

El cuerpo y el ruido en “Un domingo” de Lucy Patané

Bek, Abigail | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | bekabigail@gmail.com

› Resumen

¿Es posible hablar de *ruidos* expresivos musicalmente? ¿Qué significados tiene el *ruido* en una composición musical? Tomando como objeto la canción “*Un domingo*” de Lucy Patané, este trabajo se propone elaborar un análisis musical descriptivo e interpretativo a partir del análisis de su *lírica*, su *performance* en vivo y sus composición vocal, instrumental y digital. En el análisis se describen como *objetos sonoros* (Schaeffer, 2003) ciertos sonidos producidos digitalmente que cuestionan los límites en su percepción como ruidos. La metodología para su investigación fue la utilización del *software Sonic Visualizer* que, mediante sus gráficos principalmente espectrales, permitió ilustrar las características acústicas de estos sonidos. En simultáneo, con el objetivo de significar la utilización expresiva del ruido en esta pieza, se realizó un análisis basado en la morfología y el recurso de la acumulación que reflexiona sobre el vínculo entre *la voz como cuerpo* (Frith, 2014) y la utilización expresiva del ruido como metáforas de lo humano, las máquinas, la ciudad y la angustia.

Palabras claves: músicas populares; voz; objetos sonoros; Sonic Visualizer; DAW

The body and noise in *Un domingo* by Lucy Patané

› Abstract

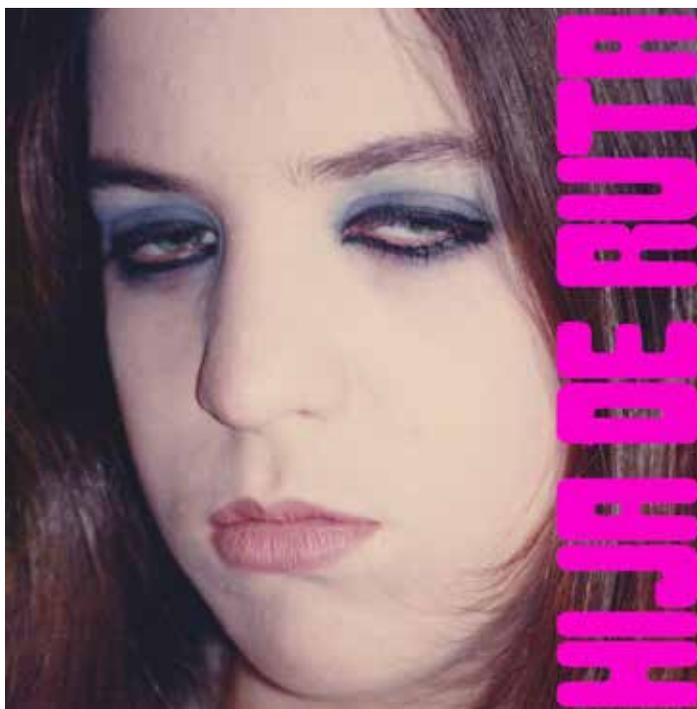
Is it possible to talk about expressive noises musically? What meanings does noise have in a musical composition? Taking as an object the song “*Un domingo*” by Lucy Patané, this work proposes to elaborate a descriptive and interpretative musical analysis based on the analysis of its lyric, its live performance and its vocal, instrumental and digital composition. The analysis describes certain digitally produced sounds as *Sounds objects* (Schaeffer, 2003) that question the limits of their perception as noises. The methodology for its investigation was the use of the software “*Sonic Visualizer*” that, by means of its mainly spectral graphics, allowed to illustrate the acoustic characteristics of these sounds. Simultaneously, with the aim of signifying the expressive use of noise in this piece, an analysis was made based on morphology and the resource of accumulation that reflects on the link between the *voice as a body* (Frith, 2014) and the expressive use of noise as metaphors of the human, machines, the city and sadness.

Key words: popular music; voice; sound objects; Sonic Visualizer; DAW

› Introducción

Lucy Patané (Bernal, Provincia de Buenos Aires, 1985) es una música argentina que se dedica a la producción, composición e interpretación multiinstrumental, principalmente la guitarra, la batería y el canto. Como suele compartir en entrevistas, luego de ser parte de múltiples conjuntos musicales —como *Las Taradas*, *La Cosa Mostra* y *Lesbiandrama*, entre otros— decidió realizar un proyecto solista donde pudiera componer, interpretar y producir sus propias canciones (Ocampo, 2020). Así fue como en 2019 publicó su primer álbum solista al que bautizó con su propio nombre —como resulta habitual en la música popular—. Hace pocos meses, el pasado 26 de julio, publicó el segundo álbum de su trayectoria solista: *Hija de ruta*. Ambas publicaciones son de carácter independiente, como la mayoría de los álbumes y proyectos en los que participó.

