

Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara

Por Mariana Muriel Martínez Herrera

*“we are not only concerned with
the voice but intensively through the voice”*

Ulrike Sowodniok, *Voice in Libertà*

La leyenda dice que la vieja lengua era capaz de crear la vida o por el contrario “herir” de muerte. La leyenda dice que la vieja lengua podía desplazar montañas o piedras enormes (las piedras que se levantan en cualquier parte del mundo), la leyenda dice que la vieja lengua podía desencadenar tempestades sobre el mar o apaciguarlas.

Los significados y los fonemas tenían sin duda una relación diferente entre ellos. No es posible imaginar que esta lengua estuviera compuesta de “frases” con una construcción y una sintaxis rígidas, rigurosas, represivas, como las que nosotros conocemos. No se sabe bien qué rol jugaba el sonido. La leyenda ha sido narrada por las madres, las grandes madres que deformaron la lengua original y, viendo lo que habían hecho, se sintieron llenas de nostalgia por el pasado.

Monique Wittig y Sande Zeig, *Borrador para un diccionario de las amantes*

El reciente arranque de los estudios de obras sonoras implica nuevos retos tanto para el campo cultural, como para los artistas y para los escuchas. Valdría la pena preguntar, ¿qué conlleva hacer una curaduría de prácticas sonoras?, ¿por qué considerar tanto materiales de audio como audiovisuales? Y, con especial atención en el trabajo de Bárbara Lázara, ¿qué la llevó a elegir determinadas piezas y no otras para el Repositorio Digital de Audio de PoéticaSonora MX?

El ejercicio de curar supone una labor que va más allá de organizar las obras de arte en una sala de exposición: una curaduría implica un acercamiento reflexivo y personal a las obras; además del análisis y agrupación de las piezas, tomando en cuenta al público. La curadora, al seleccionar las obras, debió apoyarse en criterios estéticos y/o técnicos, y en la relevancia social o histórica que éstas pudieran tener.

Al final, la tarea de esta artista resultó en una recopilación de piezas, casi todas, de su autoría; pues fue así como mejor se pudo vincular con la labor curatorial de mostrar, a través de estas obras, algunos de los elementos que distinguen a quienes, como ella, practican la voz expandida en escena mexicana.

Bárbara Lázara es una artista multidisciplinar que inició su formación en el teatro, para después encaminarse hacia la exploración vocal. A partir de sus experiencias, según lo que compartió durante el proceso de curaduría, determinó para sí misma que el modo más efectivo de lograr una transformación en la materia espacial era el sonido, dado que las vibraciones se extendían de forma inmediata afectando físicamente a la audiencia. De ahí que se reconozca en su trayectoria profesional un desplazamiento natural en la materia de expresión, en donde se pasa del protagonismo de la imagen al del sonido, aunque ello no significa que estos lenguajes se vuelvan excluyentes. De hecho, cabe destacar esta relación dado que, si bien la curadora era consciente de que el repositorio de PoéticaSonora en su esencia está dedicado al formato audio, ella se vio movida a elegir varios registros en los que el performance sonoro se significara de manera importante a través de la dimensión gestual y visual. Así, los movimientos e interacciones entre disciplinas se vuelven una parte importante de esta curaduría, ya que hablamos de distintos grados de negociaciones entre medios o recursos, y de piezas híbridas que germinan en los márgenes disciplinares. De las ocho piezas que comprenden esta curaduría, y que abarcan la última década de producción de la artista, encontramos que unas se centran más en lo sonoro por sí mismo y otras en la voz en diálogo con la imagen. Además, son obras o videos que remiten a una exploración sonora que no sólo se da en distintos tiempos y espacios, sino también mediante distintos componentes o recursos, con intenciones diversas y, en algunas ocasiones, a partir de procesos de colaboración con otros artistas (véase tabla al final del texto).

Según declara ella misma, no siente que en México haya todavía una resonancia de prácticas sonoras tan fuerte como lo percibió en Alemania, mientras colaboraba y crecía junto a creadores como el neerlandés Rinus van Alebeek, radicado en Berlín, quien en sus procesos de escritura ha involucrado, por ejemplo, el elemento de las grabaciones sonoras. Sin embargo, es consciente y heredera de las varias vías de exploración vocal que se dieron en México, entre ellas, las abiertas por Hebe Rosell,

a quien considera su maestra. De ella dice haber aprendido a habitar la voz y a estar en “tiempo presente dentro de los sonidos”, dejándose “abandonar a ellos, sin buscar etiquetarlos o moldearlos... recorrer caminos sin tomar atajos”. Esta postura parece emparentada con el trabajo de improvisación vocal-teatral de Enríquez Udono.

