



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

TECNO-VOCALIZACIÓN: REFLEXIONES EN TORNO A LA COMPOSICIÓN DE VOZ MEDIADA TECNOLÓGICAMENTE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA (TECNOLOGÍA MUSICAL)

PRESENTA:

OLLIN ALEJANDRO VÁZQUEZ GONZÁLEZ

TUTOR:

DR. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO. MARZO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1 LA BOCA CYBORG: LA CONSTITUCIÓN DE LA VOZ	10
1.1 EL SISTEMA TECNO-VOCAL	10
1.2 LA TECNO-VOCALIZACIÓN COMO PRAGMATICA DE LA MULTIPLICIDAD	13
1.2.1 EL SISTEMA TECNO-VOCAL COMO AGENCIAMIENTO	18
2 LA MULTIPLICIDAD EN LA VOZ PROPIA	32
2.1 EGOFONÍA	33
2.2 PERSONA Y DISFRAZ TECNO-VOCAL	42
2.3 LA TECNO-VOCALIZACIÓN COMO CONTRA-DESOCULTAMIENTO	49
2.4 SAMPLING Y AFILIACIÓN	60
2.5 LA REPRODUCCIÓN MASIVA DE LA VOZ	66
2.6 UN SONIDO COMO CUALQUIER OTRO	71
3 FA(U)CES	79
3.1 PRODUCCIÓN	83
3.2 LAS VOCES DE LA MEMORIA	90
CONCLUSIÓN	100
BIBLIOGRAFÍA	103

INTRODUCCIÓN

"All i need is one mic..."

NAS

"spit my soul through the wire"

KANYE WEST

El presente trabajo fue concebido simultáneamente a una serie de piezas musicales con las cuales está directamente emparentado, ambos forman parte de una amplia exploración enfocada en el uso de la voz mediada tecnológicamente como un instrumento musical capaz de detonar procesos creativos y expresivos particulares. Mientras el presente escrito busca dar sentido racional y estructurado a un proceso más instintivo y enmarañado de creación musical, no hay que perder de vista que todo lo que aquí se escribe es también el resultado de un proceso en paralelo de mi exploración artística tecno-vocal, es decir, de la exploración de mi voz a través de diversas herramientas tecnológicas (micrófonos, procesadores, bocinas). Del mismo modo, la serie de piezas también fue afectada drásticamente por el ejercicio teórico y práctico de escribir, leer y argumentar en este trabajo de tesis.

Dicho de otro modo, el trabajo de investigación que estoy presentando se concreta en dos productos paralelos: el trabajo que aquí se presenta y la serie de catorce piezas musicales titulada *FA(U)CES*.¹ Este ejercicio de praxis me ha llevado a tomar decisiones creativas y estructurales que definitivamente no hubieran sucedido en el caso de haber abandonado uno

¹ El álbum *FA(U)CES* será presentado a detalle en el tercer capítulo, pero no está de sobra mencionar que las piezas que lo conforman son: 1. Guendanabani, 2. Mil lobos, 3. Murmullos, 4. Fauces, 5. Concreto, 6. Martiniana, 7. Nana, 8. La costumbre, 9. Para mis amigxs, 10. Florecer, 11. Guendanabani pt.2, 12. Martillo, 13. La certeza y 14. Las olas.

de los dos productos, por lo que me parece pertinente remarcar que a lo largo de todas las discusiones expuestas a continuación se traza un camino hacia la tecno-vocalización, no como un concepto hipotético y abstracto, si no como un proceso de exploración y auto-conocimiento guiado por el uso de la voz como un instrumento elástico, ubicuo e inestable. Un proceso que busca encontrar en las prácticas de mediación y re-composición de la voz propia una serie de rastros y elementos sonoros que nos den acceso a la historia sonora y a las constelaciones de sonidos y voces que habitan en aquello que nombramos nuestra voz.

Antes de comenzar con la tesis me gustaría continuar esta sección en un tono personal para aclarar algunas cosas. Creo que es importante mencionar que mi formación como cantante es prácticamente nula, he participado en un par de ensambles corales y constantemente tomo mi guitarra para cantar canciones, pero nunca he tomado clases o tenido una práctica disciplinaria enfocada en la voz. Cantar siempre me había sido negado. El rechazo de los coros de mis escuelas me hizo tener en claro desde muy temprano que mi voz, por sus cualidades nasales, su reducido rango melódico y mi tendencia a hablar con poco volumen, me sería una herramienta únicamente comunicativa y no creativa. Por lo tanto, mi recorrido musical se ha enfocado principalmente en mis dedos y en mis oídos, no en mi voz.

Fue recientemente y de un modo un poco peculiar que la voz, mi voz, se fue colando cada vez más a mis creaciones artísticas. No fue hasta que comencé a usar esta del mismo modo en el que uso muestras sonoras o sintetizo sonidos que comencé a encontrar un gran placer en cantar... o tal vez sería mejor usar la palabra vocalizar, ya que mis exploraciones vocales pocas veces han girado en torno al movimiento melódico o melismático con el cual se suele vincular el canto.

Fue a partir de una relación desde los dedos, desde la computadora como instrumento, que logré entender mi voz como objeto sonoro, como una herramienta creativa. Una voz que no era únicamente la emisión fónica de mi cuerpo, sino una relación mediada por el micrófono, la computadora, los altoparlantes y mis dedos, que lúdicamente alteraban, distorsionaban, acentuaban o fragmentaban la constitución de mi voz, y esta no sólo era afectada por el procesamiento interno de los medios tecnológicos que usara, también era afectada por la retroalimentación auditiva de ser monitoreada y auto-auscultada desde audífonos o altoparlantes. Aquel instrumento que me había sido restringido por una serie de mitos ontológicos asociados a su materialidad inamovible y sacra, cargada de un sinnúmero de obligaciones morales y técnicas, devino en un instrumento elástico e infinito. Rencontré mi voz al entenderla como un instrumento completamente distintos, como una tecno-vocalización.

Desde este encuentro con mi voz es que busco exponer, explorar y problematizar las características particulares que surgen al emitir, grabar, manipular, transmitir y reproducir la voz por medio de las herramientas electrónicas que hoy en día encontramos constantemente en el ámbito musical y cómo estas permiten formas distintas de encontrar una voz a la que podemos nombrar propia. Cabe mencionar que al hablar de la tecno-vocalización, me estaré refiriendo constantemente a diversos medios que la constituyen y no necesariamente son considerados medios tecnológicos, pero me gustaría enfatizar desde este momento que el enfoque principal de este trabajo está en lo que aportan las herramientas electrónicas del tipo micrófonos, editores y procesadores de audio y bocinas, sumando a la refriega, claro está, un sinnúmero de cables y diversos componentes electrónicos.

Uno de los intereses principales que me motivaron a enfocarme en las particularidades de las voces mediadas por estas tecnologías de procesamiento de voz, es el hecho de que en el entorno musical contemporáneo se ha vuelto raro escuchar voces que no estén mediadas por dichas herramientas. Hasta en las presentaciones musicales más austeras nos sorprendería escuchar que la voz del o la cantante no está siendo amplificada por un micrófono, una mezcladora y unas bocinas. No es mi intención decir que antes de la creación de dichas herramientas no hubiesen existido formas de amplificar, alterar y reproducir la voz; más bien, me gustaría proponer algunas preguntas que nos ayuden a problematizar las implicaciones y particularidades que hay en el uso creativo de la voz procesada electrónicamente: ¿acaso las herramientas de grabación, procesamiento y reproducción que se han estado desarrollando y reforzando a lo largo de los siglos XX y XXI no han cambiado de algún modo las formas en las que escuchamos y producimos la voz en los entornos musicales? De ser así, ¿de qué modo estas herramientas generan nuevas formas de música vocal? ¿Qué convenciones se estandarizan y qué rutas de exploración se abren más allá de dichas convenciones? A partir de estas preguntas, trazaré el camino que nos llevará al objeto principal de esta investigación: las tecno-vocalizaciones.

Para lograr exponer de modo claro las implicaciones afectivas, estéticas e inclusive socio-políticas que se detonan al componer un proyecto sonoro como en mi caso fue el del álbum musical *FA(U)CES*, en dónde el procesamiento de la voz como facilitador de diversos devenires se establece como el eje central, fue necesario estructurar una serie de consideraciones metodológicas, al igual que un marco teórico que me ayudara a discutir dichas implicaciones con un debido rigor académico. En lo respectivo a las metodologías, utilicé principalmente métodos cualitativos para sistematizar en bitácoras y apuntes las

exploraciones, ideas y reflexiones que fueron surgiendo a lo largo de la composición de *FA(U)CES*, al igual que las consideraciones estéticas y técnicas que surgían de la escucha atenta y el análisis de diversas piezas musicales en dónde el eje estuviera en el procesamiento vocal, buscando entender a fondo las técnicas y las herramientas que se utilizaron para la creación de estas, al igual que los devenires diversos que dichas voces procesadas generaban.

Durante todo el proceso de redacción y composición de esta tesis, la investigación documental fue una forma esencial para mantener un pensamiento crítico que problematizara todo lo que iba surgiendo tanto en la creación de *FA(U)CES* como en el análisis de distintas piezas musicales. Es así como utilicé al pensamiento filosófico post-estructuralista del filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari como eje central para estructurar la propuesta de la tecno-vocalización como una pragmática de la multiplicidad, del mismo modo incorporé al marco teórico a distintos académicos afines a los estudios del sonido y de la voz que me ayudaron a profundizar y direccionar las implicaciones psico-sociales, políticas, afectivas y ontológicas de la pragmática de la multiplicidad desarrollada por Deleuze y Guattari al plano del sonido, la voz y la música.

Finalmente, decidí estructurar esta tesis en tres capítulos: un primer capítulo enfocado en exponer las formas en las que se constituye una tecno-vocalización a partir de diversos medios heterogéneos y cómo esta puede ser entendida como un agenciamiento desde el pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari; un segundo capítulo enfocado en los procesos de tecno-vocalización tanto propios como de diversos artistas tecno-vocales, en dónde enfatizo los devenires y las posibilidades musicales que son detonadas al procesar tecnológicamente a la voz propia, convirtiéndola en una producción sonora ubicua, fluctuante y múltiple; y finalmente concluyo con un tercer capítulo enfocado específicamente en el

proceso de producción y composición del álbum *FA(U)CES* y los devenires que fueron detonados al procesar mi voz como principal herramienta musical.

1 LA BOCA CYBORG: LA CONSTITUCIÓN DE LA VOZ

1.1 EL SISTEMA TECNO-VOCAL

Aunque las exploraciones musicales enfocadas en el procesamiento de la voz no sean una particularidad de nuestros tiempos, tanto en mi práctica creativa como en mi escucha musical, me he dado cuenta de que el tener la posibilidad de moldear la voz con un sinfín de herramientas de procesamiento y síntesis, junto con la capacidad de capturar y reproducir con herramientas de grabación tanto la voz propia como la de otras personas, permiten a uno y a una como compositores explorar la voz de modos que serían imposibles sin dichas herramientas. Ningún teatro, por más sofisticado que sea su arquitectura, podría permitirnos escuchar el nivel de detalle de las partículas bucales en una pieza como *Madre Acapella* de la cantante experimental Arca;² ningún vocalista, aún si estuviera dispuesto a producir tal violencia contra sus cuerdas vocales, podría darnos las desgarradoras texturas de Andrea Pensado en su performance *Andreita*;³ Ningún coro, por más que practicara, podría simular la precisión milimétrica y la exactitud tímbrica de las grabaciones en *it's gonna rain* de Steve Reich.⁴ Es por eso que en este trabajo propongo el concepto de tecno-vocalización como una herramienta que nos ayuda a pensar y problematizar las particularidades creativas y expresivas que se detonan en las vocalizaciones mediadas por los sistemas de grabación, procesamiento, transmisión y reproducción enfocados a la voz.

²*Madre Acapella*, Arca: <https://www.youtube.com/watch?v=dCDd03VO-9c>.

³*Andreita*, Andrea Pensado: <https://www.youtube.com/watch?v=KspVGrJrhpg&t=24s>.

⁴*It's gonna rain*, Steve Reich: <https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE&t=615s>.

Dicho lo anterior, invito al lector o lectora a pensar la tecno-vocalización como una herramienta que nos ayude a cuestionar cómo escuchamos, producimos y reproducimos nuestras voces y las de los demás en los distintos entornos musicales contemporáneos; es una invitación a explorar todos los devenires que nos son facilitados al procesar nuestra voz con distintas herramientas que nos permiten amplificar y alterar las presencias y ausencias que resuenan en nuestra voz al habitar este complejo e intrincado sistema al que comúnmente denominamos canto.

Con el fin de cimentar la ruta que nos llevará hacia la tecno-vocalización y sus principales características, comenzaré elaborando sobre el concepto de *vocalización*,⁵ el cual, gracias a sus definiciones acotadas y a las implicaciones estéticas y sociopolíticas que abraza, estaré prefiriendo en sustitución a la palabra *canto*, la cual usualmente está restringida a un tipo de movimientos melódicos y de entonación específicos de las tradiciones técnicas y estéticas de la música occidental. Este concepto surge dentro del léxico de los estudios de la voz y del sonido, como una forma de hablar de la voz como un instrumento “inseparable del músico y, por lo tanto, tan resonante en los contextos más amplios de la comunicación humana, las relaciones sociales y la construcción de la identidad como lo es en un teatro o una sala de conciertos” (Meizel, 2011, p. 267). La cantante y etnomusicóloga Katherine Meizel continúa exponiendo que “este concepto [la vocalización] va más allá de cualidades como el timbre y la práctica, y nos anima a considerar todo lo que se vocaliza —producido y escuchado como vocal— ofreciéndonos una forma de hablar sobre una voz más allá de las palabras que imparte, su color o sus técnicas de producción. En cambio, encapsula toda la

⁵ Traducidas del inglés *Vocalization* que encontramos en el texto original.

experiencia del hablante o cantante y del oyente, todas las dinámicas fisiológicas, psicoacústicas y sociopolíticas que impactan la percepción de nosotros mismos y de los demás” (Meizel, 2011, p. 267).⁶ Es de este modo que, al incorporar las implicaciones conceptuales con las que Meizel elabora el concepto de Vocalización a la voz musical mediada por herramientas tecnológicas, es que podemos hablar de la tecno-vocalización como una producción musical particular que encapsula una serie de dimensiones tecnológicas, estéticas, fisiológicas y sociopolíticas.

De este modo, al entender a la vocalización mediada por las herramientas de recepción, mediación y reproducción previamente mencionadas como una tecno-vocalización, es que podemos diferenciar a la vocalización mediada tecnológicamente como un instrumento vocal en sí mismo, el cual, a pesar de compartir muchas similitudes con las vocalizaciones producidas exclusivamente con el aparato fonador, se distancia de ellas al aprovechar todas las particularidades que son facilitadas por todos los otros medios que componen dicho instrumento. Este instrumento construido a partir de las interacciones de diversos medios heterogéneos (pulmones, garganta, boca, micrófono, cables, bocinas, reverberadores, etc.) es aquello a lo que estaré nombrando como *sistema tecno-vocal*.

El objetivo principal de este capítulo será el de exponer y explicar el porqué de la importancia de proponer al sistema tecno-vocal como un instrumento musical particular compuesto por diversos medios heterogéneos, los cuales distribuyen y reformulan las funciones y las fuerzas de los otros medios con los que interactúan, y cómo el entender de este modo la interacción de mi vocalización con dichos medios tecnológicos me permitió

⁶Todas las traducciones de citas en el artículo fueron hechas por el autor.

elaborar una serie de composiciones que pusieran al frente la exploración de mi tecnovocalización como una materia moldeable y elástica capaz de detonar devenires, texturas y sonoridades que de otro modo no me hubiera sido posible lograr.

1.2 LA TECNO-VOCALIZACIÓN COMO PRAGMATICA DE LA MULTIPLICIDAD

Con la llegada de las herramientas tele-fónicas,⁷ la voz se distanció de su fuente y a partir de esto adquirió es que adquirió una nueva textura electrificada. Las implicaciones sonoras que trajeron consigo tales herramientas han afectado drásticamente el modo en el que escuchamos y producimos la voz, no sólo a nivel comunicativo, también las cualidades sonoras constitutivas de lo que consideramos “voz” se han visto afectadas desde el nacimiento de la transmisión tele-fónica y todos los medios que se han derivado de esta.

En muy poco tiempo nos hemos acostumbrado a escuchar tales voces tele-fónicas y acusmáticas⁸ cuyas fuentes de origen pueden hallarse a miles de kilómetros de distancia y que llegan a nosotros y nosotras gracias a la presencia de transmisores y altoparlantes y por ende, completamente invadidas por la materialidad electrificada de éstos. Esta cualidad ubicua y eléctrica que se incorporaba a la voz con la llegada del teléfono y de las primeras transmisiones de radio, su falta de profundidad debido a la pobre transmisión tele-fónica de

⁷ Hago esta separación para distinguir entre el uso común de la palabra “telefónica”, la cual usualmente remite al objeto “teléfono”, y el uso que le daré en este trabajo, el cual busca referirse a las voces que se encuentran distanciadas de su fuente de emisión. Referimos a su raíz etimológica: tele: lejos y phoné: sonido, voz.

⁸ El compositor y teórico francés Michel Chion nos recuerda en su libro “la voz en el cine” que: “el sentido antiguo de la palabra acusmático: parece ser que fue el nombre que se le dio a una secta pitagórica cuyos adeptos escuchaban a su Maestro que hablaba detrás de un cortinaje para que, según se decía, la visión del que hablaba no les distrajera del mensaje.” (Chion, 2004, p. 32)

comienzos del siglo XX, fue digna de sobresalto e indignación en muchos de sus usuarios, pero hoy en día tal sorpresa ha caído de su gracia.⁹ El encontrarnos rodeados por estas voces nos ha hecho acostumbrarnos a ellas y consiguientemente nos ha permitido explorar esta tímbrica vocal eléctrica e invisible empapada por los contingentes sonidos de las herramientas de procesamiento y transmisión de audio. No es sorpresa que el aislar a la voz de su fuente de origen e incorporarle amplificadores, compresores y ecualizadores se haya vuelto rápidamente en algo común en la práctica musical; la voz contemporánea, en gran medida, es invisible y eléctrica.

A partir de la incorporación de los medios tele-fónicos al entramado social y cultural, varios de los componentes sonoros atribuidos a la voz fueron desestabilizados, generando así un proceso de desterritorialización en la sonoridad de la voz humana, permitiendo así una serie de nuevas posibilidades para alterar y manipular la morfología y la espacio-temporalidad de esta. Moldear la voz, fragmentarla, distorsionarla, re-afinarla, ecualizarla, comprimirla y procesarla en general, se volvió rápidamente en una práctica constante en la creación musical. A partir de estos cambios ontológicos en la sonoridad de la voz es que se detonaron un sinnúmero de voces radicalmente distintas en el entorno musical, las cuales, no por estar mediadas por micrófonos y cables, pedales y computadoras, amplificadores y bocinas, dejaban de seguir siendo consideradas voces, al contrario, estas herramientas fueron facilitando cada vez más el acceso a todas las voces que siempre habían estado dentro (y

⁹ El filósofo alemán Walter Benjamin escribe en un pequeño fragmento sobre sus primeras experiencias al teléfono: "No había nada que suavizara la autoridad inquietante con la que me asaltaba. Impotente, sentía cómo me arrebatava el conocimiento del tiempo, deber y propósito, cómo aniquilaba mis propios pensamientos, y al igual que el médium obedece a la voz que se apodera de él desde el más allá, me rendía a lo primero que se me proponía por teléfono." (Benjamin, 1982, p. 27).

fuera) de estas voces, permitiendo a los artistas vocales amplificar, reproducir y moldear con facilidad su voz. El cantante experimental Agustín Genoud acierta al señalar que “la relación entre los conceptos de aparato técnico y aparato biológico se toma literalmente. (...), la discriminación entre lo biológico y lo mecánico es un ejercicio, cuyo único propósito es señalar las operaciones que determinan el entendimiento común de estas definiciones y cómo *construyen una voz que eventualmente consideramos propia*” (el subrayado es mío) (Genoud, 2020, p. 60). En otras palabras, el autor se refiere a una forma de entender a la tecno-vocalización como un sistema construido por múltiples medios los cuales sería ocioso jerarquizar a partir de su naturaleza eléctrica u orgánica, lo que valdría la pena entender de este instrumento inter-medial sería cómo es que se dichos medios interactúan entre sí para lograr detonar exploraciones musicales más profundas y novedosas.

Sería pertinente continuar con la pregunta ¿cuál es la importancia de entender a la vocalización mediada como un instrumento musical en sí mismo?, ¿qué implicaciones estéticas, sociopolíticas e inclusive ontológicas se abren al entender al sistema tecno-vocal como este instrumento inter-medial en sí mismo a diferencia de entender las herramientas electrónicas que lo conforman como simples aditamentos o prótesis instrumentales para ornamentar a la voz producida por el aparato fonador?

Para responder a estas preguntas valdría la pena traer a colación algunas de las ideas planteadas por la filósofa norteamericana Donna Haraway en su Manifiesto para cyborgs. En este, la autora usa la imagen del cyborg¹⁰ para elaborar una propuesta política y feminista

¹⁰ El *cyborg* es un arquetipo de la ciencia ficción acuñado a Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline. Haraway lo describe como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.”(Haraway, 1995, p. 253)

que haga frente a los dualismos hegemónicos y patriarcales de la cultura occidental a finales del siglo XX, principalmente los dualismos entre mente y cuerpo, animal y máquina, idealismo y materialismo. La propuesta del cyborg de Haraway es una forma de entender nuestros cuerpos y nuestras agencias desde la hibridación des-jerarquizada entre el organismo y la máquina: “[a] finales del siglo xx -nuestra era, un tiempo mítico-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. El cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política.”(Haraway, 1995, p. 254) La autora evidencia la fragilidad, e inclusive la incongruencia, de separar y jerarquizar los medios tecnológicos y los medios biológicos en un entorno global en donde todos y todas estamos deviniendo en seres híbridos. Para Haraway, entender las posibilidades del cyborg, el quebrar dichas dicotomías, nos puede abrir distintas rutas para la creación de formas políticas, afectivas y, en nuestro caso, estéticas que busquen liberarse del peso ideológico construido y regulado por el capitalismo, el patriarcado y la hegemonía occidental.

El cyborg, como expone más adelante Haraway, no busca construir una propuesta teórica total, sino “una experiencia íntima de las fronteras, de su construcción y de su deconstrucción.” (Haraway, 1995, p. 310) En otras palabras, el cyborg, como propuesta optimista ante el inevitable devenir de las sociedades tecnológicamente mediadas, es un “canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción.”(Haraway, 1995, p. 254) Es en este sentido que mi propuesta de entender a la vocalización tecnológicamente mediada como un instrumento sonoro en sí mismo encuentra su inspiración en el manifiesto para cyborgs de Haraway, es a partir *del placer de la confusión de las fronteras* que podemos entender a los medios tecnológicos que utilizamos como partes fundamentales de un devenir sonoro en conjunto; un gran sistema tecno-vocal que se enuncia

desde todos los medios que lo componen. Al entender que todos estos medios tecnológicos son parte de nuestra constitución cómo cyborgs, dotándonos de formas distintas para agenciarnos, es que podemos entender la no-neutralidad de estas herramientas y por lo mismo es que Haraway subraya la necesidad de asumir responsabilidad en la creación de estas herramientas.

