

De la voz al trazo

Por Juan Carlos Ponce*

El 16 de enero de 2020 se llevó a cabo este diálogo entre Susana González Aktories, Jorge Ozúa, Mariana Muriel Martínez y la artista vocal Sarmen Almond, creadora mexicana activa en la escena de las voces expandidas en México. En estas líneas se condensan los temas principales en aquel intercambio, orientado a conocer más a fondo las propuestas artísticas de Sarmen, y a ofrecer un acercamiento a su trayectoria personal, en donde es posible encontrar vínculos interesantes entre distintos momentos de su vida y el desarrollo que tuvieron las poéticas sonoras en el México contemporáneo. Sarmen Almond comparte desde sus primeros acercamientos a la música acústica o electrónica durante su juventud, hasta sus últimas experimentaciones sonoras y proyectos de gestión que ya entonces se proyectaban hacia un futuro regido por el confinamiento debido a COVID 19.

En la edición de esta charla, organizada por temas y centrada en la valiosa apuesta creativa de Sarmen, que es de sumo interés para el grupo de Poética Sonora MX, también se hace referencia a otros textos que en este sitio hemos dedicado a la producción de la artista.

Vistazos al pasado: hacia la reconstrucción de una trayectoria artística y musical

Este texto es resultado de una conversación que sostuvimos por Zoom, el 19 de noviembre de 2020, Susana González Aktories y yo con Fernando Vigueras, cada quien desde su respectivo encierro debido a la pandemia. Abordamos, con particular interés, las formas en que este músico experimental y artista sonoro con formación de guitarrista, quien también ha incursionado en la gestión y la curaduría, se ha acercado al tratamiento de la voz, tanto en su propia obra como en colaboraciones

con artistas que, desde otras disciplinas, la utilizan como parte central de sus propuestas creativas. Sobre su **devenir multifacético** nos comenta:



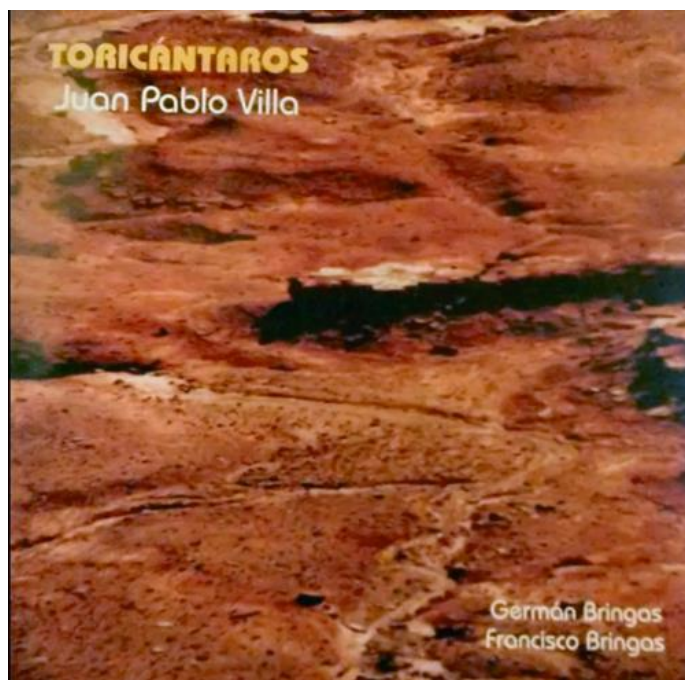
“Creo que tiene que ver con la manera en la que uno se mira, pero también con la forma en la que uno se adapta a este fluir de intereses y de circunstancias que lo van permeando. Actualmente, me defino sólo como músico y artista sonoro, porque creo que eso engloba la mayor parte de mi quehacer hasta ahora, y es donde me siento más cómodo en términos de enunciación. Aunque, claro, también ha habido un trabajo importante e intenso en torno a la gestión, pero lo cierto es que básicamente me siento en el linde de estas dos disciplinas: el arte sonoro y la música.”

Tanto en su desarrollo como en su proceso creativo, **la poesía y la palabra** siempre han sido **valiosas aliadas**. Si bien la música constituye inequívocamente su interés central, hay algo que no ha dejado de atraerlo hacia el campo de la literatura:

“Realicé mi formación profesional en la Facultad de Música, antes llamada Escuela Nacional de Música, de la UNAM, donde estudié la licenciatura en Guitarra y, paralelamente, estudié la licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música del INBA. Por un breve lapso –un año y medio, más o menos– simultáneamente al ciclo propedéutico en ambas escuelas, estuve estudiando la licenciatura en Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Pero era demasiada carga de trabajo, por lo que decidí dedicarme exclusivamente a la música.

Había, desde entonces, un interés evidente por la literatura, que proviene de algunas experiencias a través de la escucha y de la poesía. Un episodio que me marcó fue el encuentro con Juan Pablo Villa, quien se ha vuelto una figura referencial en México en el campo de la experimentación con la voz. Lo conocí en 1997, durante una manifestación pública frente al Ángel de la Independencia, poco después de la trágica matanza en Acteal, donde participaron varios cantautores y poetas. Me tocó verlo ahí, presentando parte de un repertorio que luego concretaría en un disco que se llama Toricántaros (publicado en Jazzorca, 1999), con la colaboración del jazzista e improvisador Germán Bringas. Para mí fue impactante ver a Juan Pablo tocando la guitarra de una forma muy particular, generando una serie de vocalizaciones súper raras; fue una experiencia muy fuerte en ese momento y desde ahí comencé a seguirle la pista. Él era muy cercano a Bringas, quien tenía toda una relación con la improvisación libre y una idea de la música, digamos, fuera de cualquier esquema tradicional. Fue ese el primer encuentro fortuito que me llenó de curiosidad y despertó nuevos intereses en mi escucha.

Poco después hubo otra experiencia que también dejó una profunda huella: el disco Es la calle honda (Universidad de Guadalajara, 1990), del poeta jalisciense Ricardo Castillo, en colaboración con el músico –también jalisciense– Gerardo Enciso. Descubrir esta grabación fue crucial (recuerdo que la encontré en cassette, en un puesto de cintas pirata cerca del metro Revolución). Me fascinaba que alguien hiciera este tipo de recitación, que oscilaba entre el canto y el lamento, sin que se alcanzara a definir muy bien lo que estaba ocurriendo ahí. Inicialmente sólo percibía a alguien enunciando algo con la voz, de una manera que me resultaba cautivadora, casi melódica. Pero, poco a poco, a medida que reparaba en esa voz, me fui también dando cuenta de lo que Ricardo decía, notando que sus palabras tenían una carga simbólica, igualmente potente, aunque fue su entonación con lo que conecté de inmediato.



Toricántaros de Juan Pablo Villa

(Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=7VIFkMvvt1g>)

A partir de ese encuentro, comencé a percibir la poesía y la literatura de una forma distinta. Inmediatamente intenté conseguir la obra escrita de Castillo, lo cual era complicado en ese entonces, porque sus publicaciones circulaban de forma muy limitada. Fue en una librería Educual donde logré conseguir su libro *El pobrecito Señor X* de 1976 (reeditado en 1994 por el CONACULTA en su serie de Lecturas mexicanas). Resultó muy emocionante leerlo y ver que era algo totalmente distinto a lo que me imaginaba y a lo que había escuchado en mi primer contacto con su trabajo.

Creo que esas dos experiencias, escuchar a Juan Pablo y el trabajo de Ricardo, reforzaron en gran medida cierto interés por la voz que se ha mantenido latente, tanto en mis estudios y en mi investigación. Hablo de investigación porque ha habido un trabajo muy consciente e intenso alrededor de la voz, al abordarla como instrumento de resonancia profunda y relacionarla con una parte fundamental de mi trabajo creativo como músico. Todo esto se conjuga de una manera curiosa, siento que la intuición ha conducido esos encuentros.”

