

DesARTiculACciones VOBOcálicas

Por Jorge Pacheco Ozúa

La presente curaduría propuesta por Sarmen Almond explora puntos de borradura en los que el arte y el cuerpo salen de sus configuraciones pre-significadas para abrirse a nuevos usos. En este sentido, cada una de las piezas de la curaduría efectúa una o varias estrategias estéticas para desarticular posiciones unitarias. En este texto no se busca dar una explicación exhaustiva de dichas estrategias, ya que esto cerraría el carácter heterogéneo de la desarticulación, sino proveer una línea posible, una invitación, para que la lectora o lector encuentre a su vez otras líneas. Hay que mencionar que creemos que la desarticulación consiste en una serie de características formales o formalizables, sino en una “experiencia” que desedimenta a la o el performer en escena, pero también a quien percibe la pieza, si acaso se deja tocar o aun cruzar.

Por razones estratégicas organizamos las diez piezas que integran esta curaduría en tres categorías: “Desarticulación de la boca, la voz y el cuerpo”, “Notación desarticulante” y “Desarticulación a partir de la voz extendida no-humana”. Así pues, esperamos que a partir de estas divisiones se pueda no sólo experimentar sino también reflexionar sobre el cuerpo como un espacio con las cualidades y la potencia de devenir múltiple.

1. Desarticulación de la boca, la voz y el cuerpo

Primero abordaremos tres piezas en las que la boca y el cuerpo salen de su uso cotidiano, unívoco, representativo, para convertirse en fuerzas, intensidades, potencia sonora, entre otras posibilidades.

Comencemos con la pieza “Close-Up” (5’15”) de Ivette Román-Roberto, vocalista experimental y performer puertorriqueña radicada en Estados Unidos. Esta obra está pensada como un performance en video, editado en 2020, cuya dirección corrió a cargo de Beatriz Santiago Muñoz, por lo que su intención expresiva está también determinada por el discurso audiovisual. El título es una clave importante para la apreciación de la pieza, pues desde la primera toma se enfoca en un close-up que capta la mitad del rostro de la performer entre luces y sombras, en gamas cromáticas que van del azul al rojo. El encuadre capta desde las cavidades nasales hasta la barbilla, para dar centralidad a la boca, haciendo perceptible su movimiento aun más sutil. No obstante que la toma se mantiene fija a lo largo de toda la pieza, hay un constante movimiento labial y bucal que permite observar tanto los pliegues exteriores de la piel, como el umbral que se abre a medida que se inicia la articulación. Ello invita a explorar ese espacio interior, hacia una cavidad profunda donde por momentos se aprecian los dientes y la lengua, como elementos familiares que, sin embargo, generan sorpresa e incluso extrañeza en ese encuadre anónimo y a la vez íntimo. Todo ello se corresponde en el plano sonoro, con un “close-up auditivo”, pues escuchamos “de cerca” y con extremo detalle todos los sonidos que emite la boca. Este doble acercamiento —visual y auditivo— produce extrañamiento, pues la boca se enajena y disloca de la persona como sujeto, y se vuelve ella misma cuerpo, regido acaso por sus propios mecanismos y voluntades.

Al constatar estos mecanismos, se percibe la infinita variación de movimientos que ésta tiene al emitir sonido: una coreografía heterogénea que gradualmente comienza a revelar el habla como un discurso con un sentido. Así, la pieza transita de una amplia gama de sonidos a-lingüísticos, que preceden la articulación del habla —entre suspiros, inhalaciones y exhalaciones, jadeos, gritos, sonidos plosivos, fricativos, labiodentales, bilabiales, de los labios golpeándose entre sí, etc.—, a una configuración de secuencias silábicas. Esta secuencia, cuya repetición y variación es aparentemente aleatoria, no sólo permite recomponer palabras aisladas que comienzan a revelar su sentido,¹ sino también conduce a experimentar, acuerpar y a encarnar lo enunciado, como si la articulación también se fuera cargando de un reconocimiento y con ello de una emoción e interpretación de la palabra misma. El doble close-up nos lleva a constatar que la articulación del habla tiene como

condición previa toda una motricidad y una sonoridad no articuladas, no jerarquizadas. Esta condición previa no busca ser entendida en términos de temporalidad, como el paso de un estadio a otro, sino de posibilidad, donde la articulación es apenas una de las variantes o modos de la no-articulación, mas no la superación y trascendencia de la misma. Así pues, tras ver y escuchar “Close-Up”, ¿podemos seguirnos pensando como cuerpos unificados, con un habla igualmente unificada, o más bien como cuerpos heterogéneos donde la voz es parte de esta heterogeneidad y de esa sorpresa?