Algunas de las temáticas abordadas en este disco refieren a preocupaciones contemporáneas habituales en la adultez —“Trámites burocráticos”, “Las dudas y las deudas”, “Lo caro”, “El vecindario”—, la maldad —canción homónima—, la furia —“Glitter negro”, “Vinieron a buscar la paga”— y la tristeza —“Un domingo”, “La maldad”, “Restos fósiles”—. La infancia y su pasado familiar también habitan de manera omnipresente en el disco, tanto en la fotografía de la tapa —Lucy con diez años de edad—, como en el nombre del disco. Pero su infancia es abordada principalmente, y de una manera muy particular, en la última canción del disco; “Estoy aburrída” funciona como un *bonus track*, con un efecto de escena postcréditos. Es un *feat* familiar grabado hace más de veinte años que fue compuesta, según los créditos, por los dos padres de la artista, su hermana Ana y una “Mini Lucy”, su alter-ego que alude a sí misma pero a sus doce años.



Portada del disco *Hija de ruta* (2024)

La instrumentación del disco combina instrumentos analógicos, acústicos y eléctricos —guitarras, batería, bajo, teclados y sintetizadores— con instrumentos electrónicos y sonidos producidos digitalmente. Se destacan los bajos —en tanto función armónica—, la diversidad y complejidad de los ritmos en las percusiones, las guitarras eléctricas y sus pedales específicamente elegidos para cada canción y el canto de Lucy en todas ellas —a excepción de "Bukakke" que es puramente instrumental—.

Este trabajo se enfocará en la canción "Un domingo", ubicada en el centro del disco —quinta entre once—, luego de "La maldad" y antes de "Vinieron a buscar la paga". Me dedicaré a analizar sus líricas, su forma, su presentación e interpretación en vivo pero, sobre todo y principalmente, sus distintivos aspectos texturales.

La metodología del trabajo combina la descripción sonora de las capas texturales de la canción, reconstruidas utilizando como herramienta el *software Sonic Visualizer* que permitió observar gráficos de su forma de onda, su espectrograma y su espectrograma de rango melódico. Por otro lado, se realiza un análisis semántico interpretativo basado en la morfología y el recurso de la acumulación que reflexiona sobre el vínculo entre la voz, el cuerpo y la utilización expresiva del ruido.

Aún resulta un terreno incipiente el análisis de la utilización musical de *sonidos ruidosos* en la música popular contemporánea. Este trabajo se propone un primer acercamiento a la interpretación de su uso como metáforas de la máquina, del aturdimiento en la vida de las ciudades y representación de la angustia, en tanto expresiones del sentir contemporáneo de la juventud bonaerense.

› La letra

Como un autodiálogo, la autora se interpela a sí misma como "Lucita", desdibujando los límites entre la persona real y el personaje de la narración. Así nos introduce en la intimidad de su nostalgia dominiguera, "entre perillas" —del estudio, probablemente— y sin cerillas para encender.

Aborda la tristeza como algo conocido para el individuo —"nada raro para ti Lucita"; "es muy triste para ti Lucita"—, pero también como un fenómeno colectivo: "es la hora del corchazo, me dijeron por ahí Lucita", refiriéndose a la típica frase argentina que alude al atardecer del domingo.

La tristeza y su carácter colectivo aparece también en otras canciones del disco —"La maldad", "Restos fósiles"—, como en varias otras de la artista y de muchos de sus contemporáneos partícipes de la escena de la música popular urbana en Buenos Aires. Esta tematización de la tristeza desde un abordaje colectivo invita a preguntarnos, ¿qué dice del contexto actual en el que se inscribe? ¿se vincula con la etiqueta difundida por la prensa que la describe como una generación deprimida? (Albalat Peraita, 2022).

› Descripción y análisis musical

Esta canción es la pieza más breve del disco, con un minuto y tres segundos de duración que se extiende durante dieciocho compases, en los cuales predomina un compás de ocho tiempos. Se organiza a partir

de la presentación de una primera parte bipartita, compuesta de las secciones a y b, que es repetida consecutivamente pero no sin una serie de variaciones.

