

## Voz corporeizada y vibración:

### Vacilaciones Curaduría de Rocío Cerón

---

Interlocución y notas particulares por Juan Carlos Ponce Reyes

*La relación entre palabra y sonido, las vibraciones que generan y dialogan entre ellas. Espacios de gravedades y evanescencias creadas con sonidos, música, voz y palabra. Desaparición de los significantes para la creación de nuevos significantes. Lo que caracteriza el tono de un sonido es el número de vibraciones por segundo de ese sonido, lo que entona la voz no es sólo semántica, es acto asémico en ocasiones, pre-lingüístico en otros instantes, o por momentos transducción de un sentido textual y significativo a un espacio áurico donde la vibración, que también es vacilación y paso que se sucede inminentemente, es el verdadero sentido. En esta curaduría me propuse un viaje por las formas en que diversos creadores investigan, se preguntan y reflexionan sobre el contacto con el otro a partir de la voz como espacio de enunciación identitaria, como acto político, de creación de un entorno vital, y como forma de sobrevivencia, incluso a partir de convocatorias de la ausencia, o de apropiaciones de la obra de otros autores para crear nuevas lecturas y resonancias. Universos todos donde los 13 artistas seleccionados –Guillermo Gómez Peña, Maritea Dæhlin, Montenegrofischer (Luna Montenegro y Adrián Fischer), Antonio Fernández Ros, Eduardo Padilla, Rocío Cerón, Jèssica Pujol, Rossana Lara Velázquez, Tito Rivas, Rubén Gil, Fabián Ávila Elizalde, Felipe Cussen, Abraham Chavelas– abren las fronteras de lo que significa la vibración de la voz, sus cuestionamientos en susurros, exclamaciones, gritos o silencios, y donde como auditores podemos aguzar el oído para entender el mundo de otras maneras a través de la escucha, atenta y profunda, de lo que hay en la presencia de nuestro aire, ese aire convertido en aliento, en golpe o desliz áurico que nos convoca: voces, voces que hacen cuerpo en el aire y que se vuelven obra electrónica, procesada, sampleada, tuneada como una materialidad convocante/adherente a lo que significa nuestra profunda humanidad.*

Rocío Cerón

Febrero 2021-Febrero 2022

## LA VOZ COMO FRONTERA

La curaduría presentada por Rocío Cerón nos invita a escuchar una serie de obras que exploran la voz de distintas maneras. Aquí propongo una posible ruta de escucha que pretende entender esas distintas voces, en su materia vibrante, también como frontera, como límite.

Esta frontera puede ser en algunos casos explícita, en un sentido político, como ocurre con *Border x frontera* de Guillermo Gómez Peña, *Quiero ser tradicional* de Maritea Dæhlin y *Make Great Again* del colectivo Montenegrofischer. En dichas piezas, la preocupación por lo tradicional, o la voz hablada en inglés pero con un acento de alguien cuya lengua madre también es el español, deja en claro que las fronteras políticas encuentran una materialización en la pronunciación, donde la voz funciona no sólo como territorio en disputa, sino como un dominio y un derecho.

El enlace a otra forma de límite de la voz, digamos, más física y técnica en cuanto a su articulación que a su atención al contenido de lo que se dice (nivel léxico-semántico), lo encontramos en *Make Great Again* de Montenegrofischer, una pieza donde los fonemas son separados, combinados y repetidos, además de alterados electrónicamente, de tal forma que pierden su sentido, quedando expuestos sólo como sonido. En una línea similar *Hablo, luego existo* de Antonio Fernández Ros, explora la fonética de lenguas indígenas de México considerando su sonoridad. Desde el título, se hace además un guiño a la idea de la existencia a través de la voz y del lenguaje. En este caso, lo fonéticamente distintivo de cada idioma es lo que se articula con la noción de existir.

El tema de la existencia también es tratado en *No hay color en las planicies* de Eduardo Padilla, un poema sonoro donde el autor reflexiona con cierto pesimismo sobre el mundo y la vida. Termina con la frase “nada hay que me impida contarle todo mal”, a través de la cual se destaca la importancia de la palabra y la voz para crear ciertos tipos de existencia en el mundo, aun como actos fallidos.