El pensar el sistema tecno-vocal como un instrumento híbrido, como una suerte de boca cyborg, nos ayudará a evitar dualismos metafísicos y formulaciones jerarquizadas en lo que respecta a la voz mediada tecnológicamente. De este modo, al direccionar nuestra atención en las formas de articulación específicas del sistema tecno-vocal y las formas de expresión y de transmisión con las que este nos permite operar como creadores sonoros y musicales, es que podremos enfocar el desarrollo de este trabajo en los modos en los que al tecno-vocalizar estructuramos rutas de exploración creativa que pueden ayudarnos a encontrar distintas voces que se salgan de la normativa de la individualidad, del binarismo, de la pureza y de la estabilidad, buscando distintas voces colectivas, inestables, ubicuas y caóticas. Así, al entender a la tecno-vocalización como un sistema compuesto por diversos medios heterogéneos, en donde las jerarquías cambian constantemente, las funciones se reestructuran y en donde nos confundimos entre sus fronteras; podremos entender y aprovechar las implicaciones de incorporar al sistema tecno-vocal, no desde una exigencia instrumental a la máquina, sino como la construcción de una boca cyborg formada por una constelación de medios que constantemente afectan y son afectados a partir de una red de conexiones modulares y de este modo encontrar en las particularidades de los medios que componen al sistema nuevas funciones y sonoridades que de otro modo sería sumamente difícil encontrarlas.

1.2.1 EL SISTEMA TECNO-VOCAL COMO AGENCIAMIENTO

El sistema tecno-vocal, aun perdiéndose entre sus fronteras, es un aparato conformado de diversos medios heterogéneos y es a partir de su capacidad de mantener unidos a estos medios heterogéneos donde radican la posibilidad de incorporarse a distintos devenires desde la tecno-vocalización; nuestra voz y nuestra identidad es capaz de transformarse y extenderse de formas inimaginables a partir de reestructurar los medios que la conforman y restablecer nuevas conexiones. Habría que entender al sistema tecno-vocal como un plano de consistencia el cual existe a partir de mantener unidos a ciertos medios y en donde dicho plano de constancia es constantemente reestructurado por situaciones contingentes que reestructuran sus fuerzas, sus funciones y los medios que lo conforman, e. g. el sistema tecno-vocal es conformado por un aparato fonador, un micrófono, cables y bocinas; al pasar el tiempo la capsula del micrófono se daña y comienza a meter ruido, incorporando así un medio distorsionador a dicho plano de consistencia, abriendo con esto el plano a otra posibilidad estética generada por la inclusión de un medio distorsionador al sistema tecno-vocal; la boca cyborg deviene ruidosa y distorsionada, despertando con dicha textura la sonoridad de radios viejas, discos gastados, megáfonos; posteriormente, al amplificar drásticamente dicha distorsión, podemos comenzar a explorar las ruidosas sonoridades de tecno-vocalizaciones violentas e incisivas que nos pueden abrir paso a un exploración de nuestra bestialidad. Este modo de entender la interacción entre los medios, aun siendo un ejemplo bastante sencillo, surge del concepto que en español conocemos como *Agenciamiento* desarrollado por el filósofo francés Gilles Deleuze y el psicoanalista francés Félix Guattari.

El concepto de agenciamiento, y hago esta aclaración con el fin de esclarecer sus implicaciones conceptuales, viene del francés *agencement* en donde sus acepciones rebasan

las que los hispanohablantes encontramos en el equivalente de agenciamiento, por lo que acudo al filósofo argentino Juan Manuel Heredia que, al intentar esclarecer las dimensiones que podrían perderse en la traducción, dice que la palabra agenciamiento “es un sustantivo, un sustantivo que no remite a una sustancia ni a un sujeto y que a la vez desborda el verbo agenciar que es su raíz, un sustantivo que remite a un «paquete de relaciones» y a un devenir. Preliminarmente, entonces, retenemos de la palabra su carácter sustantivo y los sentidos de acción y composición” (Heredia, 2012, p. 93).

Deleuze y Guattari proponen en el capítulo once de su libro *Mil Mesetas* denominado *Del ritornelo*, que las interacciones inter-mediales generan procesos de territorialización en el momento en el que estos dejan de ser funcionales y pasan a ser expresivos (Deleuze & Guattari, 2002, p. 321); dicho de otro modo y trasladando las ideas de Deleuze y Guattari al terreno que nos atañe, los medios interactúan entre sí en una libertad de código, consolidados respectivamente en sus propias constituciones: medio vocal, medio receptor, medio amplificador, etc.¹¹ Estos medios, cada cual codificado, si bien sufren trans-codificaciones entre ellos al interactuar y convivir, devienen territoriales en el momento en el que sufren cierta descodificación (Deleuze & Guattari, 2002, p. 328); cuando estos reestructuran la constitución los unos de los otros, cuando dicha consolidación de medios sufre una reestructuración expresiva en donde hay una “reorganización de las funciones, un reagrupamiento de las fuerzas”(Deleuze & Guattari, 2002, p. 326), es decir, en el momento en el que algún lugar con cierta acústica específica, la particular sonoridad de un pedal de delay, el sonido de estática de un cableado viejo y el timbre de voz de una persona específica

¹¹ Cabe aclarar que cada uno de los medios de los que hablamos está conformado por otros medios o sub-medios respectivamente constituidos, en el caso de un micrófono los medios que lo conforman podrían ser circuitos eléctricos, bobina, imanes, membrana, etc.

convergen entre sí en una relación de medios que afectan y son afectados para devenir expresivos. Es este devenir expresivo entre medios a lo que Deleuze y Guattari llaman territorio y “[e]l territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial”(Deleuze & Guattari, 2002, p. 328).

La noción de agenciamiento territorial que tomo de Deleuze y Guattari, nos va a permitir entender a la tecno-vocalización en dos dimensiones, una dimensión estructural y otra procesual, en palabras de Heredia: “cabe abordar el concepto de agenciamiento como la confluencia de dos afirmaciones filosóficas: una teoría de la relación y de la composición y, por otro lado, una ontología del devenir y del deseo. Siempre tendremos estos dos ejes, uno de la relación y otro del proceso, uno de la composición y otro del movimiento, uno de la disposición y otro de la acción”(Heredia, 2012, p. 94). En el caso de este trabajo esas dos dimensiones se manifiestan en las partes constitutivas del sistema tecno-vocal y en la acción sonora de tecno-vocalizar. A partir de esto es que podemos afirmar que el interés por proponer al sistema tecno-vocal como instrumento creativo no radica en la disolución completa del cuerpo con el medio tecnológico, sino en el entender cómo se consolida el sistema tecno-vocal y cómo la rearticulación y reagrupamiento de fuerzas que se generan en la convergencia con nuevos medios son detonantes para la creación de una voz propia en constante devenir; en otras palabras, la voz como tecno-vocalización busca exponer los procesos de territorialización y desterritorialización que se generan en nuestra voz al hacerla interactuar con diversos medios tecnológicos.

El sistema tecno-vocal como agenciamiento problematiza y cuestiona todas las cualidades que parecerían ser intrínsecas a la voz: su estabilidad, su timbre, su potencia, su

estructura, su singularidad, su temporalidad, sus dimensiones, su alcance y sus limitaciones. A lo largo de mi proceso creativo, tecno-vocalizar funcionó como una llave para desestabilizar todas las certezas que asociaba a mi voz, permitiéndome destruirla, reconstruirla y reorganizarla y, finalmente, abrirla hacia lo inesperado, hacia otra cosa que de otro modo no hubiera pensado, hacia otras fuerzas, hacia diversos devenires: voces infantiles, voces femeninas, voces andróginas, voces atemporales, voces monstruosas, etc. En esto radica la importancia de estructurar al sistema tecno-vocal como un agenciamiento, en las líneas de posibilidades que se abren al afectar y dejarse afectar por los diversos medios durante la tecno-vocalización.

Cabe aclarar que la tecno-vocalización como agenciamiento que territorializa, desterritorializa y reterritorializa no es ni una novedad tecno-centrista de los procesos estéticos, ni una metáfora de ciencia ficción, sino una forma de entender y analizar las particularidades y los medios constituyentes que estructuran los agenciamientos de la voz musical contemporánea. En diversas épocas de la música siempre ha habido estas interacciones, estos agenciamientos vocales y musicales, ejemplo de esto es la voz del castrado, la voz operística, la mano como cavidad amplificadora de la voz, etc. En todos estos agenciamientos de la voz musical, siempre hay, en mayor o en menor medida, un proceso que desterritorializa y reterritorializa a la vocalización, una rearticulación de-codificante entre medios que reestructuran los agenciamientos territoriales que conocemos como *voz*, *canto* y *música* en tal o cual contexto histórico y cultural. Inclusive hay que tener en cuenta que el canto y la música, en palabras de Deleuze y Guattari, es en sí mismo una desterritorialización de la voz (Deleuze & Guattari, 2002, p. 301); el canto como una reconfiguración del sonido emitido por los homínidos devenido expresivo.

Tales procesos de reterritorialización y desterritorialización en los cuales se encuentran los agenciamientos por la fluctuación de conexiones contingentes que suceden tanto entre sus medios constitutivos y medios exteriores, como entre las interacciones con otros agenciamientos, suceden a partir de la reconfiguración de funciones en alguno de los dos órdenes en los que estos operan: en el orden material de los *agenciamientos maquínicos de efectuación*, el cual “expresa una determinada mezcla de cuerpos, una trama de cosas y estado de cosas en una multiplicidad espacio-temporal” (Heredia, 2012, p. 95) como en el orden semiótico de los *agenciamientos colectivos de enunciación* los cuales “buscan dar cuenta de los enunciados impersonales que atraviesan en el campo social a través de consignas y regímenes de signos” (Heredia, 2012, p. 95). Estos ordenes nos ayudan a entender las complejas multiplicidades de medios que estructuran la consistencia de los agenciamientos, ya que, como subraya Heredia al intentar “dilucidar la ontología que se adjunta al concepto de agenciamiento. En rigor de verdad, no sería tanto una ontología cuanto una heterogénesis, una pragmática de la multiplicidad” (Heredia, 2012, p. 96). De este modo podemos entender que la tecno-vocalización como agenciamiento es una forma de entender, utilizar y analizar los procesos del canto mediado tecnológicamente, sus impactos estéticos y psicosociales, como el producto de múltiples medios (materiales, semióticos, tecnológicos, lingüísticos, etc.) que interactúan, se afectan y se regulan recíprocamente, del mismo modo, la tecno-vocalización constantemente sufren proceso de reterritorialización y desterritorialización a partir de la reconfiguración de las consignas estéticas, los enunciados colectivos, las innovaciones tecnológicas y las remodelaciones morfológicas que la consolidan. De este modo, la tecno-vocalización es una práctica creativa que busca entender qué es eso a lo que llamamos la voz musical contemporánea desde la multiplicidad de medios que la constituyen, entendiendo que todos los enunciados que la construyen están compuestos por múltiples

enunciados, que todos los gestos melódicos que la caracterizan están compuestos por múltiples gestos melódicos, que todos los procesamientos que la transforman están compuestos por múltiples procesamientos y que todas las voces que producimos están compuestas de múltiples voces.

Antes de continuar, me gustaría aclarar a qué me refiero cuando hablo de multiplicidades y en qué sentido entender esas multiplicidades nos hacen detonar devenires creativos para la creación musical. Previamente mencionamos que los agenciamientos, filosóficamente, conjugan una teoría de la composición, relativa a la consolidación entre elementos heterogéneos: sistema tecno-vocal; y una teoría del devenir, relativa a los procesos de reconfiguración, transformación y desplazamiento que se generan entre estos medios: tecno-vocalizar. Bajo estos términos, Deleuze y Guattari consideran que en gran medida el devenir de los agenciamientos, en tanto pragmática de la multiplicidad, se detonan al realizar transiciones de una macro-multiplicidad a una micro-multiplicidad, de una dimensión molar: “multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o preconscientes” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 39), a una dimensión molecular: “multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 39). Es entonces en esta fractura de la dimensión molar y la apertura a lo molecular en donde se detona un devenir múltiple; en el desmantelamiento de lo fijo, lo sólido y lo individual a la apertura a lo fluido, lo ubicuo y lo múltiple.

Al comenzar el proceso creativo de composición me fue muy importante, tanto al componer con mi propia tecno-vocalización como al analizar las tecno-vocalizaciones de diversas personas, el entender que dentro de la dimensión molar de las tecno-vocalizaciones y las canciones que escuchaba, había de fondo una dimensión molecular que se evidenciaba al analizar los medios semióticos y materiales que las conformaban. Al enfocar mi escucha en los medios que constituían a las tecno-vocalizaciones de las distintas personas que buscaba analizar, es que su aparente singularidad molar se desestabilizaba y el complejo entramado de múltiples voces de distintos tiempos y lugares se volvían cada vez más evidentes. En ocasiones estas múltiples voces resonaban desde los regímenes de signos sonoros al utilizar correctores de afinación para acentuar las escalas y el amplio rango vocal utilizado en el canto flamen o en el uso de distorsiones con ecualizadores para simular grabaciones de otras épocas y en otras ocasiones estas se evidenciaban en los elementos sonoro-materiales que exponían afiliaciones políticas al usar grabaciones de figuras públicas importantes como una parte integral en la música o en el uso de *delays* digitales para simular la sonoridad de mil bocas pequeñas.¹² Múltiples movimientos melódicos, palabras, enunciados, ritmos, gestos, procesamientos, herramientas procedentes de distintos espacios y tiempos convergían en la voz de tal o cual cantante permitiéndole enunciarse desde una tecno-vocalización propia pero múltiple, la cual, al encontrarse en un devenir constante, podía variar radicalmente entre cada verso, canción o álbum.

¹² Las piezas a las que me refiero en este párrafo son:

Tengo de subir al puertu, Rodrigo Cuevas: <https://www.youtube.com/watch?v=UN1dSExTTcY>;

The illiest villians, Madvillain: <https://www.youtube.com/watch?v=rqKl3VD8yKo>;

EZLN... Para tod@s todo, Manu Chao: <https://www.youtube.com/watch?v=wcJCD5OZDDQ>;

Grietas orales, Sarmen Almond: https://www.youtube.com/watch?v=x_ex34R0GYQ&t=362s.

A partir de esta escucha atenta fue que entendí que es en esos momentos limítrofes en los que ponemos en cuestionamiento nuestra identidad, nuestras ideas, nuestros cuerpos como objetos fijos y sólidos, cuando encontramos nuevas rutas de enunciación; nuevas formas de existir. Esto afectó radicalmente mi trabajo de composición, ya que al escuchar atentamente todos los elementos constitutivos que salían a flota al escuchar mi tecno-vocalizar, fue que constantemente encontraba la voz de mi madre y de mi abuela al modificar mi voz con alteraciones de tono y ecualizadores; o que encontraba una forma de enunciarme desde la bestialidad y desde la furia al saturar, reverberar y distorsionar mi voz; o detonaba miles de recuerdos de la infancia con simplemente modificar mi timbre y mi tono. Al escuchar y explorar cómo interactuaban distintos medios en mi tecno-vocalización es que pude desarticular los componentes que conformaban la idea molar de lo que era mi identidad y mi voz, abriéndome a los procesos creativos de un devenir molecular, a un canto guiado por las fuerzas de la multiplicidad, el caos y el cosmos.

Cabe aclarar que del mismo modo que la tecno-vocalización es una búsqueda por abrirse al caos infinito de la multiplicidad, el sistema tecno-vocal, en tanto agenciamiento territorial, también puede estar cargado de fuerzas organizadoras, de fuerzas terrestres que lo solidifican, ya que este se encuentra estructurado y enmarcado como un sistema, como un instrumento, como una unidad molar. Pero no hay que caer en la equivocación de anteponer ambas multiplicidades –molares y moleculares- como oposiciones binarias que a fin de cuentas “no sería mejor que el de lo Uno y lo Múltiple. No hay más que multiplicidades de multiplicidades que forman un mismo agenciamiento, que se manifiestan en el mismo agenciamiento: las manadas en las masas, y a la inversa. Los árboles tienen líneas rizomáticas, y el rizoma puntos de arborescencia” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 40). Ambas

multiplicidades constantemente interactúan y se reestructuran mutuamente, fuerzas molares organizadoras que estructuran el caos en los procesos de desterritorialización y fuerzas moleculares que desestabilizan la solides de los estratos molares.

Cuantas veces no hemos presenciado que después de una propuesta estética o una innovación tecnológica que desestabiliza la consistencia de lo que creíamos que sólo podía ser de tal o cual modo, su repetición mecánica lo vuelve a solidificar en una nueva norma que rápidamente se impone como única y necesaria. Un ejemplo de esto son las herramientas de ecualización de voz que, desde la exploración trans-medial voz-ecualizador, permitían manipular directamente registros específicos de frecuencias para resaltar o atenuar ciertas características tímbricas de la voz, evidenciando las infinitas posibilidades tímbricas que habitaban en una misma voz y destruyendo la idea de la voz fijada a un timbre específico, y que rápidamente se solidificó en protocolos estandarizados en la industria musical que instauraban los modos “correctos” en los que la voz tenía que ser ecualizada. Algo similar sucedió con el uso de medios de saturación como bulbos y amplificadores rotos que alteraban drásticamente la textura de la voz cargándola de una potencia nunca antes escuchada pero que con el tiempo se volvió prácticamente un requisito mecánico y organizador para incorporarse a géneros musicales como el Noise y el Death metal. Dichas tendencias a la estratificación, en su gran mayoría, se instauran como máximas morales de la industria musical que rigen y cierran las posibilidades de exploración musical, definiendo y jerarquizando las formas correctas e incorrectas de producir la voz musical y perpetuándolas en conservatorios y géneros musicales.¹³

¹³ Cabe mencionar que, para Deleuze, dichos agenciamientos que funcionan como aparatos de control, de regulación, de discriminación, nunca se originan desde el poder, más bien considera que: “el poder es una

Del mismo modo que el sistema tecno-vocal, entendido como un agenciamiento territorial, puede ser reterritorializado en cierres abruptos, máximas morales, protocolos estilísticos y diversas estructuras de poder, este puede también desarticular los estratos detonando procesos de desterritorialización. No hay que entender los procesos organizadores de estratificación y los procesos de desterritorialización como contrarios, como vimos en los ejemplos previos los agenciamientos constantemente están sufriendo procesos de territorialización, reterritorialización y desterritorialización que pueden tanto abrir paso a nuevas formas estéticas, políticas y sociales de hacer música, como pueden solidificarse en estratos con funciones específicas organizadoras. Del mismo modo no toda desterritorialización apunta a modos de hacer música más justos o dignos, ni toda estratificación apunta a estructurar formas violentas y represivas de poder. Más bien habría que entender los procesos de territorialización como aspectos de un mismo movimiento, un movimiento que encuentra consistencia en el caos, se instaura en él generando procesos territoriales y se abre trazando líneas de fuga desterritorializantes. Ese movimiento es a lo que Deleuze y Guattari, planteando las dimensiones estético-sonoras de los agenciamientos,¹⁴ denominaron Ritornelo:

«dimensión estratificada» del agenciamiento, es una dimensión segunda con respecto al deseo. (...) Deleuze se diferencia del enfoque foucaultiano señalando que la sociedad no se define por estrategias de poder (re)territorializantes y codificantes sino por «líneas de fuga o movimientos de desterritorialización», es decir, por pequeñas creaciones que se amplifican, por innovaciones minoritarias que se repiten y propagan, por rarezas y anormalidades que se contagian, por agenciamientos colectivos de deseo y creencia intempestivos que resultan transformadores, en suma, por relaciones diferenciales que emergen desde el plano de inmanencia «micro» y que eventualmente pueden desplegar, luego, estrategias y dispositivos de poder (re)territorializantes y codificantes como componentes funcionales propios pero no como elementos genéticos» (Heredia, 2012, pp. 91-92).

¹⁴ Hago esta aclaración ya que, como comenta Heredia, la intención de Deleuze y Guattari al presentar el concepto de Agenciamiento, junto con muchos otros conceptos elaborado en su libro *Mil mesetas*, ellos están intentando elaborar una pragmática de la multiplicidad que abarca un gran espectro de dimensiones ontológicas: “En Deleuze, la heterogeneidad implica una mayor amplitud de elementos –físicos, biológicos, tecnológicos, psicosociales, políticos, discursivos, etc.– y, en ese sentido, asume mayores compromisos

No son tres momentos sucesivos en una evolución. Son tres aspectos de una sola y misma cosa, el Ritornelo. (...) Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo (Deleuze & Guattari, 2002, pp. 318-319).

Lo que me gustaría enfatizar en la estructuración del sistema tecno-vocal como agenciamiento, en la composición musical de esta boca cyborg que tecno-vocaliza re-articulando las fuerzas y funciones de los medios que la componen, es este movimiento de Ritornelo: movimiento que territorializa y desterritorializa, movimiento que estructura y organiza la exploración tecno-vocal, que encuentra resonancias y orden en la recomposición de la voz y que también la abre, la desestabiliza, la libera canalizando energías escondidas, liberando memorias sonoras, enfatizando componentes sonoros, invocando devenires sonoros y musicales. La composición musical desde la tecno-vocalización encuentra su movimiento en el Ritornelo al detonar procesos territoriales, involucrándose promiscuamente con diversos medios, abriéndose a ellos y en ellos; es la incansable búsqueda de conectar y desconectar, de incorporar más cables, de distorsionar la señal, de explorar con micrófonos distintos, de romperlos, de saturar las salas de concierto con retroalimentación, de llenar un

ontológicos. Es por ello que, en Mil Mesetas, nos encontramos con una enorme diversidad de agenciamientos (jurídicos, estéticos, científicos, filosóficos, políticos, históricos, etc.) y cada uno de ellos implica un análisis que distribuye los factores, las variables, los elementos determinables y las condiciones concretas a partir de las cuales se da una composición singular de relaciones diferenciales dentro de un determinado tipo de multiplicidad espacio-temporal”(Heredia, 2012, p. 99)

parque con bocinas, de multiplicar la voz hasta el cansancio, de saturar la señal, de comprimirla, de borrar, cortar, pegar, de encontrar mil voces en la voz propia.

Tecno-vocalizar, como vimos previamente, corresponde a la dimensión procesual generada por el movimiento de los medios que consolidan al sistema tecno-vocal, o sea, los devenires que se detonan a partir de la exploración y fluctuación de fuerzas y funciones entre los medios que consolidan la parte constitutiva del sistema tecno-vocal como agenciamiento. Por lo tanto, tecno-vocalizar implica dejarse afectar por las fuerzas y energías fluctuantes generadas por la interacción entre los diversos medios que componen al sistema; incorporarse en la multiplicidad de flujos de señal acústica y electrónica para encontrar distintas formas de expresión. En este flujo de señal las jerarquías nunca son fijas, la voz como emisión fónica del aparato fonador no carga implícitamente con un valor prioritario, todos los medios que conforman el sistema afectan y son afectados constantemente de distintos modos; la tecno-vocalización está perpetuamente inmersa en estos movimientos que territorializan y desterritorializan; en movimientos de ritornelo.