De otros creadores como del compositor japonés Tomomi Adachi –con quien colaboró en Berlín y quien trabaja con voz y medios electrónicos– o gente en México con un perfil músico-experimental como Israel Martínez y el filósofo Mario Morales (Melodiklasta), o del tipo de poesía expandida practicada por Sara Raca, Helios Beltrán o Rocío Cerón, Lázara rescata el deseo de experimentar democratizando los medios tecnológicos y la práctica vocal humana para crear híbridos interdisciplinarios. Otro nombre significativo para ella es el de Rodrigo Ambriz, quien aborda técnicas vocales extendidas bajo la idea del reciclaje y la resignificación. El rastreo de las vibraciones a través de la materialidad del cuerpo lo comparte con Katuska Saavedra, artista que también fue propuesta al inicio para formar parte de esta serie Seamos voz, pero de quien al final no se obtuvieron materiales.

Desde el 2009 se pueden delinear ciertas constantes temáticas en el trabajo de Lázara como artista vocal, las cuales están presentes en varias de las obras que integran la presente curaduría: el tema de la identidad, ligada al trabajo con las coordenadas espacio-temporales; y los gestos pre-significantes, como el grito, la risa o el balbuceo. En un primer momento estos espectros parecen ser problematizados a nivel del trabajo con lo visual, pero acaban siendo profundizados en la exploración sonoro-vocal. Tal es el caso de la pieza “Dilapidaciones, Aurora y un fantasma meticuloso en exceso” (2009), inspirada en el Festival Bataclán Internacional de Cine (porno) Nacional. Aquí la composición visual consiste en crear fractales a partir de imágenes de cuerpos y escenas tomadas del porno. Ello mientras en el nivel sonoro se exploran las variables expresivas que aluden a una voz erotizada fundamentalmente desde la sexualidad femenina. No obstante, los suspiros, susurros y gemidos que configuran a nivel sónico una serie de loops se distancian del plano sonoro que propiamente acompañaría alguna de las películas pornográficas. Resulta interesante cómo, por ejemplo, el gemido –una manifestación tan íntima y subjetiva– puede ser diversamente vendido y falseado. Los relieves sonoros y

visuales presentes en esta obra esculpen una identidad humana que convive con la máquina y la reproductibilidad. Un caso similar de composición es “Tu dulce aliento” (2010), pieza que traspone fragmentos de imágenes en movimiento con una carga sensual y corporal, con un loop mecánico y continuo detrás que en momentos es atravesado por sonidos corporales sin significado directo.

En el video documental de “Tapedances” (2013), por su parte, se aprecia una investigación sonora colaborativa realizada por Lázara y Rinus van Alebeek. Esta pieza se sitúa en un lugar abandonado en Berlín, donde los artistas “hacen hablar” a distintos objetos con ciertas densidades y materialidades. Al girar un trozo de cemento, o al patear una lata, por ejemplo, se genera una activación sónica que incide tanto en el terreno como en los objetos mismos, que aquí se encuentran suspendidos de su uso convencional para ser potenciados y releídos en su estrato sonoro. Esta exploración fenomenológico-acústica parte de las manifestaciones concretas y conscientes, para después ahondar en la idea ilusoria que nuestros sentidos logran recabar de los objetos en una especie de registro de danzas por los objetos, como se desprende de su título, donde el tocar o percutir se vuelve relevante. Así, si en un inicio la experiencia del objeto se da a nivel visual, el contacto con éste detona impresiones sonoras que generan en la escucha una cadena de asociaciones sinestésicas, mismas que son capaces de trascender el mero sentido de la vista y aun el del oído. En suma, la resonancia obtenida del contacto entre el espacio y los elementos en esta pieza modifica nuestra percepción de los mismos, porque como dice Slavoj Žižek: “la voz en tanto objeto parcial autónomo puede afectar íntegramente nuestra percepción”. Con ello, la exploración aquí propuesta revela esas “otras voces”, no las de los seres humanos y animados, sino las de los objetos en condición de abandono, que sin embargo mantienen y revelan en esa resonancia material algo de su “espíritu”, de su identidad.