Preguntarnos por las formas de existir nos plantea asimismo el tema de la materialidad que, en el caso de la voz, apunta a una posible respuesta desde el

cuerpo. Podemos escuchar bajo esta línea temática *Divisible Corpóreo* de Rocío Cerón y Chey Rojas, *Cervicalgia* de Jèssica Pujol, *Die Heimkehr* de Rossana Lara y *Reflejo Pilomotor (interludio I)* de Abraham Chavelas. El susurro, los gemidos y los lamentos se conjugan y trenzan en estas piezas con instrumentos y palabras. Esto queda patente en *Divisible corpóreo*, cuando se escuchan las frases “Palabras no dichas o palabras como cuerpo” y “mientras el mundo calla, entre muros se esparcen los susurros”, lo cual nos habla de un traspasar de límites entre la palabra, la voz, el silencio y el cuerpo como su materialidad y ausencia.

Otra forma de explorar los marcos de la voz y su contenido fonético y semántico es empleando la voz a partir de estructuras musicales. Esto lo podemos observar en dos propuestas distintas: una, de Tito Rivas con *No es sordo el mar*, la cual presenta recursos como formas contrapuntísticas del canon que vienen desde el siglo XVII, a la par de estrategias más recientes como la grabación y manipulación de sonidos, entre ellos los de las campanas, y el empleo de efectos electrónicos como el *delay*. Por otro lado, tomando de la música electrónica, en *Tempestades* de Rubén Gil son utilizados el *loop*, el cambio de registro y distintos filtros con los cuales es tratada la voz.

Finalmente, sin musicalidad y rayando en lo quizá no-corporal, *1001\_2* de Fabián Ávila Elizalde y *Letter singles* de Felipe Cussen son dos piezas donde el tratamiento de la voz como sonido electrónico es llevado al extremo, haciéndola perder su identidad y protagonismo para fundirse en la textura con otros sonidos sintetizados, sampleados y ruidos grabados.

De este modo, la voz, la música y las palabras resuenan, *vibran* como nos indica Cerón, en un resonar que se expande y traspasa límites: del significado, del territorio, del cuerpo. La voz resuena de distintas formas en esta curaduría, reverbera en diferentes “frecuencias” y se propaga en nuestra escucha en las más diversas direcciones, para hacernos entender en la vibración, como diría Nina Sun Eidsheim, un suceso dinámico, una forma de transducción, al mismo tiempo que un espacio apto para el encuentro.

Siguiendo el orden temático arriba propuesto, según el cual se agruparon las 13 piezas que integran esta curaduría de Rocío Cerón, a continuación presentamos los

datos técnicos, así como algunos de los comentarios proporcionados por los y las artistas sobre sus propias obras, seguidos de observaciones realizadas desde la escucha por parte de nosotros.

## **FRONTERA POLÍTICA**

### **Guillermo Gómez Peña (Mx-EUA) Border x- frontera (1987), 27'07''**

Esta es la primera de una serie de piezas de audio realizadas por el *performer* y artista de radio experimental en la frontera entre Tijuana y San Diego, en colaboración con el actor y también *performer* norteamericano David Schein. Concebida como parte de una trilogía anti-colonialista, fue comisionada dos años antes de la conmemoración de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano.

La pieza, que combina recursos del teatro, del performance y del radioarte, ganó varios premios. No se ha vuelto a transmitir desde entonces. *Border x- frontera* se presenta a la manera de un programa radial, donde se aborda el tema de la frontera, combinando voces en español, en inglés y aun en *spanglish*. Se percibe además una articulación con distintos acentos norteamericanos, y de la de alguien cuya lengua materna es el español. Lo ahí relatado es una larga reflexión sobre la vida en la frontera, así como sobre las identidades de lo mexicano vs. lo norteamericano. La voz que encarna un guardia de frontera nos recuerda constantemente este límite político, materializado en la reiterada negación de acceso al personaje, quien relata su historia. Se revelan de paso los prejuicios culturales que tan frecuentemente se manifiestan en este tipo de encuentros o choques culturales, por ejemplo, al hacer alusión a tipificaciones y caracterizaciones que se hacen sobre ese “otro” mediante lugares comunes.

Más allá de lo narrado, la frontera está tematizada a través de la música y del retrato de un paisaje sonoro. El entramado sonoro que deviene de los distintos niveles y capas de evocación y de sentido resulta complejo: al representar la ciudad

en sus espacios sociales, comerciales y mediáticos; al emplear música en distintos géneros, estilos y ánimos (a veces melancólica y otras paródica); y al hacer aparecer distintas voces (además de las ya mencionadas, también se escuchan voces femeninas), las cuales pueden ser desde severas y autoritarias hasta afectadas y exageradamente teatrales, abarcando un rango de percepciones que incluyen la calidez y por momentos incluso la ironía. El resultado es cercano a aquello que se pudiera escuchar en una ciudad fronteriza: en los medios de comunicación, en la calle, y aun tratando de cruzar la frontera; sin embargo, no queda claro de qué lado nos encontramos. Esta ambigüedad pone en evidencia lo artificial e impuesto que resulta dicho límite.

