

SOBRE LOS VERSOS DE JAINA

Obra radiofónica

Análisis

Sin título

Te callé para mantenerte por siempre en mi mente
pero escapaste por alguna rendija de mi alma
por eso tuve que nombrarte unas mil veces
y en esas mil veces no hubo más remedio
que observar como ibas desapareciendo.

Aún me restan siete cinco ocasiones para desterrarte totalmente
mientras te sueltas de mi conciencia
te regalo la última rabieta de este año
y mientras olvido tu esencia
te comparto un sincero halago
éxito en todo, que la vida sea siempre favorable
y que Dios te proteja pase lo que pasare

Jaina Mata

Sobre los versos de Jaina es una obra que surge a partir de un interés por explorar el arte sonoro, la poesía sonora y el radioarte. Las primeras preguntas a resolver fueron ¿Qué son estos conceptos? ¿Qué los define? ¿Qué elementos los componen? Y posteriormente, ¿Cómo realizar una composición con base a ellos?

Si bien mi intención con este trabajo no es profundizar en cada uno de estos temas, sí intentaré exponer mi entendimiento sobre ellos y de qué manera repercuten en la obra creada.

ARTE SONORO

Debido a la emergencia de una gran diversidad de expresiones artísticas relacionada con el sonido en la segunda etapa del siglo XX, surgió la necesidad de englobarlas en un solo concepto: **arte sonoro**.

En palabras del Dr. Manuel Rocha, “arte sonoro es un concepto artificial que surge como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música [...] en el arte sonoro podemos incluir poesía sonora, acciones sonoras, radioarte, obras de arte conceptual que hacen referencia al sonido, obras *intermedia* en las que el sonido es el

elemento principal e incluso música electroacústica y música experimental”¹. Ahondar en el tema sobre pasa la búsqueda de este trabajo, por lo que buscando un concepto propio, me quedo con **arte sonoro** como: **toda expresión sonora realizada con una intención artística**.

RADIOARTE

Cuando se realizaron las primeras transmisiones de radio, se emitieron conciertos en vivo, obras de teatro y reproducción de discos gramofónicos, entre otros contenidos, empero, nadie concebía a la transmisión *per se* como arte. No es hasta que se comienza un proceso en el que se alterna la experimentación y la autocrítica en estas transmisiones que se consolida la radio como un medio artístico. En este sentido no se está tratando a la radio en su calidad de reproductora de arte – música, teatro, literatura – sino como en calidad de generadora de arte. El Dr. Rocha anuncia al radioarte como cualquier experiencia sonora artística transmitida por radio que no sea música en el sentido tradicional, y que tome en cuenta el lenguaje radiofónico para su difusión².

Así, nos situamos en la problemática de pensar artísticamente desde dentro del medio, obras que sean posibles porque la radiodifusión existe. Es decir, que la obra aún pudiendo ser exhibida en otros medios como salas de concierto o exposiciones, debe su sentido y razón de ser a la radio utilizando la morfología de éste como canal tecnológico, como medio de comunicación y haciendo uso del lenguaje radiofónico.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos entender como radioarte a ese arte sonoro que involucra la tecnología y el lenguaje de la radiodifusión³

POESÍA SONORA

Aunque el término *poesía sonora* fue acuñado en 1950 por el poeta francés Henri Chopín, fue a principios del siglo XX, derivado de los movimientos futurista y el dadaísta, que se comienzan a explorar dos imágenes características de la poesía: la poesía sonora y la poesía visual. En cuanto a la poesía sonora, la práctica está estrechamente ligada al desarrollo tecnológico de la grabación, lo que permitió manipular los sonidos⁴.

¹ ROCHA, Manuel. ¿Qué es el Arte Sonoro? [Mensaje en un blog]. Recuperado de http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/01/que-es-el-arte-sonoro_rocha.doc; última fecha de visia al sitio 13/02/22

² *Ídem*.

³ Definición establecida por José Iges Lebrancón en su tesis doctotal: *ARTE RADIOFÓNICO. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión* Universidad Complutense de Madrid, 1997.

