

“La voz es un sonido, pero la voz también la entiendo como aquella multiplicidad de sonidos que no emito, todas esas voces que escucho en mi cabeza, que todos oímos dentro”

Por Mariana Muriel Martínez*

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

Para contestar a las preguntas de quién es Sarmen Almond y cómo ha llegado a este punto de su carrera, como creadora, investigadora, docente de la voz y gestora de actividades en torno a la exploración vocal, es preciso regresar unos cuantos pasos en su historia y reconstruir su trayectoria. Estas interrogantes resultan incluso vitales al relacionar el arte sonoro con su búsqueda personal y las distintas texturas sonoras que produce al jugar con la voz, el cuerpo y el espacio.



“Empecé a tocar la guitarra a los 15 años e incursioné en la música cerca del año 2004. Sin embargo, de joven cargaba con el prejuicio de que ser cantante no es lo mismo que ser músico, y eso me impidió adentrarme en el canto, aunque siempre tuve el deseo de hacer mis propias canciones.

Luego tomé clases de piano y armonía, pero ya entonces me di cuenta de que me gustaba explorar otro tipo de sonoridades, por lo que empecé a sondear la producción de música electrónica. Comencé utilizando software comercial como REASON y después, gracias a mis viajes, conocí SuperCollider, un software de programación de música electrónica con algoritmos, y herramientas como MaxMSP, que me permitieron empezar a modular la voz de manera distinta.

Por otro lado, también estudié danza, aunque no me considero bailarina.”

En esta reconstrucción de sus pasos cobran relevancia otros lugares geográficos, además de México, que marcaron distintos momentos creativos de su carrera: Cuba, Francia, Holanda, Irlanda del Norte, Inglaterra y España.

En busca de una voz: los viajes de formación

Su primer viaje al extranjero fue a Cuba. Comenta que siempre había tenido un fuerte interés por la música cubana y por la ritualidad de la voz, cosa que la llevó a estudiar música a la par que etnología (estudios que abandonó tiempo después).

"Llegué a la isla a los 18 años, con la idea de acudir a muchos conciertos. Ahí hice un gran amigo, quien, en una de tantas charlas, me dijo una frase que me marcó profundamente: 'yo me siento como ese pez encerrado en esa pecera, que no puede salir, pero tú eres libre.' Estas palabras y esta isla provocaron en mí el deseo de trascender y explorar libremente, de viajar, porque moverse y salir son necesidades de la voz."

Después de este viaje revelador, la joven se vio en la necesidad de regresar a México por cuestiones de dinero. Sin embargo, en 2007 volvió a tener la oportunidad de viajar y voló a Francia. Este fue un año dedicado al entrenamiento físico, la exploración vocal y lo performativo, cosa que ella sentía como un complemento fundamental a su formación.

"Fue aquí donde empecé a trabajar más con el performance vocal, las técnicas extendidas y el teatro coreográfico. Pero esa estancia me hizo ver que Francia era demasiado conservadora para lo que estaba buscando y decidí irme a Holanda para probar algo más 'punk', que además me permitía seguir cerca de Francia, donde ya había hecho vínculos valiosos para mí."

A mediados del 2008 llegó al conservatorio de La Haya en Holanda, entusiasmada al ser aceptada en el área de Sonología. Sin embargo, el lugar le parecía muy frío y la gente muy "dutch", por lo que poco después decidió probar suerte en Belfast, capital de Irlanda del Norte. Ahí descubrió el Sonic Arts Reserach Centre (SARC), un

laboratorio de sonido donde exploró la relación entre la sonoridad y la multiculturalidad. También ahí hizo su maestría en arte sonoro y comenzó a trabajar en tracks de música electrónica con programación. Esto la llevó a expandir las posibilidades de su performance, ya que, por medio de micrófonos y gracias a la computadora, Sarmen podía llevar a cabo los proyectos sonoros que siempre había imaginado, sin depender de otra persona que la tuviera que auxiliar a nivel técnico. Al respecto, comenta:

“Siempre he imaginado sonidos, tengo sonidos todo el tiempo en mi cabeza. Y me di cuenta de que a partir del programming podía llevarlos a cabo. Entonces, empecé a conjuntar electronics y voz, y ahí fue cuando dije ‘es que esto no es sólo música. Esto es el performance vocal.’”

Durante esta etapa, la creadora buscó diversas formas de conjuntar el teatro coreográfico, la voz y la programación. La experimentación mixta la llevó a buenos resultados. No obstante, confiesa, “también extrañaba cantar canciones como en el pasado, así que regresé a la a cappella, inspirada por el reto de no estar cubierta o protegida por los instrumentos de la orquesta.”

Sin duda, ese fue un nuevo reto para Sarmen, quien recuerda esa necesidad como un imperativo:

“¡Tengo que salir al ruedo y ser capaz de abrir la boca, y ver qué pasa! Yo creo que también uno se va poniendo retos en la vida. Y ese para mí era un reto: algo como estar encuerada, y también confrontarme con una voz que yo en un tiempo negué.”

Además, a sus 23 años, la artista comenzó a dar clases de canto y notó que ya contaba con múltiples perspectivas para acercarse a la voz, así que fue experimentando con varios métodos en compañía de sus alumnos. Los descubrimientos hicieron que se sorprendiera de sí misma, de su trabajo y de la vida. Los talleres no eran solamente un entrenamiento musical de canto, eran algo más profundo:

“Casi siempre, en los talleres que he dado, alguien llora. Y al principio no entendía por qué, pero ahora digo ‘¡qué chido, como que la voz abre puertas!’ Hay veces que

se abre una compuerta y te carcajeas y no sabes por qué. Es que todo vibra, todo es vibración."

Desde Belfast, Almond partió a Londres, donde su vida se complicó, ya que sufrió de dolor en su rodilla, lo cual le afectó en su movilidad, impidiéndole caminar por casi dos meses. La recuperación llevó cerca de un año, gracias a ejercicios de rehabilitación y a la ayuda de la acupunturista brasileña Wanda Hiller. Habiendo sanado, se fue a recorrer el Camino de Santiago:

"un itinerario que empieza en la frontera de Francia con España y que después de 800 km culmina en Santiago de Compostela. Feliz, después de 27 días de caminata, pensé: 'me voy a mudar, voy a empezar en otro lado, estoy sana'. Entonces subí a un autobús y partí hacia Cabo Finisterre.

Durante mi estancia en Europa trabajé en los veranos en Francia, cosa que me permitió seguir en contacto con mis profesores. Además, pude tomar clases en la tradición Roy Hart, este actor y virtuoso vocalista sudafricano, también con formación en filosofía y psicología, quien fuera pionero en el desarrollo de la voz expandida. Las clases las pude tomar gratis, dado que me encargaba durante el Festival Mito y Teatro de montar el audio y sonido para el teatro del Centre Artistique International Roy Hart en Malerargues, así como de ayudar en todo lo posible a Enrique Pardo y Linda Wise, fundadores de Pantheatre en París.