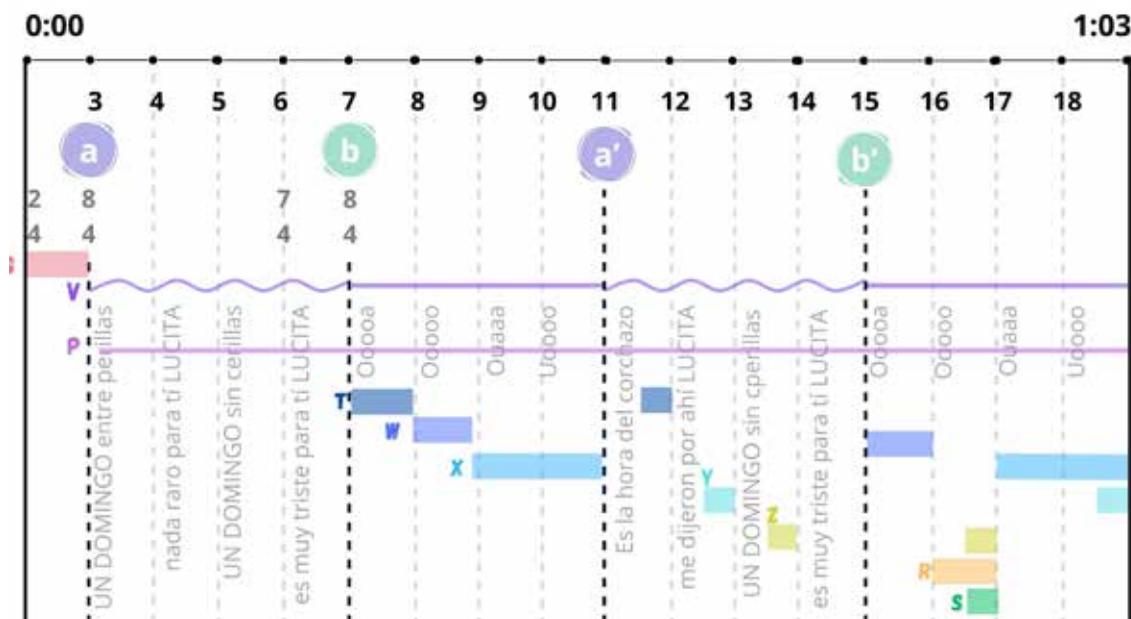


Gráfico de análisis morfológico de la canción "Un domingo" de Lucy Patané.

Dos golpes en dos pulsos de dos tiempos, ejecutados por una batería, son el inicio y presentación de esta canción. Más que una introducción, funciona como una irrupción. Inmediatamente se presenta la primera sección a, donde sólo canta la voz de Lucy, acompañada por percusión corporal que también podemos escuchar en las variaciones de su voz. La letra es cantada en ocho tiempos y la percusión en dos tiempos asintotados. En el último compás, la voz es duplicada y su reverberación aumenta. Este efecto volverá a repetirse en la reexposición de la sección a.

El cuerpo en evidencia, un cuerpo que canta, percute y es percutido. Escuchamos tanto las palmas, como su golpe contra el pecho y su efecto en la voz; el *quiebre* que se genera en el canto. Esta interrupción del despliegue de la voz "clara" o "desnuda" pone en primer plano la dimensión de *la voz como cuerpo*, en palabras de Frith, como "algo particularmente expresivo del cuerpo; le permite al oyente acceder a él sin mediaciones" (Frith, 2014: 336).

En la segunda sección b que inicia en el séptimo compás, la voz sigue cantando pero sin letra —mientras continúa la percusión corporal sobre el cuerpo cantante— y aparece un tercer elemento textural que se extiende durante el primer compás, al que nombraremos como T: parecieran tambores de registro grave, procesados y con una forma de onda "tambaleante", con modificaciones en su registro que inicia agudo y va hacia un registro más grave.

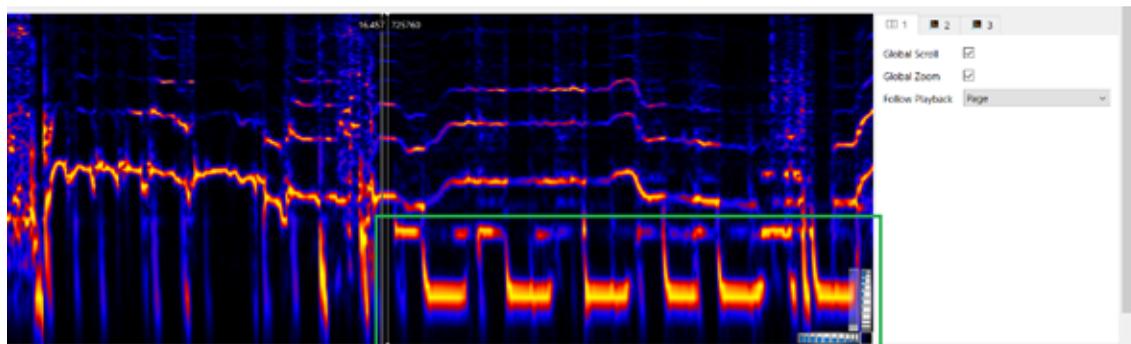


Gráfico obtenido con Sonic Visualizer del espectrograma de rango melódico del Objeto sonoro T.