⁴ *Homus Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*. Editor y curador BULATOV, Dmitry. Primera Edición en español, colección Teoría y Práctica del Arte/Ríos y Raíces. México:2004.

SIGNOS

*“El signo lingüístico no vincula un nombre con una cosa
sino un concepto con una imagen acústica”*
Ferdinand de Saussure

Una de mis principales preocupaciones era el significado y el significante lo cual me condujo hasta Saussure, quien llama “forma pura” a la relación entre significado y significante, así como a la que existe entre los distintos signos.

La función del lenguaje no es crear un medio sonoro para expresar el pensamiento sino mediar entre el pensamiento y el sonido, de modo tal que el vínculo entre ambos dé por resultado unidades que se determinen mutuamente⁵.

A nivel lenguaje de comunicación verbal, encontramos el fenómeno de resignificación del objeto sonoro o material acústico, donde ciertos significantes van tomando inesperados significados⁶. Entender este sistema lingüístico me dio pauta para crear la pieza a partir de acentuar, ampliar o contradecir los significados de los versos del poema con diversos significantes sonoros.

⁵ *Experimental Sound & Radio*. Editado por S. Weiss, Allen. New York University and Massachusetts Institute of Technology:2001

⁶ Entendiendo significado y significante en los términos que planteó Ferdinand Saussure (1857-1913), quien sostiene que todas las palabras tienen un componente material (imagen acústica) al que le denominó **significante** y un componente inmaterial referida a la idea o concepto representada por el significante al que le denominó **significado**. Significante y significado conforman un **signo**⁶ (**signo lingüístico**). Para más información, en *Curso de Lingüística General*. SAUSSURE, Ferdinand. Buenos Aires: 1945.

REALIZACIÓN DE LA OBRA

Se tomaron cuatro principales componentes sonoros:

- 1.- voz hablada y/o cantada
- 2.- paisaje sonoro
- 3.- música
- 4.- material sonoro radiofónico

Se grabó el poema *Sin título* en las voces de la autora (Jaina Mata), una colaboradora (Vanessa Trejo) y el compositor (Rafael Quezada).

El punto de partida fue crear un diseño sonoro desde la semiótica de los versos ya sea acentuando la imagen que me generaba cada uno de ellos o bien para desdoblarlos a un ámbito más abstracto. Así entonces, el material grabado se manejó de tres *modos*:

1. En el sentido literal
2. Como materia sonora
3. Desde la provocación para generar un discurso sonoro

Los modos 1 y 2 (sentido literal y materia sonora) están establecidos de manera intrínseca en la pieza, ya que por un lado siempre se cuida la legibilidad de los versos, y por existir en la pieza misma ya son materia sonora *per se*.

Para el **modo 1** el tratamiento de las grabaciones fue mínimo, apenas unos cambios de color mediante filtros de frecuencia.

Para el **modo 2** se realizaron diversos tratamientos como síntesis granular, convolución, y *timesctreching*.

Para el **modo 3** se elaboró un diseño sonoro a partir de la reflexión de cada verso.

Así entonces, partiendo de que el lenguaje es un sistema de valores en el sentido en que todo signo lingüístico vincula sonidos e ideas, en la obra existen varios momentos donde estas ideas son interpretadas a través de distintos planos. En seguida algunos ejemplos.

Ejemplos 1 (2'25'')

En un principio, los versos son presentados como una densa textura de granos sonoros que paulatinamente van aumentando de duración, develando su contenido literal y al mismo tiempo engrosan la densidad sonora. Este proceso llega a un momento caótico *callado* por el verso:

Te callé para mantenerte por siempre en mi mente

Al finalizar el verso, al última vocal es tenida de manera indefinida evocando la permanencia en la mente.