### **Maritea Dæhlin (Noruega-Mx)**

#### **Quiero ser tradicional / I want to be traditional (2017), 6'35''**

Se trata de un proyecto que ha estado en continua transformación desde el 2017, cuando se presentó por primera vez en el Festival ENCLAVE de poesía expandida, pues incluye poemas, *performances*, videos, teatro colaborativo y actualmente un unipersonal de teatro, con los que se ha dado a conocer internacionalmente en países como en México, EUA, Noruega, Brasil y Dinamarca, entre otros. La artista ofrece un trabajo en el que se pone en evidencia el comportamiento humano en sus diversas formas de intercambio y de ritualización, cargadas de gran emotividad. En esta pieza se confirma su interés en crear ambientes ritualísticos que también son visuales, pero en los que el texto –libremente urdido a manera de un flujo de consciencia, con memorias personales y ficcionales– es un eje central, tanto por su fragmentación y su repetición, como por el ritmo que ello genera. Sobre sus intenciones con esta obra, nominada al Norwegian Critic's Prize en la categoría de mejor teatro y recomendada por el sitio de crítica teatral [scenekunst.no](http://scenekunst.no) y por el periódico *Klassekampen* como una de las *must-see performances* en 2020, la autora comparte:

I WANT TO BE TRADITIONAL is a solo work attempting to push the boundaries of the understanding of the self as a layered and fluid being continuously moving in all directions.

Roots are trying to dig into my skin, duele, det gjør vondt, even if I know they are only trying to get some nourishment, then they carry on floating away into a sea of sand eller av sukker o de sangre or of herbs without needing to grasp into one single spot. Som vanlig someone then comes and asks me where I am from y preguntan de dónde soy, where my mother is from, hvor faren min kommer fra, de dónde vienen mis hijos, where my phone is from, hvor katten min kommer fra.”

La materia verbal de esta pieza hace una crítica a la idea de lo tradicional como algo esencial, debido a que se mantienen lo que podría considerarse como “errores”. La voz recita en un tono solemne y sobrio durante todo el poema, mientras que en el nivel semántico se comienza hablando de lo “típicamente tradicional”, como son las flores, el cielo, los pájaros, las abuelas. Sin embargo, más adelante, al dudar en la pronunciación, Dæhlin ironiza esta solemnidad, lo cual afecta tanto el plano sonoro como el estructural de la pieza. Incluso, en tono socarrón exclama “yo, misteriosa, yo chamana de los altos”, haciendo mofa de la cualidad mística que se le da a lo tradicional. Esta ironía solemne se refleja también al mencionar cosas que se alejan de lo que comúnmente se podría considerar tradicional, pero que son representativas por su consumo, como el tequila o las marcas de cerveza mexicanas como Negra Modelo. Esto es llevado al absurdo al enumerar objetos propios de la modernidad como el teléfono o la red inalámbrica, contradiciendo la idea de la tradición. Es también en la circunstancia del “error”, en la que parece fundarse esta propuesta sonora, no tanto como recitación lírica, sino al hacer evidentes esas “fallas” que ya son parte de la pieza, quedando integradas al tejido formado entre lo semántico y lo sonoro, con lo cual se refuerza esa crítica a lo “tradicional” que es tratada en el texto.

**Montenegrofischer (Luna Montenegro, Chile, y Adrián Fischer, Reino Unido)  
Make Great Again (2020), 3’10”**

Los artistas y poetas Adrian Fisher y Luna Montenegro trabajan bajo el nombre del colectivo “mmmmm” y utilizan el pseudónimo montenegrofischer. Sus propuestas se vinculan un compromiso social y un interés por lo *site-specific*. Esta composición, que se ubica en el ámbito de la poesía sonora, fue presentada y grabada en