Estas consideraciones nos llevan a la pieza “Yo te quiero con toda mi alma” (7’25”, 1995), también de Ivette Román. En este caso se trata de un video de Edwin Marrero con cámara fija, que documenta su estreno en 1995, durante la Bienal de Poesía Visual y Experimental en la UNAM en México. La pieza formó parte de una serie titulada “Las voces del maleficio”. En este performance, Román se ocupa de pronunciar e interpretar de muy diversas maneras la frase que da título a la pieza, “yo te quiero con toda mi alma”, permitiendo que de ella misma emerjan diversas intensidades corporales. El proceso no está exento de cierto humor debido al gesto sonoro que la lleva del tartamudeo y una separación silábica poco convencional de las palabras, a una expresión seductora y hasta con rasgos felinos que de pronto se transforman en gestos infantiles de berrinche. Durante la primera parte del performance, en la que no hay un acompañamiento musical, cada una de las sílabas de la frase lleva a Román a diferentes estados vocales y corporales, desde gritos abiertos en algunas sílabas, hasta sonidos percutivos, musicales y gestos conversacionales. En una especie de proceso deconstructivo, cada una de las sílabas conduce a un lenguaje menor, un mundo de posibilidad de enunciación, sonoridad e intensidad corporal. De este modo, esta frase, que es una, despliega una multiplicidad interna de expresión que parece inagotable. En la segunda parte del performance, esta misma frase deviene melodía, junto a un acompañamiento musical en escena. Aquí, Román articula los mecanismos corporales necesarios para cantarla (la emisión de aire, las posiciones musculares, etc.), pero no articula los mecanismos vocales que le darían su sentido lingüístico, silábico, articulado. Por lo tanto, llegamos a escuchar la frase, pero sin realmente escucharla, como si percibiéramos apenas el fantasma de su musicalidad interna y pre-lingüística. A la par, el cuerpo de Román en este proceso también se vuelve musical, en tanto que

ella emula los movimientos que se hacen para tocar el chelo, pero sin que exista el instrumento en escena. De este modo, la performer se toca a sí misma², pues sus movimientos corporales tocan a su voz y su voz es el sonido de sus propios movimientos. La performer deviene una totalidad sonora dislocada, pues es tanto instrumentista, como instrumento. En este sentido, la boca se vuelve un lugar de indecibilidad, pues no se trata como un órgano de articulación, sino como el lugar de la dislocación misma, del tránsito entre el flujo instrumentista-instrumento. Boca, voz y cuerpo devienen la sonoridad de un espacio desdoblado o desarticulado.

La tercera y última pieza dentro del apartado curatorial sobre boca, voz y cuerpo, corresponde a un resumen editado en video en 2018, que promociona el concierto-performance “Living Room Room” (9’48”) de la artista española Fátima Miranda, pionera en la exploración vocal, en donde se presentan escenas y pasajes muy diferentes que integraron el performance. A decir de la propia Miranda, este concierto para voz sola ocurre sin amplificación, dentro de espacios “con una acústica natural brillante”, lo cual le permite “una auto-escucha” que la hace “dialogar con el sonido que despide” cada espacio. Por ello, el resultado de cada presentación del concierto le resulta “insólito y diferente”³. Así, Miranda parece no articular la sonoridad desde una pre-significación dada, sino desde la singularidad de escucharse emitir en cada una de las presentaciones. De ese modo, su cuerpo en el performance no sólo es expresivo, sino también recipiente y reactivo. En este estado de borradura del afuera y el adentro, la significación es puramente intensiva y no articulada en el lenguaje, sino en voz modulada y cantada, en tanto que responde a la singularidad del espacio. Destacamos dos instancias de esta intensidad en “Living Room Room”: primero, en la práctica de lectura y, segundo, en la expresión cultural. En lo que toca a la primera, si atendemos a la parte del performance donde Miranda realiza una “lectura” en voz alta de un libro (del minuto 3’20” en adelante), podemos notar que la performer disuelve la idea tradicional de lectura como actividad fonética. En el paradigma fonético, la lectura sería la decodificación de la huella de un habla pura e inteligible como actividad interior y racional. Sin embargo, en el performance de Miranda la lectura aparece como una activación del cuerpo, como cuerpo sonoro y múltiple, en tanto que el libro resulta una partitura para guiar o provocar diferentes interpretaciones en el