A manera de ejemplificar cómo es que el proceso de tecno-vocalizar se desenvuelve a manera de ritornelo, me gustaría explicar de modo acotado como fue el proceso de creación de la pieza *La certeza*, la cual forma parte del proyecto musical *FA(U)CES*. La voz se incorpora a un medio de señal electro-acústica: aparato fonador, micrófono, ecualizador, reverberador y un par de bocinas de panorama estéreo. Desde el primer momento en el que se genera sonido en el sistema, el aparato fonador ya estará modulando su emisión a partir del resultado que se emite desde las bocinas, la señal que llega al ecualizador ya estará empapada de los sonidos característicos del micrófono que se esté usando, el resultado de esta señal será afectada por el reverberador y a partir de las particularidades del timbre de

este se tomarán decisiones en torno a la ecualización. En una primera instancia, dependiendo del origen de cada medio, habrá cierto nivel de estabilidad en cada uno de ellos –pienso en los pre-sets que usualmente vienen en los plug-ins comerciales- pero este primer momento de confrontación entre medios es un momento de caos y de inconsistencia. El sonido encuentra seguridad en algún canturreo, por ejemplo, en delicadas notas largas que usualmente adquieren una sonoridad suave y voluminosa con la reverberación, después se ajustan algunos parámetros de la ecualización para enfatizar las frecuencias medias y altas con tal de darle más brillo a la voz, se aleja a la boca un poco del micrófono para darle más espacio de resonancia a la voz y poco a poco dicho canto va adquiriendo más consistencia, adquiere confianza y seguridad en estas notas largas, se ornamentan, se cambian parámetros de la reverberación, se empieza a construir una melodía, algo propio, un territorio. Una vez encontrada la confianza y la seguridad de la idea, una vez que el pequeño ritornelo se convierte en melodía, es inevitable para el oído voraz de la exploración no encontrar aburrida la repetición de notas largas con reverberación por más ornamentadas y ecualizadas que estén, así que la tecno-vocalización se abre, arriesga la seguridad e improvisa. Se incorporan notas que generan contraste con las sombras que va dejando la reverberación. Se incorporan otras voces encima, lo que era una serie de notas largas se vuelve un coro polifónico pero mono-tímbrico. La mono-tímbrica genera empaste entre las notas que proyectan las voces, por lo que cada una de las voces del coro recibe un tratamiento distinto en la ecualización: las notas graves reciben un énfasis en las frecuencias bajas mientras que las más agudas las reciben en las frecuencias medias altas. Cada voz, para dar un sentido más fuerte de profundidad, es grabada a intervalos distintos entre la boca y el micrófono. Finalmente, la apertura territorial se abre a otras fuerzas, a las fuerzas cósmicas a las que nos referíamos previamente, fuerzas de la multiplicidad generadas por un canto individual y múltiple.

La tecno-vocalización como ritornelo está cargada del mismo modo por procesos de territorialización, reterritorialización y desterritorialización, movimiento cíclico que, a pesar de la linealidad del ejemplo anterior, no cumple con una organización fija, del territorio se puede regresar al caos y del pequeño ritornelo generar líneas de apertura al cosmos. Al exponer el movimiento de la tecno-vocalización como un ritornelo mi objetivo es exponer el movimiento territorial que existe en la tecno-vocalización, así como la búsqueda por las desterritorializaciones que nos permiten explorar devenires más complejos. La tecno-vocalización nos permite participar en la creación de música alejándonos de la inmediatez que tenemos con nuestras voces, de las cargas ontológicas que enfatizan la individualidad y la fijación de estas a nuestro cuerpo; nos permite explorar nuestra voz como una materia elástica y variable, ajena y propia, orgánica y sintética, singular y múltiple, extraña y familiar, lejana e inmediata, abierta y a su vez cerrada y fija. Permitirse destruir y reconstruir la voz propia es permitirse una apertura a la multiplicidad del cosmos.

2 LA MULTIPLICIDAD EN LA VOZ PROPIA

Una vez enmarcado el sistema tecno-vocal como un instrumento modular y fluido, como un agenciamiento tecno-vocal, dedicaremos este capítulo al modo en el que, desde la explotación de las características específicas de los medios que lo conforman, podemos reestructurar fuerzas y funciones al tecno-vocalizar con el fin de desarticular concepciones morales y ontológicas vinculadas a la voz, abriéndonos así a exploraciones creativas desde la multiplicidad de voces que existen en nosotros y nosotras. Para esto nos ayudaremos del análisis y la ejemplificación de distintos artistas tecno-vocales al igual que al proceso de composición de las piezas musicales que conforman el proyecto sonoro emparentado a esta tesis: *FA(U)CES*.

Como ya hemos abordado previamente, muchos de los medios tecnológicos que se incorporan al sistema tecno-vocal permiten experimentar reconfiguraciones morfológicas y espacio-temporales de gran nivel y complejidad. Muchas herramientas de edición y de captura de audio como las grabadoras o las estaciones de audio digital -o DAWs por sus siglas en inglés¹⁵- han permitido a un sinnúmero de músicos la posibilidad de usar sonidos completamente dislocados de sus espacio-temporalidades para la creación de música, un ejemplo de esto es la popularización de géneros musicales basados en muestras de sonido pregrabadas como el paisaje sonoro, el Plunderphonics y el hip-hop. Del mismo modo, herramientas de procesamiento, modulación y edición de audio como la distorsión, la reverberación y la ecualización de sonido, entre muchas otras, incorporan medios muy poderosos al sistema tecno-vocal con los cuales es posible alterar radicalmente los

¹⁵ *Digital Audio Workstation*

componentes morfológicos de la voz y de este modo consolidar timbres y texturas vocales nunca antes escuchadas.

Se vuelve evidente al trabajar con distintas herramientas para procesar la voz que el canalizar las fuerzas de la voz en ciertas frecuencias, saturarla de armónicos con procesos de amplificación y distorsión, desmantelarla en múltiples voces, nos permite entablar una relación distinta con nuestro vocalizar, permitiéndonos esquivar los cierres ensimismados del deber ser y de las inseguridades para así abrírnos paso a vocalizaciones que logren detonar las fuerzas de la multiplicidad, de la memoria, del cuerpo, de la muerte y de la vida. El utilizar diversos medios tecnológicos para reconfigurar la voz y reencontrarnos con ella implica diversos procesos de desterritorialización en la voz, los cuales nos incitan a reflexionar acerca de todo lo que se esconde en nuestras tecno-vocalizaciones y todo lo que nos es posible generar con ellas.

2.1 EGOFONÍA

Como mencionaba previamente en la introducción, es curioso que mi acercamiento a la voz haya surgido no desde la práctica vocal disciplinaria, sino desde los dedos; desde el clack clack, click click que acompañan las sesiones de producción en la computadora, hasta la relación directa que existe al cantar acompañado de la guitarra, mi forma de entender la voz - y en general la música- siempre ha estado vinculada a mis manos y más específicamente a mis dedos. Esta relación podría parecer una arbitrariedad, pero es preciso ahondar en ella.

El filósofo Peter Szendy, en su libro titulado *En lo profundo de un oído*, hace énfasis en la práctica de auscultación *mediata*, la cual utiliza un estetoscopio para escuchar el interior del cuerpo del paciente, pero para que esto sea posible es necesario activar las sonoridades

internas realizando ligeros golpes en el pecho del paciente con las yemas de los dedos. Szendy señala que “[a]l practicar el golpe digital de la percusión o al escuchar las *repercusiones* de su auscultación, el médico que interroga el cuerpo, lo *despierta*. Lo que podría escuchar será lo que habrá sabido hacer resonar. Gracias a ello, habrá de antemano inscrito en o prescrito por su escucha, el retumbar de sus golpes timpánicos, la reverberación o el eco de ese Yo que pregunta (lo que insisto en denominar, de manera inexacta pero irresistible, la *egofonía*)” (Szendy, 2015, p. 65). Estos actos, tanto el conjuro del sonido en la auscultación, como la egofonía de escuchar lo otro desde el conjuro y la contaminación de lo propio, resuenan directamente con la práctica creativa que he realizado, y siendo fieles a la cautivadora insistencia de Szendy, seguiremos denominando tal práctica con el nombre de *egofonía*.

Comencemos desarrollando la metáfora médica de la auscultación con la práctica creativa de la tecno-vocalización. Previamente hemos hablado de conjurar diversos devenires desde la tecno-vocalización: devenires múltiples, devenires molecularizados. Pero ¿qué son y de dónde surgen esas múltiples voces a las que conjuramos? Y ¿cómo es que las conjuramos? Comencemos por responder la primera pregunta: las voces que buscamos conjurar están en nosotros y del mismo modo, estas voces son la multiplicidad de sonidos, gestos, recuerdos y articulaciones que constituyen nuestra voz. Tal respuesta parece un poco anticlimática, pero comienza a adquirir profundidad al entender que esas voces no están *dentro* de nosotros y del mismo modo, podríamos decir que tampoco están *fuera* de nosotros.

Estas voces se encuentran en ese *entre* que caracteriza a la voz, ni completamente fuera, ni completamente dentro, siempre propia y siempre del otro.¹⁶

Siempre que tecno-vocalizamos, e inclusive en las producciones cotidianas de voz como al charlar o al reírnos, hay un conjuro, una auscultación. Al tecno-vocalizar excitamos sonoridades que resonarán en nosotros y se manifestarán en nuestra voz, recordamos timbres, movimientos, gestos y eso comienza a estructurar los modos en los que vocalizamos y tecno-vocalizamos para finalmente construir una voz a la que podemos nombrar como propia, mas no individual, sino construida por múltiples voces. Este acto usualmente es inconsciente o inclusive es tratado como problemático a partir de mitos narcisistas que insisten en la búsqueda por una “voz propia” original y única, pero dentro de mi práctica y mi búsqueda por las posibilidades de la tecno-vocalización a lo largo de la composición de mi álbum *FA(U)CES* decidí, casi de manera terapéutica,¹⁷ buscar excitar o resonar aquellas huellas

¹⁶ En su libro “una voz y nada más” el filósofo y psicoanalista Mladen Dólar constantemente evidencia la ubicación problemática y siempre en un “entre” *de la voz*: un fuera y un adentro, una sonoridad o un silencio, un sentido o un sinsentido. La consistencia de la voz se problematiza de un modo magistral, indicando en cierto punto que “Las voces bien pueden estar todas dentro de la cabeza, sin fuente externa, dado que siempre oímos la voz dentro de la cabeza, y la naturaleza de su fuente externa es siempre incierta en cuanto cerramos los ojos. (...) ¿De dónde viene la voz? ¿Dónde la oímos? ¿Cómo distinguimos la voz externa de la voz dentro de la cabeza? He aquí la primera decisión ontológica, el primer corte epistemológico, la fuente de toda la ontología y la epistemología subsiguientes.” (Dolar, 2007, p. 96)

¹⁷ Dólar, al hablar del papel que jugó la voz en el psicoanálisis Freudiano, nos recuerda que las voces que uno escucha en la infancia y a lo largo de su vida, muchas veces se quedan como residuos constitutivos de un sujeto, estructurándose como fantasías a partir de una no-comprensión del significado de esas voces. “Existe una voz que constituye un enigma y un trauma pues persiste sin ser comprendida, hay un tiempo de subjetivación que es precisamente el tiempo entre escuchar la voz y comprenderla..., y éste es el tiempo de la fantasía. La voz siempre se comprende *nachträglich*, subsecuentemente, con retroactividad, y el rizo

sonoras constitutivas de mi voz propia; sonidos ocultos del pasado, de la memoria, de la fantasía, encontrar y darle voz a los recuerdos auditivos de un sinfín de personas que me han formado, resonar la historia que empapa mi voz y vislumbrar los caminos de su cartografía sonora.

Para entender más a fondo el proceso activo que tuvo la egofonía en la composición de *FA(U)CES*, encuentro en la propuesta por una ontología auditiva del filósofo Jean-Luc Nancy en su libro “a la escucha” una propuesta que resuena mucho con la práctica egofónica en la tecno-vocalización. El autor propone que “estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo (...) Acceso al sí mismo: ni a un sí mismo propio (yo), ni al *sí mismo* como tal, es decir, a la forma, la estructura y el movimiento de una remisión infinita porque remite a aquello (él) que no es nada fuera de la remisión. Cuando estamos a la escucha estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que *se* identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido” (Nancy, 2015, pp. 24-25). Creo que esto puede quedar más claro al referirme a un proceso de tecno-vocalización similar al que tuve durante la grabación de *Floreecer*, en donde el recuerdo de una canción del cantautor veracruzano David Haro comenzó a guiar todas las sonoridades tecno-vocales de dicha canción. Recordemos que tecno-vocalizar suele ser un proceso en donde la emisión es dilatada,¹⁸ el

temporal de la fantasía primordial es precisamente el de la brecha entre escuchar y darle sentido a lo que se escucha, dando cuenta de ello.” (Dolar, 2007, p. 162)

¹⁸ Complementariamente, Nancy también señala que “el tiempo sonoro aparece, de entrada, de acuerdo con una dimensión muy distinta, que tampoco es la de la simple sucesión (corolario del instante negativo). Es un presente como ola en una marea, y no como punto sobre una línea; es un tiempo que se abre, se ahonda

sujeto, en este caso yo, tecno-vocaliza frente a un micrófono y posteriormente puede pasar múltiples horas o días editando esa misma tecno-vocalización o, del mismo modo, dejarla y regresar a la grabación que se hizo en un futuro. El hecho de escuchar la remisión de tal tecno-vocalización ya habiendo tomado una distancia temporal a esta puede hacer resonar recuerdos sonoros o gestos que afectarán el proceso de edición, inclusive podrá generar la necesidad de grabar nuevas tecno-vocalizaciones y sobreponerlas a la primera toma. Posteriormente, el escuchar esas voces sobrepuestas puede despertar el recuerdo de algún coro que fue escuchado algunos años atrás en algún disco viejo con grabaciones muy rudimentarias, en donde una ligera distorsión resuena como una característica fundamental de aquella sonoridad, por lo cual se toma la decisión de agregarle a todas esas voces un canal en paralelo que las distorsione ligeramente. Dicho ejemplo podría seguir, pero dentro del proceso que acabamos de ilustrar es muy claro como el proceso que uno o una asume al tecno-vocalizar se localiza en ese entre, en ese acceso al sí mismo, y -como dice Nancy- no es un *sí mismo* (yo) ni un *aquello* (él) es un *sí mismo* en remisión. Las voces del disco viejo, los gestos recordados, las voces grabadas pertenecen al *sí mismo*, son las voces del sujeto en la tecno-vocalización, pero esas voces no son unívocas de él o ella, son ecos conjurados por la auscultación y como en la egofonía, la tecno vocalización está ya siempre empapada de la voz del otro, al igual que la escucha de la voz del otros está siempre empapada por la propia: “La escucha -la apertura tersa al orden de lo sonoro y luego a su amplificación y su composición musicales- puede y debe aparecérsenos no como una figura del acceso al sí mismo, sino como la realidad de ese acceso, una realidad, por lo tanto, indisolublemente

y se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae, etcétera.” (Nancy, 2015, p. 32)

“mía” y “otra”, “singular” y plural”, así como “material” y “espiritual” y “significante” y “asignificante”” (Nancy, 2015, pp. 30-31).”

Continuemos, pues, ahondando un poco más en la egofonía y en las implicaciones tanto psicológicas, políticas y creativas del monitoreo sonoro de la voz propia durante la tecno-vocalización. Decidir usar la voz propia, monitorearla auditivamente como la principal herramienta de producción musical y posteriormente, en el caso buscar una audiencia auditiva amplia, utilizar diversos medios de transmisión para lanzarla hacia la infinita reverberación de radios, celulares, computadoras, no es una tarea sencilla; hay una inseguridad latente en tecno-vocalizar y saberse tecno-vocalizando. El filósofo y psicoanalista Mladen Dolar señala que:

[U]no se avergüenza de emplear la propia voz porque expone ante el Otro cierta intimidad oculta, hay una vergüenza que no pertenece a la psicología, sino a la estructura. Lo que se expone no es, por supuesto, una naturaleza interior, algún tesoro interno demasiado precioso para darlo a conocer, o un yo verdadero, o una vida interior primordial; es más bien un interior que es en sí mismo el resultado del corte significativo, su producto, su embarazoso resto, un interior creado por la intervención de la estructura. De modo que, al emplear la propia voz, uno está también “siempre-ya” entregando poder al Otro; el oyente silencioso tiene el poder de decidir sobre el destino de la voz y de su emisor; el oyente puede regir su significado, o desoír lo dicho. La voz trémula es una súplica de clemencia, de compasión, de comprensión, y está en poder del oyente otorgarla o no (Dolar, 2007, p. 97).¹⁹

¹⁹ Cabe especificar que, aunque no sea fundamental para esta tesis comprender cabalmente la jerga psicoanalítica de Dólar, es importante entender que la *estructura* a la que el autor se está refiriendo es la estructura constituida por el corte significativo, del mismo modo el resto que surge de este corte es lo que el autor busca contornear a lo largo de su libro y a lo que él llama la voz como *objeto a*. (Dolar, 2007)

Al tecno-vocalizar quedamos a la merced de la escucha, a la merced del otro y de nosotras y nosotros mismos; es, como dice Dólar, un vistazo vergonzoso a esa *intimidad oculta*. Del mismo modo, proyectar la tecno- vocalización es confrontarla a los complejos y violentos flujos del entramado social, cultural, político, estético, afectivo de las tecno-vocalizaciones; hay toda una cartografía social, política y cultural que se estructura cuando tecno-vocalizamos y la cual puede absorbernos y petrificarnos, encasillarnos como objetos – o sujetos- delimitando nuestras agencias y nuestros alcances. Cabe preguntarse ¿de qué modo es que este poder se ejerce en nuestra tecno-vocalización y cómo producimos tecno-vocalizaciones que asuman las cargas sociopolíticas y afectiva que conllevan la emisión y a la percepción de estas?

La cantante y pedagoga Patsy Rodenburg señala que a lo largo de su trayectoria pedagógica ha notado el impedimento psicológico e inclusive físico que la mayoría de las personas tienen al querer conectar con su voz, un impedimento que usualmente se manifiesta con una sensación de ahogo: “El ahogo suele ser uno de una variedad de hábitos que socavan el potencial de la voz y el habla de cualquier persona. Todos estos hábitos contribuyen a un miedo agudo que muchos de nosotros tenemos en común: el miedo a hablar en público o incluso en privado” (Rodenburg, 1992, p. 3). Este miedo surge por el enfrentamiento al entramado de voces que mencionamos arriba, a una exposición al otro y a sus juicios, “Tan pronto como abrimos la boca y hablamos, somos juzgados. Otros hacen suposiciones instantáneas sobre nosotros; sobre nuestra inteligencia, nuestros antecedentes, clase, raza, nuestra educación, habilidades y, en última instancia, nuestro poder. Como oyentes nos hacemos esto todo el tiempo” (Rodenburg, 1992, p. 4). Pero dentro del entramado de tecno-vocalizaciones no hay únicamente una entrega de poder, ya que este proceso sucede tanto en

las cartografías que son generadas por el Otro al escuchar la voz, como en la ejecución de un poder propio en el acto performático que uno hace con su tecno-vocalización.

La escritora Amanda Weidman señala que desde la voz no sólo somos cartografiados por un Otro hipotético, si no que nosotros mismos establecemos nuestras alianzas, nuestros vínculos resonantes, contornamos nuestra *identidad*: “Las prácticas vocales, que incluyen el habla cotidiana, el canto, el juego verbal, el habla ritual, la oratoria y la recitación, pueden verse como modos de práctica y disciplina que, en su repetida promulgación, pueden dar lugar a una clasificación, género, política, étnica o temas religiosos” (Weidman, 2014, p. 44). Es así que nos constituimos a partir de la resonancia con otras tecno-vocalizaciones que nos hacen y no hicieron construir la nuestra desde la infancia; construimos ideales, afectos y políticas desde la vinculación con otras personas: sus sonidos, sus palabras, sus gestos.

La autora, con la intención de ahondar en este poder que radica en la voz para constituir ideales, proponer el concepto de *ideologías de la voz*:

[L]as ideologías de la voz se pueden caracterizar como ideas construidas culturalmente sobre la voz, incluidas las teorías de la relación entre la calidad vocal y el carácter, género u otras categorías sociales; de dónde viene la voz; su estado en relación con la escritura y el sonido grabado; la relación entre la voz y el cuerpo; qué constituye una voz “natural”; y a quién se le debe permitir hablar y cómo. Las ideologías de la voz establecen el límite de lo que constituye la comunicación, lo que separa el lenguaje de la música y lo que constituye la diferencia entre lo inteligible y lo ininteligible. Las ideologías de la voz determinan cómo y dónde ubicamos la subjetividad y la agencia; son las condiciones que dan a las expresiones habladas o cantadas su poder o limitan su efecto potencial (Weidman, 2014, p. 45).

Estas ideologías de la voz nos ayudan a entender el carácter ubicuo y fantasmagórico de las normativas morales y ontológicas que rigen a las tecno-vocalizaciones, y el cómo estratifican molarmente a las tecno-vocalizaciones encasillándolas en géneros musicales o en sonoridades que se asemejan a tal o cual cantante famoso; en una especie de arquetipos tecno-vocales.

Cuando nos monitoreamos durante la tecno-vocalización, a la par del proceso de auto-auscultación, también surge una voz punzante, una voz que constantemente atenta contra el goce y la exploración de la tecno-vocalización para traer al frente las *ideologías de la voz*, esta voz punzante es la que descarrila nuestro tecno-vocalizar en un *deber ser* por miedo al rechazo o la burla e inclusive, convierte a la tecno-vocalización en un silencio absoluto.²⁰ Las tecno-vocalización, por la naturaleza de su producción, se enfrenta a otro abanico de ideologías de la voz, cuyos flujos y estancamiento hacen el acto de tecno-vocalizar una práctica vertiginosa. Weidman continúa diciendo que “[l]as tecnologías tienen efectos poderosos, pero culturalmente específicos, dando lugar a nuevos tipos de sujetos, nuevos modos de comunicación, nuevas audiencias y públicos, y nuevas nociones de la voz como agencia personal y colectiva” (Weidman, 2014, p. 42). Estos *efectos poderosos* se ven reflejados en muchos de los modos en los que opera la industria musical contemporánea, en los protocolos de ecualización y producción de los mega-estudios musicales, en la

²⁰ Esta *voz punzante* es lo que en la jerga psicoanalítica se le nombra como la voz del *super yo*: “un agente moral en relación con el cual siempre estamos en falta: por más que nos esforcemos, siempre estaremos por debajo de las expectativas, y cuanto más luchemos por cumplir, más grande será la brecha. Es una voz que siempre reduce al sujeto a la culpa, y cuanto más culpa tengamos, más culpables nos volveremos, en un proceso que se propulsa a sí mismo; hasta nos regodeamos en nuestros autorreproches y fracasos.” (Dolar, 2007, p. 120)

construcción de súper estrellas y en los roles que se les imponen a los y a las cantantes a partir de su género, su nacionalidad, su color de piel, etc. A partir de esto valdría la pena preguntarse: ¿de qué modo podemos experimentar con nuestra tecno-vocalización si enseguida será confrontada, valorada y juzgada a partir de estas ideologías de la voz instauradas por las gigantescas industrias musicales? Tecno-vocalizar se vuelve un salto al vacío, una apertura violenta al mundo, una eterna búsqueda de resonancias y consonancias con otras voces, una construcción y exploración de la identidad, pero sobre todo un imparable deseo.

2.2 PERSONA Y DISFRAZ TECNO-VOCAL

En el capítulo *Vocal persona* del libro *Music's meanings: a modern musicology for non-musos* (Tagg, 2013, p. 343) el musicólogo Philip Tagg se basa en la palabra latina *Persona*, para crear el concepto de *Vocal persona*, el cual es un aspecto de la personalidad tal como se muestra o se percibe por los demás (Tagg, 2013, p. 343). El autor subraya el hecho de que la palabra *persona*, vinculada etimológicamente con la palabra con la que en español nos denominamos como sujetos (i.e., yo soy una persona) o describimos nuestra forma de ser (i.e., yo tengo una personalidad tranquila), se origine del latín *personare*, el cual se consolida etimológicamente por las palabras “a través de” (*per*) y “sonar” (*sonare*) (Tagg, 2013, p. 351), crea un vínculo ontológico entre el fenómeno de producción sonora con la construcción de la identidad. Según el autor, el origen de esta palabra viene de las máscaras que se usaban en los dramas griegos y romanos, y posteriormente pasa a volverse un denominador del ser humano y su carácter anímico por “el hecho de que revelar la verdadera naturaleza de un personaje dramático implicaba proyectar la voz de ese individuo a través de la máscara que lleva el actor que interpreta ese papel. Su voz tenía que sonar literalmente

(sonare) a través de (per) la máscara —vox personas— hacia el auditorio, hacia los oídos y el cerebro de la audiencia.” (Tagg, 2013, p. 351). Por lo tanto, podríamos decir que nuestra persona, nuestra personalidad se revela en el sonido de la voz, en el sonar a través de la máscara.