Luego de mi paso por Francia y Holanda, volví a Londres con la intención de hacer mi doctorado. Sin embargo, el curso estaba más orientado hacia la escritura que a la composición, cosa que no estaba buscando. Adicionalmente, en ese periodo se redujeron las becas por parte de la Unión Europea y no pude renovar mi apoyo económico, así que decidí regresar a México, en 2014."

Sarmen reconoce que, más allá de la cuestión monetaria y el deseo de volver a estrechar sus vínculos familiares, lo cual determinó su regreso, por esos años tenía en mente poner una escuela de voz, aunque confiesa que ese deseo se fue desvaneciendo. No obstante, en su momento, la artista se había dado cuenta de que muchos jóvenes que llegaban de todas partes del mundo a sus clases estaban lastimados física o vocalmente, por lo que pensó que al montar una escuela podría

ayudar a sanar a estas personas. Pero también deseaba saber qué estaba pasando en el campo de las voces expandidas en México y tener la oportunidad de compartir su experiencia para contribuir a mejorar las prácticas vocales en este país.

"Noté que en el marco de las dinámicas de 'taller' la gente estaba más dispuesta a abrirse y explorar que en las escuelas de música donde llegué a trabajar. Esta es una de las razones por las cuales he seguido valorando dar talleres y acompañar a la gente mientras descubre nuevas posibilidades con su voz, no necesariamente desde lo artístico, sino beneficiando todos los aspectos de la vida humana, y aplicando la voz en diferentes campos."

Los viajes por tan diversas geografías y las exploraciones con la voz (vinculándose con la música, luego orientándose hacia lo tecnológico), permitieron a Almond "regresar", tanto a México como a la voz, desde un lugar distinto y con una nueva perspectiva, lo cual permitió que sus búsquedas se fueran integrando, reacomodando y cohabitando dentro de ella de otros modos y con grandes enseñanzas:

"Creo que estos viajes han abierto mi consciencia sobre mi ignorancia de la voz. El entrenamiento es para conocer todas las posibilidades de producción vocal, pero, además, uno siempre tiene que estar explorando nuevas sonoridades. Me di cuenta de que hay cosas que la gente puede producir sin tener que ser performer vocal y eso a mí me enriquece muchísimo, porque busco la manera de lograr producir sonido como ellos. También, durante la creación de mis performances, ahora me planteo de forma más consciente: '¿qué significado tiene este sonido?'. Y eso me lleva a pensar ¿qué sentido quiero dar a esta pieza?, ¿por qué elegir este sonido y no otro? Además, encontrarme en el mundo con gente que vocifera de muchísimas maneras me hace entender más acerca de cómo ellos usan la voz de forma diferente a la mía. A lo mejor no para descubrir el hilo negro pero, durante los viajes, uno empieza a conocer su propia voz y se vuelve consciente de cómo se transmite de maneras infinitas. Definitivamente, los viajes me han enriquecido mucho y he tenido mucha suerte en este sentido."

La voz y la tradición Roy Hart

Sobre la práctica performática, los modos de componer para la escena y la postura frente a la voz, el cuerpo y el performance, Almond destaca el valor que para ella ha tenido la tradición Roy Hart. Ésta impactó sobremanera en su formación desde 2007, cuando conoció a Enrique Pardo, profesor de Roy Hart en Francia, a quien considera uno de sus gurús y una de las más grandes influencias en su vida. Sobre lo que representó este encuentro y el entrenamiento físico-vocal bajo esta tradición, la artista comenta:

“De hecho, el encuentro con Pardo marcó mi primer acercamiento a la técnica vocal extendida Roy Hart. Él me dijo un día: ‘en Roy Hart comienzas a encontrar tu propia línea de voz, así como la manera en la que haces las cosas como artista, creadora y docente, siempre desde tus múltiples formaciones.’

Algo que también me marcó mucho fue cuando Jonathan Hart, y en su momento, mi tutor de certificación como profesora, me dijo: ‘esta es la técnica de encontrar tu propia técnica’. Fue ahí cuando mi cerebro hizo click, porque el Roy Hart, más que una técnica, se trata de una tradición. Es así como yo la concibo, es la técnica de encontrar tu propia técnica de enseñanza.’ Casi podría decirse que es una no-técnica, pues habría que poner en duda el estatuto tradicional de lo ‘técnico’. Yo me encuentro replanteándome constantemente lo que el método significa para mí, pues en mi caso el método vocal no se trata de seguir determinadas reglas, sino de conocer el propio cuerpo para expandir las posibilidades de creación, sin lastimar al organismo. Tangencialmente, esto se relaciona con la cuestión chamánica y el involucramiento espiritual de la voz que también resuena con mis intereses y mi búsqueda sonora.”

Esta tradición marcó la práctica didáctica de Sarmen y su paso por CeuVoz (Centro Nacional para el Uso de la Voz, ubicado en la Colonia Condesa en la Ciudad de México). Al respecto, la creadora relata que comenzó a organizar talleres exploratorios desde una perspectiva híbrida, donde integró sus conocimientos de Roy Hart, música electrónica o performática, y sus experiencias corporales respecto a la voz. Con esta propuesta, se acercó a CeuVoz, donde la recibieron para dar un

taller de Roy Hart. En estas clases, el cuerpo siempre fue su principal instrumento y compartió con sus alumnos el valor de explorar la multiplicidad vocal.

La multiplicidad vocal

Sobre lo que la vocalista entiende por voz y cuál es su relación con ésta después de sus experiencias como profesora y creadora dentro del campo de las voces expandidas, Almond comparte que es este justamente el tema de su proyecto de tesis de doctoral, al cual se hará referencia más adelante. Más allá de la voz entendida como producto de un proceso orgánico y corporal vinculado a la producción de sonido gracias al paso del aire por las cuerdas vocales, Sarmen reconoce que existen otras múltiples voces:

"En efecto, la voz es el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales que se expanden en las cavidades resonadoras. Eso es la voz física como sonido. Pero también hay sonidos vocálicos que no hacen precisamente que las cuerdas vibren. Entonces aunque son sonidos vocálicos no son propiamente 'voz', pero yo también los tomo en cuenta como parte de ella. Steven Connor en uno de sus libros llama a esos sonidos, como la tos y el carraspeo, 'vocalizaciones'. Él dice que hay que considerar esos sonidos porque son muy significativos en la vida cotidiana.