sentido de expresiones sonoras y estados del cuerpo. En cuanto a la expresión cultural, se sabe que Miranda se ha entrenado en diversas partes del mundo —Japón, India, Mongolia, entre muchas otras— para poder acceder a distintas técnicas vocales. En “Living Room Room”, la vemos emplear estas técnicas, junto con dramatizaciones que emulan las tradiciones de diferentes regiones orientales. Si consideramos que la noción de tradición ha sido homologada a la de identidad (cultural, nacional, regional, etc.), es claro que “tradición” también corre a la par de “habla” (de nuevo como elemento “puro” que corresponde a una identidad dada). Una vez más, el performance de Miranda disuelve esta construcción y hace aparecer las expresiones culturales como puramente intensivas, como otredades no articulables, en tanto que no conducen a actos lingüísticos significantes, sino a rituales cargados de nuevas intenciones. En suma, con esta artista presenciamos una disolución del cuerpo identitario en el habla a partir del cuerpo sonoro.

Como puede verse, las piezas de Román y de Miranda conducen a estadios singulares de la boca, la voz y el cuerpo, ya sea a partir del video como medio para el performance o de la grabación del acontecimiento en vivo. En los tres casos, el cuerpo está abierto a la idea de expresión y de comunicación que escapa a la construcción tradicional del lenguaje como evento articulado y significativo, y del cuerpo como configuración inteligible subordinada al sentido. A continuación, exploraremos una serie de piezas en las que la idea de notación también juega un rol fundamental para conducir a la desarticulación.

2. Notación desarticulante

En occidente se ha pensado la escritura como el trazo que conduce a esa habla fundamental y trascendente a la que hemos referido. En este planteamiento, la escritura tiene un estatuto secundario frente al habla, en tanto que es una copia o degradación del habla plena. Aquí contrastamos este esquema de escritura (escritura fonética) con la notación, entendiendo esta última como la marca que no conduce a un habla articulada, sino a la apertura del cuerpo en tanto posibilidad. La notación reabre el paradigma de la escritura fonética para conducir a formas de

experiencia en las que al cuerpo le es posible existir más allá del sentido. Sirvan como ejemplo dos performances del músico, compositor y performer mexicano Samuel Cedillo y una interpretación del reconocido poeta y vocalista holandés Jaap Blonk de la emblemática pieza dadaísta “Ursonate” de Kurt Schwitters. Estas tres piezas develan con fuerza las posibilidades de la notación.

Comenzamos con el “Monólogo VI” (29’20”), parte del concierto “Máquina parlante” de Samuel Cedillo, pieza a la que accedemos por medio de una grabación de una presentación realizada por su propio creador en la Casa de Artes Bucareli 69 de la Ciudad de México en abril de 2019, y producida por Vorágines (plataforma colectiva para la difusión de la nueva música). La grabación del monólogo da cuenta de una puesta en escena con un aire ritual donde el performer, acucillado en el centro de un metate, se sitúa frente a una máquina con rodillos por la que se desplaza una hoja alargada que hace correr con un pequeño controlador con fines de su lectura. Esta hoja, de dos metros de longitud, contiene la notación de la pieza así como las indicaciones para ejecutarla (las “Indicaciones de lectura”, la “Intencionalidad afectiva de lectura” y los “Apuntes para la lectura”). Invitamos al lector o lectora de este texto a consultar esta hoja en la página oficial de Samuel Cedillo. Mientras tanto, adelantamos algunos aspectos que nos ayudan a entrever la relación entre notación y desarticulación.

Al hacer una breve caracterización de la hoja de esta composición, es claro que estamos ante un objeto híbrido que también propicia un estado de hibridez en la persona que ejecuta la pieza. Podemos señalar primero que, en las “Indicaciones de lectura”, se clasifica a la pieza como un “poema” y se señala que la notación de éste no es “de ningún modo” ni “partitura” para un músico, ni “texto” para un actor, por lo que el performer no puede situarse en un lugar predefinido. Segundo, el apartado sobre la “Intencionalidad afectiva de la lectura” aclara que, en la parte superior del poema (“multigramas”), hay una serie de indicaciones denominadas “Afecciones”, que modulan la lectura de éste a partir de una “intencionalidad e intensidad afectiva”. Estas indicaciones apuntan hacia “la vitalidad de la palabra ‘inundada’ de la afectividad expresiva de la voz humana”. Así, interpretar la escritura de la pieza no sólo implica activar un sentido ulterior al que simplemente se apelaría, sino también despertar afectos desde la singularidad de cada cuerpo.