Aun cuando se mantiene un interés en la voz como identidad, la propuesta derivada de la “Historia de tu voz” (2014) se orienta a partir de recursos muy distintos. La pieza está basada en las técnicas de los Language Removal Services¹, buscando crear

¹ El concepto de Language Removal Services parte de la idea de crear un algoritmo que aísle y sustituya en un archivo de audio los sonidos vinculados directamente a un significado lingüístico, que usualmente son las palabras, y aquellos que no tienen una importancia directa en el discurso como pueden ser los gemidos, las risas, los gritos, las respiraciones o los carraspeos.

una cartografía emotiva de la voz de quien habla. La pieza surgió a partir de una convocatoria abierta que Lázara lanzó en redes sociales, solicitando que los interesados le enviaran una narración escrita que respondiese a la pregunta: “¿cómo es que has vivido tu propia voz?”. No contamos con el número exacto de las participaciones, pero sabemos que la artista eligió algunos fragmentos de esas historias para integrarlas de forma escrita en el video.

Éste, manejado en blanco y negro, alterna diez cuadros –en donde aparecen precisamente dichos fragmentos de texto– con otros diez en donde Lázara aparece parada en el foco del encuadre: su cabeza marca el centro; su cuerpo es visible hasta las rodillas; viste un conjunto color negro y en la mano derecha sostiene un par de hojas que aparentan ser el guion que está por leer. Su figura se sitúa a corta distancia de una pared blanca que hace esquina, y donde se percibe su sombra proyectada como haciendo eco de sus movimientos. Esta decisión de presentación y de edición, realizada por Ismael a.k.a. Señorongo, claramente recuerda al recurso empleado en el cine mudo, que eventualmente se enfrentó a la llegada del sonoro. En estas secuencias se la ve tomando aire, como para iniciar a hablar, pero este acto se ve una y otra vez inmediatamente interrumpido. Los constantes cortes de cámara en esa edición apenas nos permiten presenciar la voz en voluntad de articular una palabra o frase, o bien en el momento de terminar de exponerla, pero nunca realmente nos dejan escucharla. En todos estos casos, se trata de gestos en potencia, que no alcanzan a liberarse ni expandirse en lo sonoro, y sin embargo revelan su intención –su huella– en el plano textual. Lázara nos induce de esta manera a pensar la voz como ausencia, al tiempo que sugiere que esa voz en ausencia es capaz de hablar de sí misma.

La secuencia resultante genera un ritmo, a partir de la alternancia entre esos actos orales truncados y esos textos “legibles” que se dan en pleno silencio; o, desde otro ángulo de lectura, ¿podría ser que más bien entre ambos la propia voz se potencia? En cualquier caso, en este relevo comienza a delinearse un vínculo identitario problemático con la voz, que parte de la experiencia individual, pero que bien puede identificarse como una experiencia colectiva en la que hablar de nuestra propia voz nos parece conflictivo. No olvidemos que el título de la pieza es “Historia de tu voz”: una voz que es tanto tuya como mía.

Además, hay una dialéctica de sub-tramas. La narración textual es la de una voz (en)común que cuenta su nacimiento y su epílogo; la imagen presenta una mujer en carne y hueso que gesticula, pero la trama sonora no puede articularse a sí misma, se evoca; lo que podemos leer es su huella en el gesto. Bárbara Lázara se coloca en una zona de indecibilidad para denotar que la voz es un ente que no requiere auto-definirse por lo dicho en palabras. La voz es, también, una textura fisiológica pre-significante, capaz de convertir lo “no dicho” en el discurso mismo. Esto atravesado por la cultura, porque la urdimbre, por más inarticulada que sea, no escapa de la estructura de nuestro sistema cultural.

Del silencio, Lázara nos lleva en otras piezas al grito, como ocurre con “Háblenme montes y valles” (2015). Desde el título, la propuesta hace un guiño a uno de los versos de la emblemática canción compuesta a mediados del siglo XX por Cuco Sánchez, “Grítenme piedras del campo”. Como en la canción, en esta pieza se tematiza la vida y la existencia a partir de este gesto vocal que implica el grito. Se trata aquí de un grito como imperativo comunicativo, dirigido a un otro –en este caso la naturaleza– en donde busca encontrar su sentido.

En la pieza audiovisual, concebida como montaje multimedial, vemos en una mitad de la pantalla a la artista lanzando un grito cuyo eco es producido por la acústica propia del Templo de Santa Teresa, lugar en el que se registra dicho performance vocal. Esta grabación se yuxtapone a la que aparece en la otra mitad de la pantalla: una imagen estática donde se aprecia el paisaje de una montaña proyectada en una computadora. El canal performático-sonoro y el visual-contemplativo son resultado de dos momentos distintos de producción que después fueron editados para ser percibidos simultáneamente. A pesar de la distancia contextual que los separa, es el grito –esa voz cargada de emoción– el elemento que los conecta. Una voz que llama desde su encierro a esos montes y valles abiertos y libres, pidiendo en ese imperativo que también ellos le hablen. Su exclamación, que pareciera arribar a ese otro lugar, es la misma con la que, en un espejismo re-sonante, ese paisaje le pareciera responder.