En suma, técnica y físicamente considero que la voz es un sonido, pero la voz también la entiendo como aquella multiplicidad de sonidos que no emito, todas esas voces que escucho en mi cabeza, que todos oímos dentro. Así que la voz está compuesta de muchas voces: las que puedo externar, las que imagino y también las que, gracias través de la tecnología, puedo llegar a ser. Eso justamente me llevó a la programación, porque yo, ser de carne y hueso, no puedo producir todas esas voces de manera natural, aunque con un sintetizador sí. De aquí parto para decir que todos tenemos múltiples voces y no una sola voz. Y no es una peculiaridad de un performer vocal, cada uno de nosotros las tenemos. Incluso en la vida cotidiana hablamos con distintas voces en diferentes situaciones. Eso refleja que las diversas maneras de relacionarnos tienen que ver con las múltiples personalidades vocales que tenemos. Esta peculiaridad de la vida diaria es lo que busco expresar en mis performances."

Por ello, no sorprende que para Almond la voz también tenga un potencial de transformación humano que puede y debe ser ampliamente explotado. En parte, esto la lleva a cuestionar por qué se pierde esa potencia vocal múltiple y cómo ello se relaciona con la manera en que nos educan culturalmente frente a la voz.

"Cuando nacemos, hay una riqueza en la voz muy profunda, pero cuando comenzamos a ser educadxs, cuando empezamos a articular, la riqueza de texturas se va perdiendo gradualmente. Ese proceso conlleva el tratar de unificar la voz, lo cual es como hacer soldados. Así regresaríamos al clásico dicho de que 'todo es político'... y pues sí... Para evitar la unificación y la alienación de cuerpos y voces, hay que mantenerse abiertos, en una especie de estado performático, dejando que entren otras voces que están afuera y que no salen únicamente de nuestra cabeza. Asimismo, el performance permite liberar nuestras voces.

La pérdida de la potencia vocal se podría compensar pues de distintos modos gracias al performance. Por mi parte, he optado por desarrollar un subtexto, en un esfuerzo por ir más allá del texto. Es decir, intento desbordar el empleo de la voz y la palabra para referir a un significado. Esto lo hago modificando el texto, cambiando las tonalidades y las texturas de la voz, pues de esta manera surgen otros muchos significados que desbordan al texto inicial. Con la voz... entre más voces tenemos, más saberes adquirimos; no debería buscarse una voz unificada. Creo que ahí está el beneficio del performance vocal para la humanidad, en su capacidad de provocar y de generar movimiento o cambio. Podemos decidir hablar y sacar la voz de otras múltiples maneras."

Siguiendo la misma línea, para referirse a la multiplicidad vocal, Sarmen retoma la metáfora de los imps, que se relacionan con la palabra 'improvisación':

"Los imps son unos duendes de la mitología que, en este caso, los imagino como todas esas voces posibles. Pero también todos aquellos duendecillos que están afuera de ti, en el performance de la vida, y que te hablan. Son esas voces y espíritus que te hacen cambiar tu propia voz. Son también los imputs de la vida cotidiana, los estímulos externos que te hacen cambiar, que te sugieren una dirección. La voz está en constante cambio, como los pensamientos –que también son voz–. Como ya decía, hay voces como pensamientos y voces como sonidos. De esta forma, a partir

de esas multiplicidades, uno empieza a metamorfosearse. Empieza un devenir constante que provoca un 'estar en el umbral' en el que en y por la voz se provocan nuevas cosas."

Cabe mencionar que la multiplicidad vocal y su relevancia en la práctica performática de Sarmen está estrechamente relacionada con la dimensión corporal de la voz, porque, según ella misma aclara, la multiplicidad no se centra en la voz en sí, sino que es una potencia que atraviesa todo el cuerpo y después sale de éste y transita por otros espacios. De ahí que la voz se vea continuamente corporizada y descorporizada. Y esto lleva a la reflexión sobre la relación intrínseca entre la voz y el cuerpo, evidenciada durante los performances.

El acuerpamiento de la voz

A lo largo de la plática surge reiteradamente la importancia del cuerpo, a partir del cual Sarmen se concibe a sí misma como una unidad vociferante. Y esto lleva a un término recurrente en lo que concierne a las prácticas vocales expandidas: el acuerpamiento o encuerpamiento de la voz (embodiment of the voice). La artista comenta cómo el camino hacia ese acuerpamiento vocal comenzó para ella con una anécdota de juventud:

"Como decía al inicio, mi formación es de músico, en composición y canto. Siempre me decían que mi voz era mi instrumento. Pero hubo un momento de quiebre donde dije: 'no, mi instrumento no es la voz, es mi cuerpo.' Fue hasta ese instante que entendí que mi cuerpo es mi instrumento. Y a partir de ahí fui más feliz con mi voz."

Por ello, el acuerpamiento de la voz, esa voz que deviene cuerpo, es clave cuando Almond concibe sus performances. Al respecto, declaró que en un punto de su trayectoria se sentía demasiado estática en escena. Incluso, percibía una barrera entre el público y ella, cosa que la limitaba físicamente. Pero con el tiempo llegó a la conclusión de que el cuerpo necesita moverse:

“Moverse para generar texturas (sonidos graves o agudos) y comunicarse mejor con el público. Esta voz acuerpada es lo que me permite devenir una unidad sonora durante mi performance, momento en que ‘sueno toda.’ En ese momento para mí no hay una distinción entre la voz y el cuerpo. Me voy moviendo respecto a lo que mi cuerpo necesita; por ejemplo, si requiero sonidos graves, abro el cuerpo. Sólo así llego a ser una unidad vociferante o vociferadora.”

No obstante, Sarmen también trabaja con tecnología en la escena. Sobre cómo concibe esa relación entre voz, cuerpo y tecnología en su práctica, comenta:

“Me gusta estar en escena como humano. Digo humano porque me considero bastante andrógina. Entonces, veo las cuestiones técnicas, electrónicas, solamente como una herramienta que me permite transmitir en mi composición aquello que tengo en mi imaginario. Puedo usarlas, pero no siempre dependo de ellas. Para mí es importante no convertirme en un robot, porque la voz es humana, y si perdemos lo humano, pierde todo significado lo que yo quiero establecer en mi práctica, donde lo visceral es fundamental, trascendental. En algún momento me preguntaron si mi trabajo era un diálogo del humano con la máquina. Yo dije ‘¡No!, por ahí tampoco.’”

Aun así, en un rastreo de lo que la crítica ha escrito sobre ella, mucho se dirige hacia su diálogo con la tecnología y las máquinas. Y si bien ella reconoce esta tendencia, recalca que en general su propuesta estética no va hacia allá, porque la ayuda que le brinda la tecnología es sobre todo para poder emitir todas aquellas voces que no puede sacar por sí misma, a través de su cuerpo:

“Al momento de programar, no concibo a la computadora como un instrumento musical, aunque a veces inevitablemente sí se vuelve un instrumento, al tocar con una banda, por ejemplo. Justo lo que no quiero es estar detrás de la máquina, por eso aprendí a programar. Eso me dio la libertad de moverme, de desplazarme con el cuerpo. Las voces modificadas por la computadora son parte de mí y me hablan. Son, como ya dije, mis mundos imaginarios que transporto a la escena. Todo es parte de la composición, así como lo es la manera de disponer el espacio para el performance. Esto no lo concibo como un diálogo con la máquina, porque si no también mi investigación se iría hacia music and technology. Y bueno, eso es un poco peligroso, no me gusta que me encasillen ahí.”