Londres. *Make Great Again*, que integra elementos en inglés y en español, formó parte de los performances *Protext – Poetry Emergency*, y *Brexit*, ambos de 2019 y presentados en Londres y Chile respectivamente. La pieza realiza una exploración sobre las sonoridades de la propia frase “*Make great again*”, que tiene un fuerte contenido político al haber sido el slogan de la campaña presidencial de Donald Trump (2016). Tomando esto en cuenta, quedan claros los tintes irónicos y satíricos que adopta la propuesta. En las transformaciones sonoras que comienza a sufrir el slogan, se juega con la repetición y la aliteración como uno de sus principales recursos. Si bien por momentos la operación de transfiguración resulta muy técnica, pareciera que emplea poca intervención electrónica. Las texturas son producto de procesos que consisten en la repetición de ciertos fonemas, los cuales en su rápida sucesión y yuxtaposición hacen que se pierda el sentido semántico. Estos mismos procesos, considerados en el contexto político, hacen pensar en la saturación de los medios de comunicación que repiten los slogans de campaña hasta el cansancio, y en la forma en que esta misma repetición permite alterarlos de distintas formas, materializándose aquí como fenómeno sonoro. Estas transformaciones además le dan a la voz un tono irónico y burlón.

## **EXISTENCIA**

**Antonio Fernández Ros (CdMx)**

**Hablo, luego existo (2014), 27'15”**

Pieza para soprano (Carmina Escobar) y pista electrónica, basada en la voz de una soprano y en el sonido de 35 lenguas indígenas habladas en México, que hace un recorrido por todos elementos que componen el lenguaje humano: la respiración, la vocalización y la producción de consonantes y sílabas, hasta llegar a la articulación de palabras y oraciones complejas que reflejan el pensamiento humano. Los textos son extractos de las *Investigaciones Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. La pieza recrea el proceso morfo-genético de la creación del lenguaje. Es importante señalar que TODO el material sonoro de la obra está extraído de la voz humana, no hay sintetizadores ni ningún otro tipo de generación sintética del

sonido: fuera de la voz de la soprano, todos los sonidos lingüísticos provienen de las más de treinta lenguas indígenas mexicanas.

Esta es una pieza que, como aclara el compositor, no utiliza ningún sonido que no venga de la voz, utilizándola de distintas maneras que resultan en efectos muy distintivos. Lo enunciado en las 35 lenguas originarias de México es tomado de grabaciones previas, ajenas al compositor, que son fragmentadas, procesadas y combinadas de nuevas formas, presentándose descontextualizadas, por lo que se valoran aquí ante todo por sus cualidades sonoras. Este gesto del compositor puede tener una lectura política, vinculando la pieza con *Make great again*, *Quiero ser tradicional*, y *Border-x frontera*, pero en este caso ya no es viendo a la voz como frontera, sino como posibilidad de apropiación, de identificación. Esto queda explicitado en el texto que se recita hacia la mitad de la pieza, donde se expresa que “entender de una oración en el lenguaje es mucho más parecido a la comprensión de un tema musical [...]”. Lo que se recita en lenguas originarias y que no está alterado, presenta para quien no es hablante de éstas el reto de no saber qué es lo que dice el texto. Puede incluso pensarse que lo presentado en español, que está intercalado, sea la traducción de este, sin embargo, no hay manera de saber. En esta pieza la atmósfera y el tratamiento de la voz adquieren un carácter místico, de índole contemplativo. La enunciación vocal en general es calmada y reflexiva; a diferencia de las piezas anteriores, aquí no se hace presente el sentido irónico o paródico, sino más bien el ceremonioso y hasta solemne.

### **Eduardo Padilla (Canadá-Mx)**

#### **No hay color en las planicies (2020), 2'30''**

Poema que existe tanto en video,<sup>1</sup> como en texto y en audio. En su versión escrita ha sido publicado en el libro *Las Avenidas del Cielo*, editado por la Universidad Autónoma de Guanajuato en 2018 y por la revista *La Presa*, en el número 10, otoño 2020. Su versión en video ha sido compartida por el sitio *el noticiero de poesía*. Audio y video fueron tomados y editados por Cali Chan y Eduardo Padilla.

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Gwoo3KAvdHU>.

Se trata aquí de una grabación de alguien que reflexiona sobre sí mismo y su “estancia” en este mundo, así como sobre la existencia y su pesimismo frente a la vida. La falta de cromatismo a la que se alude respecto a las planicies en el título podría tomarse como metáfora de una vida carente de encanto y de sentido. Al expresar que “todos los lugares son el mismo” y pasar de lo “singular a lo universal”, refuerza la idea de una monotonía y una falta de identidad y de pertenencia con los que se pudiera dar dirección y significación a la existencia. La recitación adquiere un efecto y una resonancia como si estuviera mediada por un aparato técnico, similar a la de un auricular de un teléfono antiguo. Esto contrasta con el fondo integrado por sonidos “naturales”: el viento, los silbidos de pájaros, los crujidos, que emanan un eco como el de que se escucharía desde aquella caverna que es mencionada. Caverna platónica de sombras, de apariencias, de “cascarón”, donde no hay sustancia, ni color. En esta pieza la voz adopta un carácter desganado y desesperanzado, el efecto de teléfono antiguo le añade una sensación de distancia y nostalgia.