La voz, como vimos en el apartado anterior, parecería desvelar nuestra fachada exponiendo información importante sobre nosotros, nuestro estado de ánimo, sobre nuestras afinidades culturales, nuestra situación social, nuestros orígenes étnicos, etc. Del mismo modo, al tecno-vocalizar desvelamos dichas constelaciones comunicativas que nos enmarcan o que nos constituyen. Por lo tanto, al asumir que estas constelaciones comunicativas se dejan escuchar al tecno-vocalizar, estas también se pueden amplificar o desvanecer conscientemente al enfatizar y explorar ciertas características del sonido emitido en la tecno-vocalización, inclusive, al manipular distintas características sonoras y jugar con ellas de manera especulativa podemos construir múltiples identidades más cercanas a la ficción o al disfraz. A partir de esto es que Tagg desarrolla el concepto de Disfraz vocal como “una expresión metafórica que significa esos aspectos de fonación que cumple los tres mismos tipos de función que los disfraces literales tienen: [1] para realizar más fácilmente una actividad en particular; [2] asumir un rol o para actuar una parte; [3] para señalar la identidad de un grupo en particular y / o para conformarse a un conjunto dado de normas culturales.”(Tagg, 2013, p. 360).

Los conceptos de persona y disfraz vocal evidencian la inestabilidad de una identidad individual y revelan la consistencia fluida y múltiple que es en realidad nuestra identidad sonora. Del mismo modo, al reconocer y explorar el sin fin de personas que nos constituyen, podemos detonar un abanico de posibilidades especulativas desde las cuales explorar

distintas formas de enunciación. Nos exponen el hecho de que no tenemos únicamente una voz, más bien, construimos una serie de disfraces y personas sonoras que asumimos al proyectar nuestra voz en distintos contextos, ya sea al hablar con nuestra madre o con nuestros amigos, al contestar el teléfono o al hablar con un desconocido, al tecno-vocalizar para un público o al tecno-vocalizar en privado, siempre estamos transformando nuestra voz y consiguientemente transformándonos a nosotras y a nosotros mismos dependiendo de la situación en la que nos encontremos.

Me interesa ahondar en los múltiples disfraces tecno-vocales que construimos y asumimos al momento de tecno-vocalizar, ya que desde la creación de personajes o desde la indagación y análisis de las personas tecno-vocales que asumimos es que podemos problematizar todos los elementos morfológicos y semióticos que constituyen a los sistemas tecno-vocales más arraigados en nosotros y reestructurarlos, abrirlos hacia nuevas fuerzas en busca de distintos devenires moleculares. Cada vez que nos encontramos tecno-vocalizando en un escenario frente un micrófono o grabando nueva música en nuestra computadora, todos esos elementos que encontramos, el espacio físico en dónde estamos, las herramientas que utilizamos, la audiencia presente o imaginaria a la que interpelamos, todo eso forma parte del agenciamiento al que llamamos tecno-vocalizar; todos esos factores estructuran el modo en el que nos presentamos como entes sonoros al mundo, en palabras de Tagg: “cuando nosotros comenzamos a cantar (*burst into song*), estamos adoptando un modo humano especial de vocalización de una manera que hasta cierto punto se asemeja a cambiarse de ropa para una ocasión especial. En ese sentido, es posible pensar en cantar en sí mismo como un disfraz vocal.” (Tagg, 2013, p. 368).

Tagg señala que herramientas tecnológicas como el micrófono de bobina, las técnicas de amplificación y las grabaciones multipistas han sido elementos esenciales en la variedad infinita de personas vocales que encontramos hoy en día en la música popular y, en donde yo agregaría, en la música en general (Tagg, 2013, p. 370). Gracias a estas herramientas se ha vuelto posible trabajar la voz como un elemento aislado y nítido, un objeto sonoro cercano e íntimo que ya no está subordinado a las particularidades acústicas de las salas de ópera y a la potencia de la o el cantante que la proyecta, hoy en día tenemos la posibilidad de manipular, alterar, amplificar, repetir y trabajar la voz como un elemento aislado. Esta situación puede provocar una completa disociación y una sensación de desencuentro con las tecno-vocalizaciones que producimos, pero a su vez, también nos permite nuevas formas de trabajar con la tecno-vocalización desde ese entre del que hablaba Nancy, desde una voz que al mismo tiempo se presenta como propia y como ajena.

Al convertirse en un eje creativo importante durante la composición de *FA(U)CES*, el análisis de distintos disfraces tecno-vocales me ayudo de sobremanera para abordar la construcción de diversos sistemas tecno-vocales que me ayudaran a enunciarme de maneras diferentes a las que usualmente lograba con mi voz. A partir de esta búsqueda fue que pude encontrar ejemplos muy interesantes de diversos artistas que han logrado enunciarse desde lugares muy particulares y explorar diversos devenires al trabajar su voz desde lo personal de la creación y al mismo tiempo desde la distancia de la interpretación de personajes o disfraces. Un ejemplo de esto es el caso de la cantante estadounidense Laurie Anderson, quien creó al personaje de *The voice of authority*, Fenway Bergamot.²¹ Este personaje consta

²¹ *Homeland - the Crash*, Laurie Anderson: https://www.youtube.com/watch?v=A-1fDGCKdyk&ab_channel=NonesuchRecords.

de un cambio de tono en la voz de la cantante hacia el registro masculino, pero este cambio es suficiente para lograr que la artista explore su tecno-vocalidad desde un contexto completamente distinto. Este personaje, cuenta la artista en una entrevista sobre su disco *homeland* para *American noise* hecha en agosto de 2018, es para Anderson “una especie de personaje de salto, para hablar de una manera en que tu mente pudiera saltar de una cosa a otra. Cuando tienes una conversación, es posible que estés pensando en cinco cosas diferentes: el color de una camisa, lo que tienes que hacer más tarde, pero todavía estás hablando con alguna persona. (...) hay algo en la forma en que fluye la mente, y realmente estoy tratando de entrar en esa voz.” (Laurie, 2018). Anderson utiliza esta voz para dejar fluir su pensamiento, para poder decir cosas que de otro modo no podría por una serie de imposiciones y convenciones que la cantante asocia a la voz femenina y el contenido que usualmente se le atribuye a esta. La artista utiliza la voz masculina como una forma de liberación, de re-contextualización, busca conectar con la simplicidad que ella, gracias a su padre, asocia con la masculinidad: “cuando yo era niña, él era el que cantaba y bailaba y me llevaba a tomar un helado. Era tan encantador, siempre contaba historias divertidas y bromas, y las mujeres decían, cómete el cereal, lee tu libro. Pensé, los hombres son estas criaturas despreocupadas. Ellos son fantásticos. No tienen una preocupación en el mundo. Ese tipo de primeras impresiones, de quién es quién, realmente nunca te deja sin importar qué.” (Laurie, 2018).

Es muy interesante cómo este personaje, este disfraz tecno-vocal, comienza en una primera instancia como una sátira de la voz masculina, de un “pomposo charlatán que siempre te dice qué hacer”. Pero al dejarse habitar por esta voz, por sus particularidades y sus implicaciones, al abrirse a este devenir masculino, la artista logró encontrar una nueva

ruta de enunciación: “Esta vez, cuando salió, fue serpenteante y melancólico, y me pareció interesante. Así que eso es lo que me permitió hacer: hablar de una manera que, si lo hiciera con mi propia voz, tú dirías, vaya, estás perdiendo el hilo. Pero hay algo en ese tono monótono con un poco de rareza y extravagancia y algunas texturas de teclado debajo. Permite la deriva mental”(Laurie, 2018). El caso de Anderson y su alter ego Bergamot es un claro ejemplo del uso de un disfraz tecno-vocal para encontrar distintas rutas creativas de enunciación y expresión.

El disfraz que creó Anderson, junto con algunos otros ejemplos de artistas como Quasimoto, el alter-ego marciano del productor norteamericano Madlib²² o el dueto robótico franceses Daft punk,²³ quienes encontraron sus voces a partir de la incorporación de disfraces tecno-vocales, me impulsaron a explorar las posibilidades de mi tecno-vocalización desde la construcción de distintos disfraces que, a ratos más conscientemente que inconscientemente, me permitían conectar con algunas características de mi identidad a las cuales no me es muy fácil acceder. Un caso de disfraz tecno-vocal que desarrollé fue el de una voz de anciana istmeña que construí para mi pieza *Guendanabani pt.2*, la cual también utilicé para otras piezas como *Nana*. Pero al igual que esta voz anciana que expresaba una sensación más antigua o más vinculada a la adultez, de un modo más inconsciente, una voz infantil se fue colando en mis piezas cada vez que alteraba el tono de mi voz en rangos cercanos a al tono o a los dos tonos superior. Esta voz infantil la podemos escuchar en piezas como *Guendanabani*, *Martiniana* o en particular en la pieza *Fauces*, en donde incorporar sonidos infantiles me ayudo para acentuar la idea de una pieza que refiriera a la infancia y a las

²² *Low class conspiracy*, Quasimoto: <https://www.youtube.com/watch?v=kGbbreXR4U4>.

²³ *Humans after all*, Daft punk: <https://www.youtube.com/watch?v=hrB-nler88>.

abrumadoras sensaciones de ser un niño o una niña descubriendo el mundo. Posteriormente, noté que cada vez que incorporaba el alterador de tono, la reverberación y un rango dinámico muy ligero, dicha tecno-vocalización me generaba una sensación de calma que me ayudaba a equilibrar algunas secciones que, tanto por las letras o como por la densidad sonora, me parecían un poco pesadas y la incorporación de esta tecno-vocalización suave y dulce me ayudaba a suavizar la densidad de la música en piezas como *Murmullos* o *Para mis amigxs*.

Una vez construidas todas las piezas de *FA(U)CES*, a manera de conclusión, decidí explorar de lleno las sensaciones que esta voz infantil me generaba. Ya que la narrativa del álbum buscaba re-entender mis memorias familiares, afectivas y personales desde la exploración presente de mi tecno-vocalización, me fue importante cerrar el álbum canalizando las sonoridades de mi infancia al incorporarme completamente en las sonoridades calmadas y tenues que me generaba el tecno-vocalizar con esta tecno-vocalización. Fue así como compuse la canción con la que cerraría el álbum: *Las olas*, en donde una voz infantil exagerada acompaña toda la pieza con un canto libre y melismático que concluye por disolverse mientras la voz que canta encima narra un mito sobre el nacimiento de una criatura que canta debajo del mar. La voz infantil, junto con el mito que se cuenta simultáneamente, me parecían una forma de concluir el ciclo apelando a los procesos de sanación y sublimación que suceden al crear música; la voz infantil como un nuevo comienzo y un nuevo final; la exploración de la tecno-vocalización como la convergencia de voces milenarias, voces escondidas, voces arraigadas las cuales abren el paso a un abanico de nuevas voces propias y voces por venir.

2.3 LA TECNO-VOCALIZACIÓN COMO CONTRA-DESOCULTAMIENTO

Desde la creación de disfraces tecno-vocales he podido abordar los modos en los que el sistema tecno-vocal abre distintas rutas de exploración de la identidad al igual que accesos a devenires especulativos, pero del mismo modo en el que la tecno-vocalización nos facilita la posibilidad de re-estructurar nuestra identidad creando disfraces y personajes, también la incorporación excesiva de medios tecnológicos en el sistema tecno-vocal puede sobrepasar y ocultar todos los elementos sonoros con los que vinculamos a la voz, difuminando el sonido de la voz con el sonido del ruido o el de la electricidad, haciendo que dicha tecno-vocalización aparentara no pertenecer a ningún cuerpo humano posible. Para exponer de manera más clara dicho ocultamiento facilitado por los medios del sistema tecno-vocal y las implicaciones de dicha saturación de las tecno-vocalizaciones, me gustaría traer a colación algunas de las observaciones que hace la académica argentina Sabrina Salomón sobre las implicaciones y posibilidades de utilizar diversas tecnologías para ocultar la voz en la poesía performática y el modo en el que ella observa que la acelerada evolución de distintos medios tecnológicos ha afectado nuestra relación con la voz mediada tecnológicamente.

Salomón parte señalando una frustración que surge en el humano contemporáneo con respecto a la tecnología, escribiendo que “la tecnología hoy no habilita al hombre como productor y revelador, sino como suplementario de la máquina, y esto pudo haber motivado una suerte de confusión, el hombre se encontró perdido, incapaz de percibir una obra como producida por él mismo. La esencia de la técnica en la época contemporánea posibilita la emergencia de lo oculto a partir del pedido de las máquinas” (Salomón, 2014, p. 326).²⁴ Este

²⁴ La autora, al hablar de lo oculto y su revelación, está refiriéndose a la conferencia titulada *la pregunta sobre la técnica* del filósofo Alemán Martin Heidegger, en donde argumenta que la esencia de la técnica es el

es el caso en muchas de las voces que encontramos en la industria musical después del advenimiento de la música grabada y, posteriormente, con los procesos correctivos estandarizados en la producción de audio, un desencuentro con la voz propia una vez presentada como un objeto corregido, arreglado, mercantil y funcional; un desconocimiento por la impecable textura de la voz y su afinación inhumana. La voz de los y las cantantes pareciera ser de antemano siempre insuficiente. su timbre, la materialidad de su boca y sus habilidades prosódicas o melódicas parecerían presentarse como elementos que estorban a la música, por lo que el acceso a la voz correcta, a la voz adecuada, necesariamente se solicita a la máquina y a la accesibilidad que tenemos a esta, junto con la disposición de la máquina para otorgarnos lo que deseamos.²⁵ ¿Qué valor es posible encontrar en la voz propia como objeto creativo si el deber ser de la industria musical nos empuja a solicitar su corrección obligatoria por medio de algún software electrónico? ¿De qué modo podemos encontrar

desocultar: “La técnica no es pues un mero medio. la técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad.”(Heidegger, 1994, p. 15)

²⁵ Heidegger plantea que la esencia de la técnica moderna funciona a partir de encadenamientos de emplazamientos: “El hacer salir de lo oculto que domina por completo a la técnica moderna tiene el carácter del emplazar, en el sentido de la provocación. Este acontece así: la energía oculta en la Naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado”(Heidegger, 1994, p. 18). De este modo, la forma de estar de las tecnologías es en un estado de existencias, entendido a estas existencias como su disposición de accionamiento (i.e. ¿este objeto sigue en existencia?): “En todas partes se solicita que algo esté inmediatamente en el emplazamiento y que esté para ser solicitado para otra sollicitación. Lo así sollicitado tiene su propio lugar de estancia, su propia plaza. lo llamamos las existencias. La palabra dice aquí más y algo más esencial que sólo “reserva” La palabra “. La palabra “existencias” alcanza ahora rango de un título. Caracteriza nada menos que el modo como está presente todo lo que es concernido por el hacer salir lo oculto. Lo que está en el sentido de existencias ya no está ante nosotros como objeto.”(Heidegger, 1994, p. 19)

potencial creativo en nuestra voz, si en muchos contextos su “belleza” o “valor” está oculta hasta que esta es sometida a procesos de “limpieza”, “corrección” y “afinación” permitidas únicamente por herramientas que usualmente son reguladas por empresas privadas que mantienen el funcionamiento de estas en una caja negra? Tanto los protocolos de ecualización y corrección de audio como las normativas de una afinación asistida, se instauran como procedimientos protocolarios y de refinamiento en la industria musical, “[e]l peligro de la tecnología moderna es exponer lo desoculto sin habilitar un pensamiento de lo que hay detrás. Es violenta porque elimina el concepto mismo de violentar, reprime estados ocultos al revelar uno solo” (Salomón, 2014, p. 326). En otras palabras, los procedimientos tecnológicos de corrección, refinamiento y masterización instaurados como procesos protocolarios e irrefutables en la producción musical hacen parecer que todo lo que no se someta a estos protocolos de “perfeccionamiento” del sonido son producciones de poca calidad, imperfectas o de poco valor.

Este ideal de limpieza y pureza no es algo que surgió a partir de la mediación tecnológica de la voz, en su libro “El grano de la voz”, Roland Barthes crítica a lo que él le llama *el mito del aliento*²⁶ y que en resumidas cuentas es la relación ontológico entre la voz y el alma. Este mito del aliento, lo encontramos repetidamente en las discusiones en torno a

²⁶ “Desde el punto de vista del feno-canto, Fischer-Diskau es indudablemente un artista irreprochable; en cuanto a la estructura (semántica y lírica), todo está respetado; y, sin embargo, nada seduce, nada arrastra al placer; es un arte excesivamente expresivo (la dicción es dramática, las cesuras, las opresiones y liberaciones del aliento intervienen como seísmos de pasión) y por eso mismo jamás excede lo que es cultura: lo que en su caso acompaña al canto es el alma, no el cuerpo: eso es lo difícil, que el cuerpo acompañe la dicción musical, no por un movimiento de emoción, sino por un «gesto-aviso»; y más cuando lo que toda la pedagogía musical enseña no es el cultivo del «grano» de la voz, sino los modos emotivos de su emisión: es el mito del aliento.”(Barthes, 1995, pp. 265-266)

la voz en el pensamiento occidental, desde la filosofía griega con Aristóteles,²⁷ hasta la voz fenomenológica que critica Derrida,²⁸ la voz constantemente suele vincularse con el alma y, por ende, con la pureza. Del mismo modo, la voz como un elemento metafísico puro y expresivo también ha imperado en la historia de la música occidental, priorizando la importancia de la expresividad dramática y la pulcritud absoluta en las tradiciones musicales occidentales tales como el *bel canto* operístico o el melisma en las arias. Hoy en día, los correctores de voz, los protocolos de ecualización y en general las convenciones de la producción y post-producción que han surgido en la industria musical desde el nacimiento del soporte fijo, han ejercido el papel de “purificadores” vocales en mucha de la música de los siglos XX y XXI. La búsqueda constante por la nitidez en las grabaciones se ha vuelto una norma de la industria, como si la presencia de labios, de dientes, de saliva en sus bocas

²⁷ “puesto que todo sonido tiene lugar cuando algo golpea sobre algo y en algo y esto último es el aire, lo lógico es que solamente emitan voz aquellos animales que reciben aire en su interior (...) la voz es el golpe del aire inspirado, por la acción del alma residente en estas partes del cuerpo, contra lo que se denomina tráquea.”(Aristoteles, 1978, pp. 198-199); “no todo sonido de un animal es voz - cabe, en efecto, producir sonidos con la lengua así como tosiendo-, sino que ha de ser necesariamente un ser animado el que produzca el golpe sonoro y éste ha de estar asociado a alguna representación, puesto que la voz es un sonido que posee significación y no simplemente, como la tos, el sonido del aire inspirado.”(Aristoteles, 1978, p. 199)

²⁸ La voz fenomenológica fue objeto de deconstrucción de Jacques Derrida en su libro de 1967 “La voz y el fenómeno” (Derrida, 1995) en donde el autor pone en cuestionamiento la fuerza que se le ha dado a la voz en la tradición occidental al “interrogar el valor fenomenológico de la voz, la transcendencia de su dignidad en relación con cualquier otra sustancia significativa. Esta transcendencia, pensamos e intentaremos mostrarlo, no es sino aparente. Pero esta «apariencia» es la esencia misma de la consciencia y de su historia, y determina una época a la que pertenece la idea filosófica de la verdad, la oposición de la verdad y la apariencia, tal como funciona todavía en la fenomenología.” (Derrida, 1995, p. 134).

y la presencia de electricidad, de estática, de ruido en las herramientas electrónicas y digital fueran un error o una anomalía a la cual hay que eliminar.

La posibilidad de utilizar a los medios tecnológicos, no como herramientas purificadoras del sonido, sino como máscaras ruidosas con texturas excesivas y distorsionadas, nos permite entender a los medios tecnológicos como poderosas armas para subvertir las máximas morales de la pulcritud en la voz y abrir paso a los caminos tecno-vocales de lo contaminado y lo ruidoso. Es a partir de esto que Salomón plantea como hipótesis que “si la tecnología moderna impide comprender el mundo “poéticamente” como saliendo a la luz, como un manifestarse, se podría intentar subvertir su “autoritarismo” creando arte con la tecnología misma, y revelar profundidades o sentidos ocultos en los intersticios de la conjugación entre poesía, tecnología y performance. Por eso la máscara. Empezar a ocultar lo convencionalmente visible, intervenir en el arte con la tecnología misma, con lo mismo que viola su manifestarse. Una especie de contra-desocultamiento o contra-revelación. Contradicción, confusión y misterio que instalan ironía”(Salomón, 2014, p. 326). Esta idea del medio tecnológico como máscara o enmascaramiento tuvo mucha importancia en el uso de distorsiones y reverberaciones excesivas en las voces monstruosas, angelicales, andróginas y anacrónicas que utilicé en piezas como *Mil lobos*, *Guendanabani pt.2* y *Las olas*. En estas, el uso del medio tecnológico fue utilizado como enmascaramiento que me permitía distanciarme de los rasgos sonoros con los que históricamente me había vinculado con mi voz y me permitía la exploración de nuevas rutas de enunciación, pero en lugar de estructurar dichas identidades desde los personajes específicos, dicho enmascaramiento fueron realizados desde la incorporación visceral de las texturas y particularidades sonoras que surgían a partir de la saturación de los componentes materiales

de los medios que utilizara; mascarar eléctricas, distorsionadas, glitcheadas que desbordan la boca y las bocinas.

Este uso excesivo y enmascarador de las herramientas de corrección de voz ha cumplido un papel muy importante en la música vocal contemporánea. Por un lado tenemos el ejemplo de artistas como T-Pain²⁹ o SOPHIE,³⁰ quienes han utilizado programas de corrección de afinación de voz de un modo completamente distinto al que Andy Hildebrand, el creador de *Auto-Tune*,³¹ hubiera previsto, e inclusive, explotando las características que él mismo consideraba inútiles.³² Es innegable que el sonido brillante y robótico generado por el uso “incorrecto” del software *Auto-tune* se ha vuelto parte fundamental de las personas tecno-vocales de muchos artistas, en particular del cantante y rapero T-Pain, quien cuenta el desconcierto e inclusive enojo con el que sus colegas músicos recibieron su tecnovocalización, acusándolo inclusive de haber arruinado para siempre la música (Raab, 2021). Pero ¿ese enojo no era acaso guiado por una confusión o un miedo por el contra-

²⁹ *Bartender*, T-Pain: <https://www.youtube.com/watch?v=Lt2wjJP2N4>.

³⁰ *It's okay to cry*, SOPHIE: https://www.youtube.com/watch?v=m_S0qCeA-pc.