Para ejemplificar en dónde se ubica, Sarmen comparte que no deja de admirar e inspirarse en el trabajo de otras creadoras que dialogan de manera distinta con la voz y la tecnología. Por ejemplo, Julie Wilson-Bokowiec, investigadora y vocalista europea que hace performances vocales utilizando el BodyCoder system basado en el software MaxMSP, un traje con cables y guantes con sensores que traducen el movimiento en música. Esto dio pie a dirigir la charla hacia la relación entre el cuerpo, el desplazamiento y el devenir voz en el espacio, algo que es evidente en algunos de sus performances.

Devenir en el espacio

La voz, según Sarmen, no remite a un agente único, sino que se multiplica y, además, deviene cuerpo, un cuerpo que se mueve y se desplaza, haciendo que los tres elementos formen parte del mismo juego. Para abordar la relación entre el devenir y el movimiento del cuerpo en el espacio, la charla se concentra en su presentación en la Sala Siqueiros en Ciudad de México, el 5 de diciembre de 2019. Aquí, en cuanto al desplazamiento, cabe notar que Almond empezó en una sala pequeña y luego se fue moviendo en una especie de danza, en la cual llevaba al público consigo. Y no es que su cuerpo estuviera representando a la voz, o que la voz representara al cuerpo, sino que parecían entrar en un estado donde la frontera entre uno y otro se borraba: algo actuaba entre los límites indeterminados entre voz y cuerpo y se propiciaba gracias al desplazamiento. Sobre ese devenir, Almond recuerda lo que sucedió en la planeación previa a la presentación y los retos que enfrentó al momento de adecuar su performance al espacio:

“Al hacer ese performance tuve que improvisar. No sabía exactamente cuál iba a ser el espacio, pero quería comenzar en el piso y fui imaginando... aunque al momento de llegar al lugar me tuve que adaptar a algo distinto y cambiar el montaje de la pieza. Fui trazando en el piso mis movimientos, los desplazamientos en diagonal, y fui pensando cómo llevar al público conmigo. Entonces, quizás el desplazamiento no lo pensé de forma intencional como lo mencionan, que es muy interesante, sino que fue resultado de los retos espaciales y los movimientos físicos o vocales que tenía contemplado hacer. Por ejemplo, en una parte yo imaginaba que la gente estaría

alrededor de mí, como en una fogata, pero no fue posible por la configuración física del espacio. Después, quería trabajar con sombras y tuve que adecuar la composición a eso. Además, el meollo estaba en la transformación de la voz, que comenzaba a cappella, y en ese espacio yo escuchaba cierta distorsión en algunos sonidos. Yo quería que esa sensación no se diluyera sino que se conjuntara con lo electrónico; que no fuera una cosa aislada de la otra, sino que formaran un vínculo. Así que tuve que jugar entre lo que hacía con mi cuerpo, la voz, el desplazamiento y el espacio."

En este contexto Sarmen habla de un estado performático, el cual se refiere a una conjunción de presencias que, lejos de hacer unidad, nos llevan de nuevo a lo múltiple. Así, la multiplicidad vocal y la conjunción de recursos performáticos motivan una transformación donde, para ella, se ven involucradas tres presencias:

"Primero, la presencia de cuerpo, pues estás ahí presente; segundo, la presencia de mente: es todo el saber, por así decirlo, lo que traes, lo que viví en el planning; y finalmente, la presencia de espíritu, que tiene que ver con los imps, los espíritus, la intuición y las múltiples voces. Cuando estas tres presencias se conjugan, pasa la 'magia'. Eso para mí es la transformación que se lleva a cabo en el estado performático en la escena, que te hace transportarte a otro mundo, e implica una transformación tanto en el performer como de la escena. Entonces, el performance vocal, lejos de ser sólo una práctica artística, es un estado al que se llega a partir del devenir-voz. Este devenir también tiene mucho que ver con un sentido ritual, como ya decía, lo que facilita el becoming constante de la voz en el acto del performance vocal. Es eso lo que entiendo como estado performático. Además, un recurso que utilizo durante el performance para simbolizar la conjunción de presencias y la multiplicidad vocal es colocar pintura sobre mi boca (...)."

De manera recurrente, Sarmen colorea su boca de blanco porque, para ella, representa la conjunción de todos los colores, y considera que, de nuestra boca, justamente, "pueden salir todos los colores." Sin embargo, aquel día en Sala Siqueiros:

"Sentía mucha oscuridad, sentía que el mundo se estaba acabando, entonces me pinté la boca de negro. Obviamente cuando hago un show no le explico a la gente

todo esto. Quizá les interesa, quizá no. Y me parece un poco pretencioso de mi parte explicarles de dónde viene. Más bien es mostrar mi propuesta y que ocurra lo que tenga que ocurrir. Después se puede abrir un espacio para hablar de eso, como ahora."

Por ejemplo, en la crónica de la inauguración de "Mercenarias del fango. Experimentación sonora y género" en el Centro Cultural Border el 30 de enero de 2020 se pueden encontrar fotos del performance sonoro, donde la artista también lleva la boca de negro y porta un antifaz plateado.

La escucha, la voz y el cuerpo

Desde el punto de vista de la recepción, el devenir-voz, según la artista, también conlleva escuchar otras voces. Trayendo a colación su entrevista con Cinthya García Leyva en el programa "Islas Resonantes" de Radio UNAM el 26 de noviembre de 2019, ella da su opinión sobre la escucha, donde llama la atención la mención de la posibilidad de emitir un "sonido bruto, puro." Pero ella representa un cuerpo sonoro que no sólo emite sonidos, sino que también los recibe. Entonces cabe la pregunta de cómo pensar una escucha 'en bruto', donde, más allá de la emisión de un sonido bruto, también se aprende a ser cuerpos que escuchan de maneras brutas o puras, en el sentido de escuchar el cuerpo sin ninguna idea previa de qué debería querer decir, o sin pensar en un significado preestablecido de los sonidos del cuerpo. Sobre esto dice:

"Yo creo que al emitir sonido es inevitable recibirlo. Siempre le digo a mis alumnos que la voz es redonda: sale y regresa. Además, yo no diría que hay una escucha bruta y sin filtros: el cuerpo de por sí ya es un filtro. A eso se suman las concepciones del mundo que traemos en la cabeza y, aunque intentemos escuchar sin prejuicios, no sé si sea realmente posible... tal vez sólo en un estado de meditación... Creo que una escucha sin filtros comenzaría por aceptar que tenemos una formación y una personalidad, y que al escuchar recuperamos todo lo que la cultura y sociedad nos ha dado. A partir de esa aceptación, la escucha podría ser honesta, más que bruta,

honesto. Mejor aceptar que vamos a escuchar con todo aquello que somos, que no somos y que nos ha formado.”