Tercero, en la parte de “Apuntes para la lectura” se señala que: “la lectura ha de hacerse mecánicamente, como una máquina, una real máquina parlante”; que “la Palabra se empodera de la corporalidad del yo, toma posesión”; y que la lectura debe ocurrir como “si el aparato fónico, muscular-vocal operara en sí mismo... como si la voz intentara, y lograra, darse existencia, a sí misma, desesperadamente”. De este modo, el intérprete se vuelve parte de un mecanismo que lo implica como componente y no como un sujeto o un “yo” enunciador; el habla, “aparato fónico”, deja de ser esa sustancia primera, originaria, para convertirse a su vez en parte del mecanismo heterogéneo. Por último, encontramos la notación del poema, que se extiende hasta el final de la hoja (véase imagen 1): se aprecia que ésta se dispone de manera horizontal, sin jerarquía ni estructura textual, a través de un movimiento que no articula el sentido, sino intensidades corporales. Además, se la ve intervenida por flechas que señalan la inspiración y la exhalación al leer (lectura exhalada y lectura inhalada). Estas flechas generan otro sentido de la lectura de la notación, haciendo que este acto devenga un movimiento, un flujo que oscila entre un dentro y un afuera, más allá de una mera y ordinaria emisión del habla.

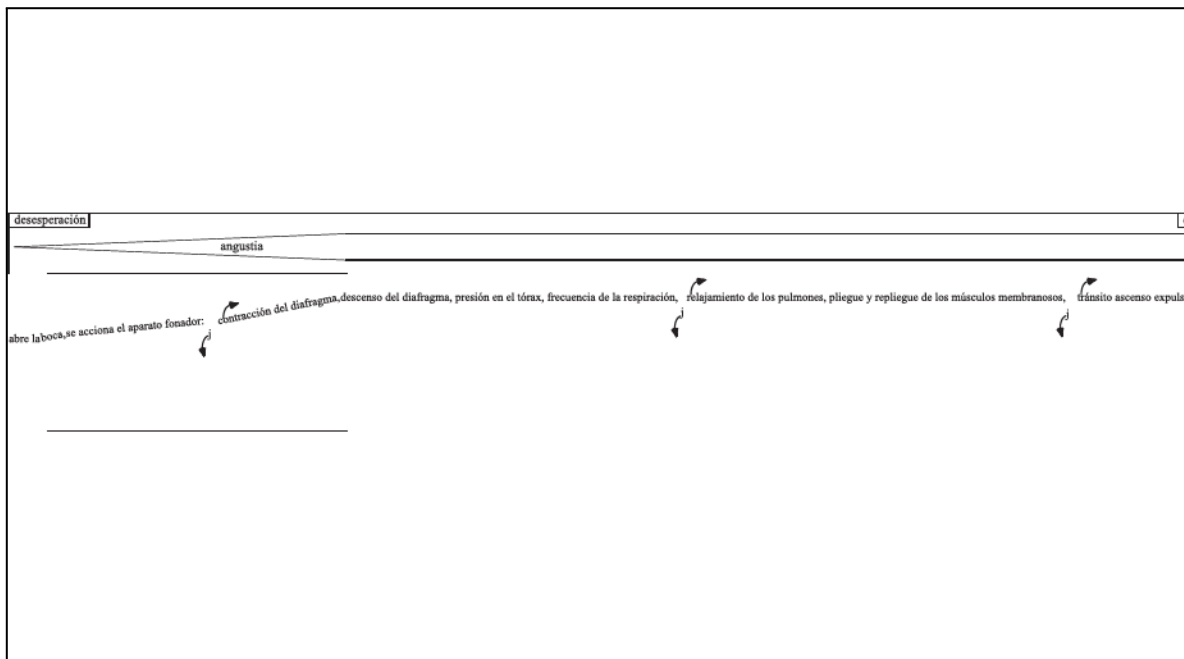


Imagen 1: captura de pantalla de la partitura de la pieza. Tomada del sitio oficial de Cedillo
(https://www.samuelcedillo.com/uploads/6/0/5/2/6052772/maquina_parlante_fragmento.pdf)