Otras coincidencias interesantes que lo han mantenido cerca de la exploración vocal se han dado a partir de la amistad con **Carmina Escobar**, talentosa vocalista, aun antes de que ambos decidieran sobre la elección de sus carreras:

“Más o menos en la época donde tuve aquellas revelaciones con la música de Juan Pablo y la poesía de Ricardo estudiaba el bachillerato en el CCH Azcapotzalco, donde coincidimos con Carmina Escobar, con quien me volví muy cercano. Recuerdo que Carmina quería estudiar cine y al final ella ingresó a la carrera de biología. Cantábamos y teníamos ya un interés por explorar la experiencia creativa desde lo musical y la poesía. Ya tenía cierta seguridad de lo que yo quería hacer cuando nos tocó elegir una carrera, opté por letras hispánicas como una opción alterna a la música, que finalmente era lo que estudiaría. Cuando hice el examen de ingreso animé a Carmina: ‘¡En una de esas te quedas y te interesa!’. Un poco a manera de juego ella probó, haciendo su examen a la Escuela Superior de Música, para el que, por cierto, ambos montamos una pieza de Juan Pablo Villa. Creo que algo así no era nada común en esos tiempos, pero a los maestros debe haberles parecido que podría ser parte de un repertorio contemporáneo. –¡Fue interesante hackear en ese sentido la lógica del ingreso! – Finalmente, ambos continuamos estudiando música. Para Carmina esta decisión sin duda fue crucial, pues al día de hoy su práctica artística se desarrolla alrededor del estudio de la voz y, además, se especializó justo en el rubro de lo experimental y del repertorio contemporáneo. Pienso que eso precisamente tuvo su semilla en todas esas experiencias iniciales.

Para esta conversación sobre la voz, traté de elaborar un mapa, trazando algunas rutas y espacios en común con otras ‘entidades creativas’. En la Escuela Superior de Música, nos tocó conocer a mucha gente que actualmente ocupa un lugar significativo en términos de exploración, desarrollo y práctica del canto no convencional en México. Ahí conocí a Dora Juárez, Leika Mochán y Sandra Cuevas, quienes conformaban el trío de voces Muna Zul, la primera agrupación mexicana que grabó para el sello Tzadik, de John Zorn. Creo que justo en ese punto se condensan una serie de relaciones con un ámbito mucho más extenso y puntual en lo que refiere a la música experimental. Durante esos años, el festival Radar era un epicentro de músicas creativas. En ese contexto, Zorn tiene un breve contacto con una audiencia atenta, en plena formación. Músicos como Germán Bringas forjaron un puente

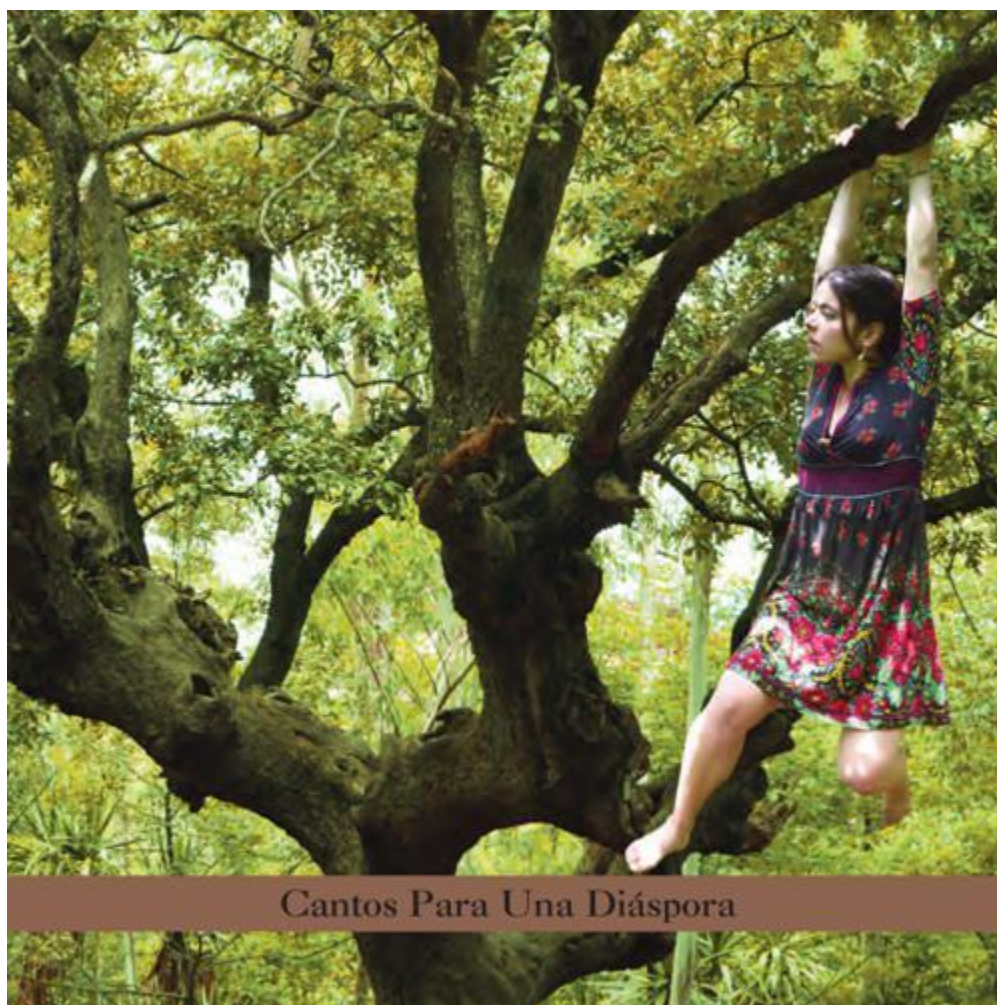
interesante ahí; creo que en esa relación incluso puede rastrearse el inicio de algo que ha germinado al paso de los años en México, de una forma sorprendente. Reconozco varios vínculos y puntos de encuentro que parecerían casuales, pero terminan siendo decisivos. Hablo de personajes y situaciones con quienes nos hemos ido reencontrando y retroalimentando de una u otra forma.

Otra figura clave en la formación de la voz es Hebe Rosell, quien tiene una metodología muy particular, muy al margen de la enseñanza académica. Ella se especializaba y difundía desde su propia pedagogía ciertos aspectos de la técnica de Roy Hart. Fue un periodo en el que Juan Pablo Villa estuvo ahí cerca, al igual que Carmina, Sarmen Almond entre otras artistas... En fin, creo que estos encuentros también se vuelven puntos nodales. Me gusta pensarlos, más bien, como puntos de resonancia.

Volviendo a Carmina, recuerdo también su examen de titulación, donde montó el Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg con el ensamble Tempus Fugit. Quizás ese montaje podría considerarse el estreno de esa obra aquí en México. Hebe también participó en ese proyecto. Era una puesta en escena en la que ella aparecía como una especie de oráculo: ese momento y ver a Hebe desenvolverse en ese contexto, me parece algo muy significativo y lindo. Lo pienso como un espacio de reconocimiento e intercambio de pensamientos, de saberes, de estados de la voz, algo que resultó del gran empeño de Carmina.”

Otra de las artistas que lo marcaron y que lo hicieron vincularse a la voz fue **Dora Juárez**, sobre quien relata:

“Hemos sido muy cercanos, desde hace varios años. Realizamos su proyecto ‘Cantos para una diáspora’, que también fue publicado en Tzadik, bajo la producción ejecutiva de Zorn.



Cantos para una diáspora de Dora Juárez

(Fuente: <https://soundcloud.com/dorajuarezkiczkovsky/sets/cantos-para-una-di-spora>)

Dora ha desarrollado proyectos muy entrañables alrededor de la voz, a través de múltiples exploraciones: desde sus inicios con el trío Muna Zul, además de una colaboración que tuvo con Werner Herzog en la película *The Wild Blue Yonder*, donde tiene una pequeña pero significativa intervención vocal para el soundtrack de esta película y, a partir de este encuentro, realiza un cortometraje con los músicos que participaban en ese rodaje: el ensamble Cuncordu d´Orosei, el cantante africano Mola Sylla y el chelista Ernst Reijseger. Después hizo un corto que se llamó *Perpetum mobile II* – en busca de una voz, donde retrata distintas facetas de su exploración con la voz, sus estudios en la Escuela Superior de Música, un viaje a la India, un

diálogo con Enrique Pardo y un breve encuentro con los Cardencheros de Saporiz en Durango, entre otros testimonios. Estas son referencias que poca gente ubica, pero que me parecen esenciales en el estudio del canto experimental alterno a la academia. También hizo una colaboración con Germán Bringas, un disco genial que se llama En la panza de la ballena. Y, últimamente, estuvo publicando una serie de cortos que llevan por título Érase una voz, breves registros de gente de todos los estados de la República, a quienes Dora persuade para cantar un fragmento de alguna canción que les sea significativa. Esta serie es un trabajo audiovisual hermoso que retrata un imaginario sonoro de la voz en México.”

