandonarse un poco por la seducción. Las sirenas seducen y las musas inspiran por el timbre de su voz: aunque el encantamiento es, al mismo tiempo, *philtron* y *pharmakon*, y el *incantare* es, precisamente, el efecto de la música “timbrada” de la voz.¹³ Concluamos afirmando que el holismo del fenómeno cualitativo, como es el timbre de una voz, también se debe al hecho de que el timbre se despliega en una duración, en un tiempo que no puede ser segmentado. Es precisamente este encabalgamiento de la voz y del tiempo lo que obstaculiza al simple análisis composicional y cuantitativo. Diríamos que el timbre de la voz es el territorio de los poetas y de los enamorados, más que el de los fonetistas.

3. Algunas observaciones descriptivas y metódicas

La eno-estésica concebida por Jean-François Bordron, hace el inventario de una cuarentena de predicados que determinan la calidad del vino en el momento de las degustaciones (quince para el *ataque*, quince para la *evolución/constitución*, una decena para la *nota final*). El número de predicados que determinan la identidad cualitativa de la voz en el momento de la aprehensión de su timbre es, con mucho, superior. La taxonomía, que por otra parte es bastante arbitraria y, con seguridad, incompleta, tal y como se propone en fono-estésica, es muy abundante, puesto que sobrepasa los doscientos cincuenta. ¿Cómo explicar la mayor canonicidad de los predicados para el vino, y esta *proliferación* en lo que se refiere a la voz? Parece que hubiera menos obligaciones “objetivas” para determinar la calidad de la voz y, sobre todo, un juego más frívolo de la imaginación que se manifiesta en esta tendencia, más productiva a la metafóricación. Es cierto que las calificaciones indexicales (intrínsecas

¹³ Ver C. Bologna. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino, 1992, sobre todo el Cap. 9, pp. 89-100.

y extrínsecas) de la voz más bien son sospechosas, puesto que no son realmente predicados de calidad: éstas remiten indicialmente a una realidad exterior, física, psicológica o social. Una calificación del timbre de la voz no puede remitir a una realidad exterior. Pero, aunque se quiten las llamadas etiquetas indexicales, queda una gran asimetría en los dos grupos de predicados, entre una canonicidad restringida, por una parte, y una proliferación productiva sin límites, por otra.

Aún más, es interesante observar que la mayoría de los términos *eno-estésicos* son fácilmente transferibles al dominio de la calificación de la voz. En las taxonomías propuestas, se han encontrado términos idénticos, tales como rudo, áspero, suave, meloso, pero esta presencia ni siquiera es importante dado que casi todos los términos son transferibles, los del *ataque* (como claro, ligero, tierno, áspero, fresco); lo mismo los de la *evolución/constitución* (como nervioso, áspero). Algunos términos resisten: *tánico*, entre otros, que es, sin duda, el predicado más objetivante en el dominio de la degustación de los vinos. La transferencia en la otra dirección es menos fácil y menos espontánea para decenas de términos, como para *cuchicheante*, *silbante*, *agudo*, *gutural*, que nunca predicaríamos en el dominio de los vinos. Es cierto que, en general, estos términos son los que, o bien, hacen referencia al fundamento físico-fisiológico de la producción vocal, o bien, son términos iconizantes (los cuales, por consecuencia, tienen una relación de semejanza con el sonido producido).

El problema metódico que nos confronta consiste en el hecho de que las dos taxonomías (para el vino y para la voz) no son más que listas de lexemas o de predicados. La valorización cualitativa del vino y de la voz, hasta ahora, ha sido producida y, al mismo tiempo, obligada por virtualidades discursivas. No hemos sacado posibilidades de calificación que nos haya propuesto el discurso, de hecho ha sido por la riqueza del léxico de las lenguas. Es necesario encontrar un medio para organizar nuestras taxonomías de manera más abstracta, tampoco como predi-

cados (términos o semas), sino como procedimientos. Apliquemos con este propósito una tripartición propuesta por Fontanille y Zilberberg,¹⁴ aquella entre los semas generalizantes, los semas particularizantes y las categorías (o predicados categoriales de tiempo y de espacio). Esta tripartición es interesante, pues nos libera de toda remisión al tipo de referente. El referente "objetivo" para el vino son las categorías físico-químicas de lo *ácido*, de lo *amargo* y de lo *dulce*; mientras que para la voz, toda la infra-estructura fisiológica determinante (entre otros, el componente acústico con sus características de altura, volumen, tempo, vibración, etc.). Entonces, según Fontanille y Zilberberg habría predicados/semas con tendencia particularizante; otros predicados/semas con tendencia generalizante que tienen la función de unificación del dominio sensorial; y predicados/semas categoriales que son jerárquicamente superiores, puesto que dominan la organización de los otros dos niveles y porque determinan la forma general de un objeto en el espacio-tiempo.