## **EL CUERPO Y LA VOZ**

**Rocío Cerón (CdMx)**

**Divisible corpóreo (2020), 11'44"**

Pieza de la poeta y creadora transmedia Rocío Cerón, en colaboración con el improvisador sonoro Chey Rojas, presentada en el marco de la 8a emisión de Simbiosis, Encuentro de Arte Interdisciplinar, 2020. Forma parte de #LaObservanteToca, un proyecto de Cerón donde la arquitectura, las cosas y su disposición, permanecen como testigos entre los muros de un edificio abandonado o una mesa dispuesta en una temporalidad indefinida. El poema resultante es como reflejo/testigo de la escena.

*Divisible corpóreo* toma temas del cuerpo, la boca, la voz y el canto. El fondo de electrónica le añade una atmósfera de misterio. Los gritos, gemidos y suspiros, como sonidos que normalmente no se consideran musicales, son combinados con vocales cantadas y con las palabras recitadas. Así, se exploran diversas formas de

estar y de re-sonar de la voz en esta pieza, en “palabras no dichas o palabras como cuerpo”, o “mientras el mundo calla, entre muros se esparcen los susurros”. Experiencias como la de la palabra, el cuerpo, el silencio –y sus variantes como el susurro– son exploradas tanto en el texto como en su exposición sonora. De esta manera, lo que está dicho puede vincularse con esos otros usos de la voz en la pieza. Como los encadenamientos de la “A” final de las palabras con los gemidos, quedando en el plano sonoro este límite entre las palabras y aquello que no tiene un significado semántico pero que en esa gestualidad dota de sentido lo que sale de la boca. La voz en general se percibe decidida, firme, proyectando emoción pero sin llegar a la exaltación exagerada. Los sonidos electrónicos aportan una atmósfera casi sombría y apesadumbrada, acorde al abandono experimentado por el cuerpo sonoro, en ese otro cuerpo arquitectónico en el que parece encontrarse.

**Jèssica Pujol (Chile-España)**  
**Cervicalgia (2021), 3’14”**

Poema de la escritora Jèssica Pujol Duran, interpretado por ella misma. La música y composición son de Richard Thomas Arie Parker. Desde el título se alude a una dolencia que afecta a la nuca y a las vértebras cervicales.

*Cervicalgia* aborda temas como el cuerpo, la tecnología, el dolor y la espera. Comienza con la voz sola, con entonación recitativa, casi monótona, a la cual se suma música de una guitarra eléctrica cuando sostiene: “el teléfono no me da satisfacciones”, momento en el cual se apunta a una interesante relación entre la voz y la tecnología electrificada. La música además le añade un matiz de expectación, de tensión latente a las expresiones de dolor que hasta entonces no habían presentado gesto alguno de exaltación en la voz, confiriéndole un matiz doliente aunque contenido.

En cierto punto, sin embargo, se habla del “dolor cósmico”. La ambientación cambia cuando se escucha: “AAA es la primera letra que aprendí a vertebrar”, donde la guitarra presenta un *delay* y *reverb* muy marcados. Este enunciado por una parte nos pudiera remitir al origen de la voz y del habla, también alude a un grito,

acompañado por el cambio en la música va apuntando hacia el final de la pieza. Lo último que aprecia verbalmente es un diálogo en apariencia entrecortado, como ocurre cuando se tiene a alguien del otro lado de la línea: “¿sabe hasta cuando? Tres veces ausente la doctora, ocupada, tres veces lo he dicho, ok veces, ok apps, ok ok”. Ello identifica a la voz como la de una paciente en espera de su diagnóstico. El fondo con electrónica y guitarra eléctrica va gradualmente cobrando protagonismo, como si se materializara así el dolor corporal que domina sobre el cuerpo de la hablante. Finalmente también el sonido termina de manera abrupta, para dejarnos ante un silencio intranquilo, expectante.