Sobre cómo **la voz y el lenguaje han permeado en su forma de acercarse a la guitarra como instrumento y como objeto**, Viguera comenta:

“Hago este trazo sobre la influencia de todas las voces que inciden en mi formación, pues ha sido algo que me ha marcado profundamente. Podría decir que la voz ha guiado mi búsqueda como instrumentista. La guitarra es un instrumento que fue inherente a mi interés por tocar, pero reconozco una mayor influencia de la voz como motor de exploración. Y desde ahí es que entiendo también este flujo en el discurso improvisatorio y en la experimentación en sí misma, pues la voz es algo que nos es totalmente cercano a todos. Nunca me he animado a cantar, pero sí he participado de muchos talleres de voz. También en los talleres de improvisación y experimentación sonora que imparto utilizo mucho la voz, porque sé que todo mundo puede realizar cosas con ella, entendiéndola también como instrumento flexible y maleable, casi como un material dúctil que siempre está a la mano.

La voz también tiene que ver con cierta forma del lenguaje, un lugar donde lo sonoro ocupa un espacio muy puntual. Esta reflexión me hace regresar al trabajo de Ricardo Castillo, sobre todo a sus últimas creaciones, donde acude a la deconstrucción silábica, a la exploración fonética de las palabras, para ir a la médula de la expresión vocal y ver qué se puede rastrear desde ahí, infiriendo cómo opera la memoria en el lenguaje, un instante donde se borra el significado de las palabras y, en su lugar, la voz se asume como una pulsión mucho más corporal.



Ricardo Castillo recitando *Il re Lámpago*. Casa del Poeta Ramón López Velarde, Ciudad de México 21 de junio de 2011. (Imagen tomada de https://www.youtube.com/watch?v=jDmz_eVolOY)

Es así como también reflexiono desde mi práctica instrumental: ¿qué es una guitarra? Cuando pensamos en este instrumento hay una implicación histórica y toda una carga simbólica que refiere al instrumento mismo. ¿Pero qué es exactamente lo que constituye su identidad?, ¿qué hace que la guitarra sea tal? ¿Las cuerdas tensadas, la caja de resonancia, la manera en la que se coloca para tocar? ¿Qué pasa si tensamos una sola cuerda de una guitarra en un cuarto y la tocamos? ¿Puede eso entenderse como parte de una guitarra? Estos cuestionamientos también tienen mucho que ver con mis preguntas hacia la palabra y el lenguaje: ¿qué es lo que conforma una palabra y hasta dónde se puede reducir?, ¿y cómo eso nos devuelve otra idea de la palabra o del instrumento? ¿Cómo reconocemos un instrumento después de haberlo desarticulado de esa manera? ¿Qué pasa con esa guitarra cuando solamente tenemos un elemento presente? Por ahí va mi reflexión sobre lo objetual, que está siempre en tensión con la idea del instrumento: ¿en qué momento el instrumento deja de convertirse en objeto y en qué momento el objeto se instrumentaliza?... Es alrededor de todo esto que ha girado mi trabajo, sobre todo de un tiempo hacia acá, muy específicamente vinculado a la producción concreta de sonido. Y en función de todo esto se generan ciertas intervenciones alrededor de

problemas específicos, como pueden ser la resonancia y la continuidad. Por ejemplo, me interesaba mucho la manera en la que se puede generar un sonido continuo en la guitarra, lo cual resulta hasta cierto punto ajeno a la naturaleza del instrumento. Ahí comenzó mi exploración con los dispositivos mecánicos, aspecto en el cual profundicé mucho más, a raíz de un accidente que tuve en bicicleta, donde me quebré el brazo y estuve año y medio inmovilizado, al requerir tres intervenciones quirúrgicas. Fue una etapa muy difícil en la que me cuestioné de qué forma le podía dar la vuelta a esto si no era a través de la exploración. Mi trabajo en torno a la instalación, y sobre otras formas alternativas de tocar la guitarra, básicamente se potencia a partir de esta limitación. Fue una enseñanza importante y la cual sigo relacionando con la cuestión del lenguaje, siempre se ha mantenido este interés paralelo.”

Adentrándose en la **relación entre el cuerpo** y su trabajo con **las instalaciones y la improvisación**, nuevamente regresa a la voz como dispositivo o intermediación para extender la reflexión sobre su práctica:

“Pensaba mucho en la reflexión que hacía Mónica Nepote sobre la voz como cuerpo. A partir de ahí, también me gusta entender no sólo la voz sino el sonido y, en este caso específico, un instrumento, situándolo como un cuerpo en un espacio. Esa fue la premisa que me condujo a realizar la instalación que hice para el Laboratorio Arte Alameda en la exposición Modos de Oír (2019), de la que Susana fue curadora junto con otros queridos colegas. Ahí intentaba abordar esta idea de plantear el instrumento como un cuerpo. La instalación consistía en un par de bajos acústicos, recostados en dos bases y, al fondo, un par de violines suspendidos. Me interesaba explorar cómo ese ‘cuarteto de cuerdas’ habitaba el espacio en el formato de una instalación abierta al público, en la que cualquiera podía llegar y tocar, a través de un dispositivo electrónico que activaba cuatro arcos electromecánicos, los cuales hacían sonar estos cuerpos suspendidos o distendidos en ese espacio. Procuraba, pues, explorar el instrumento como un cuerpo desplegado, habitando ese espacio a través de sus resonancias.



Traslaciones III de Fernando Viguera

(Fuente: <https://modosdeoir.inba.gob.mx/traslaciones-iii/>)

Pensando en la propia corporalidad, creo que también hay una reflexión cercana en el trabajo de Ricardo Castillo. No sé si es muy evidente esta imagen, pero veo que Ricardo, al entonar y recitar, también tiene un trabajo corporal muy importante, en donde pareciera que cada articulación y cada palabra detonan un movimiento puntual en su cuerpo, lo que genera una especie de coreografía. Esto también lo veo en el trabajo de otro gran amigo, Rodrigo Ambriz, vocalista experimental. La primera vez que lo vi pensé que él hacía danza butoh o algo así, porque había un empleo de fuerza en cada gesto, pero luego entendí que esto tiene que ver con la relación corporal con el sonido y cómo éste detona ciertos movimientos. Pensando en el trabajo de varias colegas, además de Carmina, siento que Sarmen Almond también tiene una intensa exploración corporal en su despliegue escénico. En la enunciación y la presencia tan corporal de todos ellos siento que hay algo muy cercano o inherente al acto de improvisar, pues para mí la improvisación claramente requiere de esa relación entre gesto y sonido. A veces hay impulsos que te llevan a generar

ciertos sonidos desde el cuerpo y a la inversa, es también el sonido el que puede incidir y demandar el gesto que requieres para lograr determinados efectos. Sitúo, pues, el cuerpo en esta dinámica de retroalimentación con lo sonoro.”

De su **trayectoria como curador** recuerda que inició en 2007, cuando fue invitado a colaborar en la organización del festival cultural Espejos sonoros, del que se realizarían varias ediciones:

“Me contactaron del departamento de difusión cultural de la Delegación Miguel Hidalgo para hacer un programa para un festival y ahí comenzó este interés por generar ciertas líneas de exposición en relación a diversas músicas. La edición de 2009, que denominé Encuentro de voces múltiples, la dediqué exclusivamente a la voz. Justo me interesaba confrontar escenas que yo encontraba muy cercanas, pero curiosamente reconocía que muchos de sus actores eran distantes. Invité por ejemplo a Juan Pablo Villa, quien participó junto con Mardonio Carballo en una de las colaboraciones iniciales que dieron origen a su proyecto ‘Xolo’. Estuvo también Rogelio Sosa, quien tenía un trabajo interesante alrededor de la voz y los procesos electrónicos. Se sumaron igualmente Carmina Escobar y el sexteto Túumben Paax de Lucía Olmos, abocado a la música contemporánea. Invité además a la cantante Denise De Ramery a realizar una colaboración junto con Israel Martínez. Ella era cantante de ópera, pero también vinculada en ese momento al estudio del repertorio contemporáneo, e Israel, ya tenía un amplio trabajo en el terreno del arte sonoro. También participaron Alex Otaola e Iraida Noriega, quienes a partir de ese encuentro realizaron un proyecto juntos, al igual que la cantante Valentina González, Leika Mochán y Dora Juárez, quien comenzaba a explorar su proyecto en solitario. La idea era generar un programa muy diverso en relación a todos estos escenarios donde la voz tenía un lugar muy vital, sobre todo desde esta perspectiva experimental. Fue un encuentro muy afortunado.

