

Earaser: corrosión (sesión de escucha)

Por Kassandra Valencia

Realizamos una reunión virtual en Poética Sonora MX para hablar de la escucha y lo que escuchamos alrededor de tres piezas: "[Sonidos de las mujeres que son incómodas](#)" (2020) de Daniela Solís G. Saravia, "[Uekuáecha](#)" (2020) de [Querrá](#), proyecto de Yotzin Viacobo, y "[Quarantine](#)", videopoema compuesto a inicios de la cuarentena por [Sarmen Almond](#). El diálogo fue el material con el que hilamos estas piezas en una constelación. Una palabra que tuvo la potencia de resignificar nuestras escuchas de las obras fue *corrosión*, por lo que la constelación adquirirá ese nombre. Fue una conversación de un par de horas por Skype, que en otras circunstancias quizás habría sido una reunión alrededor de una mesa cubierta con un mantel blanco. El mantel se habría manchado, aquí dejamos las manchas como la estela de la conversación.

"Sonidos de las mujeres que son incómodas" (2020) Daniela Solís G. Saravia

Daniela Solís reside en la Ciudad de México, y trabaja de manera constante con medios sonoros. Su práctica está guiada por la exploración de un lenguaje creativo en tensión con sus propias limitaciones, medios y experiencias, lo cual ha resultado en una experimentación con soportes de distinta índole. Junto con su hermana Elena Solís, también artista, integran la colectiva Anómala, "una iniciativa de producción y exhibición de arte hecho por y para mujeres a través de encuentros bimestrales bajo el nombre de Mutación"; también son integrantes de La Marrullera, un grupo de trabajadoras del arte. Daniela propone en esta pieza publicada en Bandcamp el 1 de marzo de 2020, una lectura de género, en particular desde una postura feminista. Con una duración de 5:06 min., la pieza está compuesta por varios audios reunidos por la artista, siendo una de sus fuentes

mujeres cercanas a ella, según explica: “[‘Sonidos de las mujeres que son incómodas’] es la mezcla de varios audios que coleccioné; testimonios y denuncias de mis amigas, de mis alumnas, mujeres en la calle, y en las marchas, mujeres en internet, etc.”

Despojados de claridad debido a la edición y sin un orden discernible, la composición agrupa (aunque no sin tambalearse y tambalearnos) los trozos de voces, pedazos que se han desechado al no digerirse. Los *samples* son manipulados y editados de tal forma que generan texturas por momentos densas que contrastan con otros pasajes más serenos, en los que por momentos se integra el sonido electrónico, en un juego tecnológico no siempre articulado. La yuxtaposición de capas (algunas de ellas explosivas) en conjunto permite la asociación a los “cantos de sirenas”, con lo que estos implican: cantos no siempre bellos, pero que atraen e invitan a sumergirse en las profundidades.

Durante la conversación también surgieron preguntas sobre el título: ¿por qué *son*?, ¿por qué no *están*? El título arroja pistas sobre la “incomodidad”, que puede ser leída precisamente desde lo ideológico (incómodo porque remueve, cuestiona y toca fibras sensibles), además de lo propiamente sonoro (sonidos incómodos al oído por sus cualidades acústicas: estridencias, “ruidos”), y finalmente sonidos vocalizados y verbalizados que incomodan (al hablar de temas que generan sentimientos encontrados, temas tabú). Si bien la perspectiva aquí está puesta en la escucha y en la recepción (las mujeres **son** incómodas para otros), también se presta a pensar que las mujeres mismas “están incómodas”, como recalca la creadora, “buscando la liberación y luchando”.

La pieza es sinecdótica: un fragmento de otros fragmentos tomados en distintas circunstancias, bajo distintos gestos (en gesto de denuncia, de complicidad, de diálogo, de confesión), sin revelar cabalmente el contexto o contenido de las enunciaciones.

La voz irrumpe en una multiplicidad de espacios y remueve como una voz “corrosiva”. Si algo une y vincula a todas estas voces sería una necesidad de fondo,

expresar una situación vista por ella, una actitud relacionada al candor¹. La escucha no puede desligarse del componente documental y testimonial, de aquí que nos planteáramos la pregunta: ¿cómo nos vinculamos a la pieza no sólo desde una apreciación estética, sino también ética y moral?²

“Uekuáecha” (2020) Querrá, proyecto de Yotzin Viacobo

La discusión siguió alrededor de “Uekuáecha” (2020) de Querrá, el proyecto de *live coding* de Yotzin Viacobo. Viacobo estudió Literatura Intercultural, fue integrante del [Laboratorio Nacional de Materiales Orales](#) (LANMO) y revela que el *live coding* “le voló la cabeza”. La pieza es parte del álbum colectivo *LILA I: Livecoderas latinoamericanas*, lanzado el 22 de febrero de 2020 por la disquera independiente chilena [Archivo Veintidós](#). Nosotrxs accedimos a ella como grabación de audio, por lo que hacemos notar que nos encontramos frente a una experiencia de escucha distinta a la que se daría si se presenciara la proyección del código de lenguaje de programación en pantalla, y de manera improvisatoria, como ocurre con los performances en vivo.