³¹ Hoy en día, una de las herramientas de corrección de afinación de voz más utilizado en la industria musical es indudablemente *Auto-Tune*, desarrollado por Antares Audio Technologies. Para más información sobre Auto-Tune: <https://www.antarestech.com/>

³² En el capítulo dedicado al Auto-tune del documental *This is pop*, el ingeniero Andy Hildebrand menciona que por pura diversión agregó el parámetro cero en la perilla que ralentiza el cambio de tono, esta se usa para adaptarse al tempo de la voz a la que se quiere afectar, lo que sucedía al llevar la perilla a cero es que los cambios de tono sucedían de manera instantánea, por lo que la textura de la voz adquiría un timbre robótico y fragmentado (Raab, 2021). El ejemplo por excelencia de este sonido lo encontramos en la canción *Belive* de Cher, lanzado en octubre de 1998: https://www.youtube.com/watch?v=nZXRv4MezEw&ab_channel=Cher

desocultamiento que implicaba tal enmascaramiento de la voz de T-pain? Para el año en el que el artista había sacado su disco debut *Rappa Ternt Sanga* (2005) el uso de Auto-tune ya llevaba poco más de ocho años instaurándose como un protocolo recurrente de corrección de voz en los principales estudios del mundo, e inclusive la cantante Cher ya había experimentado de un modo similar la saturación excesiva de dicho software siete años antes en su canción *Belive*.

Hay algo poderoso y tétrico en el contra-desocultamiento de la voz, algo que nos afecta de modos muy viscerales, y aunque el uso de Auto-tune, por su excesiva implementación en géneros musicales como el Trap o el PC-Music, ya no genera el sobresalto que generaba hace algunos años, hoy en día podemos experimentar sensaciones similares de asombro e inclusive escalofrío al escuchar a un sinfín de cantantes que explotan distintos medios tecnológicos para enmascarar su voz con distorsiones violentas y saturaciones en la señal que hacen imposible discernir los rasgos específicos de los y las artistas y nos enfrentamos únicamente con personajes sonoros enmascarados con electricidad, armónicos, distorsiones y reverberaciones.³³

Como mencionaba hace unos momentos, dichas exploraciones fueron fundamentales para la creación de tecno-vocalizaciones en el ciclo de piezas *FA(U)CES*, en donde, quizás por la comodidad de enmascarar una voz que siempre se me había negado en las eléctricas texturas de la distorsión, mi tecno-vocalización se sentía fluida y rica cada vez que la empapaba de saturaciones armónicas o las acompañaba con distintos generadores de ruido.

³³ Por mencionar algunos, refiero a Agustín Genoud: https://www.youtube.com/watch?v=GSH8HfxajTk&t=353s&ab_channel=PAYNOMINDTOUS%E2%80%A2T y Moor Mother: https://www.youtube.com/watch?v=kZmCCClGTg&ab_channel=DonGiovanniRecords.

Del mismo modo, el uso de correctores de afinación me ayudaba a despertaba constantemente el recuerdo de tecno-vocalizaciones como la del cantante afroamericano Frank Ocean³⁴ o el cantante español C. Tangana,³⁵ lo cual me detonaba el interés de confrontarme a dichas texturas y movimientos tecno-vocales. Esto es claro en canciones como *Martillo* en donde el coro se construye por voces profundamente alteradas por los correctores de afinación de un modo juguetón y casi burlón mientras el discurso de la canción predica sobre el poder de la voz para desestabilizar o destruir las “piedras” de la memoria que usualmente nos estancan en pensar que las cosas son, han sido y serán de un sólo modo. Me parecía un contraste divertido el hecho de que estas tecno-vocalizaciones sonaran totalmente enmarcadas en las cerradas cuadrículas temperadas de la afinación, mientras que las palabras constantemente referían a una liberación ante la rigidez. Mientras tanto de fondo suena el pesado golpe de un martillo contra una piedra, el cual, probablemente, se esfuerza por romper la rigidez de estas voces y abre paso a la voz principal del verso: caótica, distorsionada, sin afinación, ligera.

El contra-desocultamiento de la tecno-vocalización por medio de la saturación de los medios tecnológicos, abre nuevos caminos para la expresión y para la creación, es una ruta fértil de enunciación para todo el que quiera crear con la tecno-vocalización. Salomón señala que “al utilizar nuevos medios tecnológicos, recursos audiovisuales y música electrónica para desarrollar su forma de expresión, los poetas revelan algo que de otro modo ya no les es posible. La conformación de sus realidades y sus diferentes sensibilidades los obliga a buscar

34 *Pink* + *White*, Frank Ocean:
https://www.youtube.com/watch?v=uzS3WG6_G4&list=PLzoqV_VvWlwGzYTcm3r1JwqgQOBXTvKyd&index=3.

35 *Comerte* *entera*, C. Tangana:
https://www.youtube.com/watch?v=rxJ8VrxpNy0&list=PLfiMjLyNWxeb2QM_N_HGbYv1XEtK3pvdx&index=3.

medios de expresarse más vinculados a su idiosincrasia. El desocultamiento será un trabajo en conjunto, y las herramientas no necesariamente obstaculizarán la exploración, sino todo lo contrario, la harán posible”(Salomón, 2014, p. 327). Aunque Salomón se esté refiriendo al trabajo de los poetas, esta aseveración es igual de válida para las y los cantantes o para cualquier artista de la voz, el arte del contra-desocultamiento se vuelve una forma de creación en sí misma, la exploración de la tecno-vocalización en sus posibilidades sonoras, materiales, texturales.

La cualidad colectiva del contra-desocultamiento a la que hace alusión Salomón nos hace recordar que el uso de herramientas tecnológicas para contra-desocultar la voz ha sido una práctica notable en la gestión de comunidades musicales femeninas, dicho interés por el contra-desocultamiento de la voz femenina es evidente desde las tempranas exploraciones de la cantante Cathy Berberian en piezas como *Visage*³⁶ y *Thema-Omaggio a Joyce*,^{37 38} pasando por la escena de las cantantes experimentales de voz con técnicas extendidas de mediados de siglo XX con exponentes como Suzanne Ciani, Joan LaBarbara o Laetitia Sonami, hasta las diversas experimentaciones vocales de las cantantes contemporáneas en los géneros usualmente denominados como art-pop o pc music, impulsadas constantemente por cantantes como Holly Herndon, SOPHIE o Lucrecia Dalt.

Esta tradición de mujeres explorando la tecno-vocalización como contra-desocultamiento muy probablemente haya surgido como línea de fuga ante las cargas

³⁶ *Visage*, Luciano Berio: https://www.youtube.com/watch?v=R4eljTqp_zc.

³⁷ *Thema-Omaggio a Joyce*, Luciano Berio: https://www.youtube.com/watch?v=jV_76OZSsqo.

³⁸ Cabe mencionar que ambas piezas son atribuidas al compositor italiano Luciano Berio, pero el mérito de la interpretación, la exploración vocal y muy probablemente una parte importante de la creación de estas piezas es indudablemente atribuible a Berberian.

ontológicas asociadas a la voz femenina. Como explica Cathy Lane en su texto *Women as animal, women as alien* (Eckhardt, 2018), “Las voces de las mujeres son silenciadas y demonizadas de muchas formas. Una de las más comunes es mediante el tono.” (Eckhardt, 2018, pp. 98-99) Tal afirmación no debería caer como sorpresa, el tono agudo de la voz femenina, a lo largo de la historia occidental de la música, ha sido recurrentemente asociado con fuerzas infantiles, angelicales y de pureza, mientras que las voces femeninas graves y airoas suelen ser vinculadas con voces seductoras y lujuriosas. A diferencia de las cargas ontológicas asociadas a la voz femenina, podemos notar que en la voz masculina encontramos una búsqueda constante por regresar al tono agudo de la voz previa a la muda, cargando a estas voces “desviadas” de la masculinidad con un puesto casi sacrílego en figuras como el castrato o el contratenor de la ópera italiana y alemana respectivamente, e inclusive en figuras mucho más contemporáneas como el cantante afroamericano Michael Jackson. La voz femenina, por el contrario, ha intentado escapar de dichas narrativas y ha encontrado una ruta en el contra-desocultamiento de la tecno-vocalización.

Lane continúa diciendo que, mientras las voces agudas son aceptadas siempre y cuando sean la angelical voz de la pureza o la voz de algún amigable alienígena, muchas cantantes experimentales como Joan LaBarbara, Katalin Ladik y Diamanda Galas han usado la agudeza de su voz para interpretar voces chirriantes, demoniacas y horrendas en distintas películas de terror (Eckhardt, 2018, p. 99). Procesar la voz agudizándola exageradamente para causar una sensación terrorífica, un devenir monstruoso, se ha convertido en una herramienta muy importante para la música vocal femenina³⁹ y del mismo modo,

³⁹ Un notorio ejemplo de esto es la cantante sudafricana Anri du Toit del conjunto Die Antwoord o la cantante inglesa SOPHIE.

distorsionar, saturar, granular la voz también responden a procesamientos de contra-desocultamiento, los cuales, al fracturar las expectativas de ciertas voces asociadas al cuerpo femenino, son detonadores de diversas posibilidades creativas. El contra-desocultamiento empapa a la voz de incertidumbre, de extrañeza, la inscribe en este devenir al cual nombramos monstruoso el cual oculta a la cantante y deja al escucha únicamente con los rugidos distorsionados de la tecno-vocalización y el imaginario que dicha tecno-vocalización invoca. Porque, como menciona Lane: “la promesa de la voz incorpórea es su capacidad (...), de tomar cualquier forma en la mente del oyente” (Eckhardt, 2018, p. 101), y precisamente eso es lo que permite el contra-desocultamiento de la tecno-vocalización: la creación de voces que invoquen cuerpos fuera de las normas en el imaginario del escucha, voces fantasiosas y monstruosas para cuerpos imposibles; líneas de fuga que dismantelen las voces y los cuerpos “normales”, las voces y los cuerpos moralmente correctos.

Estas posibilidades que surgen por la máscara, por el disfraz, por el contra-desocultamiento, nos permite explorarnos no tanto desde lo que creemos ser, sino desde lo que queremos ser, identidades sonoras que aprovechan lo ubicuo y efímero del sonido para devenir criaturas moleculares, fantasmales, múltiples e imposibles. “El espacio creado por la tecnología es el lugar idóneo para la realización de un estado no semántico y no representacional, centrándose en la investigación del cuerpo-caja, es decir, el cuerpo como lugar cóncavo o no-lugar, lugar de paso en donde las voces (y la voz del performer) resuenan, silban, se chocan, susurran, asustan, incitan, conmueven, y desaparecen” (Salomón, 2014, p. 330). Con esto en cuenta, la tecno-vocalización se vuelve la invocación de un cuerpo o una identidad intensamente sonora y eléctrica, nos constituimos en sus texturas, en su tímbrica, en sus movimientos; en los deseos que manifestamos con la práctica creativa del tecno-

vocalizar. Tecno-vocalizando evidenciamos la inestabilidad de nuestro cuerpo y nuestros sonidos como entidades rígidas e inamovibles, lo cual nos permite no sólo encontrar nuestra voz como herramienta comunicativa y creativa, si no encontrarnos y reconstruirnos a nosotros y nosotras mismas desde el juego y la imaginación, desde la construcción de personas, máscaras y disfraces tecno-vocales, desde la posibilidad de ocultarnos y desmantelarnos en las practicas del contra-desocultamiento. Porque la imaginación y la ficción que se detonan al enmascarnos también son herramientas políticas que abren paso a otros modos de existir. en palabras de Salomón: “Los personajes afirman la creación y la vida” (Salomón, 2014, p. 331)

2.4 MUESTRO Y AFILIACIÓN

A lo largo de las últimas décadas, no sería atrevido afirmar que una de las técnicas más predominantes de composición musical ha sido la del *sampleo*,⁴⁰ la cual consta de usar material previamente grabado como materia fundamental para la composición de nuevas creaciones sonoras. El *sampleo* como principio creativo ha sido un campo muy fructífero para el entorno musical contemporáneo, “Ya sea con el surgimiento del gramófono, el desarrollo de la cinta magnética, la comercialización de los discos de vinil o la edición digital”, nos expresa el teórico y semiólogo Julian Woodside, “las formas del *sampleo* se han adaptado a las posibilidades sonoras de la época, han estimulado una estética específica y al

⁴⁰ La palabra *Sampleo* es un anglicismo de la palabra *Sample* en inglés, la cual se puede traducir como muestra, refiriéndose a una muestra sonora; un fragmento recopilado de un sonido previamente existente. Uso dicha palabra para referir a una amplia línea de investigación enfocada en el *sampleo*. A continuación refiero a algunos libros que abordan una discusión más profunda de la historia y las éticas del *sampleo* (J. Chang et al., 2017; V. Chang, 2009; Schloss, 2004; Woodside, 2008)

mismo tiempo han facilitado el surgimiento de géneros musicales como el Glitch, el Mashup, el Rap y el edm” (Woodside, 2008, p. 14). Woodside continúa exponiendo que uno de los funcionamientos más importantes del sampleo radica en que no es una mera repetición mecánica de un sonido previamente emitido, también genera una serie de relaciones semióticas en el escucha. Una de las funciones semióticas más relevantes para este trabajo es lo que Woodside denomina la función intertextual del sampleo:

Al ser una cita el sampleo es un intertexto y deja de ser dentro de la música una simple referencia, alusión o simulación. Es así que esta técnica estimula significados acumulativos e inclusive establece puentes generacionales y contextuales al poder insertar, por ejemplo, un audio de un producto audiovisual que estimulará el recuerdo de la imagen o situación de origen (como el discurso “Free at last” de Martin Luther King Jr.). Si el paisaje sonoro y la música tienen historicidad, el sampleo genera anacronismos y recontextualización de sentidos (Woodside, 2008, p. 18).

Los sampleos remiten a una historicidad dislocada, funcionan como puentes sonoro-temporales, nos permiten recontextualizaciones o formas complejas de rearticular discursos, consignas y enunciados en la creación musical.

Estas formas de rearticulaciones y recontextualizaciones espaciotemporales se han vuelto un elemento esencial en géneros musicales como el hip-hop, el cual desde sus orígenes usa el sampleo como principal herramienta creativa. En este, el uso de muestras sonoras específicas, y usualmente muestras sonoras de voz, ha sido aprovechado como una fuerza de resistencia histórica. Desde Moor Mother con el uso de grabaciones de la escritora Toni Morris en su canción *Arkeology*,⁴¹ Kanye West con el uso de la poesía de Gill Scott Heron

⁴¹ *Arkeology*, Moor Mother: <https://www.youtube.com/watch?v=kOvOARh0M-I>.

en *Who Will Survive in America*⁴², y Kendrick Lamar, quien elabora una maravillosa entrevista al difunto músico Tupac Shakur como epílogo de su disco *To Pimp a butterfly*,⁴³ el uso de grabaciones de difuntos en la música ha sido una herramienta esencial en la construcción del discurso política, afectiva y social de la cultura del hip-hop.

Es importante remarcar que, como afirma la artista, curadora, escritora y teórica Vanessa Chang, “Si bien la significación en la práctica del sampleo surge de la intersección del pasado y el presente, el aura de la fuente de la muestra no predetermina su significado, ni siquiera su registro semiótico” (V. Chang, 2009, p. 150). Es por esto que la práctica artística del sampleo no radica precisamente en el objeto sonoro en sí, sino en la recontextualización a la que se somete dicha grabación, las nuevas articulaciones que se generan al poner cierta voz o cierto fragmento de un discurso popular en un contexto nuevo.

Vanessa continúa diciendo que “[l]a elasticidad del signo musical (...) permite que una misma muestra se registre de formas radicalmente diferentes, dependiendo de cómo la muestra interactúe con otros signos musicales en la canción.”(V. Chang, 2009, p. 150) Un ejemplo de esto lo podemos escuchar contrastando dos usos distintos que se le ha dado a la famosa grabación del joven afroamericano Daniel Hamm, quien, después de ser golpeado violentamente por un grupo de policías, declara: “I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them.”⁴⁴ Esta grabación se volvió ampliamente

⁴² *Who will Survive in america*, Kanye West: <https://www.youtube.com/watch?v=UB6sXiZ1ldw>.

⁴³ *Mortal man*, Kendrick Lamar: <https://www.youtube.com/watch?v=axwpgn3GRMs>.

⁴⁴ “Tuve que, como, abrir el moretón y dejar que saliera un poco de sangre para mostrarles.”

conocida gracias a una de las dos piezas que me gustaría traer a colación: *come out* (1966)⁴⁵ del compositor estadounidense Steve Reich. En la pieza de Reich podemos escuchar el discurso del joven repitiendo una y otra vez en bucle la frase “*come out to show them*” una y otra vez por aproximadamente trece minutos. Escuchamos su textura, su prosodia, su declaración; la inspeccionamos como un objeto sonoro complejo. Este tipo de acercamientos al sonido es algo común en las piezas procesuales de Reich, el autor escribe en uno de sus escritos sobre música: “Centrarse en el proceso musical hace posible que la atención se desvíe de él y ella y de ti y de mí hacia el *eso*. [el subrayado es nuestro]” (Reich, 2002, p. 306), y ese es el modo en el que nos acercamos a la voz de Hamm en *come out*, como escuchas en busca de un *eso*, desde la distancia del extranjero; desde la percepción de un sentimiento inaccesible para nosotros, pero capaz de trastocarnos desde la insistencia de su sonido.

Por otro lado, la misma grabación es usada en la pieza del compositor y productor afroamericano Madlib, *land of the drum* (2010).⁴⁶ En esta escuchamos la misma grabación de Hamm sobrepuesta a la voz de un hombre que, por el contexto y el tono de su voz, probablemente es de origen sudafricano diciendo: “This evening, the program shall be presented to you in english, zulu and (...). now stand by”,⁴⁷ a continuación comienza una canción que sólo se podría describir como la mezcla de un *beat* de hip hop con sonidos tradicionales de instrumentos y cantos Zulús. En este contexto, la frase “Tuve que, como, abrir el moretón y dejar que saliera un poco de sangre para mostrarles” parece estar hablando

⁴⁵ *Come out*, Steve Reich: <https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1DON50>.

⁴⁶ *Land of the drum*, Madlib: <https://www.youtube.com/watch?v=MZ3103YrPi8>.

⁴⁷ “Esta noche, el programa se le presentará en inglés, zulú y (...) ahora, manténgase en sintonía”

desde el punto de vista de Madlib, el cual “abrirá su moretón” y dejará salir su sangre, refiriéndose a la música que estamos a punto de escuchar. A su vez, la incorporación de las palabras del hombre sudafricano parece presentar la música (y la sangre) de Madlib como la mezcla del inglés, por su origen norteamericano, y del zúlu, el cual, desde la creación de la *Universal Zulu Nation* en 1976 en los barrios más pobres del Bronx ha sido símbolo de la lucha afroamericana y del movimiento afrocentrista norteamericano.⁴⁸

En ambos casos, el sampleo de Hamm es usado de modos políticos, como un recordatorio del racismo y la violencia que viven las juventudes afrodescendientes en Estados Unidos. Pero mientras Reich lo usa como un llamado de atención, como una forma de exponer estas violencias a un público externo a ellas, Madlib lo usa para enunciar su propia voz, descontextualizando el sample y otorgándole otro significado. Él habla con estas grabaciones, “enseña” su sangre, pero esta sangre ya no es el resultado de la violencia policial de los años 60 en Harlem, esta sangre es una música que comparte los orígenes de su historia como joven afroamericano junto con la historia de su descendencia africana; múltiples voces para enunciarse desde sus múltiples descendencias.

Me parece importante traer el ejemplo de Madlib a la discusión, ya que en mucha de su música encontramos ejemplos de este tipo: producciones que constantemente están trayendo a colación samples provenientes de la diáspora africana y que se nos presentan como la voz propia de Madlib, una voz construida con los fragmentos de muchas voces distintas. Madlib presenta sus samples no como un mero archivo histórico, sino como una forma

⁴⁸ La *Universal Zulu Nation* fue un movimiento organizado por el músico y DJ Afrika Bambaataa en el año de 1976. Este surgió como una forma de unificar a las múltiples pandillas que se localizaban en el Bronx desde el fomento al orgullo afrodescendiente. Para más información consultar (J. Chang et al., 2017)

creativa de constituir una voz propia y colectiva, una voz actual desde la memoria y los sonidos de la historia africana. Chang subraya que “[c]omo práctica, el muestreo subvierte la lógica de la memoria de archivo. (...) Los productores reconocen que las historias están constituidas por diversas interpretaciones del pasado y que el archivo es un medio creativo más que la huella estática de ese pasado.” (V. Chang, 2009, p. 157), es por eso que Madlib, junto con un largo linaje de productores y Djs, han empleado el sampleo como una herramienta política para recrear y constituir una historia y una memoria que, gracias a eventos como el esclavismo africano de mediados del siglo XV, se les había sido negada.

La búsqueda por encontrar múltiples voces desde la resonancia con distintas grabaciones históricas de voz me fue fundamental en la construcción de *FA(U)CES*. En este, el utilizar la tecno-vocalización como una forma de construir una voz propia que estuviera resonando constantemente con las voces de mis antepasados se volvió un eje muy importante, no sólo como imitación, si no como una búsqueda por encontrar estas grabaciones de voz con el fin de incorporarlas a la música. En este sentido, el usar voces de personas como el escritor Juan Rulfo en mi pieza *La costumbre*; los cantantes del trio Xavizende en mi pieza *Murmullos*; las poetas istmeños Natalia Toledo, Victor Cata y Rocío González en las piezas *Martiniana* y *Fauces*; y el cantautor David Haro en mi pieza *Floreecer*, me permitían construir desde sus voces una constelación sonora, semiótica y afectiva que se incorporaba al sistema tecno-vocal con el que yo estuviera tecno-vocalizando, en otras palabras, estas voces que me recordaban a las sonoridades vocales de mis antepasados o que en sus discursos y en sus palabras se escuchaban las resonancias con mi historia familiar y la articulación fantasmal de una lengua olvidada que se había perdido en mi familia, se volvían elementos constituyentes muy importante para construir mis tecno-vocalizaciones, no sólo a un nivel sonoro o

morfológico, si no como una articulación de medios semióticos, lingüísticos, tímbricos y afectivos que detonaban sonidos y enunciados construyendo una voz múltiple cargada de historia y de lenguas. Tecno-vocalizaciones que construyeran puentes entre el futuro, el pasado y el presente, borrando las líneas que los separan, un canto ubicuo y anacrónico; la tecno-vocalización es capaz de transformarse en una máquina del tiempo.

2.5 LA REPRODUCCIÓN MASIVA DE LA VOZ

En su investigación sobre la ventriloquía, el académico Steven Connor afirma que para que la voz pueda ser oída necesariamente necesita tomar distancia de nuestro cuerpo: “debo participar en mi voz solo apartándome de ella: de hecho, es solo porque siempre estoy separado de mi voz que esa participación es posible. Hablar sin que mi voz me deje para ser audible sería imposible” (Connor, 2000, p. 5). La voz, aún sin ser mediada por herramientas de grabación y reproducción, necesariamente tiene que desprenderse de nuestro cuerpo para ser escuchada, para acceder al otro. Por lo tanto, el hecho de que hoy en día, al grabar y transmitir nuestra voz, podamos amplificar esos distanciamientos a dimensiones gigantescas y que estas grabaciones, a su vez, puedan ser reproducidas múltiples veces, sin lugar a duda ha tenido implicaciones muy importantes en la accesibilidad que tenemos tanto para escuchar como para producir voces.