Ejemplo 2 (5'30'')

Por eso tuve que nombrarte unas mil veces

El verso se presenta con diversas iteraciones (*mil veces*)

Ejemplo 3 (5'38'')

*Y en esas mil veces no hubo más remedio
que observar como ibas desapareciendo*

En una réplica, el verso va *desapareciendo*, alargando su duración y pesadez; a su vez es acompañado de una textura granula que de igual manera se va disolviendo

Ejemplo 4 (6'43'')

- Locutor de radio: *Narraciones terroríficas en la voz de...*

- Voz de niña: *Tú tienes que decir... tienes que decir - ¿oye, Sofi jugamos? - ...este... le tienes que decir – ¿Oye Sofi, me dejas entrar? y yo te digo – Nooooo... -*

- Verso: *Aún me restan siete cinco ocasiones que para desterrarte totalmente*

La voz del locutor anuncia una narrativa terrorífica que es contrastada con la dulce voz de una niña que está contando las reglas de su juego, el cual consiste en solicitar un acceso que será rechazado; la negativa, que se estirada en el tiempo (mediante un proceso de *timestreching*, es contrapunteada con un verso que expresa el destierro.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La obra está estructurada en cuatro partes: **Sección 1** → **Sección 2** → **Sección 3** → **Salida**

Sección 1 (0'00" – 2'29"):

Al comienzo una invitación a la escucha atenta y acusmática:

Apague la luz, y escuche.

Inmediatamente, a modo de alegoría, se evoca el motivo sonoro introductorio de la primera estación de radio en México (1930), XEW:



Este ícono sonoro es expuesto como melodía tímbrica (*KlangFarbenMelodie*).

Continúa una reproducción de la primera transmisión de radio en Latinoamérica, una transmisión del 27 de agosto de 1920 en Buenos Aires, Argentina en la cual se narra:

"Señoras y Señores: la Sociedad Radio Argentina les presenta hoy el Festival de Richard Wagner, Parsifal, con la actuación del Tenor Maestri, la Soprano argentina Sara César, todos bajo la dirección de [...] y el Barítono Rossi Morelli."

La transmisión es acompañada por ruidos de origen de *desintonización* que fusioné con una síntesis granular. La duración interna de cada grano va aumentando paulatinamente, develando así el contenido de cada uno de éstos: los versos del poema, que en su aglomeración resultan no del todo inteligibles.

Sección 2 (2'29" – 3'29"):

En un corte abrupto se pronuncian los primeros versos inteligibles del poema.

*Te calle para mantenerte por siempre en mi mente
Pero escapaste por alguna rendija de mi alma*

Estos versos son envueltos en un ambiente de paisajes sonoros, música, y sonidos radiofónicos.

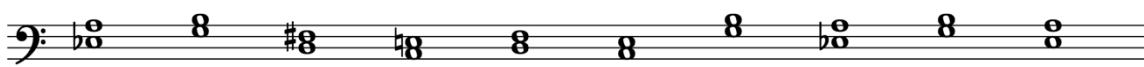
Cabe señalar que las citas musicales en esta obra, pertenecen a mi propio trabajo compositivo: *Voluntad Aliento y Voz y Cabán*, además una serie de improvisaciones musicales.

Sección 3 (5'05" – 6'50"):

Inicia desde el punto álgido de la obra, con una textura *espumosa*, continuado por el verso:

*Así que tuve que nombrarte unas mil veces
Y en esas mil veces no hubo más remedio
Que observar como ibas desapareciendo*

Dicha textura es empatada con una síntesis granular generada a partir de dichos versos, que a su vez es el fondo de una suerte de simulación a la acción de ir pasando de una estación a otra en una radio analógica. El paseo por las estaciones culmina con la siguiente progresión armónica que da pie a la sección final de la pieza



Sección 4 (SALIDA) (6'50" – 8'05"):

Esta última sección muestra los últimos versos

*Aún me restan siete cinco ocasiones para desterrarte totalmente
mientras te sueltas de mi conciencia
te regalo la última rabieta de este año
y mientras olvido tu esencia
te comparto un sincero halago
éxito en todo, que la vida sea siempre favorable
y que Dios te proteja pase lo que pasare*

Cerrando con una cadencia muy tradicional: V - I



Cabe mencionar que este fue mi primera experiencia en el radioarte y más ampliamente en el arte sonoro. El contraste entre trabajar una pieza desde la expectativa del arte sonoro y a su vez utilizar elementos altamente tradicionales en su estructura, obedece posiblemente a tener un anclaje a una herramienta conocida al explorar algo desconocido.