A partir de ahí fui buscando otras rutas mucho más específicas en lo que se refiere a gestión. Mis intereses se han orientado sobre todo a la improvisación y la experimentación sonora. Recuerdo un proyecto muy especial que se llamó Desbordamientos, aproximaciones a la música improvisada, el cual hicimos en colaboración con el improvisador y gestor del festival No Idea, Chris Cogburn, en el

Cine Tonalá en el 2012, y para el cual hicimos una traducción muy frugal de la serie 'On the Edge' (basada en el libro *Improvisation Its nature and Practice in Music* de Derek Bailey) misma que proyectamos completa en esta serie de conciertos. Hicimos también una presentación en coordinación con Carlos Prieto, Cogburn y yo en el Claustro de Sor Juana en octubre de ese año, donde se estrenó por primera vez en México la *Ursonate* de Kurt Schwitters, con Jaap Blonk. Fue durante un concierto que llamamos **Poesía Sonora a 3 voces**, al que, además de Blonk, invitamos a Ricardo Castillo y Juan Pablo Villa, quienes al final hicieron una improvisación muy emotiva. ¡Fue un gran encuentro, realmente!

Luego hubo la oportunidad de hacer una serie llamada **Articulaciones del silencio** en el Centro Cultural España (CCE), realizada en colaboración con el MUAC. Fue una serie que duró aproximadamente 4 años, y ahí se dio la posibilidad de generar un registro mucho más amplio de colaboraciones con gente de aquí y con invitados internacionales. Fue en el marco de esta serie donde también presentamos una curaduría vinculada a la exposición **Soledades**, lecturas sonoras del imaginario gongorino (2014), comisionada por el CCE. Esta exposición fue una curaduría que realizamos junto con Cinthya García Leyva y donde fue muy lindo convocar a artistas extranjeros reconocidos, como Llorenç Barber, Ute Wassermann, Jaap Blonk, al lado de artistas mexicanos como Ricardo Castillo, Juan Pablo, Rodrigo Ambriz y Mónica Nepote, entre otros.¹ También este fue un proyecto específicamente sobre la voz, que tomó como centro el famoso poema de Góngora. Fue muy lindo poder acercar a todas estas personas en torno a este homenaje tan particular.

Como ven, mucho del trabajo que he realizado desde la gestión ha seguido girando sobre la voz... En 2015 y 2016 realicé la serie **Resonancias in situ** para el Museo del Chopo, la cual contemplaba intervenciones sin ningún tipo de intermediación técnica en los espacios del propio museo. En la primera sesión participaron Julián Bonequi, Rodrigo Ambriz y Sarmen Almond. Fue particularmente estimulante verlos a todos ellos desplegarse en este espacio, pues los tres estaban habituados a hacer sus sets con electrónica en vivo, y verlos confrontarse con el espacio, sin el soporte

1 Véase también: Diego Espíritu, "Soledades: un recorrido sonoro por Góngora", en *Periódico de poesía*, no. 72, sept. 2014. Puede visitarse también el sitio <http://desbordamientos.com/soledades/>

tecnológico de por medio, fue algo que le permitió a cada uno replantearse una retroalimentación interesante con su propio trabajo.

En suma, sí, he estado ahí muy cerca y permeado de trabajos puntuales cercanos a la voz experimental. Podría decir, incluso, que he hecho más programas y proyectos curatoriales sobre la voz que sobre otros instrumentos u otro tipo de temáticas.”

Sobre la idea de las **técnicas extendidas**, la tradición **y la improvisación**, Vigueras comenta que las primeras nos sitúan necesariamente en el contexto de la música académica:

“Yo creo que esta idea tiene relación con el contexto académico. Desde ahí se piensa en este concepto de la extensión, porque además se piensa en un centro, un centro desde donde cierta técnica se expande. En este caso, el centro sería la tradición musical occidental, quizás haciendo referencia un poco más a la tradición clásica del canto. Y, desde ahí, pensar en extender el espectro de este registro, creo que necesariamente obliga a regresar a la tradición clásica; si se extiende, quizás también se contrae. Pero yo creo que ahora mismo se está abriendo o incluso disolviendo esta idea. Eso lo vemos, por ejemplo, en el trabajo que han hecho Carmina Escobar o Sarmen Almond, mucha gente en ese aspecto, el mismo Jaap Blonk o Shelley Hirsch. Pienso también en Pauline Oliveros. Creo que todas ellas son artistas que se han desplazado de ese centro, han desbordado esa extensión, recreando hasta cierto punto su propia tradición. Entonces creo que podríamos hablar también de una práctica de la voz situada fuera de ese centro. Aunque quizás es otra la noción de ‘centro’ que se está conformando ahí, no lo sé. En todo caso me gusta pensar que es algo que está siempre en una extensión permanente. A mi parecer, se está cuestionando ese gran núcleo que representan las legitimaciones académicas, en virtud de encontrar una diversidad de prácticas sobre la voz mucho más rica. Yo creo que ahora mismo podemos entender la voz de muchas maneras y ya no nos es tan ajeno pensar en todas estas artistas, quienes están dialogando tanto con la academia como con otros rubros disciplinares, desde su propia voz, desde su propia práctica. Creo que últimamente se ha abierto mucha brecha y lo veo así, quizás, porque también me es muy cercano el trabajo de toda esta gente, pero genuinamente creo que alguien como Carmina, por ejemplo, ha ayudado mucho a que se piense ya en

un repertorio mucho más abierto para la voz, al menos en México. El rango de posibilidades de pensar la voz en el ámbito académico, a partir de figuras como ella, se ha expandido mucho. Pero incluso vemos que esto ocurre a nivel de escritura: ya no se escribe igual, cada vez hace falta recurrir a otro tipo de lenguajes, a otro tipo de signos, de formas de asumir la partitura, y eso creo que tiene que ver con esta extensión o necesidad de repensarnos, reflexionar sobre la manera en que se puede representar todo este movimiento latente sobre el sonido y la voz.

En ese sentido la improvisación ha sido un territorio generoso para generar estas relaciones, considerando, además, que todo acontece desde un ámbito sonoro, y ahí cada quien se puede aproximar desde distintos lados. Recuerdo cuando intenté acercarme a Ricardo Castillo para pedirle que colaboráramos. Imagino que para él debe haber resultado extraño alguien que no conoce y le dice que quiere tocar con él. ¿Por qué? Pues bueno, es que desde ahí ya había una intuición, digamos, de su sonoridad y de cómo podría eso también resonar con mi trabajo. Yo ahí ya visibilizaba –o ‘escuchaba’, mejor dicho– una posibilidad de interacción con él y fue muy estimulante también ubicarlo en esa situación. Si bien él ya tenía una experiencia previa de colaboración musical con Gerardo Enciso, ese proyecto planteaba la interacción poética con canciones, algo mucho más cercano a la palabra. En el caso de la colaboración que desarrollamos, creo que indagamos un poco más hacia la parte del sonido como materia, lugar natural de interés para ambos y donde había una fascinación muy clara por su trabajo, el cual se extiende a todas estas exploraciones del poema, a través de su contorno melódico o silábico; una exploración de la propia sonoridad de la voz.

Pensando en la manera en la que estas colaboraciones se gestan, cada una se da en un ámbito particular. Alguien cuyo trabajo me detonó muchísimas cosas, aun sin dedicarse a la voz o a la interpretación musical, fue Jaime Razo, artista, coreógrafo y bailarín de butoh. Hace muchos años lo escuché en una entrevista para Canal 22. Fue alucinante, pues casi todo lo que decía era una especie de espejismo de los temas en los que yo incursionaba desde mi búsqueda artística. Tiempo después, curiosamente, lo encontré en la Escuela Superior de Música, asesorando a unos cantantes y me acerqué tímidamente diciéndole que me encantaría improvisar algo con él. La oportunidad se dio poco tiempo después, en el Museo Experimental El Eco,

durante un ciclo de duetos de improvisación organizado por Héctor Flores, donde me invitó a participar. Yo no tenía muy claro a quién podía invitar o qué tipo de colaboración sugerir, pero pensé en Razo y le hablé. Quedamos en vernos antes para trabajar, aunque nunca logramos coincidir hasta el día de la misma presentación: ‘Creo que vamos a tener que conocernos ahí’, dijo. Sugirió que pensara en que mi improvisación iba a ser algo así como una presentación y agregó: ‘Luego yo me presento contigo y ya vemos; a partir de lo que nos sugiera la acción de cada quien, construiremos algo.’ Ese resultó uno de los encuentros más entrañables que he tenido. Genuinamente sentí que dialogué con alguien que había conocido desde hacía siglos. Fue muy lindo en términos de energía, de interacción, el estado de entendimiento y la comunicación que logramos. Hasta donde creo, él también quedó entusiasmado de la experiencia, lo que dice más que cualquier diálogo especulativo o ensayo previo sobre lo que podría haber ocurrido.