En “Molde para tótem (13)” (2016), por su parte, sólo contamos con un documento sonoro que funge como registro del performance realizado junto con Mariana Pérez

Sandoval y su grupo. Esta pieza, presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, es de las más largas de este corpus curatorial. En ella se presentó una exploración vocal colectiva en la que se trabajó con la resonancia a través de los cuerpos y la arquitectura. En palabras de Lázara, es producto de “una serie de acciones creadas a partir de la tensión de dos conceptos: el molde, que representa al discurso como un instrumento o pieza hueca, que se utiliza para dar forma y solidificar una masa líquida; y el tótem, figura que se da forma a sí misma no en términos jerárquicos, sino en los de una simultaneidad”. La duración de la pieza permite que el público experimente diversas versiones de la cooperación entre el molde, que puede ser la limitación espacial y material de las conformaciones físicas del MAM, y el tótem, una construcción sónica derivada de las distintas texturas de las voces que conforman al grupo. Prevalen en el mundo, entonces, infinitos moldes y tótems que vibrarán a su manera dependiendo del tiempo-espacio en el que se acoplen las voces. En “Molde para tótem (13)” la voz de la mujer autista Mariana Pérez Sandoval ocupa el primer plano en algunas ocasiones, lo cual colorea el performance con los timbres de la voz femenina.

“Time to deliver X3” (2017), es otro video que documenta una propuesta performática multimedia de Tomomi Adachi y el poeta mexicano Daniel Malpica, presentada en Lettrétage, un foro literario alternativo de Berlín, y donde también participó Bárbara Lázara junto a otros varios artistas que prestaron su cuerpo y su voz al performance. En el tiempo que tomaba a una máquina reproductora en 3D generar la letra X, tan propia y singular del nombre de México, Malpica y Adachi entraron en un diálogo de lectura poética multilingüe, cargado a su vez de efectos electrónicos sonoros creados por el japonés, pero que eran intervenidos y contrapunteados por el coro-coreográfico de cuerpos y voces de los demás participantes que se desplazaban en el espacio. Las enunciaciones involucraban distintas posturas corporales –como el pararse de cabeza, el treparse en una escalera o dejarse iluminar por diversas luces de colores.

La pieza performática de “Esta grieta, mi voz” fue presentada en el Museo Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México en el 2018; sin embargo, en la compilación de la curaduría contamos con un registro filmado de una exploración en la Plaza de las Tres Culturas previa a la presentación de la obra en el museo. El performance y la

exploración en Tlatelolco compartieron la búsqueda de la voz-grieta: vibraciones tan potentes que abren brechas tanto en lo material como en lo emocional: la memoria. Es ahí donde puede incorporarse la voz del otro, las vivencias colectivas del dolor y experiencias vocales en situaciones sociales críticas. Asimismo, ¿acaso la sonoridad no es una forma de hacer historia?, ¿de documentar?, ¿de rememorar vibraciones sísmicas, vibraciones-grito, vibraciones-voz, vibraciones-llanto, vibraciones-silencio?, ¿de ritualizar espacios?

Uno de los caminos alternativos de lectura/escucha que proponen las piezas y los registros documentales brindados por Lázara es acercarnos al lenguaje desde su capacidad vibratoria, porque, debajo de las estructuras lingüísticas normadas, lo que en esencia hace al lenguaje es la vibración, que no tiene que ser entendida necesariamente como semántico-referencial, ni como estrictamente musical. Son las vibraciones vocales las que nos remiten a un lenguaje primigenio en el que la voz no estaba absorbida por el mundo logocéntrico ni por el virtuosismo técnico. Se apela a la carga biológica y animal de nuestra especie pese a que pueda producirnos desconcierto entrar en esas nuevas zonas de sensibilidades, dolores y miedos humanos que florecen con la voz natural.