Entonces, la escucha se trata de generar conciencia, pero también requiere de cierta disposición y apertura:

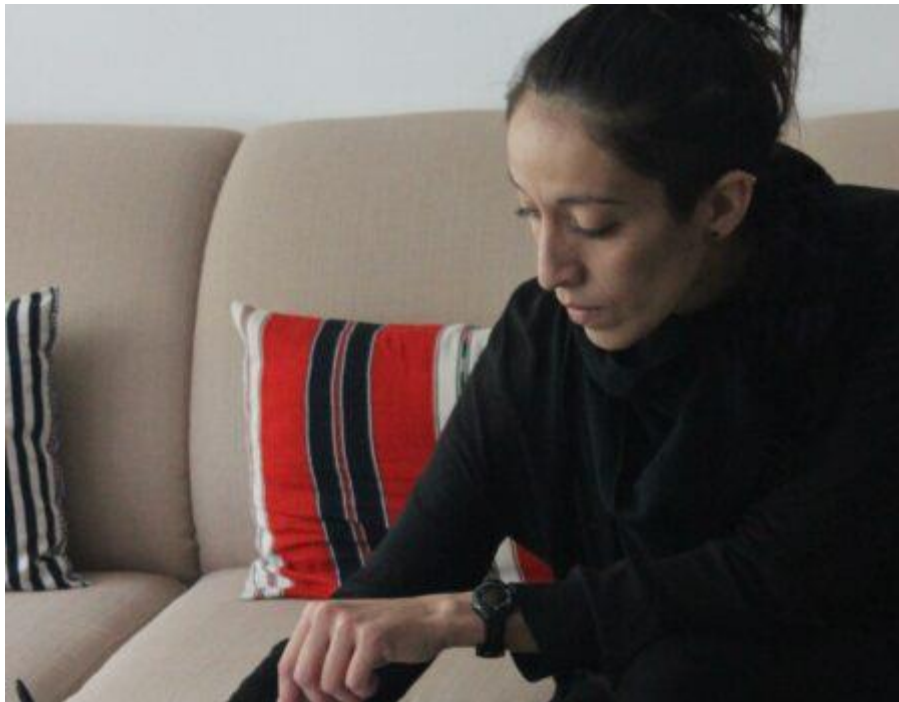
“La técnica nos ayuda a conocer nuestro cuerpo y nos otorga mayor capacidad de apertura. Y la apertura no es sólo dejar salir, sino dejar entrar. Por ejemplo, durante el trabajo de respiración le digo a mis alumnos: ‘El aire está en todas partes. Entonces, más que tomar aire, abran y dejen que el aire entre por todos los hoyos de su cuerpo. Estén dispuestos.’ Para mí esta es la capacidad de apertura en lo que se refiere a la respiración, pero sucede algo parecido con la escucha, pues los sonidos entran por todo el cuerpo. Otro ejemplo es cuando vamos a un concierto y sentimos retumbar el sonido en nuestro cuerpo. Ahí abrimos el cuerpo a la escucha y el sonido es vibración: ondas y frecuencias que sentimos.”

Por lo mismo, según concluye Sarmen, mucho depende de la disposición de escucha como un estado activo. Estar abiertos a escuchar implica, pues, una acción productiva que nos vuelve parte de un intercambio continuo de ideas y sonoridades.

La escritura del performance

A propósito de cómo escribe performances (o escribe sobre sus performances), considerando la voz, el espacio, el cuerpo y la escucha, se problematiza lo que podría llamarse una partitura del performance, entendida como un programa o guion de la pieza sonora, considerando el lugar en el que se presentará. Y esto a su vez invita a pensar el documento, tanto escrito como sonoro o audiovisual como distintas formas de ‘inscripción’ y de registro de una misma pieza en el marco de sus posibilidades de archivo.

Para Sarmen, todo comienza por involucrar el cuerpo durante la escritura.





“Al momento de escribir siento la misma sensación que al momento de entrar a escena. Entrás y estás como encuerado: sólo están tú y tu voz. Tu instrumento eres tú mismo, no sólo tu voz. Es decir, la voz como ese sonido que sale de mi cuerpo. Así que la sensación de estar sola escribiendo es la misma que cuando estoy en escena. Estoy ahí y tengo que abrir la boca y ver qué pasa. Es bonito porque es una sensación de orfandad, al mismo tiempo hay muchísimos huérfanos en el mundo, como tú... Es ahí donde se empiezan a crear los vínculos de esas voces solitarias que generan una comunicación más amplia.”

En lo que respecta al nivel técnico de la escritura del performance, Sarmen Almond explica que, cuando hace el planning y compone su partitura, siempre comienza por dividir una hoja de su cuaderno en tres columnas. Estas secciones generalmente corresponden a la voz, espacio y programming/video, u otros aspectos que desee integrar en su presentación. Luego, en las columnas va trazando bocetos o diagramas de la manera en que se relacionan los elementos durante el performance. Sin embargo, la creadora también nos comentó que en las partituras deja mucho espacio para la improvisación, sobre todo cuando los sets son propiamente de improvisación y requieren de una intervención más orgánica.

Aquí, sin embargo, cabe subrayar que las partituras fueron hechas por Sarmen Almond para ser interpretadas por ella misma. Entonces, ¿qué pasaría si sometemos esos trazos personales a una lectura más amplia? Esos archivos documentales podrían revelarnos nuevos aspectos sobre la creadora, que van más allá de lo que

podemos apreciar en los videos que circulan de sus performances. Sarmen Almond nos dio su primera opinión al respecto:

"Honestamente, no me gustaría dar copias de mis partituras porque no fue ese el objetivo al hacerlas. Aunque a lo mejor es interesante que alguien más las vea, quizá como una cuestión más psicológica o para realizar estudios sonoros. Sin embargo, creo que es más interesante hablar sobre lo que sucede en el estado performático, durante la presentación en vivo."

Lo anterior conduce la charla al tema de la memoria, el archivo y el registro sonoro, temas discutidos incluso con ella en el marco de los coloquios Orality: Archive and Sound (14 a 16 de octubre de 2020) y Orality: Memory and Resonance (24 a 26 de marzo de 2020), ambos co-organizados por Poética Sonora MX.