Así se han dado algunas cosas; en el camino. Así también exploro mi instrumento: tengo cierta sistematización en el estudio y hay temas que me interesan. Si quiero buscar algo en relación a la resonancia, infiero desde dónde me puedo aproximar, qué tipo de intervención se puede hacer, cómo se pueden ampliar determinados recursos, qué tanto puedo encontrar a partir de un recurso específico, cómo limar las cuerdas, por ejemplo. La vibración también representa todo un universo sobre el cual podríamos indagar desde cualquier instrumento. Creo que en mi caso reincido en una investigación latente todo el tiempo, nunca termina. La manera en la cual puedes interactuar con alguien cuando lo conoces también te permite encontrar lugares. Evidentemente, en el proceso puede haber un desencuentro, pero incluso eso puede ser una especie de punto de partida para construir algo.

Otra persona entrañable, con la que he tenido un proceso de trabajo intenso y muy generoso, es la artista visual Gabriela Gordillo, quien también trabaja desde hace varios años con el sonido, la escucha y otras aproximaciones interdisciplinarias. En cierto periodo comenzamos a intercambiar algunos audios, ella desde la ciudad de Linz en Austria y yo desde México. Esos audios los entendíamos como una especie de partitura sonora. Ella me mandaba algo y yo, a partir de ese ‘mensaje’, elaboraba otro, a modo de respuesta: podía ser una improvisación, pero también un fragmento de algún evento o acción sonora que cada quien entendía o interpretaba como

quería. De pronto nos trasladábamos a ciertos lugares para hacer una grabación que respondiera a esa escucha. A partir de este ejercicio se fue construyendo algo que llamamos “**Desfase**”, porque era un diálogo que no ocurría en un tiempo simultáneo, sino que cada quien respondía e interpretaba lo que quería o podía a partir de estos audios. El proyecto se fue desarrollando con cierta regularidad y potenciando, llegando a un nivel de comunicación súper interesante, sobre todo porque sentíamos una continuidad y un flujo consistente, escuchando lo que cada quien estaba haciendo, sin que fuera necesario mediar ese diálogo desde el ámbito de la inmediatez y sin estar situados en el mismo lugar ni en la misma temporalidad. Al cabo de un tiempo, comenzamos a transcribir todo esto. Hicimos una serie de partituras y analizamos varias cosas: el tipo de gestos, los materiales y la comunicación que se había entablado, así como el tipo de acciones que desarrollamos. Fue una metodología muy experimental, pero nos reveló varios aspectos sobre nuestra escucha, sobre lugares que había en común, sin la necesidad de hablar. Ese fue un trabajo muy trascendente para mí y a partir del cual se dieron muchas otras exploraciones.

Por ejemplo, ahora tenemos un proyecto en proceso –que les anuncié al inicio de esta charla–, el cual se llama “**Dunkelkammer Sessions**” (Sesiones del cuarto oscuro). Se trata de una curaduría en la que invitamos a seis artistas que laboran o desarrollan su trabajo desde la ciudad de Linz y a seis artistas de México. Para ello justamente decidí convocar sólo coreógrafas, gente que tuviera una relación profunda con el movimiento, para generar una pieza sonora. La idea es que estos artistas se comuniquen a través de un streaming de audio, siendo la escucha del otro, en un espacio con condiciones similares, los únicos elementos que tendrán en común. A partir de eso deberán generar una pieza que se construye desde el sonido, el oído y la intuición. Y aunque parece que aquí me he alejado de la voz, encuentro en ese lenguaje silencioso muchas resonancias, además de los gestos corporales de los que hablaba anteriormente.”



Gabriela Gordillo y Fernando Viguera. Desfase

(Fuente: <https://soundcloud.com/fernandoviguera/gabriela-gordillo-y-fernando-viguera-desfase-fragmento>)

Con respecto a la **situación actual del Covid-19** y cómo ha afectado **su trabajo creativo** nos comenta que, si bien la ve como limitante en muchos sentidos, también encuentra que los límites empujan a generar soluciones, a veces extremadamente reveladoras y clarificadoras, y agrega:

“A propósito de límites, me gustaría referirme a una anécdota que, desde mi perspectiva, sustenta muchas de las ideas que trabajamos con Gaby Gordillo en las Dunkelkammer Sessions. Esta anécdota tiene que ver con la improvisación y con un disco de Derek Bailey, guitarrista e improvisador legendario, originario de Londres, del que soy gran fan. Derek Bailey desarrolló una investigación inspiradora que ha

contribuido para conocer a fondo cómo se da la improvisación en diferentes culturas. Su libro *Improvisation Its Nature and Practice in Music* es todo un referente. Pero retomando la anécdota, a principios de este siglo, encontré un CD en el ya desaparecido Tower Records de la Zona Rosa; el título era *Music and Dance* (editado en 1980). Era una grabación que hizo Derek Bailey junto con el bailarín Min Tanaka, uno de los pilares de la práctica del butoh en Japón. Me parecía curioso un disco que tuviera como dueto a un músico y a un bailarín. Tiempo después entendí desde dónde se originaba esta idea y me resultó fascinante: considerar para la creación de un disco a un bailarín, cuyo aporte sonoro quizás ni siquiera se llegaba a escuchar, parecía un asunto muy conceptual, pero lo cierto es que la interacción entre el bailarín y el músico genera toda una relación con el evento sonoro que incita cierto tipo de gesto, de estrategia para interactuar, lo cual, a final de cuentas y sin duda, es algo que puede escucharse. Era un planteamiento sorprendente que establecía toda una poética del gesto y el movimiento, y lo que ofrece ese registro, finalmente, es la huella de ese encuentro. Es algo que sitúa al cuerpo del bailarín y del músico más allá del límite del movimiento.

Hacia el final de su vida, por cierto, Bailey manifestó un trastorno de la mano izquierda, producto de la enfermedad del Síndrome del túnel carpiano. Él se opuso a la posibilidad de ser operado para recuperar cierta movilidad en la mano, argumentando que le interesaba más indagar en lo que le podía ofrecer esa limitación. A partir de ahí hizo un disco que lleva ese nombre, *Carpal Tunnel* (2005), en el cual va registrando la evolución de esta disfunción de su mano al generar una serie de improvisaciones que va titulado: “Después de tres semanas”, “Después de cinco semanas”, “Después de nueve semanas”, etc. Así realiza un registro a lo largo de varios meses. El último track es básicamente una despedida, algo muy conmovedor, donde en realidad ya no puede tocar. Hay algo en cada una de las improvisaciones que nos va revelando toda una intención, ese espíritu de exploración y de llevar al límite una condición física. En ese sentido, creo que él logra poner ahí el cuerpo por encima de la técnica, por encima de la propia idea de música, y se vuelve también una acción coreográfica. Un poco en sentido opuesto a la idea de capturar el movimiento de un bailarín en un registro sonoro, aquí se trataba de capturar el movimiento de esa imposibilidad, desde la evolución de esta enfermedad que, no obstante, le revelaba otro tipo de ideas sobre su propia práctica. Creo que

son dos circunstancias que complementan mucho esta relación entre el límite y el cuerpo y es algo que retroalimenta mucho. Sobre todo en tiempos como estos, donde nos hemos visto muy limitados en términos de movilidad. Pero, finalmente, también hay herramientas muy variadas que nos permiten comunicarnos o que podrían ofrecer otro tipo de relaciones y de maneras de entender la escucha y el diálogo. Pienso en las meditaciones del deep listening de Pauline Oliveros, donde, de pronto, hay una instrucción que pide intentar proyectar un sonido que llegue a varios años luz, uno que pueda viajar a través del tiempo y resonar en un objeto o una persona en particular. Creo que hace falta acudir a ese tipo de pensamiento, invocar toda esta corporalidad que pareciera ajena, pero que todo el tiempo está ahí, revelándose, en medio de toda esta complejidad y esta aparente imposibilidad. A mí me interesa ver hasta dónde llegamos, qué otros tipos de respuestas pueden suscitarse a partir de estos límites. Los límites representan para mí territorios de exploración muy extensos. Creo que las narrativas funcionan mucho en este sentido de la tradición, o sea, integrando los nuevos medios –que de nuevos tienen poco– y en relación con los cuales siempre nos hemos intentado vincular de una u otra forma. Vale la pena pensar en comunicación y escucha desde otros lugares, tratando de ser más hábiles en ese sentido y procurando tener estrategias mucho más eficaces. Me refiero a que debemos aprovechar las posibilidades que se generan en esta situación contingente. No dejo de pensar en la enfermedad de Bailey y en ese gesto de despedida: su Síndrome del túnel carpiano era una manifestación temprana de lo que vino después como un colapso -un derrame cerebral- y, sin embargo, le ofreció al artista una salida extraordinariamente creativa a una condición clara sobre el deterioro de su propio cuerpo. Desde esa condicionante siguió resonando, generando un lugar muy brillante desde el que asumió su propia limitante.