Las herramientas de grabación y reproducción nos han permitido repetir, editar, sobreponer, capturar y manipular grabaciones independientemente del lugar e instante temporal en el que dichas grabaciones fueron realizadas. Es por esto que los musicólogos Jason Stanyek y Benjamin Piekut aciertan al afirmar que “ser grabado significa ser inscrito en futuros (y pasados) que uno no puede predecir ni controlar por completo” (Stanyek & Piekut, 2012, p. 307). No hace falta ir demasiado lejos para comprobar las implicaciones que

estas herramientas han tenido en el entorno musical, simplemente pensemos en la cantidad de canciones que escuchamos de artistas que viven a millones de kilómetros de distancia o de artistas que ya no están vivos; publicaciones musicales póstumas o duetos inter-mundanos entre personas vivas y grabaciones.⁴⁹

No es trivial preguntarse qué implicaciones surgen al plasmar nuestra voz en una grabación. Stanyek y Piekut señalan que “[l]as tecnologías de grabación de sonido siempre se han asociado con la muerte. Si bien Jonathan Sterne sostiene que la grabación de sonido en el siglo XIX ‘preservó los cuerpos de los muertos para que pudieran continuar desempeñando una función social después de la vida’, a nosotros nos preocupa una disposición diferente de tecnologías y cuerpos que tiene menos que ver con la preservación que con formas complejas de rearticulación” (Stanyek & Piekut, 2012, p. 305). Fue el cuestionamiento y la búsqueda por dichas rearticulaciones las que guiaron el modo en el que utilicé distintas grabaciones de audio para estructurar diversas tecno-vocalización a lo largo de mi proceso de composición en *FA(U)CES*, la búsqueda por rearticulaciones que me invitaran a explorar las posibilidades creativas que surgen de las dislocaciones espacio-temporales de la voz y de su fuente. Como señala el filósofo Dominic Pettman, “[h]oy, tenemos las herramientas para “capturar” la voz. Estamos rodeados por tales ecos, muchos creados por aquellos cuyos huesos se han convertido desde entonces en polvo. Ésta es una

⁴⁹El caso específico del dueto inter-mundano entre Natalie Cole y la voz de su padre fallecido Nat King Cole en la versión *Unforgettable* de 1991, es estudiado a fondo en el artículo *Deadness: Technologies of the Intermundane* (Stanyek & Piekut, 2012, p. 304)

posibilidad y una situación sin precedentes, una que nosotros, como especie, no hemos asimilado conscientemente, ni psicológicamente ni culturalmente” (Pettman, 2017, p. 90).⁵⁰

Desde el surgimiento del gramófono a finales del siglo XIX, hasta el surgimiento de las plataformas de *Streaming* contemporáneas, la música y las voces estuvieron destinadas a una incesante reproducción masiva. Un sinnúmero de casas alrededor del mundo se han convertido en salas de conciertos en donde las voces de distintos artistas resuenan una y otra vez, día y noche. Esto, junto con la industrialización masiva de la música, permitieron el surgimiento de súper estrellas musicales, iconos de la música impulsados por un sinnúmero de técnicas de publicidad para volverse el objeto de deseo de cantidades inimaginables de personas. Las superestrellas musicales han devenido maravillosos objetos de deseo, inalcanzables, pero completamente accesibles. A la minúscula distancia de un click podemos invadir nuestro hogar y nuestros oídos con el sonido de sus presencias; las súper estrellas musicales se convirtieron en el héroe moderno y el héroe moderno es infinitamente reproducible. La artista y teórica Hito Steyerl encarna al héroe moderno en la figura del cantante norteamericano David Bowie, explicando que:

⁵⁰ Las herramientas de grabación y reproducción han creado nuevas formas de comunicación, las relaciones que podemos entablar ya no están atadas a nuestro entorno geográfico ni a nuestro momento histórico. Un ejemplo muy interesante que surge de estas herramientas es el disco de oro de las Voyager, un disco gramófono lanzado al espacio en 1977 junto con la sonda espacial Voyager, el cual contiene, entre muchos sonidos terrestres, una serie de voces saludando en 54 idiomas. En esta liga se pueden escuchar las cinco horas de duración de este disco: https://www.youtube.com/watch?v=ELnn9V01Eil&ab_channel=TheMrTatum. Para más información (Sagan, 1978).

[E]l héroe de Bowie ya no es un sujeto sino un objeto: una cosa, una imagen, un espléndido fetiche: una mercancía imbuida de deseo, resucitada más allá de la miseria de su propio final (...), el héroe de Bowie no solo ha sido clonado, sino que sobre todo se ha convertido en una imagen que puede ser reproducida, multiplicada y copiada, un riff que viaja sin esfuerzo por anuncios que publicitan casi cualquier cosa (...) La inmortalidad de este héroe ya no se origina en su fuerza para sobrevivir a cualquier prueba, sino en su capacidad de ser fotocopiado, reciclado y reencarnado (Steyerl, 2014, pp. 50-51).

El héroe moderno, la superestrella musical, invade todo el territorio con sus sonidos y con sus imágenes, se impone como cúspide de la perfección, como objeto de deseo, como meta inalcanzable.

Al instaurarse dichos seres multiplicables como los héroes modernos, es preciso preguntarse ¿de qué modo estas súper estrellas representan las imágenes, las ideas y los sonidos de uno?, ¿de qué modo nos es posible incorporarnos en el mar de ruido e imágenes que favorece a estas voces y estos cuerpos inalcanzables? Steyerl encuentra, no en la lucha por la subjetividad, lugar común en sinfín de luchas sociales, sino en el devenir objeto facilitado por las herramientas de reproducción, una línea de fuga para quebrar la fuerza arrasadora de la representación (Steyerl, 2014, pp. 53-54). Si estos héroes modernos buscan representarnos desde estándares imposibles, eurocéntricos, con voces angelicales y limpias, de un talento nato y deslumbrante, es preciso unirse en ese devenir objeto y multiplicarse como tal en el mar de voces e imágenes. Participar en ello mas no representarse en ello “[s]ignificaría participar en la materialidad de la imagen [o, en nuestro caso, las voces] tanto como en los deseos y fuerzas que esta acumula. ¿Y si reconocemos que esta imagen no es ningún tipo de confusión ideológica, sino una cosa que se expresa simultáneamente mediante el afecto y la disponibilidad, un fetiche hecho de cristales y electricidad, animado por sus

propios deseos y miedos: una encarnación perfecta de sus propias condiciones de existencia?” (Steyerl, 2014, p. 55). De este modo, entender a la cosa, a las imágenes, a las grabaciones de las superestrellas como una simple cosa que existen en el mundo al igual que nosotros y se manifiestan de tal o cual modo al igual que nosotros, nos permite percibir que la fuerza con la que cargamos a dichas imágenes y a dichas voces parecería perder su aparente poder absoluto. Dicha cosa, finalmente “[n]o representa la realidad. Es un fragmento del mundo real. Es una cosa como cualquier otra, una cosa como tú y yo.”(Steyerl, 2014, p. 55) y al ser un cosa como cualquier otra estas cargan con las huellas de su existencia, con sus marcas y con sus heridas, las heridas de las grabaciones de voz, al igual que “[l]as heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus glitches, las huellas de sus copiados y transferencias” (Steyerl, 2014, p. 57).

El uso de muestras de audio y la desarticulación de sonidos grabados se vuelven herramientas muy poderosas en la tecno-vocalización contemporánea permitiéndonos generar distintas rearticulaciones tanto en un plano semiótico, al utilizar muestras de voz de diversas fuentes y someterla a procesos de recontextualización, como en un plano sensorial y morfológico, al utilizar la voz fragmentada y desarticulada como herramienta instrumental con cargas somáticas en la percepción. Es desde esta búsqueda por la tecno-vocalización como un sonido reproducible, como un objeto sonoro como cualquier otro y las rearticulaciones que se detonan a partir de esto que en este capítulo busco ahondar en las formas en que la reproducción de nuestra voz y de la voz de otras personas puede ser utilizada como una herramienta creativa capaz de desarticular algunas de las máximas morales que giran en torno de la voz y cómo las implicaciones semióticas y morfológicas de dichas grabaciones permiten articular una serie de complejos sistemas tecno-vocales.

2.6 UN SONIDO COMO CUALQUIER OTRO

Esta idea de entender a la tecno-vocalización, tanto de las súper estrellas de la industria musical como a la voz propia, tiene muchas convergencias con el concepto de contra-desocultamiento que abordamos más arriba. Hay una potencia muy fuerte en utilizar tanto el enmascaramiento sonoro de la voz, como el desmantelamiento semiótico y lingüístico de esta para lograr destruir todos los vínculos ontológicos entre la voz y el cuerpo, entre la voz y la presencia, entre la voz y el alma. Chang menciona que “Desde el advenimiento de la grabación de sonido, ha existido un binarismo sospechoso entre el sonido en vivo y el grabado. Donde el sonido en vivo supuestamente tiene presencia, emanada de un interior, el sonido grabado es el eco fantasmal de esa presencia” (V. Chang, 2009, p. 143). Este binarismo tiene gran peso en lo que respecta a la tecno-vocalización y surge de las mismas concepciones ontológicas ligadas a la voz como parte del alma que anima a un cuerpo físico. Pero mientras que podría parecer que este binarismo sentencia al sonido grabado de la voz a ser una mera copia fantasmal de la presencia inmediata de la voz, el sampleo de grabaciones de voz nos facilita para desestabilizar los atributos sacros vinculados a esta y nos permite escucharla como lo que realmente es, un sonido como todos los demás. En palabras de Chang “[d]e hecho, el sonido grabado socava la prioridad ontológica del interior sobre el exterior sonoro” (V. Chang, 2009, p. 143).

Una pieza musical que nos puede ayudar a entender el proceso de desestabilización que puede sufrir la voz a partir de la incesante repetición de esta es la famosa pieza *i am sitting in a room* del compositor norteamericano Alvin Lucier.⁵¹ En esta, el compositor

⁵¹ *I am sitting in a room*, Alvin Lucier: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>.

norteamericano construye un sistema tecno-vocal a partir de un micrófono, una grabadora, un par de altoparlantes y su aparato fonador el cual recita una y otra vez, con una voz tartamuda y calma, el texto:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have (Lucier, 1969).⁵²

Lucier nos presenta en un principio su tecno-vocalización y su discurso de una manera inmediata, en múltiples presentaciones el compositor él mismo llega a la habitación y se sienta frente al micrófono y al público para recitar el texto previamente mencionado, lo vemos hablar, escuchamos las palabras poco a poco salir de su boca. Posteriormente, a partir de la repetición cíclica de esta grabación a través de los altoparlantes y de nuevo capturada por el micrófono, presenciamos un lento proceso de descomposición tecno-vocal, de contra-desocultamiento sonoro, de la metamorfosis de la voz en un sonido como cualquier otro. Durante los primeros minutos vamos perdiendo la relación de esta voz al cuerpo del compositor; posteriormente la voz va perdiendo cualquier rastro lingüístico, las palabras y la articulación de estas son evaporadas; finalmente cualquier rastro tímbrico de la voz de Lucier

⁵² “Estoy sentado en una habitación diferente a la que tú estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz hablada y la voy a reproducir de nuevo en esta habitación una y otra vez hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se refuercen de manera que cualquier característica de mi discurso, con la excepción tal vez de su ritmo, sea destruida. Lo que vas a escuchar, por lo tanto, son las frecuencias naturales de la habitación articuladas por mi habla. Considero esta actividad no tanto como una demostración de un fenómeno físico, si no como una forma de suavizar cualquier irregularidad que mi voz podría tener.”

se pierde en frecuencias resonantes que se asemejan más al sonido de una onda sinusoidal aguada que a la de la voz de cualquier ser hablante.

Este tipo de tecno-vocalizaciones que evidencian la naturaleza de la voz como un sonido como cualquier otro nos permiten bajar a la voz de un pedal ontológico, pero esto no debería de ser razón para restarle importancia a esta como herramienta sonora, al contrario, el entenderla como un sonido más nos permite analizarla y explorarla desde sus particularidades sonoras y sus posibilidades musicales, buscando así distintas formas de ensamblaje que nos permitan aprovechar la descontextualización total de la voz como un timbre instrumental complejo y elástico. Para Chang, es en el uso de la voz como ornamento melódico o percusivo cuando podemos escuchar a la voz sin su manto sacrílego, “[c]uando las líneas vocales se vuelven a concebir y reposicionar como líneas de percusión, un sample se transfigura a un nivel ontológico. La repetición continua de la voz refuerza el estado de la muestra como material plástico, implicando un cambio ontológico en el estado del sonido” (V. Chang, 2009, p. 157). De este modo, la voz como objeto sonoro se presenta ante nosotros como un sonido tímbrico descontextualizado dispuesto a articulaciones melódicas o percutidas tan poderosas como la de un violín o la de un gamelan.

En la tecno-vocalización como objeto sonoro, continua Chang, “el grano de la voz está presente, ya que no se puede borrar por completo, pero se ha convertido en algo completamente diferente. Las apuestas de ruptura aumentan significativamente en este tipo de sampleo, ya que, (...) la voz está aparentemente unida a algo, ya sea el cuerpo o el registro, pero ha sido presionada para que signifique no sólo otra cosa, sino de otra manera” (V. Chang, 2009, p. 157). El giro de la tecno-vocalización como objeto sonoro nos permite encontrar formas de entender a la voz musical más allá de las limitaciones biológicas del

canto y nos ayuda a ampliar lo que hasta ahora hemos estado nombrando como tecno-vocalización: como un sonido que se expresa de “otra manera”, tal vez como una percusión carnosa o como una unidad somática reproducible, como melodías desarticuladas de mil fauces.

Esta cualidad somática que tiene la voz como objeto sonoro la podemos encontrar en piezas como la previamente mencionada *Come out*, en donde la repetición constante de la voz de Daniel Hamm nos acerca a los sentimientos de frustración y enojo del joven contrastado con el tono impávido de su voz. Este acercamiento es desde la voz como un objeto sonoro, desde su grano, el cual se expresa en su textura, en sus inflexiones, en sus movimientos y no necesariamente en las palabras que emite. Otro ejemplo es el uso constante de voces del productor afroamericano J Dilla en quien, en palabras del músico y escritor Jordan Ferguson, las voces “[p]asan por la mente como un collage de imágenes, colores y estados de ánimo. Es hip-hop como música concreta. Incluso conocer todas las fuentes de samples no hace que los sonidos sean más discernibles en la mente, solo convierte la experiencia de escucharlos en una película de terror absurda” (Ferguson, 2014, pp. 78-79). Esto es notorio en piezas como *Two can win*⁵³ o *Time: The donuts of the heart*,⁵⁴ en donde las voces se entremezclan y se enciman como texturas carnosas ininteligibles, haciendo converger cierta familiaridad generada por las voces de los artistas junto con una sensación de desconcierto. Es un caos invocado en donde Dilla experimenta realizando “[c]ortes vocales dadaístas, tomando porciones (...) tan cortas que pierden su significado, y los usa como acentos tonales a lo largo de la pista” (Ferguson, 2014, p. 94). Es en muchas ocasiones

⁵³ *Two can win*, J Dilla: <https://www.youtube.com/watch?v=jMu47CsLm0M>.

⁵⁴ *Time: the donuts of the heart*, J Dilla: <https://www.youtube.com/watch?v=fmuTQ7GaPig>.

una desterritorialización de la voz, del canto y de la boca, un collage de granos vocales, una completa molecularización de la voz. La boca en gamelan.⁵⁵

La voz como un objeto sonoro, como unidad sonora con cargas somáticas, nos facilita un abanico de posibilidades compositivas. Esta nos permite una drástica dislocación ontológica, nos permite separarnos de nuestra voz y manipularla a nuestro gusto, ya sea como ornamento en una pieza como *Billy not Really*⁵⁶ del trío norteamericano Death Grips, en donde la voz de la cantante islandesa Björk es completamente destazada para transformarse en un instrumento más del ensamble, pero con el timbre específico de la cantante, su grano vocal; o como en un desarrollo melódico y rítmico enfocado en la voz como objeto sonoro en una pieza como *Metrodora* del cantante y compositor Greco-Italiano Demetrios Stratos,⁵⁷ en donde la repetición constante de fragmentos pregrabados de su voz crean un pequeño e infinito ritornelo en donde la voz pierde toda característica excepto el color de su grano y la melodía que esta construye; o también en una pieza como *Lectura de una carta no entregada* de la artista María José Benitez,⁵⁸ en donde la voz como objeto sonoro brilla por su ausencia y deviene un simple ritmo de clicks creados por las abruptas interrupciones de la voz al cortarse instantáneamente después de ser emitida.

⁵⁵ El gamelan es una agrupación instrumental de indonesia en donde se articulan varios instrumentos principalmente monofónicos. La alegoría del gamelan como devenir de la voz sampleada como objeto sonoro refiera a las posibilidades de ambas para articular ritmos y melodías articulando diversos instrumentos monofónicos. Unidades que articulan flujos melódicos y rítmicos al ensamblarse en conjunto.

⁵⁶ *Billy not really*, Death grips: <https://www.youtube.com/watch?v=9YIVeSXbAn8>.

⁵⁷ *Metadora*, Demetrios Stratos: <https://www.youtube.com/watch?v=z1Jjtrm6Wts&list=PLONFvdmdVNRGYb5BuAo-RZh5oyAxvfeA0&index=20&t=64s>.

⁵⁸ *Lectura de una carta no entregada*, María José Benitez: <https://www.youtube.com/watch?v=GhuVZzkOiN0&list=PLONFvdmdVNRGYb5BuAo-RZh5oyAxvfeA0&index=18>.

Estas técnicas de fragmentación de la voz para trabajarla al igual que un objeto sonoro sin todas las cargas que constantemente de le atribuyen a la voz, me ayudaron en un inicio para comenzar a explorar con mi tecno-vocalización durante la gestión de *FA(U)CES*. Durante la etapa temprana de composición, aún sin encontrar una voz con la que me sintiera cómodo para comenzar a explorar, empecé a realizar grabaciones de mí mismo leyendo distintos textos o cantando pequeñas melodías para posteriormente procesarlas en el software de programación *supercollider*, sometiendo a estas grabaciones a procesos de granulación que las fragmentaba en pequeñas unidades de entre 0.3 segundos a 1 segundo y reacomodándolas para hacer con ellas texturas sonoras y tecno-vocales. Esas grabaciones, posteriormente se transformaron en la base textural de la pieza *Murmullos* en donde, acompañadas por un piano, dan la sensación de desborde de la boca, como si en cada palabra que se recitara quedara un rastro de sonido, de saliva o de labios. Esta idea de pequeños fragmentos de voz como huellas o residuos de las voces principales fue tomando cada vez más forma y fue incorporada en muchas otras de las piezas de modo más discreto, pero siempre intentando generar la sensación de desbordamiento de la boca-cyborg que tecno-vocalizara.

Finalmente, me gustaría abordar el caso del beatbox como una disciplina que, aun siendo una práctica que realmente no fue utilizada a lo largo de *FA(U)CES*, transgrede las cargas ontológicas de la voz al re-articular a la boca para convertirla en una máquina de ritmos. No es casualidad que en la práctica del beatbox usualmente se oculta a la boca mientras se produce el ritmo, velando a la boca como máquina vocal y permitiéndole devenir máquina de ritmos. El arte del beatbox como lo conocemos hoy en día surge como un sustituto económico, callejero y portátil de las cajas de ritmos que se popularizaron en los

años ochenta gracias a la música electrónica y el hip-hop, volviéndose una pieza fundamental para toda la cultura del freestyle callejero. Posteriormente, gracias a personas como Darren 'Buffy' Robinson,⁵⁹ Doug E Fresh⁶⁰ y Biz Markie,⁶¹ el beatbox comenzó a instaurarse en el entorno musical como un instrumento independiente con posibilidades más allá de un simple acompañamiento. En el beatbox, la trans-medialidad de la boca y el micrófono dinámico reterritorializan a la boca permitiendo una maravillosa exhibición de contorsiones entre mano, micrófono y boca que hacen hasta lo imposible para desarticular a la voz y magnificar sus transientes, imitando de modo magistral el sonido percutido de bombos, tarolas y platillos, sobreponiéndolos con melodías que simulan sintetizadores, las cuales están siendo generadas ingeniosamente con el poco aires que se puede proyectar sin interrumpir los movimientos bucales que articulan el beat.

El hecho de que prácticas como el beatbox o el sampleo de voces fragmentadas devenidas percusiones hayan adquirido un papel tan importante en el mundo de la percusión, no como un sustituto de estas, sino como una percusión cargada de un timbre muy particular y rico, nos hablan de que la voz, aun estando fragmentada y desarticulada, mantiene una carga somática innegable, un grano. El sonido de la voz sigue siendo uno de los sonidos más cercanos a nosotros como humanos, sigue siendo el sonido con el que nos comunicamos y expresamos desde nuestro nacimiento, sigue siendo el resultado de un proceso sonoro que ocurre desde nuestras entrañas, por lo tanto, es innegable que al escuchar el timbre de la voz hay algo que nos llama, hay algo que retumba desde el fondo de nuestro cuerpo y de nuestra

⁵⁹ Darren Buffy Robinson: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL-NvBqp1WU>.

⁶⁰ Doug E Fresh: https://youtu.be/NYJPOoy_eMM.

⁶¹ Biz Markie: <https://youtu.be/XAkFwRj7DYM>.

memoria, no como un interioridad metafísica y sacra, más bien como una interioridad cavernosa, húmeda y visceral. Gamelanes con dientes y pulmones.

3 FA(U)CES

A lo largo de los dos años que me llevó elaborar esta tesis, fueron sucediendo diversas situaciones que me llevarían a darle forma al concepto de tecno-vocalización y del mismo, a la implementación sonora de todas las reflexiones derivadas de dicho concepto en mi álbum *FA(U)CES*. Me parece importante comentar que la decisión de elaborar un producto musical en formato de álbum de larga duración no fue mi primera opción, durante la primera faceta del posgrado me veía más inclinado a componer obras musicales en formato de instalación sonora, en donde pudiera utilizar distintas herramientas de especialización para crear la imagen sonora de voces sin cuerpos o el desarrollo de una herramienta de reconocimiento de voz, la cual pudiera responderle al usuario con algún sonido derivado de la voz que este suministrara. Estas ideas fueron cambiando poco a poco a partir de comenzar a experimentar con la sonoridad de mi propia voz y de la constante lectura de textos académicos que problematizaban la relación de la voz con la identidad, estas dos situaciones me empujaban a sentir que si realmente quería entender de qué modo la implementación de diversas herramientas tecnológicas afectaban a la voz como herramienta creativa, el objeto principal de estudio que debería utilizar para elaborar el argumento de mi tesis y el producto sonoro sería mi propia voz. Fue así como la idea de crear distintas exploraciones sonoras con mi voz a manera de pistas, comenzó a tomar forma para finalmente concluir en una serie de catorce piezas en donde el foco central se encuentra en el procesamiento vocal.

A partir de comenzar a experimentar con el procesamiento de mi voz de manera más formales y con una dirección más clara fue que muchos de los ejes conceptuales de *FA(U)CES* fueron surgiendo, por un lado, comencé a darme cuenta que, aun teniendo la posibilidad de moldear mi voz severamente con distintas herramientas electrónicas, esta

seguía manteniendo una sonoridad familiar, una especie de grano vocal que siempre estaba presente, pero más interesante aún, este grano que se mantenía me remitía a otras voces, principalmente a las voces de familiares cercanos como la de mi madre o mi abuela, pero también a distintas voces de personas que me recordaban a mi infancia y al lugar en donde nací y en donde se había desarrollado toda mi historia familiar. Fue gracias a estas resonancias entre mi voz con otras voces que encontré los ejes conceptuales principales de *FA(U)CES*: la relación de la voz con la memoria; la historia sonora de nuestra voz construida por múltiples voces y sonidos; y la posibilidad musical de utilizar múltiples herramientas tecnológicas para revivir, re-entender y reconstruir dichas voces e historias.