**Rossana Lara Velázquez (CdMx)**  
**Die Heimkehr (2021), 7'28"**

Sobre esta pieza, comisionada por Rocío Cerón para esta curaduría espacial en PoéticaSonora MX, la autora comenta:

Los materiales de voz para esta pieza derivan de una performance vocal, resultado de la contemplación de mi imagen en el espejo, y la retroalimentación producida al escuchar y observar mis gesticulaciones durante esas emisiones vocales. A través del sampleo la voz se multiplica formando entramados corales; suspiros, exhalaciones, vibratos, quejidos, murmuraciones, son ‘orquestados’ con silbatos y flautas de carrizo que amplían el espectro armónico buscando microtonos y cromatismos. Soplidos e inhalaciones son recontextualizados al sobreponer sonidos concretos que imprimen un sentido narrativo. Mediante este acto de orquestación y montaje, mi voz, y la emoción original, se expone y arropa, se acentúa y oculta en su musicalidad. Como un ejercicio psicoanalítico, el encuentro con mi mirada al espejo y la transferencia de mi voz a un objeto sonoro, me conecta a un retorno sin origen. La frase última que se musita desde mi voz niña: *Die Heimkehr*.”

El título de esta pieza electrónica puede traducirse como “el regreso a casa”. En ella, la textura comienza del pianísimo y con elementos muy cortos y aislados, casi de estilo “puntillista”. El sonido de algún aerófono introduce la pieza, a manera de una

respiración, seguido por un lamento lejano y una cama de sonidos al fondo. Esto contrasta con los sonidos de agua y fuego en de la parte intermedia. De esta textura emerge otro lamento que se va perdiendo y difuminando. Eventualmente de esta delgada textura emerge una voz en susurro que apenas permite distinguir algunas palabras, las cuales, aunadas a los susurros y lamentos, suman al carácter introspectivo. Hay una sensación de planos sonoros que se desdobl原因an y que permiten sentir por momentos la “cercanía” desde la que ocurren ciertos detalles (zumbidos, registros agudos como los del canto de un grillo o de las aves, reverberaciones que se abren a paisajes naturales donde quizá también corre el agua), una cercanía que se hace presente y se vuelve sensible al cuerpo de forma sinestésica. De aquí se regresa a esa textura austera espectral, dominada por el silencio. La pieza cierra con algunas vocalizaciones lejanas que se van perdiendo, de vuelta a la morada del aliento.

Lara explora la voz y el ambiente en un amplio rango de carácter taciturno, con texturas muy delicadas al principio, con momentos dramáticos pero que regresan a lo autorreflexivo y a esa magia de aquello que resulta paradójicamente *unheimlich*, y a la vez familiar.

**Abraham Chavelas (Acapulco, Guerrero)**  
**Reflejo pilomotor (interludio I) (2020), 1'25"**

Se trata del tercer track del disco *Despertarán Hambrientos los Gigantes*, lanzado el 22 de marzo de 2020. La composición, producción, grabación, mezcla, mastering y arte de portada son por Abraham Chavelas. Así como los paisajes sonoros, voces, sintetizadores, cítara, bidones, globos, vinilos alterados, tornamesas y demás artefactos o texturas sonoras. En palabras de Chavelas, el disco está: “Inspirado en emociones, trastornos y sentimientos; busca la transcreación de estos a través de la manipulación, fragmentación y descomposición de paisajes áuricos, instrumentos en un sentido no musical, voces y artefactos generadores de sonido.

Las piezas que componen este álbum mantienen cierta distancia y a su vez [encuentran] puntos de coincidencia. *Despertarán Hambrientos los Gigantes* es

luto, penumbra, nostalgia y furia. Insomnio, alteraciones del estado de conciencia, ansiedad y deseos de gritar por la madrugada. Contraste. Es un suspiro, una sonrisa amorosa en medio de la melancolía.”

El cuerpo está presente, en concepto, desde el título de esta breve pieza: reflejo pilomotor es la respuesta de la piel ante el frío o el miedo, es el movimiento involuntario conocido como la “carne de gallina”. Comienza con una cama de sonido que emula el sonido del viento. Pronto se escucha una voz masculina cantando una sola sílaba “Ah”, impostada, como de cantante de ópera, pero por el tratamiento que se le da, puede percibirse casi como un lamento, como una exclamación de miedo. El sonido está pasado por un filtro que le da un tono similar al de una grabación antigua. Eventualmente se cuelan a la textura sonidos que por el timbre parecieran ser una grabación de orquesta reproducida hacia atrás. Estos tratamientos son acompañados por un pulso marcado desde el principio, como un ruido constante, que le da un sentido “maquínico” a la obra: lo automático del reflejo involuntario. La potente voz operística, capaz también de despertar esas reacciones epidérmicas en quien la escucha, se ve convertida en un engrane más del mecanismo sonoro. El miedo, entonces, es a la vez cuerpo y máquina. Chavelas logra que lo melodioso de la música se vea pronto convertido en un frío ambiente de temor y desaliento. Así, la voz traspasa el límite de la escucha, resuena en las emociones y vibra en la piel.