Cuando conocí a Bárbara Lázara, al inicio de la asistencia curatorial en la que la pude acompañar a lo largo del proceso, ella me contó la anécdota de Mabel Todd, la fundadora de la técnica Ideokinesis,² quien observó que los bebés desde temprana edad se tumban boca arriba emitiendo sonidos para formar y fortalecer su espina lumbar y su aparato fonador. Esta idea me cautivó, no sólo porque muestra que el sonido nos conforma materialmente, siendo una parte orgánica de nuestra identidad, de nuestro cuerpo y del espacio, sino también porque me permitió entender cabalmente la búsqueda de esta creadora que emplea la voz como herramienta y tema de su exploración artística. Las piezas que recoge en su curaduría

² Dicha técnica es una propuesta de educación somática que combina el trabajo de la idea, la mente, con la kinesis, el movimiento corporal. Por medio de la imaginación, sin involucrar el movimiento físico del cuerpo, se puede ejercitar el sistema nervioso y preparar al organismo para reproducir consciente y adecuadamente movimientos musculares. El proceso de la ideokinesis, pues, es imaginar movimiento.

son prueba de que la vida colectiva es sonora y vibrante –más de lo que pensamos. Por ello es enriquecedor instaurar un diálogo entre voces, entre escuchas y entre lecturas. El resultado que tenemos frente a nosotros es prueba de que las curadurías son también un buen método de reflexión. Para Bárbara Lázara, al menos este ejercicio no sólo fue compilatorio, sino uno que le ofreció la oportunidad de curarse también un poco, de volver atrás y digerir sus propias obras y en las que se sumó a otros creadores, para reencontrarse con su voz. Quien se acerca a estos registros podrá experimentar cómo puede uno ser y a la vez hacer voz, de tantas e inesperadas maneras.

NOMBRE Y DURACIÓN	AÑO LUGAR	COLABORACIÓN	COMPONENTES
Dilapidaciones, Aurora y un fantasma Meticuloso en exceso	2009	Cine Nacional Merced, CDMX	-Identidad erótica -Máquina y reproductibilidad
Tu dulce aliento	2010	CDMX	-Espacio cerrado
Tapedances	2013	Berlín Rinus van Alebeek	-Espacio cerrado -Percepción -Resonancia -Identidad individual, colectiva
Historia de tu voz	2013	CDMX Edición: Ismael Mendez aka Señorongo Textos: Rolando Hernández, Elsa Herrera Bautista, Carlos Icaza, Alejandra Trejo, Flor Aguilera, Eunice Gómez, Baco y Carlota (presas del Penal de Santa Marta).	-Voz como gesto: textura presignificante -Voz en ausencia -Grito

Háblenme montes y valles	2015	Templo de Santa Teresa, CDMX		-Identidad -El otro -El espacio cerrado
Molde para tótem (13)	2016	MAM, CDMX	Mariana Pérez Sandoval y grupo	-Resonancia cuerpos/arquitectura
Time to deliver X3	2017	Berlín	Tomomi Adachi Daniel Malpica	-Ensamble voces e intervenciones sónicas de la máquina Voz grieta/social
“Esta grieta, mi voz”	2018	Ex Teresa Arte Actual, Grupo CDMX		-Vibración sísmica -Memoria

ANEXO

Para enriquecer las reflexiones de la curaduría basta reglarle un minuto a algunos videos-registro informales –que no tienen la intención de considerarse una obra en sí misma– de performances o happenings como “Cartografía de la voz” (2015) (<https://www.youtube.com/watch?v=FoFRMBUwrlQ>) o “Voice clusters” (2016) (<https://www.youtube.com/watch?v=i18X0c1J32s&t=78s>), que son exploraciones grupales coordinadas por Bárbara Lázara. Este último es un registro de cómo ensayar la voz en compañía de otras y otros, tomando como tema de trabajo la idea del racimo o cluster de voces en distintos tonos sonando a la vez.

El registro documental de “Taller bosque sonoro” (2016) (<https://www.youtube.com/watch?v=azn8C938PEM>) deriva de un ejercicio colectivo efectuado en el marco de las actividades culturales del Museo de Arte Moderno, donde la cámara observa desde un plano contrapicado a las 6 personas que están explorando su voz. La composición estética del video contrasta la nitidez del cielo con las sombras de los árboles, de los cuellos y de los torsos. A nivel sonoro se trata de un enjambre polifónico que se agita en el espacio abierto. El ensamble corporal pendulea bajo la estaticidad del bosque. Lo mismo sus voces: se balancean entre risas, balbuceos, silencios, gritos y chillidos. La voz en el bosque, pues, tiene otra potencialidad. No se trata de las voces que resuenan en una construcción urbana, sino de dejar perder, expandir y liberar la identidad vocal en la naturaleza, como si se tratara de invocar un antiguo pasado humano.

Ciudad de México, agosto 2019