FA(U)CES terminó siendo un álbum de noventa y ocho minutos de duración conformado por las piezas 1. Guendanabani, 2. Mil lobos, 3. Murmullos, 4. Fauces, 5. Concreto, 6. Martiniana, 7. Nana, 8. La costumbre, 9. Para mis amigxs, 10. Florecer, 11. Guendanabani pt.2, 12. Martillo, 13. La certeza y 14. Las olas. Este, a la par de ser un proyecto que buscaba explorar las posibilidades expresivas y sonoras del procesamiento tecnológico de la voz propia, también se volvió en una fuerte reflexión acerca de cómo la identidad se puede construir desde la voz y cómo, a su vez, la voz está construida por muchas otras voces y sonoridades. Es por eso que las piezas del ciclo no son sólo instancias exploratorias de distintas herramientas, si no que narran una especie de historia guiada por todas las cosas que fueron surgiendo al trabajar con mi tecno-vocalización como principal herramienta creativa.

El álbum inicia con la pieza *Guendanabani* a manera de pequeña obertura, una pieza que intenta encapsular la sensación de atreverse a cantar para romper el silencio y que poco a poco encuentra más seguridad en sí misma, hasta que de ella surgen otras dos voces que la

acompañan para fortalecerla. Inmediatamente después comienza una primera sección constituida por *Mil lobos*, *Murmullos* y *Fauces* en donde las voces son más erráticas en su interacción, intentando dar con esto una sensación de confusión e inseguridad, las voces en *Mil lobos* se sobreponen y se empujan; las voces en *Murmullos* se desbordan empapando toda la música; las voces en *Fauces* interrumpen bruscamente a la voz principal para encontrar su lugar. Todas estas piezas intentan exponer momentos de confusión en mi vida, desde la inseguridad y adrenalina de cantar en público en *Mil lobos*; el miedo y la paranoia de sentir el recuerdo punzante de personas fallecidas como voces esquizoides en *Murmullos*; y el recuerdo borroso de la confusa euforia e inseguridad de la infancia en *Fauces*.

La segunda sección empieza con una transición hacia la aceptación, una búsqueda por encontrar sentido en cosas que habían sido olvidadas. *Concreto* comienza rotundamente con los sonidos de instrumentos estridente acompañados por una voz templada y con confianza liderando la pieza, esta, a pesar de estar acompañadas por otras voces, a diferencia de las voces principales de la primera sección, no se deja subordinar por ellas. *Concreto* es un momento de comprensión, ya que aun cuando uno está innegablemente vinculado a la ciudad -aun siendo *hijo del concreto*- también tiene la posibilidad de construirse desde otros lugares. De ahí que las piezas subsiguientes remiten a un reencuentro con la historia familiar propia y con las sonoridades de un lugar en donde nació, más nunca sentí como mi hogar. Las siguientes tres piezas: *Martiniana*, *Nana* y *La costumbre* son una búsqueda por reencontrarme con las ideas, las imágenes y los sonidos que recordaba de Juchitán,⁶² el lugar en donde nació, primero desde el canto de una canción tradicional con *Martiniana*; después desde un poema de mi

⁶² Cabe mencionar que yo nací en Juchitán, Oaxaca, por lo que será evidente que muchas de las voces y las sonoridades procedentes del istmo fueron muy importantes en la exploración de mi voz.

madre Rocío González sobre el hecho de heredarle a los hijos *gestos de personas que nunca conocieron*; y finalmente desde la lectura del texto *Luvina* de Juan Rulfo, en dónde se refiere a cómo la búsqueda por el amor y por construir una vida propia les hace a los hijos e hijas desaparecer y olvidar las tradiciones del lugar en donde nacieron. En estas tres piezas, las tecno-vocalizaciones que usé cantan con más seguridad, pero empapadas de los sonidos vocales que yo asociaba con Juchitán; voces cansadas y melancólicas, festivas y expresivas, secas y amorosas las cuales estaban inspiradas en las voces que en la infancia escuchaba salir de mis familiares.

Finalmente, la última sección que va desde *Para mis amigxs* hasta *las olas*, es un constante ir y venir en busca de encontrarle sentido y paz tanto a la vida como a la muerte. La canción *Para mi amigxs* busca ser un agradecimiento a la amistad como combustible vital, utilizando la narración de historias y la imitación del sonido de un teléfono en el canal derecho con el fin de crear una sensación sonora más íntima, este teléfono intenta imitar el sonido de una voz que va envejeciendo al otro lado del auricular mientras recuerda una vida de historias; la pieza *Florece* usa un verso del cantautor veracruzano David Haro acerca del temor de morir sólo, en esta, el músico recita “nacer es un sacrificio, morir no tiene final, al ser supremo le aviso, no estoy de conformidad aunque morir sea preciso” y desde ese verso, cantado con una timbre tenso y comprimido, busqué generar una tecno-vocalización que le cantara a la vida aún con el inevitable temor a la muerte; *Guendanabani pt.2* es un dueto entre una voz suave y tímida que camina hasta encontrarse con una voz que suena antigua y distorsionada, un último encuentro entre lo vivo y lo muerto y su deseo por encontrarse; enseguida del encuentro entre las dos voces de *Guendanabani pt.2*, *Martillo* rompe esa tensión con una pieza que busca dar un destello de optimismo con voces muy tratadas con

ecualizadores y con mucha corrección de afinación, las cuales cantan acerca de romper todas esas piedras de la memoria que nos hacen creer que la vida es de una sola manera. Del mismo modo, en la misma pieza, una voz seca similar a la que usé en *Floreecer* recita otro poema de la poeta Rocío González, mientras en distintos momentos una tecno-vocalización que intenta imitar el timbre vocal de mi mamá canta en paralelo a mi voz. Finalmente, el álbum concluye con *La certeza* y *las olas* como dos caras de la misma moneda, *La certeza* como una pieza sobre la muerte y *Las olas* como una pieza sobre el nacimiento. *La certeza* contrasta una delicada voz cantando a solas con la potente intensidad de un coro, culminando con la voz principal siendo invadida completamente por la distorsión hasta evaporarse; mientras que *las olas*, narra a manera de canción la historia de una criatura que nace desde el fondo del mar, culminando con la voz de la criatura desvaneciéndose en una textura saturada por reverberadores, delays y alteradores de tono.

3.1 PRODUCCIÓN

Antes de continuar ahondando en algunas de las particularidades técnicas y conceptuales que surgieron durante la producción y composición de *FA(U)CES*, me gustaría empezar diciendo que todo el proceso creativo de las catorce piezas que conforman el álbum lo hice en solitario y con los recursos materiales con los que contaba previamente, junto con algunas herramientas que fui adquiriendo a lo largo de los dos años que me llevó concluir mi trabajo de tesis. Dicha situación, aunque comenzó como una limitación derivada del aislamiento obligatorio causado por la pandemia mundial de Covid-19, me permitió adentrarme a procesos creativos mucho más personales, a los cuales hubiera sido mucho más difícil llegar en el caso de crear un disco con un enfoque principalmente colaborativo.

El trabajo en solitario me permitió sumergirme en sesiones de trabajo largas e introspectivas, en donde la exploración de mi tecno-vocalización regía toda una serie de decisiones. Constantemente me permitía experimentar libremente con distintos procesamientos, distintas formas de grabar mi voz: la editaba, le cambiaba el timbre, la ecualizaba y en el caso de no estar satisfecho, la borraba y la volvía a grabar. La libertad de poder tomar decisiones de este estilo sin la necesidad de discutir las, me ayudaba a no sentirme aferrado con el material que hacía, me daba rienda suelta a la exploración y experimentación.

Al igual que el enfoque DIY⁶³ me facilitaba muchos aspectos del trabajo, permitiéndome tomar la última palabra en las decisiones creativas y logísticas, también me confrontaba a ingeniármelas únicamente con las herramientas y el equipo que tuviera a la mano, obligándome a tomar un enfoque creativo y hasta cierto punto lúdico en el uso de mis herramientas de procesamiento y edición.⁶⁴ En muchas de las ocasiones, el punto de partida para comenzar una nueva canción o para iniciar sesiones de experimentación era inspirado por la tecno-vocalización de alguna o algún cantante que hubiera llamado mi atención, por lo que ingeniármelas para analizar la construcción de dichos sistemas tecno-vocales y posteriormente intentar conseguir herramientas similares y lograr un efecto parecido al que

⁶³ DIY son las siglas de *Do it yourself*, “hazlo tú mismo o misma” en español, el cual se ha vuelto un término muy popular entre diversas comunidades digitales que buscan descentralizar las formas de producción al compartir información para la elaboración de diversas cosas en entornos caseros.

⁶⁴ A manera de esclarecer el tipo de herramientas a las que me estoy refiriendo, enlistaré algunas de las principales herramientas que utilicé para los procesamientos tecno-vocales durante *FA(U)CES*: Un micrófono *SM-58* de *Shure*, un micrófono *LCT 441 FLEX* de *Lewitt*, una grabadora *dr-40x* de *Tascam*, un par de monitores *HS 5* de *Yamaha*, La estación de audio digital *Reaper*, el *Software* de programación *Supercollider*, ecualizador *SS1* de *Analog Obsession*, los compresores *LALA* de *Analog Obsession* y *Rough rider 3* de *Audio damage*, un delay *Valhalla super massive* de *Valhalla*, un reverberador *Convology XT* de *Wave arts*, el corrector de audio *RX7* de *izotope* y el corrector de afinación *Tune real-time* de *Waves*.

escuchaba se volvía un proceso creativo en sí mismo. En ciertas ocasiones, lograr dichas texturas era muy sencillo, un filtrado drástico con un pasa bajas para conseguir un efecto opaco y submarino, acentuación de las frecuencias medias agudas y una reverberación con filtro de pasa altos para conseguir una voz seca y fría; pero en otras ocasiones lograr alguna textura específica se volvía una de las preocupaciones centrales para la pieza, por lo que me tardaba días en conseguir resultados con los cuales me sintiera satisfecho; por ejemplo, este fue el caso de mi pieza *Guendanabani pt.2*, en donde la reestructuración de mi tecnovocalización para conseguir que esta se asemejara a las voces de ancianos y ancianas de Ixtepec que recordaba de mi infancia se volvió el móvil central de dicha canción.

Para lograr el resultado que se escucha en la pieza de *Guendanabani pt.2* fue necesario someter a una grabación de mi voz cantando la canción de Guendanabani a distintos procesos. Primero elevé 3.85 semitonos el tono de mi voz; también le agregué a este canal de audio una reverberación por convolución que imitaba una sala de conciertos a un 15% de mezcla a manera de dar un poco de profundidad al sonido, esto junto con un simulador de vinyl desarrollado por *Izotope*, el cual me ayudó a simular el polvo y la estática de una grabación vieja (ilustración 1); finalmente pasé esta señal en paralelo a otro canal en donde incorporaba una distorsión que enfatizara las frecuencias medias y comprimí drásticamente el audio de este canal (ilustración 2). Cabe mencionar que, al buscar imitar la sonoridad de una grabación vieja que sonora a través de un megáfono como el que encontramos en los zócalos de las plazas públicas, el sonido resultante de ambos canales es pasado de nuevo por la reverberación general de la sesión de audio, ya que se busca imitar el sonido de una grabación resonando en otro espacio abierto; un efecto muy similar utilicé en la introducción que hace Natalia Toledo en la pieza *Martiniana*.



Ilustración 1: Canal principal de tecno-vocalización en Guendanabani pt.2

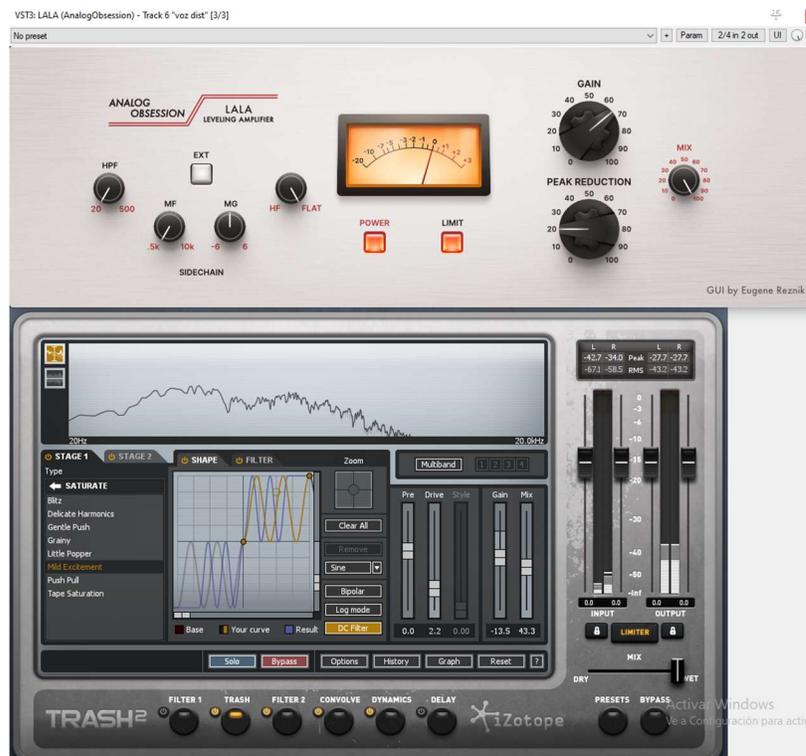


Ilustración 2: Canal paralelo de tecno-vocalización en Guendanabani pt.2

Otro caso en particular en donde tuve que explotar las herramientas que tenía para lograr los resultados que buscaba fue en mi pieza *La certeza*, en donde, inspirado por cantantes como Björk, Arca y Lingua ignota, quienes constantemente usan múltiples pistas de su propia voz para generar sensaciones corales, me propuse construir una pieza en donde contrastara voces aisladas, delicadas e íntimas, con la fuerza de un coro conformado únicamente con mi voz. A lo largo de la grabación de esta pieza se presentaron principalmente dos problemas: primero, para conseguir un nivel alto de detalle en la voz, para lograr capturar todos los movimientos de la boca, todos los sonidos involucrados en la contorsión del canto, era completamente necesario utilizar un micrófono muy sensible, por lo que dichas grabaciones se realizaron con un micrófono de condensador LCT 441 FLEX de Lewitt. El problema de trabajar con un micrófono de condensador tan sensible en un ambiente no controlado es que era inevitable que distintos sonidos de las calles de la ciudad se colaran a la grabación, cosa que se haría aún más notoria al momento de comprimir estas grabaciones, por lo que se volvió una necesidad el ingeniar formas de grabación que bloquearan lo más posible el sonido externo, tales como grabar rodeado por sabanas o escondido dentro del closet, a la par de aprovechar distintas herramientas como el RX7 de Izotope que facilitarían el borrar estos elementos de las grabaciones. Finalmente opté por no obsesionarme por completo con dichos detalles, reconociendo que todos los sonidos que se incorporaban en las grabaciones pertenecían a las naturalezas sonoras de cada uno de los medios que conformaban el sistema con el que tecno-vocalizara, por lo que decidí incorporar la estética ruidosa y contaminada del DIY o, como se le suele decir a la música hecha en casa, LoFi (derivado del inglés *low Fidelity*, o sea baja fidelidad en español) siempre y cuando estas texturas caseras no opacaran las ideas sonoras que estuviera buscando en mis composiciones.

El segundo problema que surgió durante la creación de *la certeza* fue el de trabajar en muchas capas con una misma voz: la mía. Intercalar múltiples voces en un coro no suele ser un problema hasta que todas estas voces cantan en tesituras similares, a volúmenes similares y con timbres prácticamente idénticos, por lo que me vi en la necesidad de variar mi voz tanto en la proyección que hacía de esta, tanto en las distancias que tomaba con respecto al micrófono (Ilustración 3), como en el modo en el que ecualizaba cada una de las voces y en la intensidad de correcciones de afinación entre cada una de las pistas (Ilustración 4). Esta situación me abrió los oídos a una problemática importante para el proyecto: la necesidad de tratar cada voz como una voz única con cualidades y necesidades particulares, aun cuando todas estas voces fueran construidas por mí. Por lo que a lo largo de todo el disco, e inclusive cada una de las capas de voz en cada una de las canciones, fue tratada como una voz en sí misma; cada voz como un sistema particular con sus respectivas necesidades, cada voz con sus respectivas ecualizaciones para que acentuaran frecuencias específicas dependiendo del papel que se le quisiera dar a cada una de ellas, de los caminos que cada una abría, con compresiones distintas dependiendo de los rangos dinámicos que se estuvieran

buscando, con distintos procesamientos, reverberaciones, doblajes que respondieran, potencializaran y ayudaran a experimentar con diversos devenires, disfraces y personajes.

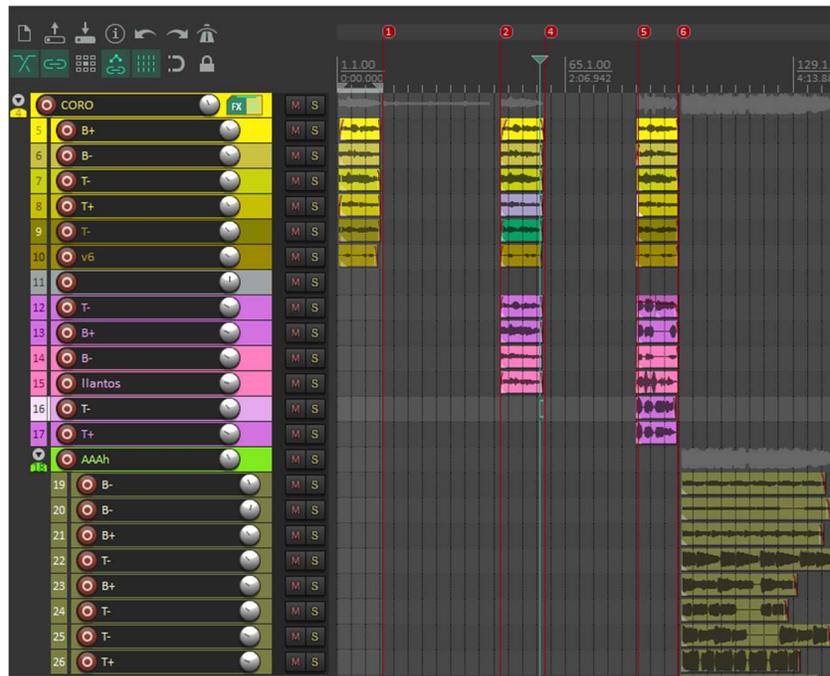


Ilustración 3: variaciones dinámicas del coro de La certeza



Ilustración 4: Ecualizadores y correctores de afinación en los canales de La certeza (El color naranja y rojo en los efectos significa que están apagados)

Abordar el proyecto musical desde el ángulo del DIY me obligó a tomar un enfoque creativo no sólo a la hora de componer, sino también a la hora de utilizar las herramientas que tenía a mi alcance y sus particularidades para explorarlas, explotarlas y usarlas de modos inesperados en busca de nuevas rutas y nuevas interconexiones que me permitieran generar sistemas tecno-vocales ricos en sonoridades. El enfoque DIY comenzó como una limitante,

pero a lo largo del proceso de producción las limitantes se volvieron características fundamentales del proyecto: desde la incorporación de texturas sonoras que acentuaran el carácter casero del álbum como sonidos de vinilos gastados, grabaciones de archivo viejas, sonidos del ambiente y equipos dañados que empaparan de distorsión las señales, hasta la necesidad de trabajar con detalle y atención cada una de las capas vocales para lograr dar variación a la mono-tímbrica de mi tecno-vocalización. Muchos de los elementos que surgieron a partir de las limitaciones se volverían ejes fundamentales del proyecto, permitiéndome explorar de una manera más íntima con mis herramientas un amplio abanico de tecno-vocalizaciones distintas.

3.2 LAS VOCES DE LA MEMORIA

Finalmente, después de referirme constantemente a la multiplicidad de voces que son detonadas en la tecno-vocalización, me gustaría exponer más a fondo los procesos principales de transformación que realicé en mis tecno-vocalizaciones y cómo desde los disfraces, las máscaras y desde el uso de grabaciones de voces ajenas, logré conectar con las múltiples voces que se encontraban en mi voz, cosa que se volvió uno de los ejes principales a lo largo de la creación de *FA(U)CES*. Dichos procesos de metamorfosis tecno-vocal surgieron como una búsqueda personal por encontrar, explorar y reconfigurar todas las voces constitutivas que articulaban mi propia voz y las cuales se habían mantenido ocultas ya sea por el olvido o por la falta de atención. La tecno-vocalización se convirtió en un ejercicio para sumergirme y amplificar a todas esas voces que construían lo que toda mi vida había nombrado como “mi voz”.

Al principio, mi forma de abordar los procesos creativos de reconfiguración en la tecno-vocalización, la forma en la que estructuraba mis marcos de referencia, se regían por

la memoria o el análisis de diversos cantantes que detonaban algo en mí: curiosidad, desconcierto, asombro, placer, interés, horror, etcétera.⁶⁵ Este modo de abordar la tecno-vocalización resultó muy fructífero para comenzar a estructurar ideas, ya que, gracias a la imitación y la inspiración, a los disfraces tecno-vocales, se facilitaba un flujo de trabajo estructurado y con objetivos claros. Pero en otros casos, aun cuando los marcos que estructuraban las piezas y los procesos tecno-vocales estuvieran guiados por puntos de referencia específicos, siempre había algo insistiendo que desviaba el camino de la imitación para transformar la tecno-vocalización en algo más íntimo, más personal, más oculto. Aquello que se imponía eran los fantasmas sonoros que retumbaban desde el fondo de mis recuerdos, los movimientos musculares que desde la infancia habían trazado las articulaciones de mi boca, las melodías, ritmos y timbres que me habían acompañado a lo largo de mi vida; eso que se imponía eran las voces de la memoria.

¿A qué me refiero precisamente con las voces de la memoria? En pocas palabras eran aquellos fragmentos sonoros de memoria a los cuales vinculaba con la voz: la canción que me cantaba mi madre para dormir en la infancia, la risa de mis amigos y amigas, el recuerdo de un señor solitario que leía en voz alta en una banca, la quebradiza voz de aquel cantante que me hipnotizaba en la adolescencia, el canto desafinado de mi abuela, la peculiar sensación en la boca cuando decía tal o cual palabra, etcétera. Las voces de la memoria eran todos esos medios que conformaban la idea o el agenciamiento que yo había construido de lo que era la “voz” a lo largo de mi vida, este se construía a partir de las voces de mi madre, mi padre, mis familiares, las personas a las que admiraba etcétera; eran esos elementos

⁶⁵ No sobra decir que muchos de estos cantantes son los mismos que fueron presentados y analizados en el segundo capítulo de esta tesis.

semióticos, gestuales, afectivos que se encontraban hasta cierto punto ocultos en mi memoria y que al escucharlos usualmente despertaban una constelación de sentidos, cosquilleos, risas, tristezas, angustias y miedos; todo aquello que se presentaba como voz más allá de sus cualidades sonoras y semánticas.

Mientras más me dejaba llevar por las voces de la memoria, el proyecto tomaba cada vez más forma, me hacía comprender todas las fuerzas que convergen en la voz: fuerzas comunicativas, fuerzas sensoriales, fuerzas somáticas, fuerzas históricas, fuerzas de la identidad; me hacía entender que en la voz y la tecno-vocalización, en su pragmática de la multiplicidad, encontramos los trazos de toda una historia afectiva, trazos que están empapados de palabras y articulaciones aprendidas a lo largo de la vida, gestos y movimientos que revelan afinidades con ideas o personas que tal vez nunca conocimos. Por lo tanto, el manipular mi voz, incorporándola dentro de un sistema compuesto por diversos medios que la reconfiguraban y la reconstruían, tenía implicaciones mucha más incisivas de las que podría parecer en una primera instancia.