Entre los semas particularizantes, habría términos difícilmente transferibles; en general, son términos que no pueden desvincularse más que difícilmente de los fundamentos físico, químico o fisiológico, como el *tánico*, para el vino, y *silbante*, *cuchicheante*, para la voz. Los semas generalizantes incitarían, más bien, a la producción de un dominio *intersensorial*, aunque la realización de este dominio sea muy relativa. Todos los predicados del *ataque* se integran fácilmente en el dominio intersensorial: el gusto de vino es claro, rudo, fresco, así como la calidad de una voz. Por cierto, se observa que los sabores dulces (como *meloso* y *untuoso*) parecen menos generalizables que los sabores ácidos... Los predicados categoriales, o topológicos, no son generales, sino universales; puesto que "nombran" la forma general de cualquier objeto en el espacio y el tiempo y, por consecuencia, igualmente sensibles como son los correlatos de

¹⁴ J. Fontanille y C. Zilberberg. *Tension et signification*, Lieja: Mardaga, 1998.

nuestras experiencias sensoriales, éstos son muy fácilmente transferibles de un dominio al otro. Como una realización espacial, determinan la arquitectura y el volumen. La estructura-arquitectura está fusionada o ensamblada: *robusto* o *suave*, *armónico*, *pastoso*. El volumen es *redondo*, *cuadrado*, etc. Como realización temporal, es omnipresente en la calificación de la voz, pero, también, está muy presente en la fase aspectual *final* de la degustación del vino: *largo*, *corto*, *interminable*, *evanescente*, etc.

4. Ensayo incoativo de homologación

Nos parece que un esfuerzo honesto y serio de homologación que lleve a una inter-estésica productiva se topa contra obstáculos insuperables. Registremos las oposiciones teorematizadas más importantes de entre los dos tipos de estesis en discusión: por una parte, lo gustativo en la determinación de la calidad del vino y, por otra, lo auditivo en la determinación de la calidad de la voz.

Como lo observa Bordron, “El tiempo del gusto [...] es en realidad más *aspectual* que *temporal*”¹⁵ o, dicho de otro modo, la temporalidad del gusto está altamente aspectualizada. La sintaxis figurativa canónica de la degustación del vino es, en efecto, un “despliegue”, una espacialización, una “exfoliación” iconizante, una actividad analítica en la que la aspectualidad impone, no solamente el ritmo, sino también, la calidad misma del vino. Esta actividad es tan altamente analítica y, por lo tanto, espacializante, que el momento de *seducción* está confinado en el *ataque*: la *seducción* no es más que indicial, lo hemos visto, y ha trascendido rápidamente por el momento analítico e iconizante de la constitución del gusto en la segunda fase. Por otro lado, la temporalidad del oído, confrontada con la calidad de

¹⁵ *Art. cit.* p. 28, y Bordron continúa: “Su lógica, por otra parte, se emparenta mucho más [...] con la de una constitución en *diagrama*, que con un esquema narrativo tradicionalmente programático.”

una voz, es no-aspectualizada. Hemos podido observar que el timbre de la voz es un fenómeno holístico y que su calidad está dada en la inmediatez. La temporalidad de la voz es la de la *duración* y no la de una duratividad aspectual. Y, además, la *seducción* no solamente es incoativa, como para el sabor del vino, sino que es completa y global cuando se trata de una voz: está en la *subyugación*, en la *pasividad* del sujeto que aprehende la calidad de una voz, de un sujeto que no reacciona o, todavía más, que está subyugado por un afecto que no está marcado por una temporalidad que comienza, dura y se acaba. Así, la temporalidad del oído que aprehende la calidad de la voz es no-aspectualizada.