### **VOZ CON PROCESAMIENTOS**

**Francisco “Tito” Rivas (CdMx)  
No es sordo el mar (2013), 12’59”**

*No es sordo el mar: la erudición engaña*

Luis de Góngora

En 2013, a 400 años de haber sido escrito en 1613, el poema *Soledades* de Luis de Góngora, cuatro poetas (Rocío Cerón, Athena Ramírez, Osiris González y Tito Rivas) escogen y dan voz a fragmentos de este texto con una aproximación sobria que

pretende exponer la musicalidad del texto. El trabajo sonoro recae en la interpretación auditiva del poema mediante juegos de empalmes y sincronías, solos, duetos, tríos y cuartetos, a veces en forma de canon, en donde el juego rítmico se impone a lo semántico. Se privilegia el sonido de campanas, el océano –sordo– y los pasos, con la lejana idea de que el caminante de las *Soledades* escuchó, como paisaje sonoro y debajo de las voces del poema, precisamente eso: campanas, pasos, el mar... La pieza fue ganadora del Concurso de Arte Sonoro ‘Las Soledades’ organizado por Hipermedula.org y el Centro Cultural de España en Córdoba, Argentina. Fue exhibida en la exposición colectiva *Soledades: Aislamientos Múltiples* en el Centro Cultural de España de la CDMX en 2013, y en 2014 como una instalación sonora multicanal en Laboratorio Arte Alameda, en la que la pieza se despliega materialmente evocando la estructura de un retablo barroco sonoro.”

La pieza comienza con campanas, lo cual nos hace situar la escucha en los pasos del peregrino mencionado en el poema, quien podría así identificar la cercanía del siguiente poblado. El poema es recitado por varias voces, y entre sus distintas entradas se intercala el repicar de campanas. Más adelante, un efecto de *delay* cada vez más presente antecede al canon que vendrá después. A las campanas se añaden suaves sonidos de grillos, lo cual genera una ambientación nocturna. El sonido de olas retrata el mar del poema y repite la frase “no es sordo el mar, la erudición engaña”, al pulso del vaivén de las olas. Con la palabra “Eco” arranca una sección en la que se añade justamente este efecto, con una cama de un silbido grave como de viento en el fondo. Continúa la pieza con sonido de pisadas sobre tierra y un canon en la recitación entre las distintas voces, que se interrumpen y superponen, como una aumentación de los efectos antes usados. Termina con el poema acompañado de una escala rápida descendente en campanas, repetida una y otra vez, hasta que para la recitación del poema y se quedan las campanas sonando solas, como un eco, un vaivén de la sonoridad con la que inició.

La recitación en general resulta serena y seria, tan mesurada que casi se percibe como el espíritu del peregrino. Esto le da un carácter formal al poema que hace pensar en lo académico de las construcciones musicales y poéticas. Todo ello

mientras los momentos de dramatismo en la pieza, que colorean el paisaje sonoro, vienen de los recursos compositivos, superposiciones, efectos y sonidos electrónicos.

**Rubén Gil (Pachuca, Hidalgo)**  
**Tempestades (2019), 4'28"**

Es un poema de soporte fijo. La pieza utiliza una técnica de síntesis sonora y voz procesada. La voz es realizada por Jaime Acosta "Skoz Zoks", DJ y artista electrónico. En *Tempestades* la voz se encuentra envuelta y tratada por una serie de sonidos producidos y transformados electrónicamente. Emplea efectos como el *loop*, el cambio de registro y filtros que la alteran. Al inicio se le escucha decir "el pulso, el tiempo no cambia. A su paso hay tempestades". El resto del texto a lo largo de la pieza es ininteligible. Esto nos hace pasar en la integración de la voz a ese conjunto de sonidos electrónicos que en el desarrollo de la pieza toman protagonismo, subiendo en su textura y su dinámica. Esta textura se ve contrapunteada con una especie de guitarra o teclado eléctrico que realiza una melodía atonal muy sencilla a un pulso estable. Hacia el final de la pieza pueden escucharse una serie de sonidos bucales, lo que hace pensar que la voz comprende también todas esas expresiones, que si bien carecen de contenido semántico, adoptan un sentido, aquí al estar recontextualizados e integrarlos a la textura sonora. La voz al encontrarse electrónicamente bajada hasta el extremo más grave del registro, adquiere una connotación ominosa, amenazante. Los sonidos electrónicos se suman al ambiente funesto y lúgubre, que "desciende" tanto en tono como en carácter, hasta su desaparición paulatina.