Sobre el archivo y el registro sonoro

¿Qué sucede cuando las partituras son leídas por alguien más que la creadora?, ¿qué pasa cuando esas notas personales o bitácoras se comparten con terceros? En primera instancia, argumenta la artista, esto implica utilizar un lenguaje verbal para articular un discurso que muchas veces no pasa por lo textual, y se desarrolla sobre todo en un lenguaje sonoro o visual. En este sentido, sus partituras pueden considerarse como trazos documentales que acercan la voz a la escritura (con un lenguaje textual o visual), en un esfuerzo por articular, explicar y reflexionar sobre la voz, en ese territorio limítrofe de lo gráfico y lo escritural, cuando son puestos en página. Pero también hay documento, registro y huella en el archivo del performance, es decir, en los videos que documentan la acción (sea que alguien más lo haya grabado o que ella misma se grabe, como lo ha hecho recientemente).

No se trata, pues, de documentar el acto a partir de archivos sonoros, aunque ciertas obras se puedan apreciar también desde esa dimensión, donde pierde peso el valor espacial y gestual que Sarmen imprime en sus performances y que se percibe, si acaso, a partir de cómo y desde dónde se tomó el registro (por ejemplo al escuchar la voz lejos y el espacio en su dimensión a partir de los ecos y reverberaciones que se

generan). Como ella menciona, si sólo escuchamos el audio, quizás percibimos "una voz totalmente descorporeizada." En todo caso, para el análisis de su obra, mucho está mediado a través de terceros, ya sea por videos institucionales o los que la propia Sarmen ha subido a YouTube, pues es la forma más común de acceder a la imagen del cuerpo, de la voz, el espacio y el sonido de una obra que no se presencié en vivo. Sobre lo que implican estas formas de documentación, la creadora confiesa:

"Soy muy mala archivando y registrando cosas. La verdad, creo que más del 50% de los que he hecho no tiene un registro. Entonces es realmente a través de terceros que la escena se va configurando y construyendo; es cierto, en ese sentido dependo de otros.

Pero también creo que el archivo es muy engañoso, o como se diría en inglés, tricky... Estoy en una constante lucha con eso porque el registro es fundamental, pero no sé... Por ejemplo, a menudo me pregunto si sacar un disco, pero igual con ese archivo la gente no capta lo que yo quisiera. Por lo mismo, digo que el registro en video y en audio puede ser peligroso, pues esto que hago no se transmite completamente sólo por medio de un registro. Es una peculiaridad que comparte mi trabajo con otros performances vocales o puestas en escena, como el caso de Julie Wilson-Bokowiec, pues el audio de sus presentaciones no acaba de transmitir lo que ella hace con el cuerpo y la emoción que produce verla en vivo, aun cuando ayuda para dar a conocer el performance en otras latitudes y momentos. Yo siento que el performance vocal es muy efímero, se diluye... En suma, si hablamos de registro para promover lo que se hace como performer vocal, creo que funciona más ver el video que escuchar sólo el audio (aunque a mí no me gusta verme en video), y entiendo que hay una necesidad de tener esos archivos como referencia, sobre todo al momento de estudiar una obra. Ahí puedes detenerte, volver a ver y escuchar, cosa que no ocurre en un acto en vivo".

Esta característica de los registros sonoros es especialmente importante durante las sesiones de escucha que se realizan en Poética Sonora MX, donde los archivos sonoros, o aun de video, son sometidos a una especie de close Reading. Esto se hizo al momento de abordar las propias piezas de Sarmen, como la presentada en el ciclo "Jueves de Música" en el Centro de Ciencias de la Complejidad (C3-UNAM), o piezas

en las que ha participado, como la “Cantata suspendida” de Jerónimo García Naranjo efectuada en Bucareli 69, ambas en noviembre de 2018. Y por lo que toca a la artista, comentó que estas posibilidades del documento, desde un punto de vista sociológico, también se vinculan con el contexto particular del creador o creadora. Es decir, un documento o archivo (audiovisual, textual, etc.) permite pensar sobre el contexto social, político e ideológico en los que la o el artista se desenvuelven, e incluso permite contrastar dos obras derivadas de un mismo contexto. Entonces, dice, podemos analizar a dos artistas coexistiendo en determinado año y, aunque cada cual tenga propuestas estéticas distintas, ahí se genera un vínculo espacial y temporal que enriquece el estudio del campo de las poéticas sonoras.



La escritura en el doctorado

Durante la charla se pudo contrastar la escritura del performance de Almond con la redacción de su tesis de doctorado¹, pues ambas escrituras tienen un punto de convergencia y uno de divergencia. Según cuenta, realiza el Doctorado en Artes (Artes visuales, Escénicas e Interdisciplina) en el INBA, en el área de “Interdisciplina”, aunque ella define su práctica performática más bien como “intermedia” (puesto que no se puede encasillar sólo como música, danza o teatro). Sobre su tema de

¹ Para más información sobre el trabajo actual de Sarmen Almond y su doctorado, remitimos a la página <https://sarmenalmond.wordpress.com/about/>

tesis, aborda el análisis de su propio trabajo creativo, por lo que durante su investigación ha tenido que plantearse importantes preguntas respecto a su práctica sonora:

"Por ejemplo, ¿qué busca explorar en sus performances y por qué? Aquí la escritura académica se vincula con una dimensión personal, creativa y biográfica, por la cual indudablemente también cruza el cuerpo. Entonces, sobre la necesidad que encuentro de pasar por la escritura y la teorización cuando gran parte de mi trabajo es práctico y concierne al sonido, también me he preguntado: '¿cuál es la necesidad de escribir sobre algo que yo misma digo no tiene explicación?'... Quizá por el simple hecho de compartir, que es una tarea humana. Yo creo que por ahí va el deseo de escribir sobre una práctica, o tratar de descifrar qué es 'el performance vocal,' algo que ahora empieza a ser más comentado, sobre todo gracias a los Voice Studies que surgen en 2012. Con ello me gustaría entender y compartir qué constituye mi práctica. Porque, como comentaba al inicio, no soy bailarina ni actriz, tampoco soy sólo performer, y aunque sí soy músico, lo que hago no sólo es canto ni música."

Por otra parte, además de gestar su escritura desde un lugar intermedio y de convergencia, Almond tuvo que decidir desde qué voz iba a escribir. En un seminario le sugirieron que escribiera su "autobiografía" de tesis como una "auto etnografía", ya que analiza su propia práctica artística. Y eso fue lo que Almond intentó hacer, mas cuando entregó su trabajo le comentaron que debería rehacer su texto, porque sería más interesante que lo escribiera a partir de una tercera persona, y de todas sus voces en cuanto multitud. Fue en ese momento que Almond comprendió: "este proceso de tesis se trata de encontrar la técnica de escribir mi propia voz. Aunque no es la voz de Sarmen Almond la que va a hablar de sí misma, sino una parte de mí descorporeizada, y al mismo tiempo corporeizada, que son mis múltiples voces." Por esto, para Almond la escritura implicó: "pensar cómo [sus] múltiples voces comienzan o van a tratar de escribir esta tesis, de una manera a lo mejor no tan académica, porque [su] tesis tiene que ver con una búsqueda personal." Entonces, al colocarse en una voz en tercera persona, Almond también se desdobló en otras voces, lo cual abrió otra posibilidad: ser múltiple en la escritura.