Carpal Tunnel de Derek Bailey

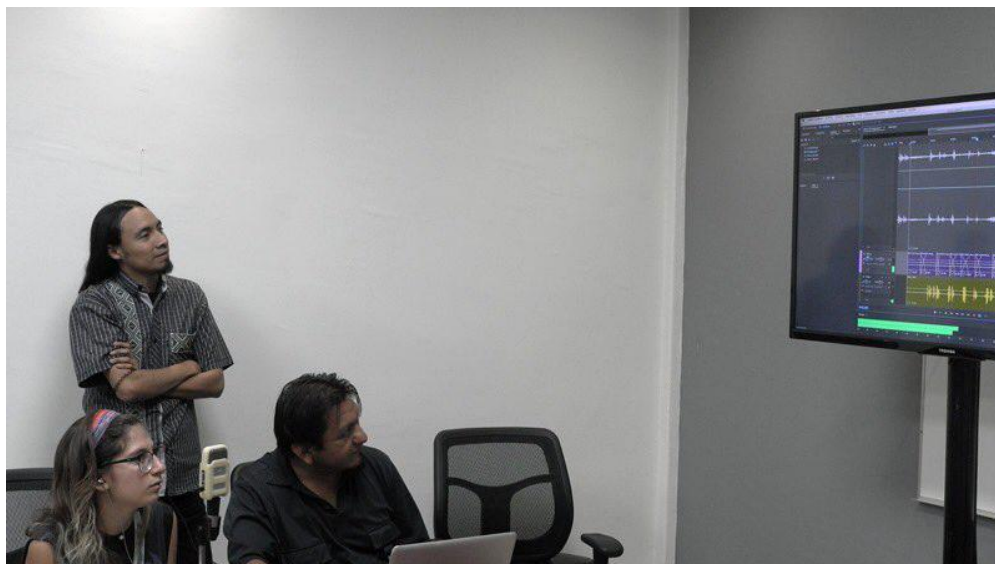
(Fuente: <http://www.tzadik.com/index.php?catalog=7612>)

Creo que estas experiencias están orbitando todo el tiempo en la construcción de sentido, en estos tiempos tan complejos. También pienso en cómo ha sucedido desde mi propia práctica, un poco al margen, estudiando a ciegas. Claro, siempre tuve una relación muy directa con la música, pero no con lo que se considera como el estudio formal de la música. Entonces, cuando comencé a realizar estudios de licenciatura en música, fue todo un shock confrontarme con la parte académica que no tenía nada que ver con todo este desarrollo intuitivo que yo había tenido. Y desde ahí se reflejan muchas de estas experiencias donde la voz también se vislumbra como un lugar, un territorio mucho más generoso para pensar la práctica de la música, del sonido, de la improvisación. Todo cabe ahí, y desde ahí se refleja todo un universo de posibilidades.”

Sobre su colaboración con **artistas que han trabajado con lenguas originarias** nos comparte la propia deuda que siente que tiene con su origen:

“He trabajado cerca de gente como Thubini Mäst'ohō, amigo entrañable, quien es hablante de lengua hñähñu y de otras seis lenguas originarias. Es muy interesante, pues él además desarrolla un lenguaje propio, un sistema que él ha inventado a partir del rastro de características muy puntuales de cada una de las lenguas que habla. Ahora está preparando su próximo libro. Con él colaboramos en un taller hace

un año, para el Festival del Cervantino, como parte del proyecto FILM (Futuro Imaginado en Lengua Materna) del colectivo Primal. Este taller consistía en hacer un doblaje de la escena final de la película Blade Runner –todo un arquetipo del cine de ciencia ficción–, donde el personaje se da por vencido y habla sobre todo el universo fascinante que ha visto, al borde de la muerte, mientras está lloviendo; es una escena con un discurso increíble. Lo que hicimos fue traducir un fragmento de este diálogo a la lengua hñähñu. Fue muy curioso dimensionar la posibilidad de confrontar el imaginario de esta narrativa de ciencia ficción y trasladarlo al imaginario de la lengua hñähñu, es decir, ver qué figuras poéticas, además de las gramaticales, aplicaban, y cómo se tendría que ordenar todo este diálogo dentro de la dimensión de esta lengua. Había ciertos aspectos en este ejercicio de traducción que tenían mucho que ver con la capacidad de escucha y de vocación poética. Creo que desde ahí hay un territorio en común en la práctica de un lenguaje que aparentemente es ajeno, pero que guarda una serie de relaciones muy cercanas con la práctica de la improvisación. En este proceso nos entendimos muy bien con Thubini. Todo el tiempo nos la pasábamos bromeando. Pero es curioso; una anécdota que él me contaba tenía que ver con su abuela que, al igual que la mía, era hablante del hñähñu –en mi caso conocíamos esta lengua como otomí, aunque hay razones de índole política por las cuales él y toda una comunidad no le nombra así. En fin, coincidimos en eso, que nuestras abuelas eran hablantes de otomí. La mía, por cierto, lo dejó de hablar. como en muchos otros casos, para proteger a sus hijos de ser discriminados aquí en la ciudad. No obstante, aunque su abuela nunca lo dejó de hablar, Thubini no lo aprendió de ella, sino que se propuso estudiarlo después. Cuenta que un día la soñó y en ese sueño pudo hablar con ella en hñähñu. Ella le dijo algo que recuerda haber escuchado siempre, algo que hasta entonces le había resultado incomprendible, pero que en ese sueño al fin pudo entender, algo como: “Ya podemos hablar hijito, ¡ya me estás escuchando!” Esta fue para él una especie de iniciación al lenguaje, a partir de lo cual se comenzó a asumir como hablante, en tanto ya lo había introyectado y se le había abierto esta escucha. Encuentro en esta experiencia una relación muy cercana con la práctica de la improvisación, con la forma en que construimos lenguajes.



Futuro Imaginado en Lengua Materna

(Fuente: <https://twitter.com/primalstudio/status/1184944304831303680>)

También a mí se me antoja muchísimo aprender esta lengua, sobre todo por la relación tan cercana que tengo por mi familia, lo cual me brindaría todo un universo sonoro y de escucha por explorar. ¡Ya sólo la posibilidad de asumir una lengua que nos resuena de muchas maneras, donde la identidad y la memoria están interactuando todo el tiempo! Vaya, me gustaría reconocirme también en esa escucha que sería más bien como una especie de espectro, esperando algún día encarnar en enunciación, en palabra articulada. Pienso que ese deseo está muy presente: la posibilidad de albergar otra lengua, con la que uno guarda una relación originaria. Escucho a mi madre de pronto, usando también algunas palabras que para ella son naturales, y cuando le pregunto qué quieren decir, se enoja conmigo, porque piensa que debería saberlo. Veo en esto una veta que se puede explorar y que ha de proveernos de una lectura distinta de las cosas y, sobre todo, la posibilidad de escuchar otro tipo de registros, otro tipo de sonoridades, desde el territorio de la palabra. También me pregunto qué tanto estamos limitados, qué tanto el lenguaje que se domina moldea la escucha de ciertas maneras. El lenguaje materno a fin de cuentas es eso: la discriminación de todos esos sonidos que no sean propios de la lengua que nos sirve para comunicarnos. Pero cuando hablamos muchas lenguas, ¿cómo sucede la escucha ahí? Tenemos que transformar nuestro oído y adaptarlo a

cada uno de estos lenguajes. Yo hablo a tropiezos inglés, pero reconozco que sí hay un posicionamiento de la escucha distinto y ya no quisiera pensar qué implicaría hablar hñähñú, mixe, japonés o ruso... Creo que también ahí se despliega y extiende la escucha de la lengua como instrumento.”

Sobre su **pieza reciente, De ruido el trazo**, que **conjunta** muchas de sus **inquietudes y exploraciones con respecto a la voz, la improvisación y cómo lo enfrenta en la situación del Covid-19**, nos dice:

“Ese, efectivamente, es un trabajo muy reciente que concreta todas estas ideas: buena parte de esta reflexión sobre la voz, pero, además, sobre la práctica de la improvisación, sobre la experiencia poética y sobre este continuo entre disciplinas que yo entiendo ya, más bien, como parte de mi práctica, y que justo me confrontan mucho, lo mismo que la idea del músico, del guitarrista, del improvisador y del artista sonoro. Todo está ahí accionando al mismo tiempo y me gusta mucho que eso suceda.