Como mencioné previamente, una de las primeras cosas que me llamaron la atención al experimentar con distintos cambios de tesitura en mi voz fue que, al subir algunos tonos al registro de mi voz, esta se asemejaba bastante a la voz de mi madre y de mi abuela, no sólo de ellas, si no que despertaba en mis recuerdos -en mis voces de la memoria- el timbre con el que la gente vieja cantaba canciones en Juchitán, un timbre un poco cansado, seco, triste y festivo.⁶⁶ Este encuentro en mi tecno-vocalización dio paso a uno de los ejes principales de *FA(U)CES*: la idea de pertenecer a un lugar, a una cultura y a un lenguaje con el cual me

⁶⁶ Un ejemplo para ilustrar el timbre de voz al que me refiero lo podemos encontrar en las voces de Fernando Salinas y Máximo Santiago, integrantes del trio Xavizende: <https://www.youtube.com/watch?v=9Y9jTXDm94o>

relacionó casi exclusivamente por la resonancia y las historias que me fueron heredadas por mi familia. A partir de esto fue que decidí plantearme el cantar canciones tradicionales de istmo y el enunciarme con voces que me recordaran a las sonoridades de mi historia familiar, esto es claro en canciones como *Martiniana*, *Guendanabani* y *Guendanabani pt.2* en dónde directamente reinterprete canciones funerarias istmeñas, o en canciones como *Martiniana*, *Nacimiento* y *Fauces* en donde las palabras, los timbres de voz y las grabaciones usadas resonaban completamente con la idea que he construido desde mi infancia sobre el istmo.

Una vez habiendo encontrado ciertas voces que me permitían enunciarme desde mi historia y desde los recuerdos propios y familiares, me pareció relevante encarnar dichas voces de la memoria en timbres específicos construido de un modo un poco más complejo. Una de estas voces sería el elemento principal de la canción *Guendanabani pt.2*, ya que esta fue la canción que hizo retumbar mi cuerpo al momento de escuchar mi voz desafinada y distorsionada como una voz de la memoria. Cabe mencionar que la canción original de *Guendanabani* tiene dos versiones, una en zapoteco escrita por Juan Xtubi y otra en español compuesta por Daniel C. Pineda, por lo que me propuse a cantar las dos versiones a lo largo del álbum. Primero, a manera de obertura, utilicé la versión en zapoteco con mi voz manipulada al mínimo intentando imitar la sonoridad de un teatro vacío, en donde lo único que resonara fuera mi voz y las contorsiones que hacía mi boca al intentar cantar en un idioma que, aun siendo tan familiar para mis oídos, nunca aprendí a hablar. Esta voz, poco a poco es acompañada por otras dos voces altamente procesadas por correctores de afinación, alteradores de Tono, distorsiones y compresores a manera de fantasmas sonoros conjurados por la voz principal, que con la fuerza de sus respectivas tecno-vocalizaciones ayudan a robustecer la voz principal para inaugurar el disco (Ilustración 5). De igual forma, a manera

de preparar la coda del disco fue que utilicé la voz de anciana istmeña previamente expuesta en el dueto de *Guendanabani pt.2*.

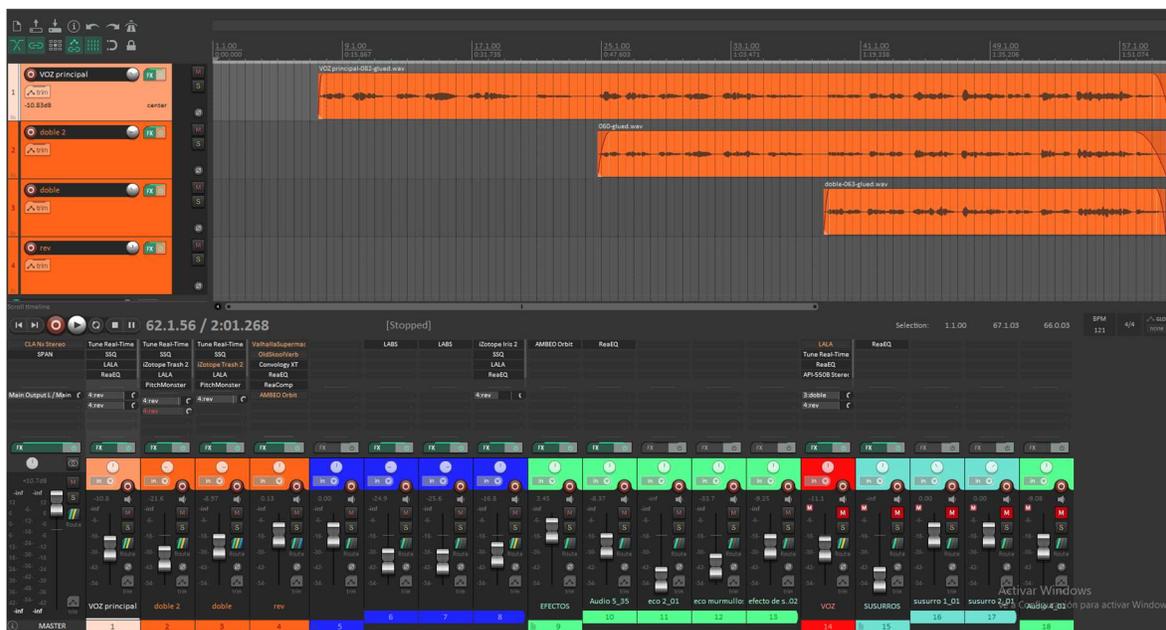


Ilustración 5 Voces y efectos de la canción *Guendanabani*

Al igual que las voces de la memoria me empujaron a acercarme a las voces que remitían al lugar en donde nací y a las voces de mis familiares difuntos en piezas como *Martiniana*, *Florecer*, *Nana* y las dos partes de *Guendanabani* previamente mencionadas, estas también me hicieron intentar replicar la voz de mi difunta madre, primero como un guiño al utilizar su voz sampleada en el puente de la pieza *Fauces* y después en la pieza *Martillo*, en dónde mi voz es acompañada en distintos momentos por la voz de mi madre reconstruida a partir de la memoria, las palabras específicas de su poesía, reverberadores, ecualizadores y correctores tanto tímbricos como de tono (Ilustración 6). La intención de replicar la voz de mi madre era poder dar la sensación de recitar en dueto uno de sus poemas aún sin encontrarnos físicamente en el mismo lugar; era una manera de volver a sentir su presencia conjurándola desde la voz. Inclusive, desde la narrativa que acompaña a la pieza

Martillo, la cual busca cuestionar todas esas certezas o ideas que petrificamos en nuestra mente, el conjurar la presencia de mi madre desde la reconstrucción de su voz con la mía se volvió también una forma de poner en duda las narrativas de ausencia y de insonoridad de nuestros difuntos, proponiendo el conjuro sonoro y tecno-vocal como un ritual de reanimación.

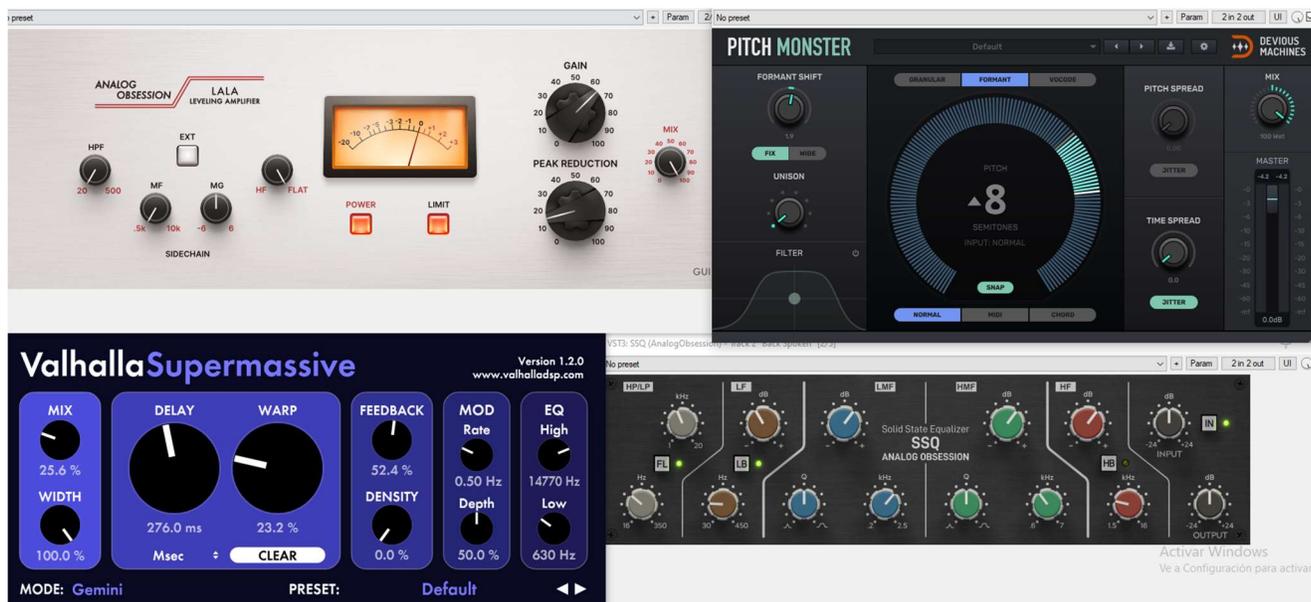


Ilustración 6: Procesos para la imitación de la voz de mi madre en *Martillo*

Del mismo modo, las insistencias de las voces de la memoria no siempre eran tan claras, no siempre remitían a personas o a lugares, muchas veces remitían a sensaciones en la boca, a gestos sonoros, a la pura experimentación sensorial del contra-desocultamiento al saturar y descomponer mi voz. A lo largo de la composición del disco comencé a encontrar un gran placer en incorporarle distorsión a mi voz, en algunos casos, como en *Nana*, *Concreto* o *Martillo*, la distorsión era muy sutil, agregando a la voz una capa de textura y una sensación fría al acentuar las frecuencias agudas. En otros casos la distorsión era más violenta, como

en el verso final de *La certeza* en donde la voz se descompone progresivamente hasta volverse completamente ilegible. Pero dicho efecto cumplió su mayor propósito en la pieza *Mil lobos*, la cual es en sí misma un tributo a la sensación eléctrica y eufórica de sentir la voz desbordándose completamente de los pulmones a las bocinas.

En *Mil lobos*, la voz principal empieza a narrar la historia de un cantante al subirse a un escenario. Esta voz comienza con una tenue textura eléctrica, únicamente una ligera distorsión, pero mientras la narración avanza, mientras el cantante hipotético va sintiendo como la electricidad que se genera en el ambiente por todos los cables, luces y bocinas, la voz principal se va empalmando con una voz que poco a poco se arrastra hacia el primer plano, generando una textura bocal similar al jadeo de un animal por los procesamientos de distorsión, compresión, ecualización y cambios de tono (Ilustración 7). El crepitar de esta voz animal va acompañado de procesos de distorsión y saturación de señal en todas las percusiones de la pieza, hasta que se llega a un clímax que marca la completa saturación de todos los instrumentos que se escuchan, a excepción de un sintetizador que ayuda a darle variación a la estridente textura de la saturación eléctrica. Toda esta pieza, desde la composición de los procesos de tecno-vocalización, hasta la letra misma, intentan detonar e ilustrar la euforia electrificada de la tecno-vocalización. La explosión sonora y somática de cantar y que todo alrededor retumbe por la sonoridad de la tecno-vocalización que uno mismo

está generando; el contraste de escucharse emitiendo texturas desgarradoras y potentes mientras la emisión de esta se siente suave en la garganta.



Ilustración 7: Efectos para distorsión en la voz de Mil lobos

También, inspirado por el uso que hicieron artistas como J Dilla y Death Grips con samples vocales minúsculos en donde aún fuera discernible la fragmentada voz de Björk o de los Jackson Five en las piezas que mencionamos hace unos capítulos, intenté generar mis propios samples minúsculos, buscando imitar y replicar el sonido de llantos y risas de niños, murmullos y sonidos fantasmales, únicamente como percusiones de suspiros, alientos y de fragmentos de articulaciones bocales en piezas como *Fauces*, *Florecer*, *Concreto* y *Murmullos*. Estos elementos de micro samples funcionaban a lo largo del proyecto como elementos fantasmagóricos que invadían las piezas, pequeños sonidos de bocas, alientos y voces que se infiltraban en las canciones para evidenciar la presencia de muchas identidades; como si al cantar las voces se desbordaran y comenzara a resonar como ecos de nuestra

infancia y de nuestra vejez, de nuestros familiares y amigos, incorporándose en la música como parte fundamental de sus percusiones y sus melodías.

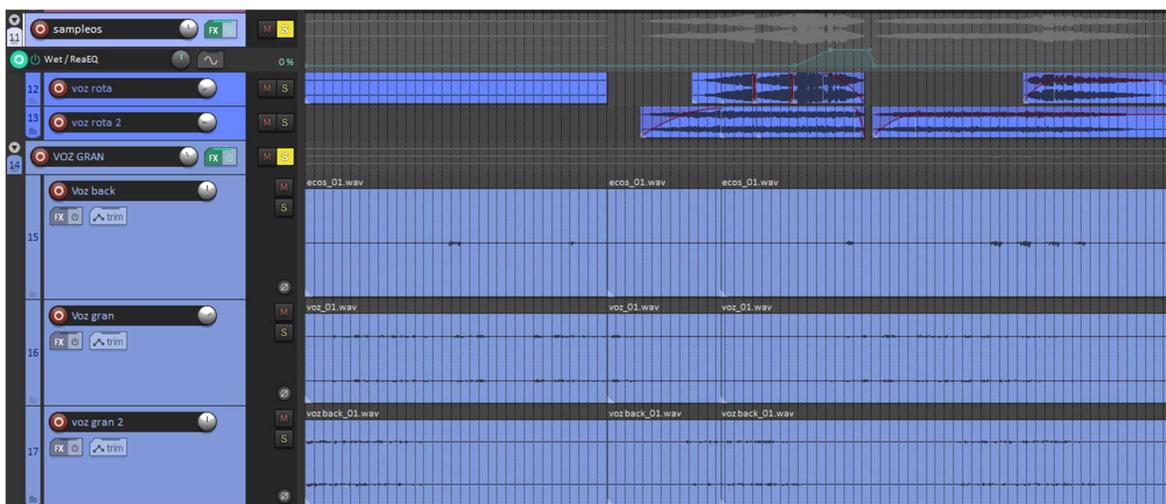


Ilustración 8: Pistas de textura vocal de fondo en Murmullos

Del mismo modo, en el uso creativo de los samples me fue de suma importancia el usar las voces de personas que invadían mi pensamiento gracias al timbre, a la melodía y a los ritmos de sus voces, así que en varias de las piezas del álbum se pueden escuchar distintas voces de estos fantasmas vivos y muertos que acompañan a la música con su voz. Cada una de estas grabaciones funcionaba como un agradecimiento o como un referente sonoro que empapara a las piezas de cierta atmosfera o de cierto timbre vocal; como un punto de referencia sonoro que cargara mi tecno-vocalización con otras fuerzas, con otras formas de articulación y de disponer a mi voz en la música. Esto sucede con claridad en piezas como *Martiniana*, *La costumbre*, *Floreecer* o *Para mis amigxs*, en dónde las voces de Natalia Toledo, Juan Rulfo, David Haro y Mariano Blatt respectivamente inauguran las canciones y cargan toda la sonoridad tecno-vocal consiguiente con su ritmo, con sus articulaciones, con sus palabras, con su ánimo y con su color, ya no desde la imitación o la simulación, más bien como una especie de transferencia de energía.

En conclusión, durante todo el proceso de composición, producción y post-producción de *FA(U)CES* constantemente estaba cuestionando y analizando cómo es que las tecno-vocalizaciones que estaba construyendo estaban consolidadas, cuáles eran los medios que le daban forma, cómo es que estos medios cambiaban y de cómo se manifestaban estos cambios en mis tecno-vocalizaciones y devenires. Cada vez que mi voz era alterada por distintas herramientas surgían nuevos medios que la volvían a transformar: palabras que resonaban con más fuerza al ser distorsionadas, gestos melódicos angelicales al emparar la tecno-vocalización de reverberadores y delays, cadencias corales al multiplicar mi voz a manera de un coro; toda modulación de los medios implicaba una reconfiguración de fuerzas y de funciones, alteraciones drásticas en el cómo entendía la morfología de mi voz y como percibía su espacio-temporalidad, por lo que abrirse al caos de la incertidumbre se volvió esencial para lograr canalizar diversas fuerzas y posibilidades que le dieran una fuerte carga musical y afectiva a todas las piezas del álbum.

Es así cómo tanto este trabajo de tesis, como su producto sonoro fueron concebidos: a partir del uso metodológico de la pragmática de la multiplicidad para entender toda la complejidad de medios involucrados y las implicaciones ontológicas, psicosociales, estéticas y afectivas del manipular tecnológicamente mi voz; el análisis profundo de diversas tecno-vocalizaciones incluida la propia; y el desarrollo técnico, compositivo y conceptual que implicó la creación de la multiplicidad de tecno-vocalizaciones que conforman el álbum *FA(U)CES*.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo tracé un camino que buscaba analizar y problematizar las relaciones y posibilidades de la voz procesada por diversos medios tecnológicos, intentando dilucidar de qué modo el surgimiento de diversas herramientas de grabación, procesamiento, transmisión y reproducción de la voz han afectado el cómo producimos y reproducimos las voces en el entorno musical contemporáneo. Para lograr este fin fue necesario el involucrar diversas disciplinas teóricas que ahondaran en las implicaciones psicosociales, ontológicas, estéticas y musicales de manipular la voz con diversas herramientas tecnológicas, lo cual ponía en evidencia la necesidad de cuestionar algunas de las concepciones más arraigadas que tenemos en torno a la voz: su ubicación fijada a un cuerpo biológico y a una emisión específica; la singularidad y originalidad de esta como emisión propia de una o un individuo; y el priorizar el aparato fonador como origen jerárquico de una emisión tecno-vocal.

Al igual que fue necesario referir a diversas corrientes académicas para construir un marco teórico que sostuviera las implicaciones de plantear a la voz procesada tecnológicamente como una emisión tecno-vocal derivada de una interconexión desjerarquizada de medios mecánicos, electrónicos, biológicos y semióticos -un sistema tecno-vocal-, también fue esencial para el trabajo el desarrollar una obra musical en donde el uso de la voz como tecno-vocalización fuera el eje principal. Dicho proceso de composición, grabación, edición y mezcla fue desarrollado paralelamente al trabajo de lectura, discusión, redacción y corrección del trabajo de tesis aquí presente, es por eso que a lo largo de esta tesis constantemente se está refiriendo a procesos y canciones específicas del álbum *FA(U)CES*, ya sea como una referencia a los procesos creativos y a la importancia que estos tuvieron para desarrollar las ideas de esta tesis o como ejemplos específicos para ilustrar las

particularidades de lo que se estuviera exponiendo. Del mismo modo, al escuchar *FA(U)CES*, será evidente para el escucha cómo los referentes musicales del aparato crítico, las ideas principales que se fueron desglosando y problematizando, las preocupaciones y motivaciones que se expusieron en este trabajo, son los elementos fundamentales sonoros y discursivos que ensamblan todo el proyecto musical.

FA(U)CES, al igual que esta tesis, comenzó con procesos de composición en dónde cada componente se estructuraba a partir de una relación de medios: medios rítmicos, medios gestuales, medios semióticos, medios melódicos, medios discursivos, etcétera. Dichos medios, los cuales cada uno era construido por otra relación compleja entre otros sub-medios, construían el sistema general de cada canción; cada canción era en sí misma una tecno-vocalización. Al construir cada una de estas canciones era necesario organizar las ideas que surgían en la composición, era necesario organizar el caos que se detonaba de la inspiración y la improvisación, en un primer momento sólo hay piezas sueltas: la grabación de una voz, una herramienta musical, un poema, el timbre de un sintetizador, una base rítmica inspirada en una canción en específico. Posteriormente el caos tomaba formas, formas inspiradas en motivos específicos que surgían desde la lectura y la escucha de los libros y las piezas que construían esta tesis, como es el caso del uso de micro-muestras sonoras para construir percusiones o melodías vocales granulares, o del mismo modo, el decidir guiarme por las voces de la memoria como motivo de algunas piezas en donde usara una canción tradicional istmeña con una voz que intentara simular la voz de mi abuela o de mi madre se volvía una sección importante para desarrollar las posibilidades afectivas de la tecno-vocalización en esta tesis.

Este trabajo fue una forma de adentrarme en las posibilidades musicales de la voz procesada y todas las cosas que esto conllevaba, desde las exploraciones que se abrían con esto al igual que las que se cerraban, por lo que me fue esencial abordar este tema desde la praxis. Adentrándome con rigor y profundidad a las complicadas discusiones, reflexiones y problematizaciones del trabajo de investigación y redacción, al igual que a las dificultades técnicas y los vaivenes afectivos y creativos que suceden durante el trabajo de composición, grabación, edición y mezcla. Al final, todo el camino que construí a partir de la tecno-vocalización y *FA(U)CES* me llevó a comprender de un modo mucho más complejo y fructífero las implicaciones de utilizar la voz procesada como un instrumento musical, capaz de transformarse, desprenderse, resonar, amplificarse, multiplicarse y devenir. Me hizo encontrar en mi tecno-vocalización una puerta al pasado y al futuro; un vínculo con aquellas personas que ya no están, con las que siguen y con las que están por venir; un fragmento de mí que seguirá sonando por el resto de los tiempos; una voz propia y múltiple.

Espero que tanto estas palabras como las voces en *FA(U)CES* logren resonar en los oídos de quienes han leído este trabajo y les impulse a buscar en su voz la multiplicidad de voces que habitan en ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Chang, J., Battistón, M., & DJ Kool Herc. (2017). *Generación Hip-Hop: De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Chang, V. (2009). Records that play: The present past in sampling practice. *Popular Music*, 28(2), 143-159. <https://doi.org/10.1017/S0261143009001755>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (5. ed). Pre-Textos.
- Eckhardt, J. (Ed.). (2018). *Grounds for possible music: On gender, voice, language, and identity*. Errant bodies.
- Ferguson, J. (2014). *Donuts*. Bloomsbury Publishing.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos* (E. Barjau, Trad.; 1. ed). Ed. del Serbal.
- Heredia, J. M. (2012). Dispositivos y/o Agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19(1). <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v19i1.1080>
- Laurie, A. (2018, agosto 2). *Laurie Anderson as Fenway Bergamot on Punctuation, God and Kierkegaard* (S. Deusner) [Web]. <https://americannoise.com/laurie-anderson-the-american-noise-interview/>
- Lucier, A. (1969). *I am sitting in a room*.
- Meizel, K. (2011). A Powerful Voice: Investigating Vocality and Identity. *Voice and Speech Review*, 7(1), 267-274. <https://doi.org/10.1080/23268263.2011.10739551>
- Raab, J. (2021). Auto-tune (N.º 3). En *This is pop*.
- Reich, S. (2002). *Writings on Music*. Oxford University Press.

- Salomón, S. (2014). Poesía y Performance: Espacios creados a partir del contacto entre cuerpo, voz, objetos, poesía y tecnología. *Badbec Revista del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, VOL. 4 N° 7.
- Schloss, J. G. (2004). *Making beats: The art of sample-based hip-hop*. Wesleyan University Press.
- Steyerl, H. (2014). *Los Condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- Tagg, P. (2013). *Music's meanings: A modern musicology for non-musos*. Mass Media Music Scholar's Press.
- Woodside, J. (2008). El sampleo: De la técnica al discurso sonoro y musical. *Revista Iberoamericana de Comunicación.*, 14, 11-31.