Cabe mencionar que el objetivo de su tesis no es hablar sobre su práctica y cómo compone performances. No pretende escribir sobre su proceso de composición, que sin duda es un aspecto importante e interesante. Ella quiere discutir lo que se produce durante el performance. Por ende, no busca partir desde los estudios sonoros o musicológicos, porque su investigación busca una escritura más reflexiva y artística; lo cual, nos comentó, puede representar un reto al presentarla a la academia. Así, más que escribir para explicar el acto del performance vocal, intenta demostrar lo que esa práctica sonora es capaz de hacer. Para ella es más interesante hablar sobre lo que sucede en el estado performático propuesto y busca demostrar sus efectos a partir del análisis de su propia práctica performática. En este sentido, la escritura se inclina más hacia describir la experiencia del estado y lo que ahí sucede. No tanto teorizar "qué es cada cosa". Aunque, como ella nos comentó, tuvo que iniciar la investigación explicando qué es lo que entiende por voz, ya que fue un requerimiento académico y tenía que dar esa definición para no contradecirse en la escritura más adelante.

A lo anterior se suma el interés de la artista por hablar sobre la práctica del performance vocal desde Latinoamérica, que le parece muy importante porque:

"Hay gente que escribe filosóficamente de la voz, como Mladen Dolar, Steven Connor o Adriana Cavarero, pero por lo general son extranjeros. Y su trabajo me inspira, pero debo sumar su experiencia a la mía bajo este contexto y preguntarme qué es lo que ambas cosas me revelan."

En otro momento, también hubo una discusión con sus asesorxs sobre si su tesis iba hacia lo cyborg, pero al final Almond decidió que lo electrónico no iba a ser el argumento principal de su tesis, aunque habla un poco sobre el tema. Tampoco quiso desviarse hacia los estudios sonoros. Para ella la cuestión de la programación y de la electrónica son herramientas de trabajo, como nos comentó en esta entrevista. Las herramientas le permiten crear nuevas cosas en escena, pero nunca deja de ser humana porque a ella le interesa "ser un humano en la escena. No ser un robot."

Sobre lo que significa el proceso de doctorado, explica:

"Yo seguiría haciendo lo que hago, con o sin el doctorado. Lo que éste me ha brindado es la oportunidad de verbalizar y poner en papel lo que pienso como una artista pensadora de su arte, cosa que hace mucha falta. Y, sin duda, cuesta trabajo escribir sobre lo que hacemos en escena, porque son cosas improvisadas o de corta duración que pasan en un aquí y ahora."

De igual manera, apunta que la escritura del doctorado le ha hecho recordar y querer defender el poder transformador de la voz en el performance:

"El título de mi tesis cambió y ahora es Alquimia Vocal: el poder transformador de la voz. Creo que el poder transformador de la voz en la escena es una línea importante de la cual quiero hablar en la investigación. De hecho, también hay un poder transformador de la voz fuera de la escena, como en la terapia o en la pedagogía."

Dicha inquietud se relaciona con su proyecto fuera de la escritura de doctorado, también titulado Alquimia Vocal, el cual fue fundado en 2017 como una plataforma de enseñanza continua para el uso de la voz en la escena. En 2019, Almond propuso por primera vez un Primer Encuentro Internacional, una semana dedicada a la pedagogía vocal, en el marco de esta iniciativa.

Alquimia Vocal

Este proyecto surgió a partir de uno de los primeros LabOratorios que Almond impartió, donde trabajó con actores-cantantes para un montaje titulado "Génesis", el cual se presentó el 17 de mayo de 2018 en el Centro Cultural El Rule². A partir de ello, la artista decidió realizar los LabOratorios una vez al mes y se abrieron al público general como encuentros de entrenamiento, escucha y reflexión vocal.

Más en concreto, Alquimia Vocal estaba planeado para arrancar entre febrero y marzo de 2020, durante una semana, en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, pero los talleres que enmarcaría tuvieron que posponerse debido a la

² Una reseña del evento está disponible en el enlace
<<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0431-18>>

contingencia sanitaria por COVID-19 que paralizó las actividades presenciales a partir de marzo de ese mismo año. Aun así, el proyecto se mantuvo en puerta, inicialmente vía remota y gradualmente abriéndose en el año 2021 a lo presencial, permitiéndole a la vocalista realizar y extender sus planes. Alquimia Vocal se llevó a cabo del 22 al 27 de noviembre del 2021 en el Centro Nacional de las Artes (CNA). A propósito, comparte:

“Desde un inicio, fue pensado como un espacio de libertad creativa, tanto artística como pedagógica. El objetivo principal es generar, mediante talleres –aunque también con conferencias–, un encuentro ‘alquímico’ que potencia la técnica como punto de partida para permitir una total apertura vocal de manera sana. A la par, se busca generar una reflexión y conciencia sobre la propia voz. Así, Alquimia Vocal considera abrir un espacio al diálogo y a la escucha activa, por lo que lo entiendo como un espacio de entrenamiento, escucha y reflexión vocal, además de un laboratorio donde se pueda trabajar, experimentar, entrenar y labrar la voz. La idea es invitar a creadorxs de diferentes latitudes y con distintas formaciones, para conseguir una heterogeneidad en las voces y no una uniformidad técnica.”

En el encuentro participaron, por ejemplo, Hebe Rosell, creadora que también ha colaborado con Poética Sonora MX (*colocar enlace entrevista del nuevo sitio PS*); Fernando Vigueras (*colocar enlace entrevista del nuevo sitio PS*), quien trabaja con instalación sonora; Enrique Pardo, profesor de la técnica; y Linda Wise, también experta en la tradición Roy Hart. Este encuentro concluyó con un concierto de Generación Espontánea y Nikolai Galen.³

Hacia un breve mapeo de las voces expandidas en México

El tránsito entre geografías, técnicas y reflexiones en torno a la voz, así como el trabajo colaborativo con otros artistas en proyectos como Alquimia Vocal, permiten a Sarmen Almond mapear la escena de las voces expandidas en México hoy en día y reflexionar sobre dónde se posiciona como creadora. De paso relata desde su

³ La transmisión del 1er Encuentro Internacional Alquimia Vocal estuvo disponible en <
https://interfaz.cenart.gob.mx/video/alquimia_vocal/>

perspectiva cómo fue que se consolidó en la escena mexicana, sobre todo después haber regresado de sus viajes y estancias en el extranjero:

“Cuando regresé a México no sabía muy bien qué estaba pasando en la escena. Mi primer concierto fue con Volta⁴ y, por suerte, mi trabajo fue bien recibido. Me dijeron que había sido interesante que estuviera haciendo eso y fuera mexicana. A partir de ahí empecé a dar más conciertos. Y la cuestión pedagógica también fue muy importante en mi vida, pero tristemente, cuando volví, sentí que todo seguía relativamente igual en este aspecto. Por lo general, a lxs chicxs de actuación no les daban clases de canto y llegaban lastimados a mis talleres buscando subsanar eso, pero yo traía en mente una práctica pedagógica diferente, más orientada hacia la respiración y mi tradición Roy Hart. Por eso empecé a dar talleres freelance, incorporando otros conocimientos.”