Al percibir la grabación del performance, considerando esta disposición notacional, resulta claro que el cuerpo humano se desarticula en tanto que cede su autonomía a la máquina de escritura, pero también, que la máquina de escritura no tiene autonomía en tanto que es la mano humana la que la pone en movimiento. Así pues, se genera un cuerpo híbrido desautomatizado. El cuerpo y la máquina se vuelven parte de un flujo en el que pierden su sustancia como elementos separados. El cuerpo del performer es al mismo tiempo la máquina de notación y la notación es el cuerpo. Por ello, la producción vocal (tanto emisión como inhalación) es el despliegue no jerárquico de componentes corporales, que no pueden enunciarse bajo una estética ni poética ordenadas, con una sonoridad embellecida o armónica, sino dentro de un caos diacrónico, extendido. En este caos la notación es la no diferencia sin mismidad entre el cuerpo y el lenguaje.

La pieza “Estudio sobre el alma. Voz sola no. 1 ov. 1” (4’02”) es una composición de Abraham Ortiz, interpretada por Samuel Cedillo. Ésta también es recuperada de una grabación del concierto “Máquina parlante” en Bucareli 69 en 2019. Como puede apreciarse en el video, Cedillo está de pie y lee la partitura de la pieza. De nuevo resulta iluminador asomarnos a la notación:

En el score de la pieza, Ortiz incluye una sección de “Indicaciones generales” donde establece que “Voz sola no. 1’ es una especie de conjunto de máquinas autónomas del cuerpo que desembocan en la voz”, y que la obra “va más allá de una convulsión, o un grito, un timbre, un vómito; pues, ese parámetro debe ser regulado por los otros parámetros.” También señala y describe los elementos de las “máquinas autónomas” que suenan en la pieza: “tos, vómito, técnicas de canto, diafragma, resonadores, cuerdas vocales, sistema respiratorio, boca”, etc. Estos elementos se hacen sonar de maneras diversas y superpuestas, dependiendo de las líneas por las que se vaya moviendo el o la intérprete (imagen 2).

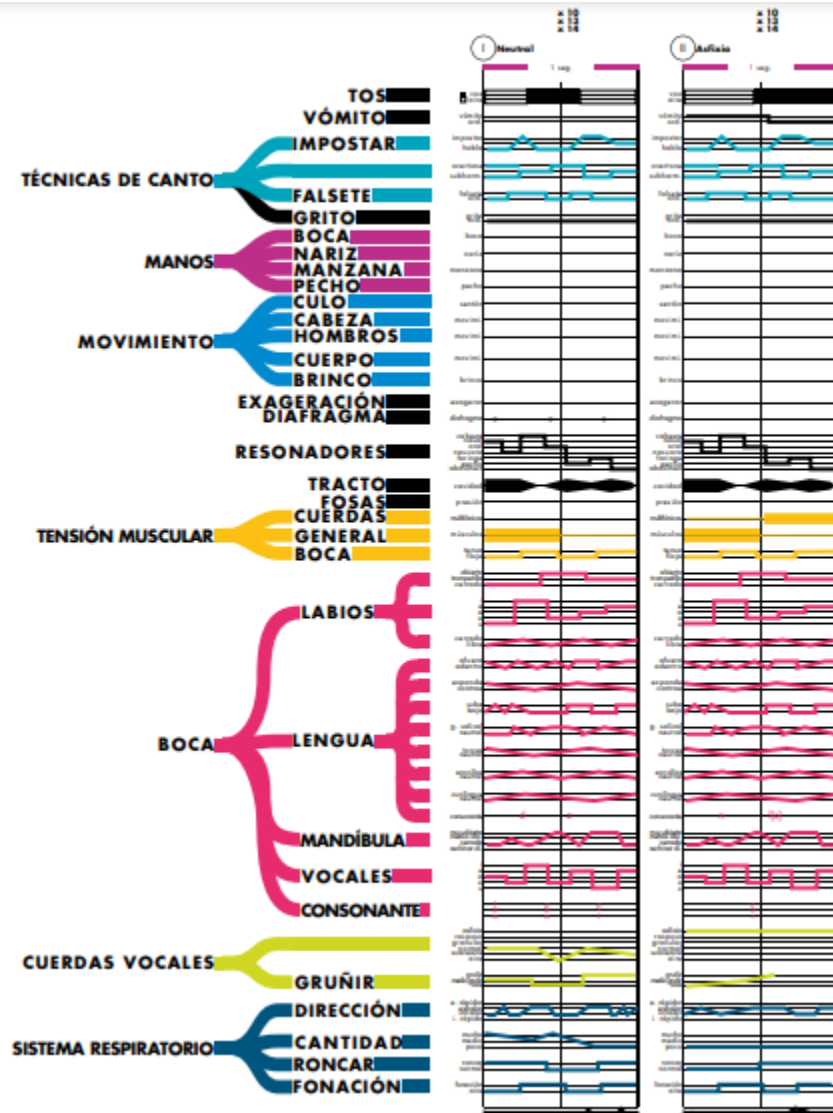


Imagen 2: captura de pantalla del score original de la pieza

(<https://escholarship.org/uc/item/11x2r9h3>)