¿Cómo nombrar un material cuando no es claro el referente de origen? ¿Cuándo no es un sonido índice de un objeto evidente? En este trabajo optaré por definirlo como *objeto sonoro* en los términos de Pierre Schaeffer: "el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material —cualquier instrumento dispositivo— del que proviene" (Schaeffer, 2003: 23), o como Chion traduce del autor francés: "todo fenómeno sonoro y evento que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado" (Chion, 2009: 32).¹

En el octavo compás de la sección b se presenta W, un segundo objeto sonoro que se caracteriza por sus sonidos como platillos, en un registro agudo pero con una notable densidad espectral que va modificándose hacia una emisión con una altura más definida, generando una melodía ascendente.

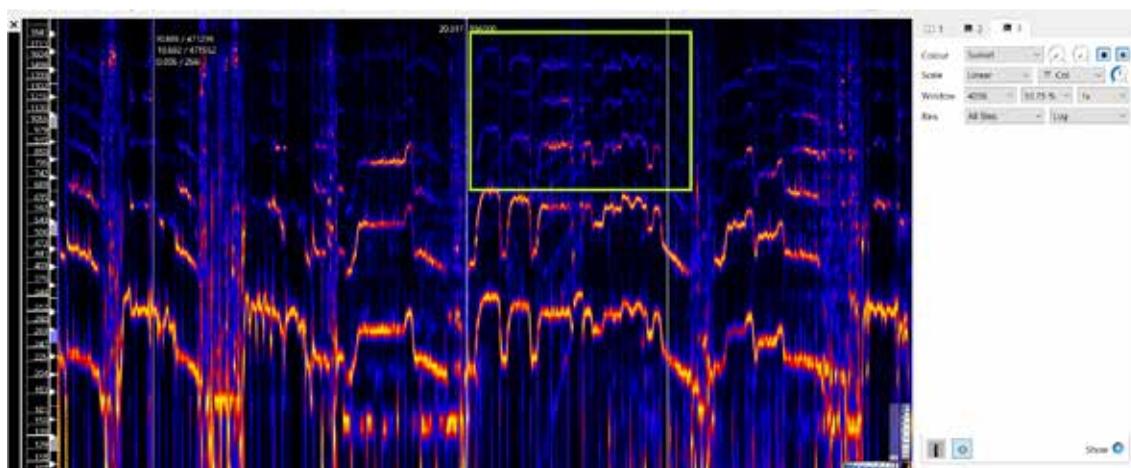


Gráfico obtenido con Sonic Visualizer del espectrograma de rango melódico del objeto sonoro W.

¹ Traducción de la autora.

Durante los dos últimos compases de la sección, se desarrolla el material X, el tercer objeto sonoro que pareciera ser la grabación de una *batucada* —un amplio conjunto de tambores— en un ritmo acelerado y con su señal distorsionada, que progresivamente se vuelve menos clara y más cercana al *ruido blanco*. En el espectrograma puede observarse cómo se va “densificando” espectralmente, hasta un clímax, luego del cual desaparece la gran masa sonora para dejar una estela de un ruido agudo como de platillos distorsionados.

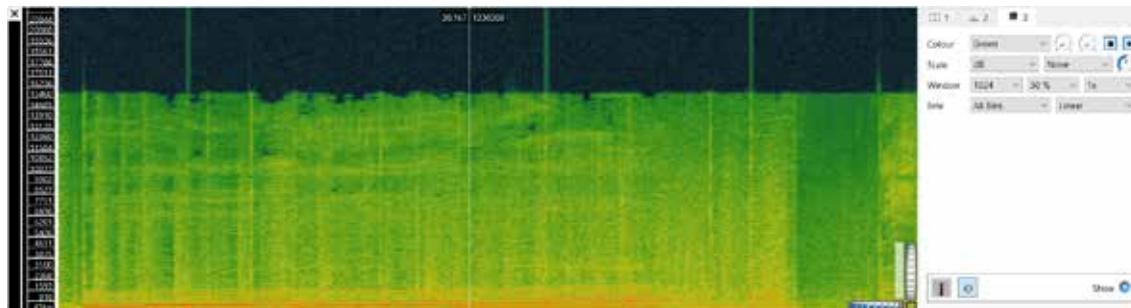


Gráfico obtenido con Sonic Visualizer del espectrograma del objeto sonoro X.