El título *Uekuáecha* significa “lágrimas” en purépecha; de él se infiere que éstas llueven debido a que “en México se asesinan a cerca de 11 mujeres al día”, según apunta la autora en la explicación que acompaña la pieza. El audio aparece

¹ Del texto titulado “Candor” de Anne Carson: “If you are not the free person you want to be you must find a place to tell the truth about that. To tell how things go for you. Candor is like a skein being produced inside the belly day after day, it has to get itself woven out somewhere. You could whisper down a well. You could write a letter and keep it in a drawer. You could inscribe a curse on a ribbon of lead and bury it in the ground to lie unread for thousands of years. The point is not to find a reader, the point is the telling itself”. <https://bombmagazine.org/articles/candor/>

² La pieza puede contrastarse con otras piezas documentales con temas no menos fuertes que reflejan la realidad de México, como las piezas escuchadas en otras sesiones de PS, entre ellas la de Juan Pablo Villa o la de Tito Rivas sobre los 43 alumnos desaparecidos en Ayotzinapa, que tienen un hilo narrativo más claro; y, en las cuales el *collage* hace más evidente lo fragmentado e incompleto del discurso. Similar al paisaje sonoro al que recurre Félix Blume en su pieza “[Los gritos de México](#)” esta pieza retrata los distintos ambientes de marcha, pero con otras modalidades del grito y la inconformidad. Además, cabe recordar que la pieza de Blume es una instalación sonora, en la que los sonidos son emitidos desde un muro, mientras que en la pieza de Solís el sonido se activa sin otra mediación plástica o material.

exclusivamente en purépecha: “decidí hacerla sólo en p’urhépecha como un ejercicio de dejar a un lado la hegemonía del español, aunque les pasaré ambos textos por correo”, dice ella; y en efecto, se acompaña el texto en formato bilingüe, alternando verso por verso. En cambio, el hecho de que incluya el texto y su traducción en esa combinada alternancia de lenguas, para quien escucha viendo la pantalla, puede determinar la experiencia como una audio-lectura. Se busca empatar lo que se escucha en purépecha, una de las lenguas originarias más importantes que se hablan en México, y que sin embargo no se tiene oportunidad de oír con mucha frecuencia por lo que hay algo “ajeno”, un atractivo meramente sonoro que nos despierta la curiosidad y la voluntad de vincular sonido y sentido en una práctica más bien audio-lectora.

El texto poético en sí mismo no es demasiado elaborado ni complejo en su construcción léxico-sintáctica ni retórica: se apoya sobre todo en las repeticiones de palabras, en las inflexiones producto de gestos exclamativos, interrogativos, y un juego de enunciación que por momentos lleva a la fórmula de pregunta-respuesta. El tema nos lleva no a lo rural, sino a un escenario urbano en estado de insomnio y de catarsis, con esas lágrimas que “llueven, llueven, llueven [janijka, janijka, janijka]”, que barren tristezas. Frente a la ciudad desolada donde nadie duerme, se reclaman las vidas de las mujeres que han sido asesinadas por aquellas en vela: “sin excepción de condición de vida o raza [ni uarhíti ni iurhítskiri, ni jimpóka na irékaska o uandáni] /moriremos no porque alguien nos quite la vida [uarhínati no jimpókatsini uantíkuaka]”. A nivel sonoro, en cambio, podría evocarse un paisaje rural a partir del sonido de la lluvia, familiar a la tierra rojiza de la región purépecha. Viacobo se refiere a su práctica como “canción”, quizá porque añade elementos de fondo como el sonido de la lluvia y el “tamborileo”, que paulatinamente se distorsionan hasta reproducir un estallido: “cuando hacía la canción y seleccionaba los fragmentos de los poemas, de verdad yo llovía”. En sí son pocos los recursos sonoros, pero se logra un efecto con las repeticiones, como ese ritmo y pulso regular, que se encuentra en consonancia con el contenido de lo que se recita.

“Quarantine” Sarmen Almond

Por último, hablamos sobre “Quarantine”, un videopoema compuesto por Sarmen Almond, en el marco de la cuarentena y el auto [aislamiento](#). Al ser, sobre todo, una vocalista que trabaja con la voz no necesariamente articulada verbalmente, llama la atención que en este periodo de confinamiento Almond emplee su cuerpo vocal para contraponerlo al cuerpo escrito, con el simple pero recurrente recurso de la puesta en pantalla de las palabras. El cuerpo es visible in-ter-mi-ten-te-men-te en fracción de segundos al inicio del videopoema. Se pone el cuerpo en el performance, además de jugar con el borramiento, con el vacío, o la presencia virtual.

y dentro del cuarto

q

u

e

resguarda nuestros cuerpos

Las palabras fungen como techo, suelo, pared, ¿ventana?

Captura de pantalla del videopoema “Quarantine” de Sarmen Almond

Muy a la manera de la poesía visual, pero animada, las letras y las palabras no se detienen, juegan con la tipografía, el tamaño, el lugar. También con el momento de su aparición y lectura respecto al audio: a veces demorando su presencia para que el sonido primero nos penetre, otras veces anunciándose previo al sonido. Se juega también con caracteres orientales, y la presencia de varias lenguas con alusión a la globalidad de esta (¿y otra?) pandemia.

Entra “G -- - e -- - m -- - i -- - r -- -” a la parte inferior de la pantalla, poco tiempo antes de que desvanezca entra “no es suficiente” al centro; nos encontramos frente a fragmentos salvo que aquí se juega con la multiplicidad, con la entropía. ¿Y cómo describir la entropía?, pregunta una voz con reverberación.

A la proliferación de voces en “Quarantine” se suma la proliferación de sonidos de las mujeres que son incómodas, el llanto y la lluvia. ¿Hacia dónde nos arroja la premisa “gemir no es suficiente”, a la duda de si esta es siquiera una premisa? Frente a esa duda las mujeres son claras e *incómodas*, tan claras como el silencio en el que la voz se aúna, pero no tan claras como la memoria o la presencia de lo que se arrancó. Cuando una mujer llueve lo hace por los poros; aquí la voz se exude y reacciona: corrosiva.

Julio 2020