Pasamos a un segundo parámetro de homologación. La calidad del vino se construye por su carácter lineal; mientras que la calidad de la voz, por su resonancia o profundidad. En lo que atañe a la calidad del vino, la “medida” es muy lineal, y el procedimiento se realiza adecuándose a cada caso. Hay un momento de *toma de contacto* que crea una espera que se debe verificar o rechazar por medio de un análisis que “organiza” las cualidades sensibles (*ácido*, *dulce*, *amargo*), a partir de una forma categorial. Por lo tanto, espera, análisis o exfoliación, y luego derrumbamiento. El análisis espacializante transforma la calidad esperada (verificada o rechazada) en icono. Aunque el derrumbamiento amenace, el sabor del vino es arquitectónico: la calidad del vino es, ante todo, “monumental” y las cualidades sensibles construidas o analizadas pueden ser vistas como los ladrillos de un monumento. Otra cosa muy diferente es la aprehensión de la calidad de una voz. La calidad de la voz está en su *resonancia*, sus armónicos que crean un efecto de *profundidad*. Una voz es cercana o lejana, pero la distancia está en la profundidad. La calidad de la voz se desprende de lo material del sonido como cualidad sensible. De hecho, la infra-estructura físico-acústica, en realidad, no es analizada o interpretada en la aprehensión de la calidad; y, así, se revela que la mayoría de los predicados ennumerados son simbólicos. La dependencia de las

virtualidades lingüísticas es grande —sólo se requiere examinar el grado de metafóricidad de la mayoría de ellas. Pero, a través de la lengua o del discurso, lo que se realiza es la facultad de imaginación poetizante y mitificante. Si decimos que la calidad de una voz es ante todo musical, es admitir, también, que la subyugación temporalizante del sujeto seducido se abre hacia una profundización en la que el Tiempo no dura más que por durar, sin comienzo ni fin.

Nuestro tercer parámetro de homologación atañe a los dos tipos de *presencia* en discusión: la *presencia* del vino, la *presencia* de una voz. El régimen enunciativo de la presencia del vino es el de la *enunciación enunciada*. Lo sensible está enunciado, incluso, analizado y conocido en su estructura “arquitectural”. El régimen enunciativo de la presencia de una voz es el de la *enunciación enunciante*. Aquí, no fundamenta ninguna objetivación, ninguna estructuración. Para utilizar una polarización cara a Merleau-Ponty, quisiéramos oponer vino y voz como el cuerpo y la carne: el cuerpo del vino, la carne de la voz. El cuerpo del vino es una superficie que no conlleva ninguna referencia del origen. La carne de la voz es una profundidad que remite constantemente a su origen en el que Otro se proyecta sin ser necesariamente un sujeto. Y ya hemos podido señalar que el *estilo* o la *seducción* no es incoativo cuando se trata de degustar la calidad del vino. Ciertamente, el estilo forja una expectativa, pero la verificación o rechazo, en el segundo paso de la constitución, exige una “desestilización” mediante la explotación iconizante de las cualidades sensibles. Otra cosa muy diferente es la presencia del estilo en el timbre de una voz. En la aprehensión de la calidad de la voz, es la propia iconización la que está marcada por el estilo, puesto que hay, necesariamente, referencia al origen, es decir, el Otro identitario.

Aunque agrupemos vino y voz como dos tipos de presencias, una homologación simple parece imposible. Nos hemos permitido dramatizar un poco la situación ennumerando cinco diapasones de comparación. Primero, si la calidad es un significante

semiótico, entonces, diríamos que la calidad del vino es el significante de una significación espacializante, mientras que la calidad de la voz, el significante de una significancia temporalizante. A continuación, en el análisis de la calidad del vino, la semiosis es finalizada (hay un interpretante final), mientras que en la aprehensión de la calidad de una voz, la semiosis es no-finalizada, abierta, inaprehensible (no hay interpretante final). En tercer lugar, si el noema gustativo es un plano de la expresión, el noema auditivo es un plano de materia. Además, para el vino, la “donación” en sentido fenomenológico, es dominada, controlada, y así mismo calculable, en tanto que para la voz, la “donación” no puede ser dominada, ni objetivada, puesto que se retira hacia su origen. Y, finalmente, la degustación del vino da como resultado un juicio-evaluación, mientras que la aprehensión de la calidad de la voz, un “juicio”—apreciación. Evaluar y apreciar, he aquí dos formas de juicio, dos formas marcadas por una tímica bien diferente.

La construcción de una inter-estésica es una ambición legítima de la semio-estética. El ejercicio que acabamos de entregar muestra los riesgos de los intentos de homologación. Aunque el deseo de una teorización globalizante sea poderoso, debemos impregnarnos de una gran modestia frente a la fascinante riqueza de nuestra vida sensorial.