Textualmente, el canto y la percusión corporal se destacan como la capa más pregnante —quizás por su continuidad desde la primera sección—, mientras que la sucesión de los objetos sonoros T, W y X se introducen como interrupciones. Por su alta intensidad en la amplitud, la contradicción rítmica y hasta métrica que esgrimen contra la voz y la percusión corporal, sus cortas duraciones y la ausencia de continuidad, el efecto que producen en la recepción es el de obturar a la voz que canta. Los sonidos procesados digitalmente irrumpen ante el cuerpo cantante, su voz y su percusión. Con sonidos progresivamente más *ruidosos*, la máquina comienza a avanzar sobre el cuerpo, generando un aumento en la potencia de la canción y la consecuente exaltación en la escucha.

Al finalizar X, comienza la reexposición de la sección a, ahora con nueva letra y el cuerpo ya no se encuentra en soledad; la presencia de objetos sonoros que irrumpen se vuelve cada vez más dominante. A la mitad del compás once reaparece un material que podría interpretarse como una elaboración de T. En los tercer y cuarto tiempos del compás siguiente se presenta el objeto sonoro Y; tres golpes secos, de poca resonancia, que parecieran ser ejecutados por un *kick* electrónico agudo. En el compás trece, también en su segunda mitad, vuelven a sonar tres golpes que nombraremos como Z; en este caso, pareciera un bombo, de un tenor más grave, procesado con una fuerte densidad espectral. Durante el último compás de esta sección se suman un platillo y un bombo al final, como efectos o materiales de acompañamiento.