De ruido el trazo consta de una serie de improvisaciones a partir de una obra poética, la cual deriva de una acción de escritura automática llamada ‘De lo oscuro nacen formas’ que realizó Tania Bello, artista brillante y alguien que ha influido en mí de una manera profunda. Encuentro en su trabajo una fascinación por el lenguaje y la exploración compleja de formas y elementos que se sitúan como organismos que se disgregan de muchas maneras, y que uno puede llegar a asir brevemente, pero sin lograr retenerles. Hay en esta obra de Tania una escucha muy intuitiva: la acción que realiza consiste en habitar un espacio durante varios días y, cada mañana al despertar, escribir con una vara de tizne sobre las paredes del lugar, todas las palabras que le vienen a la mente, dando flujo a ese estado entre la ensoñación y la toma de conciencia de la realidad. En ese proceso se genera un tejido de palabras que yo entiendo como una especie de trazo o dibujo también. Posteriormente, la artista compila todo aquello que es legible, ordenando desde otro proceso escritural todo este entramado, esta urdimbre de palabras. Esta transcripción es un proceso que le tomó varios años. Me resulta admirable cómo ella, que es, en esencia, una artista visual, en este proceso de ordenar las palabras revela toda una capacidad increíble de escucha. La manera en la que va construyendo estas relaciones

sintácticas y gramaticales genera a su vez una especie de lenguaje que contiene ciertos elementos y personajes: verbos que devienen en adjetivos y que se instauran luego como puntos de conexión con otras ideas. ‘De lo oscuro nacen formas’ nos hace ver cómo la palabra es un material completamente maleable.



De ruido el trazo de Fernando Viguera

(Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=LGiE6HqqPOM>)

Toda esta disertación sobre la obra de Tania Bello, influye mucho en la manera en la que yo trabajo después con algunos fragmentos de sus poemas. En su obra, lo que resulta de esta acción de compilar y ordenar todas estas escrituras origina un poemario –aún inédito pero ojalá se publique en algún momento–, del cual yo retomo ciertas frases que además tienen una sonoridad muy presente en su transcripción. Para mí eran pasajes muy evocativos de cierta escucha y, desde ahí, me propuse hacer todo un desarrollo sobre tímbricas concretas, con mis propias herramientas: utilicé una guitarra, un bajo acústico y un par de plataformas de metal para recrear algunas sonoridades que me parecían pertinentes y estrechamente vinculadas a las evocaciones de estas frases. Todo ello representó un gran reto al momento de realizar De ruido el trazo.”

Reconocemos en esto una **relación con el trabajo previo de las Tequiorolas de Daniel Godínez Nivón**, como Vigueras confirma:

“Daniel Godínez Nivón es otro amigo entrañable cuyo trabajo también retoma varios elementos evocativos. Por ejemplo, en las partituras gráficas de la serie Tequiorolas, hay una premisa poética que se origina a partir del trazo, el dibujo del flujo de un diálogo que tiene una asamblea, un tequio, a partir del cual se generan distintos elementos visuales. La conclusión de la asamblea es una evocación poética que servirá para interpretar la partitura, conformada por un código de signos y esquemas. Esta evocación poética funciona también para conducir el registro emotivo o sensible de una improvisación. Esta suerte de metodología o aproximación es la que ocurre también con la evocación de frases empleadas para la pieza De ruido el trazo, y me resulta significativo, pues ahí se concreta mucho la resonancia con la voz. Es decir, pienso, por un lado, en la acción de Tania Bello también como una obra vocal, una voz en off, resonando en el trazo que se genera con toda esta escritura plasmada en la pared. Hay ahí, además, todo un fenómeno resonante que se conecta con la memoria, con la intuición, con una serie de elementos que están en juego y que coincide también con los que yo me propongo improvisando. Parto de esta reflexión, de cómo se relaciona y cómo se puede generar una suerte de proceso paralelo, para establecer, a partir de ciertos materiales, un registro poético o una frase evocativa y después construir otra acción que pueda resonar en función de todos estos trazos o palabras, de estos flujos de palabras e invocaciones. De ruido el trazo es una pieza compleja, pero el resultado me gustó mucho. Creo que, como ustedes dicen, esta experiencia también tiene que ver con la condición del encierro. Me propusieron hacer esta pieza en el marco de una serie de conciertos de la Dirección de Música de la UNAM, llamada Laboratorios Sonoros. Como no había posibilidades de realizar esto en otro espacio, realizamos la grabación en la azotea de mi casa: invité a Ismael Méndez ‘SÑRNG’, quien es también un colaborador cercano. En sus registros audiovisuales puede percibirse una intuición, una escucha y una resolución técnica fascinante desde lo audiovisual, muy acorde a lo que yo quería generar para este registro. Le pedí que me ayudara a grabar esta pieza y, básicamente, fue él quien se encargó de elaborar la narrativa visual de las tomas de video. Fue muy afortunado contar con su apoyo para esa grabación. Sin duda su registro es también una colaboración para la pieza, por la forma en cómo

condensa toda esta serie de reflexiones desde un formato interdisciplinar. En el caso de esta experiencia no sé si me asumo como intérprete, como compositor o como medium de todas estas experiencias; más bien, me sitúo como un dispositivo de una memoria convulsa que es atravesada por todas estas formas de escuchar, de vocalizar, de dibujar y de enunciar la palabra y la realidad.”

Sobre los **proyectos en los que se encuentra trabajando actualmente** nos comparte que la pandemia, sobre todo, le ha dado la oportunidad de retomar su tesis de maestría, abandonada por aproximadamente diez años, muy fructíferos, que a su vez ahora le permiten regresar con mayor claridad sobre lo que quiere hacer:

“Concluí los créditos de mis estudios de maestría en 2011, pero luego pasaron muchas cosas, entre ellas la muerte de mi padre, y a partir de entonces tuve que concentrarme en distintos proyectos y trabajos. También me accidenté hace unos años de esta forma tan fuerte. Pasaron muchas cosas y la titulación quedó pendiente desde entonces. Y ahora, justo en el punto más álgido de este periodo pandémico, con un registro de muertes atroz (más de 500 - 600 muertes al día), nos mandaron un comunicado del Comité Académico del Posgrado en Música, diciéndonos que teníamos que titularnos a más tardar el 31 de enero. Esto me volvió a situar de lleno en los umbrales de ese proyecto académico. Como a la fecha no tengo un trabajo estable y varios otros proyectos quedaron pausados o se cancelaron, en el trance de todo este periodo de contingencia por la pandemia, la noticia del ultimátum para resolver la titulación sumó bastante más tensión y estrés, además del que ya muchas personas estábamos experimentando para entonces. Después lo asumí y traté de digerir todo esto, y vi que al final de cuentas era un buen momento para concluir todo esto y cerrar ese ciclo, para por fin salir de ese limbo académico en el que me he encontrado tantos años.

He estado reflexionando además sobre todo este proceso en relación al instrumento: desde la idea de ser un intérprete de música contemporánea, hasta la deconstrucción de la guitarra como objeto, y la manera en que se diversifica mi práctica en todas estas disciplinas liminares, el arte sonoro, las artes visuales, la literatura.

Dividí el proyecto en dos partes: la primera tiene que ver con el montaje de un repertorio para guitarra, que justo traza esta línea: del instrumento alterado al objeto resonante. Esta sección compila una serie de piezas que plantean distintos problemas. La primera pieza, *Círculos* de Liliana Rodríguez, es una exploración del timbre y la resonancia, la construcción de un espacio contemplativo con distintos registros dinámicos. La segunda es una pieza para guitarra con scordatura alterada, del compositor Paúl León. La guitarra emplea aquí seis cuerdas sextas y tiene una afinación microtonal. Propone una exploración y una especie de empuje del instrumento hacia un registro mucho más experimental. La tercera pieza es *Zona 4*, de Iván Naranjo, una obra que compuso hace años, cuando yo estaba finalizando la maestría; desde entonces tenía el propósito de abordarla. *Zona 4* explora el timbre como un elemento que se mueve en un territorio muy sutil. Forma parte de una serie que compuso Naranjo para instrumentos solistas. Luego está *Feldlinien*, de Andrés Nuño de Buen, una pieza fascinante para guitarra de cuerdas de metal, y para su ejecución se emplea un diapasón que interacciona con la vibración de las cuerdas. En esta pieza, Andrés explora toda una gramática del instrumento alejada de la sonoridad convencional; generando una especie de objeto o sintetizador acústico, accionado a través de estos diapasones, logrando todo un continuo de sonoridades que te hacen pensar que estás escuchando o presenciando una escultura o un objeto que casi puedes palpar a través del oído. Para mí es una pieza que construye un nuevo lenguaje en la guitarra y, a la vez, la resignifica desde otro lugar. Luego está *El canto de Polifemo*, de Samuel Cedillo, una obra que monté en ese tiempo de la maestría; es para una guitarra recostada, intervenida con dos arcos, borrando totalmente la idea de instrumento; incluso el intérprete, idealmente tendría que ser un cuerdista porque tiene que desarrollar una técnica puntual para ejecutar la pieza. El montaje de esta pieza ha implicado eso también, deslindarse un poco del papel tradicional del intérprete, o simplemente situarse como alguien ajeno a ese instrumento, un instrumento recostado, que no suena para nada como una guitarra y que evoca un cuerpo con una voz agónica. Como lo dice su título, retrata la tragedia de Polifemo, al igual que su dolor y su respiración. Es una pieza muy dramática en ese sentido, pero ya no tiene que ver con la sonoridad de la guitarra, y sin embargo la guitarra está ahí presente con sus seis cuerdas y afinadas de forma convencional. La última pieza de esta serie se llama *Estudio para un objeto*, de Jorge Zurita, para una guitarra sin cuerdas. Donde se plantea una coreografía del