Así pues, tras tomar en cuenta los componentes propios de la notación, si regresamos a la grabación del performance de Cedillo, observamos que el estado corporal del performer sintetiza estos estados autónomos, que se emiten a través de la voz, pero que impactan todo el cuerpo. La voz como síntesis de heterogeneidad, y no como principio rector unificado, genera un cuerpo a la vez heterogéneo, en el que es posible la sensación de las diferentes máquinas autónomas. No hay un movimiento corporal, sino movimientos incontrolables. De este modo, la notación de la pieza conduce a la des-estructuración de la voz y del cuerpo. La voz polifónica acompaña a un cuerpo múltiple.

La tercera de las piezas en esta sección de la curaduría, sobre notación y desarticulación, es “Ursonate” (1932), compuesta por el artista dadaísta alemán Kurt Schwitters e interpretada aquí por otro de los pioneros en la exploración de voces expandidas, el poeta sonoro y compositor Jaap Blonk. Se trata de una grabación de un performance realizado en el marco del concierto “Poesía Sonora a 3 voces” en la Universidad del Claustro de Sor Juana en la Ciudad de México (octubre de 2012). Tal como expresa Blonk, la pieza es “un texto, ... sin embargo tiene la forma de una sonata clásica en cuatro movimientos”: a saber, una primera parte en la que se exponen los temas, un Largo, un Scherzo y un Presto. 4 Hacia el final del Presto, hay una Cadenza, en la que Blonk improvisa. Por este motivo, resulta importante considerar el componente de notación a la par de la interpretación de Blonk.⁵

Es claro que de nuevo estamos ante una notación híbrida, compuesta por elementos que remiten a dos lenguajes: por una parte, la escritura es musical, en tanto que la pieza se organiza a manera de sonata; pero, por otra, es poética, y más concretamente se vincula a la poesía fonética surgida como expresión del movimiento dadaísta, pues la inscripción de los sonidos se basa en las letras y sus fonemas, aunque en ningún momento se forman palabras propias de un idioma constituido (véase imagen 3). Frente a esta conjunción de lenguajes, hay que señalar que la notación híbrida no acumula o sobre-significa los componentes de los dos territorios, sino que borra la línea que divide lo musical de lo poético para crear una zona de indeterminación. Así, la notación no tiene una posición concreta. El lenguaje silábico del alfabeto tiende a la intensidad sonoro-musical y la forma musical de la sonata sale de su instrumentación para tender hacia el lenguaje alfabético, sin que ninguno de estos elementos se convierta en el otro. La escritura híbrida permanece, pues, en este estado desarticulado de borradura, que comunica desde esa opacidad del lenguaje, y desde aquí vale la pena entender el elemento performático.