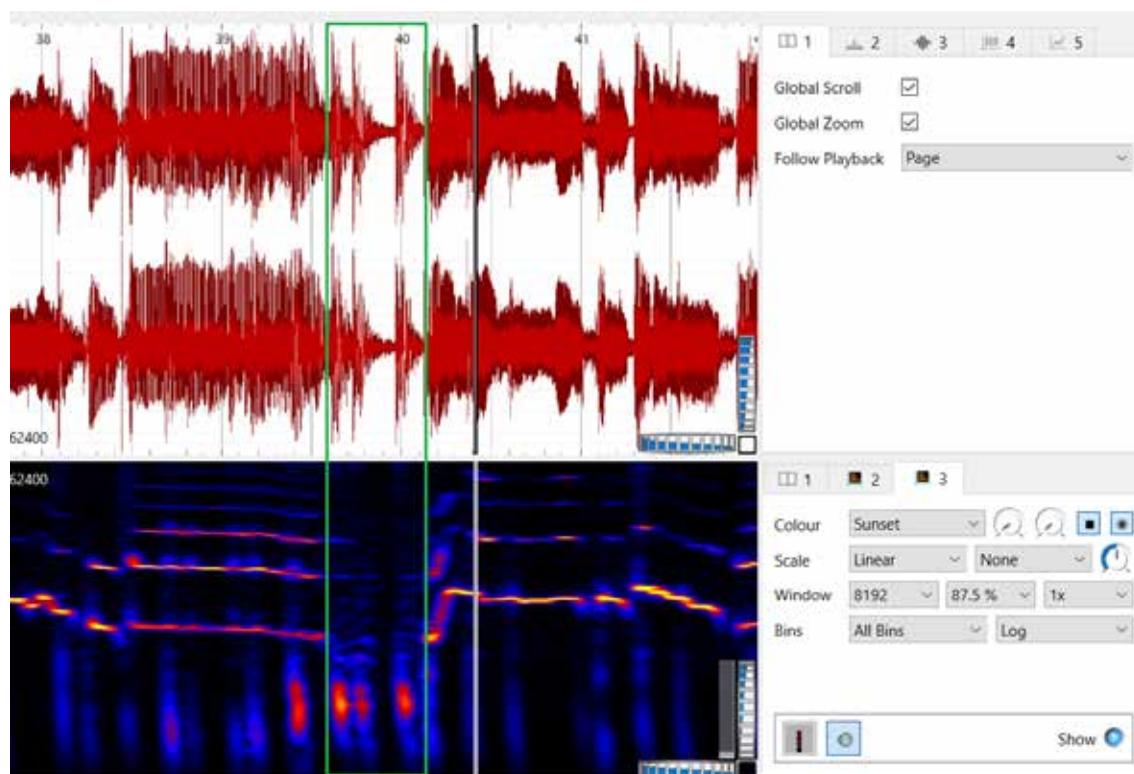
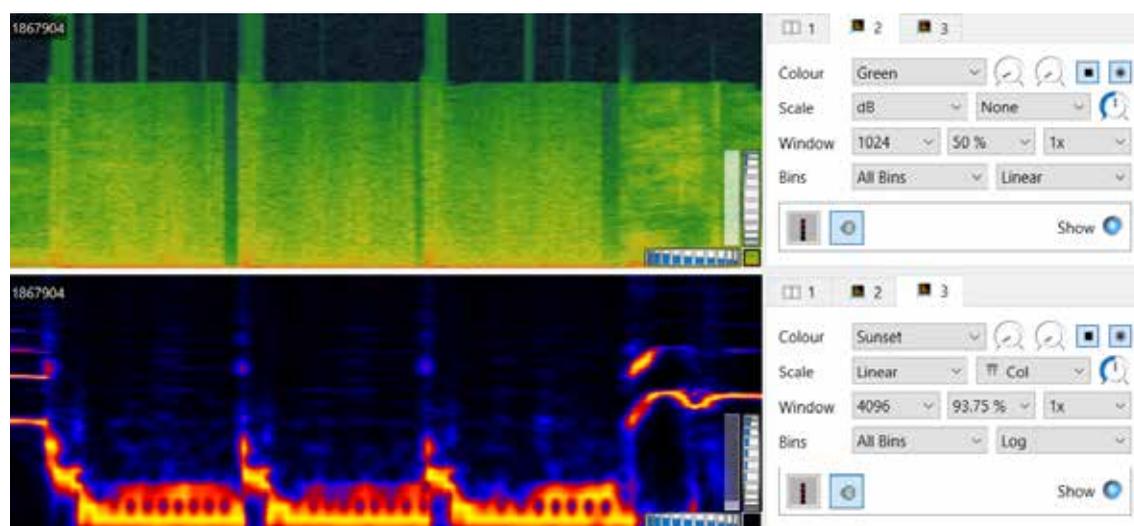
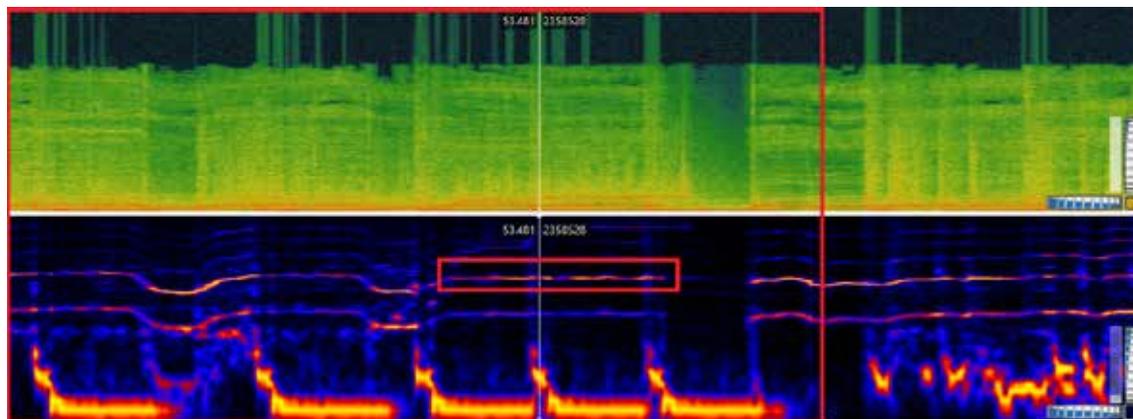


Gráfico obtenido con Sonic Visualizer del superior de forma de onda y gráfico inferior de espectrograma de rango melódico del objeto sonoro Y.



Gráficos obtenidos con Sonic Visualizer, siendo el superior el espectrograma y el inferior el espectrograma de rango melódico del objeto sonoro Z.

Finalmente, la última sección será b pero también transformada. En esta segunda elaboración, se repiten materiales sonoros pero también aparecen nuevos, que adoptarán una mayor presencia y protagonismo. Primero regresa W —con modificaciones tímbricas a través del procesamiento digital—. Luego se introduce un nuevo material que nombraré como R —como alusión al concepto acústico de ruido blanco— al que se le sumarán en los últimos dos tiempos del compás los golpes Z —ya presentado anteriormente— y S —un sonido muy agudo que pareciera ser emitido por un sintetizador—.



Gráficos obtenidos con Sonic Visualizer, siendo el superior el espectrograma y el inferior el espectrograma de rango melódico de los objetos sonoros R, S y Z superpuestos.

El último compás de la canción finaliza con la abrumadora presencia del material X. Al sexto tiempo se incorpora el material Y, que se extiende en tresillos durante los tiempos cinco y seis, prolongándose hasta la primera mitad del séptimo compás, culminando con un platillo que es seguido del silencio. Un final anticipado, que omite absolutamente al octavo y último tiempo del compás. Podría también interpretarse como un compás de siete tiempos, que de igual manera, generan la sensación de final temprano al traicionar las expectativas generadas por la escucha repetitiva de compases de ocho tiempos a lo largo de —casi— toda la canción.