En este punto la artista opina sobre el apoyo que México ofrece para lxs creadorxs en la escena de las voces expandidas, revelando además uno de los grandes retos que ha presenciado en el país y que no observa en otras geografías:

“Veo que hay una onda mexicana, que no sé por qué no pasa con otras sociedades del mundo, y es que encuentro que lxs mexicanxs ayudan poco a otrxs mexicanxs, lo cual es muy lamentable. Esto se nota en gestos como callarse convocatorias, callarse becas, etc., cuando debería ser lo contrario: como artista más bien jalar a la gente, incluso a otros artistas. Parece que viene desde nuestra historia de ‘los vencidos,’ que pelean por salir, pero ¿cuál es realmente la mexicanidad que defendemos? Y ahora con nuestra ‘cuarta T’, el indigenismo y el folclor se manifiestan al full; no sé hacia dónde vamos, no sé qué pasará con los apoyos... No creo que López Obrador se vaya a dar una vuelta a un concierto de música contemporánea, lo veo difícil...”

Para ampliar las coordenadas del mapa de las voces expandidas en el México contemporáneo, Almond encuentra paralelismos entre lo que ella desarrolla y lo que hacen otros artistas de la escena:

⁴ Volta es un proyecto mexicano independiente, el cual enmarca distintas sesiones de improvisación y experimentación sonora de carácter heterogéneo. Para más información consultar el perfil de Twitter: <https://twitter.com/volta_mx?lang=en>.

"En la Ciudad de México habemos muchas personas trabajando la voz desde una dimensión experimental. Creo que hay tres vertientes en este medio artístico escénico, que siempre van creciendo o cambiando y que a veces chocan entre ellas. Por una parte, la onda hipsterland que produce muchísimos performances en la CDMX, casi todos los días, pero no todo es bueno, y de lo que es bueno, no todo es sincero. Por otra parte, está la escena más underground, podríamos decir, como la del Centro de Salud. Yo fui el día que se incendió, aventaron bombas molotov mientras íbamos a la tienda. Por último, está el campo de la academia, donde tristemente muchos no van ni a lo underground ni a lo hipster, sino se quedan encerrados en su mundillo, por eso después todo les sorprende. Mi ideal es que todos podamos convivir y conocernos, valorar-nos y trabajar para un bien común: el de la escena y la creación sonora.

En suma, somos muchxs y, en eso, surge un peligro: creo que ahora hay tantas cosas que ya no sabes cuál elegir y a veces vas y te arrepientes. No porque sea malo, a lo mejor no es la palabra más adecuada. Pero quizás no es lo más sincero. Estamos también en esta onda en la que todo está muy al alcance y todos hacen música. Pero me parece que la audiencia no es tonta, sabe identificar. Hay que tener confianza en el escucha también.

Por mi parte, reconozco que ahora mi postura es la de abreviar de múltiples aguas. Por ejemplo, como comentaba, cuando empecé mi doctorado para mí fue volver a la academia, pero teniendo la conciencia de que lo que hago está fuera de ésta y no se trata de ponerme a pelear entre las dos partes. De igual manera, lxs que están en esta área pueden salir y ver qué está pasando afuera, y lxs de afuera pueden enriquecer lo que se hace en la academia. Mejor así y no criticarse, sobre todo lo digo pensando en el C3 de la UNAM. Y no todxs tenemos que saber de todo (música, performance, etc.), pero todxs tenemos que coincidir en un punto. Como aquellos originales alquimistas que eran matemáticos, filósofos, químicos, doctores, y hacían charlas donde juntaban sus saberes. Eso es lo que alimenta y produce cambios."

Y para concluir, sobre las proyecciones a futuro qué esperar de esta escena, comenta:

"Estamos en la transición a la Era de Acuario. Yo soy piscis y creo mucho en este tipo de cosas, me gustan, pero no sólo lo digo por eso. Veo cómo todo está vibrando, todo se está moviendo. Bueno, todo siempre vibra, pero ahora, en la época de Acuario, podemos ir a una vibración de frecuencia más alta que produzca un cambio necesario. Probablemente este cambio ya se escucha en la escena. No estoy segura porque no he indagado y comparado los archivos, pero es probable que si escuchamos lo que se está haciendo ahora, haya algunos vínculos con lo que pasaba en los años sesenta/setenta, una necesidad de transformarnos con el mundo. Estamos en un momento de transición y desde aquí podemos estudiar, analizar o reflexionar sobre lo que hacemos en la escena de las voces expandidas en México."

Y este cambio en la esfera artística vaticinado por Almond llegó, sin duda, con a la pandemia. De hecho, en medio de la cuarentena, en el marco de los "Laboratorios sonoros" de Música UNAM, el 20 de agosto de 2020, estrenó su pieza "Black Holes" en el canal de YouTube de esta instancia, en un formato audiovisual. Como la creadora explica en un pequeño video introductorio, esta pieza es un performance vocal que idealmente sería presentado en vivo, donde la boca, el gran agujero negro, se abre después de varios meses de confinamiento.

A propósito de aquel lanzamiento virtual, en Poética Sonora MX volvimos a convocar a la artista a una sesión de escucha vía Zoom el 22 de octubre de 2020. Sin duda, fue un gusto escucharla de nuevo, incluso virtualmente, pues a los pocos días de haberla entrevistado, vinieron largos tiempos de contingencia y distanciamiento que sacudieron los planes, tanto para Almond como para Poética Sonora MX, obligándonos a todxs a replantearnos el importante papel de la escucha y de la voz.



También invitamos a nuestrxs lectorxs a consultar la reciente curaduría sonora “DesARTiculACciones VOBOcálicas”, especialmente comisionada a Sarmen Almond para Poética Sonora MX, que se vincula de manera directa con el diálogo entablado en la presente charla. Esta selección deja abierta la reflexión sobre el poder transformador de la voz y la capacidad expresiva de la sonoridad, temas que siguen ocupando al grupo y han sido abordados en distintos artículos de interés, los cuales pueden encontrarse en el portal principal de Poética Sonora MX.

** Para la edición de este texto se utilizó la transcripción de la entrevista realizada por Valeria Meza. También se agradece la colaboración de Jorge Ozúa en la revisión de este texto.