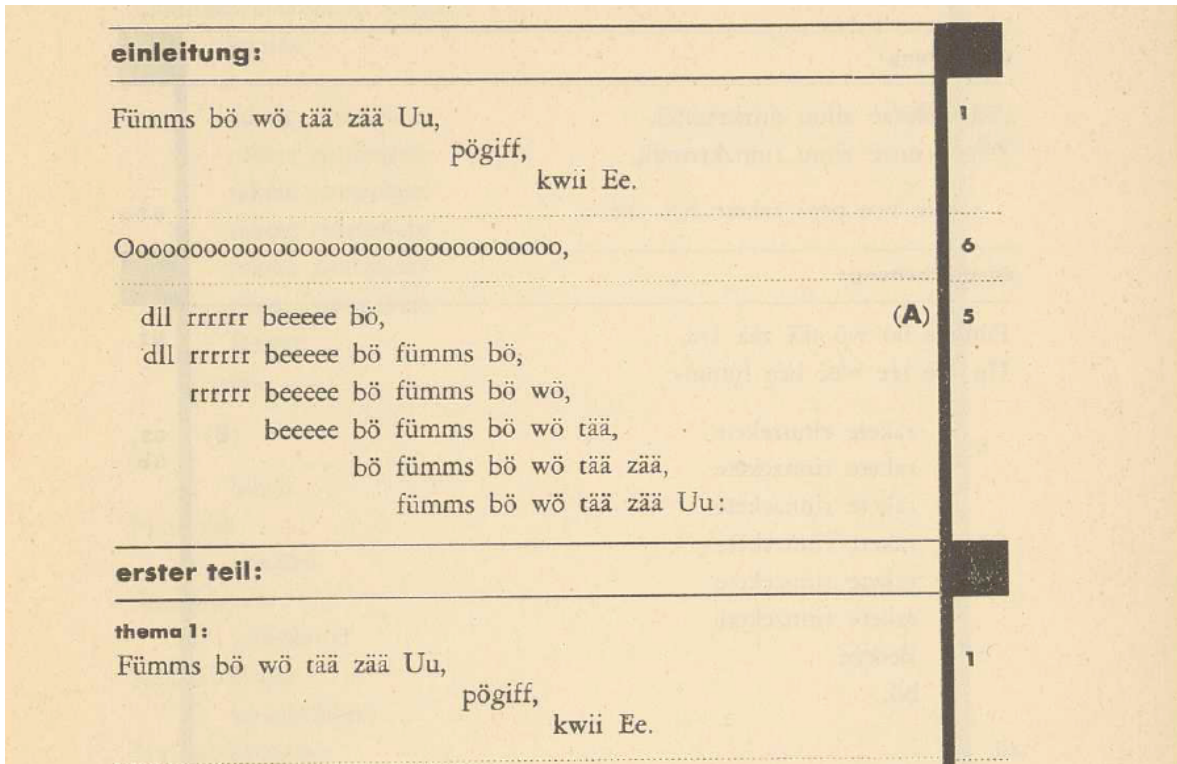


Imagen 3: captura de pantalla de la partitura en versión digitalizada de la revista Merz (Schwitters, Kurt. "Ursonate". Merz 24. Hannover, 1932, p. 157)

El cuerpo del performer, entonces, ha de estar también desarticulado en la zona de indeterminación de la partitura-texto, elemento que se percibe en la presentación de Blonk. En ésta, la ejecución de la escritura no lleva solamente a una pronunciación de las sílabas, ni a una musicalización plena del texto. Por el contrario, en boca y cuerpo de Blonk, el significado de lo musical y de lo poético está constantemente en tensión, en proceso de re-significación, como si cada registro sonoro del texto-sonata volviera a inventar el significado, al igual que el lugar de lo musical y de lo poético. Los registros sonoro-corporales de Blonk conducen a estados tales como: 1) un sentido musical en tanto que percutivo-repetitivo; 2) un sentido musical en tanto que entonativo-melódico; 3) un sentido conversacional-gestual, 4) la fuerza del grito abierto y del grito gutural; 5) la repetición de vocales que conducen al trance; 6) las sonoridades más "típicamente" poéticas, en tanto que apelan a la rima; sólo por mencionar algunos. Al generar musicalidades y textualidades que vuelven a abrir las nociones mismas de lo musical y de lo textual, Blonk también se desarticula en escena.

De esta manera, en este apartado de la curaduría, la desarticulación del paradigma occidental de la escritura, o sea el paradigma fonético, conlleva también la desarticulación del cuerpo. La notación permite que el o la performer y la audiencia activemos nuestra corporalidad desde posiciones que no se articulan desde un código hegemónico. Para finalizar, abordaremos la voz como algo que puede situarse afuera del cuerpo humano, a partir de mediaciones tecnológicas y de su apelación a la otredad.

3. Desarticulación a partir de la voz extendida no-humana

Empecemos con la pieza de audio “Despojado al fin por su propio soplo” (4’23”), grabada en 2018 por el improvisador vocal mexicano Rodrigo Ambriz. Aquí, la sonoridad no proviene de un cuerpo armónico estable, sino de los impulsos y los movimientos incómodos y hasta violentos del cuerpo: siseos, gárgaras, explosiones, gritos ahogados, sonidos hechos por la lengua como chasquidos, sonidos emitidos desde la garganta, etc. Así, el cuerpo se muestra como ruido y permite la emergencia de intensidades y voces monstruosas, no-humanas. Estas voces generan un tejido sonoro en un frenesí comunicativo donde el cuerpo del performer resulta indefinible, no estructurable, aspectos desde los cuales el cuerpo siempre puede recomponerse o reconfigurarse.