› Performance en vivo

La primera presentación en vivo de esta canción ocurrió el último 7 de septiembre en Niceto Club, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La formación sobre el escenario se encontraba compuesta por dos guitarras eléctricas —una de ellas interpretada por Lucy—, un bajo eléctrico, un sintetizador y una batería acústica con un *pad* electrónico incorporado, así como también se disparaban pistas desde fuera de escena.

A modo de presentación de la canción, Patané invitó a su público con la frase: “acompañenme en este momento *cringe*”, frase que admite que la interpretación de esta canción en vivo será incómoda o, por lo menos, arriesgada. En su comienzo, similar a la versión grabada, los dos golpes de la batería dieron

inicio a su canto con percusión corporal incluida, pero esta vez, acompañado por las palmas del público marcando el pulso. Las primeras irrupciones de los llamados *objetos sonoros* fueron interpretados por la batería, respetando su ritmo en el caso de T y W, pero con una elaboración o interpretación más disímil del material X, interpretado por la batería con un patrón rítmico más nítido, con reminiscencias a la percusión de un bombo de murga.

En la segunda mitad de la canción se incorporaron el resto de los instrumentos —guitarras eléctricas, bajo eléctrico y teclados— en la interpretación de los demás objetos sonoros. Durante la reexposición de a, algunos fueron interpretados sólo por uno de los instrumentos y otros por la superposición de varios. En simultáneo, Lucy debió detener la percusión corporal para tocar la guitarra. En la segunda elaboración de b ya no hubo interpretación de los objetos sonoros, sino un acompañamiento coordinado que involucró a todos los instrumentos en escena y no fue cantada por la artista, sino coreada por el público. El final tampoco resultó tan abrupto ya que los golpes del final fueron continuados, sin cortes de por medio, por el *riff* que da inicio a "Vinieron a buscar la paga", canción contigua en el álbum.

Aquellos materiales nombrados como *objetos sonoros* en la versión grabada de la canción fueron interpretados por instrumentos musicales para su presentación en vivo —principalmente la batería—, sin procesamiento digital de por medio. Dicha representación de los materiales, que en su versión grabada no poseen un referente de emisión evidente, los transformó principalmente en su cualidad e identidad tímbrica, disminuyendo su percepción como *ruidos que irrumpen*. La performance en vivo de la canción con voz y cuerpo de Lucy, junto a dos guitarras, un bajo y la batería, favorecieron la recepción de aquellos objetos sonoros como una capa textural percusiva, golpes que podrían funcionar más bien como un acompañamiento, por momentos ciertamente irregular y por otros, con una función de acompañamiento más evidente —como en la reexposición de b—.

› **Análisis interpretativo del ¿ruido?**

El principal desafío para desarrollar un análisis musical de esta obra fue la adopción de conceptos que permitan nombrar y analizar sonidos cuyas características acústicas —principalmente su altura, timbre y amplitud— exceden los parámetros usualmente utilizados al analizar música. Las categorías de *nota*, *melodía*, *armonía* o *instrumento* no resultan aplicables, mientras que la noción de *ritmo* resulta útil sólo de manera acotada. ¿Cómo nombramos aquellos sonidos? En principio, es posible individualizarlos en tanto objetos sonoros, pero ¿qué significado musical poseen? ¿Y cómo son interpretados en la recepción? Aún resulta un terreno incipiente el análisis de la utilización musical de *sonidos ruidosos* en la música popular contemporánea. Este trabajo se propone un primer acercamiento a su utilización como alegoría de la máquina, del aturdimiento en la vida de las ciudades y quizás, una expresión del sentir contemporáneo de la sociedad argentina.

Por sus características acústicas resulta inevitable vincular estos objetos sonoros con la idea de *ruido*. Al hablar del mismo, adoptaré el enfoque de Rivas que argumenta: "es en la escucha que se configura algo como 'el ruido'" (Rivas, 2015: 3). Por lo tanto, resulta necesaria una concepción amplia del *ruido*, no sólo aquel descrito como una señal acústica no deseada o aquellos ruidos acústicamente determinados —ruido blanco, ruido rosa—, sino en su dimensión simbólica, política y fenomenológica.