**ELECTRÓNICA****Fabián Ávila Elizalde (CdMx)  
1001 (2015), 9'11"**

Dedicada a Michele Abondano, esta pieza está conformada por bloques de ruidos de *feedback* de micrófono, mientras una voz intenta la articulación de la palabra «silencio». Cortes rápidos hacia paisajes sonoros, sencillas melodías de voz y guitarra, un cúmulo de gritos que se transforman hasta un bloque de niñez, de insectos y de lluvia, buscan un territorio que se fugue de las atrocidades del mundo. Esta pieza se produjo gracias al Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante mi investigación *Del medio que luego invade: experiencias creativas a partir del paisaje sonoro y el glitch, posturas estéticas mediadas por la tecnología (2013-15).*"

La pieza empieza con una textura de misterio, donde silbidos, gemidos y vocalizaciones se confunden con la electrónica por sus características de timbre y altura. En esta atmósfera oscura, cargada de una cierta tensión que presagia algo ominoso, el cuerpo sonoro adopta un ritmo lento, con elementos y texturas relativamente sencillos y no sobrecargados. Hay, avanzada la mitad, sonidos de máquinas sumadas a lo que parecieran ser grabaciones de parque que complementan la polifonía de sonidos de distintas fuentes. De organización cambiante e impredecible, a partir de fragmentos yuxtapuestos, puede considerarse como un punto climático, hacia el final de la pieza, el grito que es acompañado por una textura semejante al ruido blanco, envolvente, aumentando la noción de este tratamiento de una voz orientada por las vocales, como parte de la textura sonora, sin que alcance a ser protagonista. Esta sección pareciera ser la llegada de aquel infortunio que se presentía en el inicio, por su dramatismo y sus sonoridades ásperas. Al final, aparecen sonidos electrónicos agudos, estridentes, junto a lo que asemeja ser el sonido de la lluvia y de los grillos, anunciando la noche y reforzando la idea de misterio y el clima sombrío que es manejado desde el inicio.

**Felipe Cussen (Chile)**  
**Letter singles (remix) (2016), 5'20"**

El remix de Cussen fue realizado en el secuenciador de audio y MIDI Ableton Live, a partir de una pieza con el mismo nombre, del poeta visual y sonoro, además de artista multimedia austriaco Jörg Piringer, quien se apoya en una textualidad fundamentalmente concebida a partir de secuencias de letras del alfabeto.

Obra electrónica con sonidos tanto electrónicos como de la voz tratados electrónicamente. En esta pieza no está propiamente presente la recitación, pero lo que parecen ser fragmentos de palabras (por ser sílabas claras) son utilizados como elemento musical empleado rítmicamente, junto a otros sonidos percusivos y melódicos. Así, la voz deviene un material sonoro más, al ser utilizada por sus cualidades tímbricas, incluso en su gestualidad sutil de respiración, o en el gesto de lo que parecieran gruñidos.

La textura austera del inicio, que parecía oscura y a veces indefinible por sus elementos aislados, casi minimalistas, poco a poco va formando ritmos y un pulso estable, partiendo de una voz baja en registro, hasta el extremo grave que termina por convertirse prácticamente en un acto percutido. Este de hecho marca el tiempo de la segunda sección, donde se emplean sonidos que podrían considerarse no musicales, como ruidos sintetizados, estática, y voz procesada, pero cuyo carácter rítmico le da un tono chispeante que contrasta con lo oscuro del inicio. La pieza termina con una vertiginosa acumulación de elementos que acaban por fundirse.

La propuesta de Cussen se vincula en este aspecto a la de Fernández Ros, Rubén Gil y a la de Rocío Cerón, y a diferencia de *1001* que está más cercana al arte sonoro, *Letter singles* sigue la línea de una música electrónica, con un *beat* y un tempo claramente definidos sobre los cuales los elementos se van construyendo de manera progresiva.