Después encontramos “Longing”, de Sarmen Almond, una grabación en audio de un performance llevado a cabo en el Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM en febrero de 2020. Aquí, el performance no nos permite concebir a la performer con su voz; más bien, ella pone el cuerpo, pero de su aparato emisor sale una multitud incontrolable de voces que provienen del exterior, como si ella apenas fuera un canal que permite el paso y expresión de voces nómadas, sin origen ni destino. Estas voces, tanto en su singularidad como parte del tejido sonoro, expresan un dolor y una obscuridad del mundo; hacen crujir las cuerdas vocales de la performer; la hacen emitir lenguajes desconocidos, balbuceos y cantos nostálgicos. La emisión a través de Almond también se magnifica y encuentra diferentes posibilidades sonoras a través de la manipulación electrónica en el momento. Esta pieza nos permite concebir al cuerpo como receptor activo de

multiplicidades; desde esta posición, se puede acceder a una fuente profunda de conocimiento a la cual los dispositivos sonoros que nos rodean no siempre nos permiten entrar.

Por otro lado, “V’Oct (Ritual)” (18’26”), compuesta como pieza vocal-electrónica por Mark Bokowiec e interpretada en agosto de 2011 por la performer, música, artista sonora y escritora Julie Wilson-Bokowiec, es un performance en vivo para voz y procesamiento de sonido a partir del Bodycoder System.6. Este sistema consiste en unos guantes con sensores de movimiento conectados a un procesador de sonido. Cuando la intérprete canta, los diferentes movimientos de sus manos intervienen directamente sobre el sonido de su voz, para modularla, darle texturas y hacerla entrar en distintos tipos de loops. De este modo, la tecnología permite que la voz sea simultáneamente interior y exterior: interior, porque la emisión ocurre en el momento del performance; y exterior, porque esta voz al mismo tiempo se vuelve un cuerpo autónomo, casi tangible, que se puede modular y transformar con las manos. La extensión, pues, desarticula la fuente unitaria de la voz para crear una entidad híbrida, en parte humana y en parte tecnológica.

Para finalizar, tenemos la pieza “Solo” (1’23”), de la vocalista experimental, performer y compositora alemana Ute Wassermann, registrada en video durante una presentación en la Casa del Libro Universitario (UNAM) de la Ciudad de México, en el marco del Programa de Literaturas Experimentales, en junio de 2019. Aquí, la desarticulación de la voz como elemento interior se da a partir de la noción de “naturaleza”. El performance en cuestión nos obliga a no pensar la “naturaleza” en una posición definida, opuesta al hombre y a la cultura; como esencial, ordenada y buena; más bien, la presenta como el devenir-natural, que incorpora en su propio caos a la humanidad y su delimitación. Esta incorporación en el performance de Wassermann ocurre fundamentalmente a partir del aparato vocal, desde su propia polifonía y desde la extensión de la voz como instrumento.

En cuanto a la polifonía de la voz, hay que considerar el elemento ritual deseante. En la grabación encontramos vociferaciones humanas que emulan sonidos de ritual y que, por tanto, conducen al contacto con esferas no-humanas. La performer intercala estas vociferaciones con sonidos que ella misma emite y que generan la

expresión de otras criaturas, por ejemplo, cantos de aves, rugidos, voces de animales no existentes, entre otros. Así, los sonidos de ritual se entrelazan con aquellos de las criaturas, en un tejido que no pretende formar una totalidad de sentido, sino una ebullición de deseo: la música de la vida natural expresando su intensidad. Además, la performer también extiende la voz al hacerla pasar por instrumentos de viento. De este modo, los instrumentos u objetos técnicos no pretenden que el humano encuentre su propiedad, su diferencia del animal, sino por el contrario, ayudan a borrar la supuesta especificidad humana.

Como se ha visto en esta propuesta curatorial de Sarmen Almond, integrada por 10 piezas muy diversas, la voz extendida desarticula la posición del habla y el cuerpo del/la hablante como unidad, ya sea a partir de la polifonía, el instrumento, la técnica/tecnología, la monstruosidad o la multiplicidad. Esta desarticulación también nos invita a disolvernó del lado de la escucha.

Esperamos que este breve texto ayude a quien lea y escuche las piezas a concebir las diversas posturas estéticas con las que los y las compositoras y performers crean sus obras, para poder percibir sus performance desde la fuerza de los afectos y la mutación del cuerpo, más allá del juicio, la apreciación y el entendimiento.

Ciudad de México, febrero 2022