El mismo autor se pregunta; "¿Qué le tiene que pasar a un sonido para que sea interpretado como ruido por alguien?" (Rivas, 2015: 7). Y también ensaya una respuesta: el desborde. Traspasar ciertas fronteras o límites podría ser una perspectiva a adoptar a la hora de argumentar por qué ciertos sonidos son interpretados como ruidos. Existiría, por ende, un ruido *cuantitativo* que se conforma como tal "en la medida en que desborda los consensos canónicos, las formulaciones socio-perceptuales que indican las buenas maneras de un sonido, las conductas sonoras permisibles o no" (Rivas, 2015: 11-12).

Los *objetos sonoros* presentes en la versión grabada de la canción analizada podrían interpretarse como ejemplos de dicho *ruido cuantitativo*, que desborda los límites de aquellas conductas sonoras supuestamente permisibles en la música. El desborde ocurre sin dudas en su densidad espectral, que además de impedir la percepción clara de una melodía o armonía, tampoco permite la identificación de un claro referente de emisión —más que la máquina o la computadora, en tanto sonidos producidos digitalmente—. Además, su uso particular en esta obra destaca su interpretación como ruido al introducirlos en amplitudes altas en comparación a las demás capas texturales —voz y percusión corporal—, con ataques en instantes que contradicen el tempo original o incluso con sus métricas. Sus cortas duraciones y la ausencia de continuidad o predictibilidad, también promueven su percepción como interrupciones. En su interpretación en vivo, sólo algunos de los objetos sonoros fueron incorporados y al haber sido interpretados por instrumentos musicales carecen de las cualidades del nombrado *ruido cuantitativo*, principalmente porque su timbre sí resulta índice de un referente de emisión claro, así como su densidad espectral no es tal.

¿Qué significados tiene el ruido en esta composición musical? En términos teleológicos, el inicio expone a la voz como cuerpo mediante el canto y la percusión corporal, cuya letra alude al sentimiento de tristeza, no sólo individual, sino también colectiva. Este cuerpo angustiado es interrumpido por ruidos cada vez más invasivos. A partir de la acumulación, su mayor presencia pero también su aumento en diversidad e intensidad, logran hacia el final de la canción eclipsar al cuerpo y extender el dominio del ruido. Hasta el silencio, métricamente destacado al anticiparse en el último tiempo del compás, como un final prematuro y determinante en sus siete golpes finales. El sujeto es invadido por la máquina, el cuerpo es consumido por el caos —o la tristeza—, hasta hacer desaparecer la canción.

Ante la interpretación de estos ruidos como metáfora de la máquina o de la angustia, se presenta la interrogante sobre su vínculo con el ruidoso presente ciudadano y la sensibilidad contemporánea de la juventud bonaerense. Como dice Rivas: "*sin polis no hay ruido*" (2015: 14). En la ciudad, el sonido debe imponerse sobre el resto para hacerse oír. La convivencia de lo diverso y la competencia de intensidades son representaciones del ambiente sonoro que habitamos en las ciudades, como en esta canción lo hacen la persona angustiada —voz y cuerpo— y el ruido maquinal que la invade y violenta. Esta utilización musical del ruido lo destaca como interrupción pero también como alerta, ¿o no es acaso el aturdimiento una expresión de la violencia?

› Bibliografía

- › Albalat Peraita, B. (2022, marzo 15). Millennials y generación Z: por qué se los conoce como la "generación deprimida". *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-60751978>
- › Chion, M. ([1983] 2009). *Guide to sound objects*. https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf
- › Frith, S. ([1996] 2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- › Ocampo, F. (2020, septiembre 21). Lucy Patané: "Me ponía muy triste pensar que debía probar estar al frente". *Indiehoj*. <https://indiehoj.com/entrevistas/lucy-patane-me-ponia-muy-triste-pensar-que-debia-probar-estar-al-frente/>
- › Pardo, S. (2023, septiembre 23). ¿Cuáles son los malestares psicológicos que angustian a los jóvenes de la Generación Z?. *Infobae*. <https://www.infobae.com/salud/2023/09/23/generacion-z-cuales-son-los-malestares-psicologicos-que-angustian-a-estos-jovenes-y-les-impide-avanzar/>
- › Rivas, F.J. (2015). Fenomenología política del ruido. *IXAYA Revista Universitaria de Desarrollo, Social*, 9, 75-96.
- › Schaeffer, P. ([1966] 2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

› Canciones

- › Patané, Lucy. (2024). Bukakke [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). El vecindario [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente
- › Patané, Lucy. (2024). Estoy aburrida [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Glitter negro [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). La maldad [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Las dudas y las deudas [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Lo caro [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Restos fósiles [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Trámites burocráticos [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy. (2024). Un domingo [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.
- › Patané, Lucy, MARTTEIN, Punga, Proyecto Gomez Casa. (2024). Vinieron a buscar la paga [Canción]. En *Hija de ruta*. Independiente.