instrumento que también nos confronta con la idea de pensar qué es una guitarra. ¿Una guitarra deja de serlo si ya no tiene cuerdas?, ¿qué pasa ahí?, ¿se vuelve un objeto o sigue siendo un instrumento? ¿Se vuelve más bien un espacio? ¿Quién la toca es un guitarrista? Y bueno, eso constituye la primera parte del proyecto. La segunda parte corresponde al análisis de mi pieza De ruido el trazo, que ya comentamos hace un rato, y la cual vuelve a colocar la guitarra en este campo de acción, pero donde ya el instrumentista también guarda otra relación con todos los elementos en juego, en tanto se constituye en ese medium a través del cual opera la experiencia poética, la escritura, el lenguaje, además de la idea del objeto-guitarra, re-visitado ya desde todos estos lugares, lo cual, pone igualmente en tensión la idea de repertorio. Aunque es una pieza propia, no me asumo propiamente como compositor; más bien, la elaboro, como ya dije, a partir de otra acción que detona todo este recorrido por el instrumento, donde la improvisación también es una herramienta esencial. Finalmente, cierro el programa con una pieza de escucha de Gabriela Gordillo, amiga muy querida y admirada con quien desarrollamos el proyecto 'Desfase' del cual ya hemos comentado. Gabriela es una de las personas con quien he intercambiado experiencias de escucha trascendentales y para la realización performática de su pieza 'Instrucciones para hacer tiempo' considero todos estos elementos circundantes: un músico en conflicto, dispuesto a replantearse su práctica y una guitarra que se transfigura en un espacio resonante. Son estas las premisas para realizar esta acción que cierra todo este proyecto de titulación, por ahora concretado solamente en su escritura, pero pronto retomaré también el proceso del montaje. Espero resolver este cierre de ciclo de maestría, que también fue un periodo de enseñanza importante y que había quedado ya muy distante. Me entusiasma pensar nuevamente en situarme como intérprete y ver qué ocurre ahora, con esta suerte de reelaboración o replanteamiento desde la experiencia de todas estas prácticas. Creo que servirá para detonar algo, al menos un buen cuestionamiento.

Quizás resentiré toda esta experiencia del encierro después de que culmine con todo esto y la situación siga igual. Espero que no sea así. También es un buen momento para, después de esto, volver a abrirse un poco al espacio exterior. Llevamos varios meses de pandemia, todo un periodo de gestación. Qué locura ¿no? Y eso que no estoy completamente aislado, pues me encuentro aquí con mi familia. Aunque hay

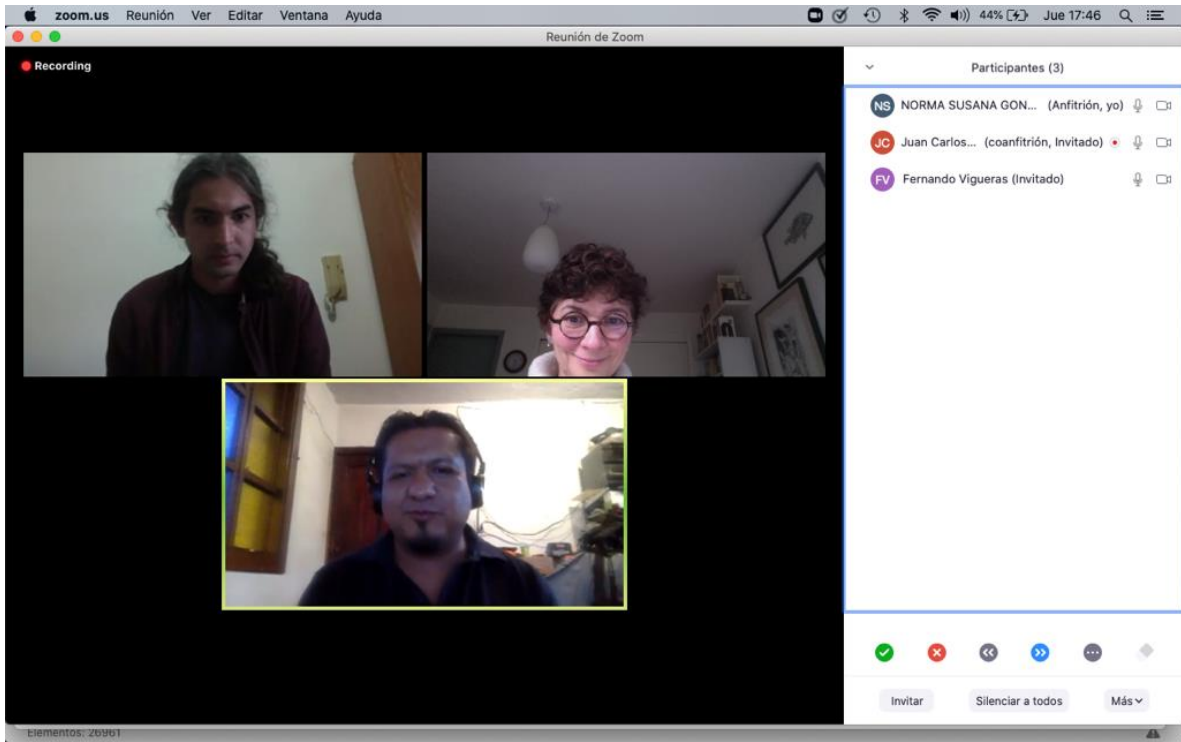
que seguir muy cuidadosos con todo esto de la cercanía, creo que eso es algo que sí ha transformado de forma muy fuerte nuestras dinámicas de relación.”

Para cerrar nuestra **conversación** que, a decir de Viguera, **seguirá ramificándose como un árbol**, nos deja estas palabras:

“Me emociona mucho compartirles todo esto. Encuentro también en su escucha, una morada, un albergue muy rico. Ha sido muy placentero hablar esta tarde con ustedes.

Recientemente estaba terminando de revisar un texto sobre la voz, a partir de tres trabajos: una pieza sonora llamada ‘Hostal Garage’ de Ricardo Castillo, la obra ‘De lo oscuro nacen formas’ de Tania Bello y la pieza ‘Máquina parlante’ de Samuel Cedillo, que es muy interesante. Ahí Samuel hace una reflexión sobre la voz que me parece brutal. Samuel Cedillo es un músico enorme y generoso en su quehacer, en su obra y en su escritura. La escritura también es uno de los temas que quedaron pendientes... Estaría bien volver a hablar y extendernos en esos lindes, pues hay muchas cosas que podríamos discutir después. Me encantaría seguir colaborando con Poética Sonora. Tengo además un archivo que valdría la pena desempolvar y compartir, donde hay muchas cosas resguardadas. Qué mejor que estuvieran ahí, como parte de su proyecto, porque además creo que es algo muy pertinente y me emociona mucho ver cómo crecen; y todas las aristas que tocas, Susana, creo que están haciendo un trabajo muy importante y entrañable que también considero muy cercano a mi escucha y estamos ahí siempre al pendiente.”

Le tomaremos la palabra.



Otras entrevistas a Fernando Viguera pueden consultarse en:

<https://vimeo.com/101752674>

<https://inba.gob.mx/prensa/11888/extenderan-la-paleta-sonora-y-su-dimension-conceptual-en-un-concierto-de-cuerdas-e-instrumento-humano-en-el-laa>

<https://malariasonora.com/fernando-viguera-las-posibilidades-de-la-autocritica/>

<https://www.snobclub.co/modos-de-or>

** Transcripción de Valeria Meza.