



FACULTAD DE ARTES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE CHILE

**Ensamblaje-En-Voz**  
**Prácticas vocales expandidas en las Artes Escénicas**

**Luis Aros Sánchez**

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Doctor en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales

Director de tesis: Andrés Grumann S.

Co-directora: Ana Lidia Domínguez

Santiago de Chile, Marzo de 2024

## **Agradecimientos**

Durante este proyecto doctoral estuve acompañado de personas, materias y voces a las cuales no puedo más que agradecer.

A Pamela Cañoles (CePams), Alex Waghorn, Martín de la Parra, Antonia Valladares, Matías Lasen, Valeria Leyton y Fernanda Nome, por ser el más brillante y generoso equipo de trabajo, sin ellas y ellos este proyecto no hubiese sido posible.

A mis directores Andrés Grumann y Ana Lidia Domínguez por sus sabios consejos, estrictas lecturas y amable guía durante este proceso.

A mi computador, escritorio, sillas y audífonos, por ser mis aliados secretos, mejores amigos y fieles compañeros.

A mi familia y amigas/os, quienes siempre han sido mis fieles admiradores y más fuerte apoyo en todo.

Al profesor Patricio Rodríguez-Plaza, por creer y hacerme entender que esta investigación es importante.

A Javiera Benavente, por su compañerismo y compañía en este viaje que muchas veces fue muy solo.

A mis amigas y amigos en México, que me echaron porras cuando no entendía nada de lo que estaba pasando y fueron mi familia durante mi estancia en esas tierras.

A Pía Gutiérrez, por su confianza y empuje a lo largo de este proceso.

A Laura Jordán, por su amable lectura y socorro de este proyecto.

Al Café de la Esquina, la biblioteca del Instituto Mora y a la Biblioteca de México por acogerme durante mis días de escritura frenética en tierras mexicanas.

Finalmente, a la voz, por resonar y habitar en mí para difractarse a lo largo de esta escritura.

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	2
<b>Índice</b>	3
<b>Obras y sus materiales</b>	
Sistema Sonoro <a href="https://youtu.be/sjV58_Q0jPE">https://youtu.be/sjV58_Q0jPE</a>	
Vox Populi, memoria sonora de Ovalle <a href="https://youtu.be/KbFoVd-5wUo">https://youtu.be/KbFoVd-5wUo</a>	
<i>Sound from Beneath</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YJEcA3rUOnM">https://www.youtube.com/watch?v=YJEcA3rUOnM</a>	
En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo <a href="https://youtu.be/nGVFbvt28xs">https://youtu.be/nGVFbvt28xs</a>	
Banco sonoro <a href="https://soundcloud.com/luis-aros">https://soundcloud.com/luis-aros</a>	
Materiales de trabajo y ensayos de En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo <a href="https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kQkE1vjBOfL9eFRq9sSjqwE7Z?usp=drive_link">https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kQkE1vjBOfL9eFRq9sSjqwE7Z?usp=drive_link</a>	
<b>Índice de imágenes</b>	6
<b>Índice de sonidos</b>	8
<b>Resumen</b>	10
<b>Introducción: coros de voces claman, invocan y llaman por mi cuerpo</b>	12
Metodología: la práctica como investigación	20
Composed Theatre, una lógica polifónica para la creación	23
<b>Capítulo 1: somos voz, somos voces</b>	27
1. Difracción	29
2. Voz (&)	29

3. Más allá de la humana condición	32
4. Breve discusión sobre sistema y ensamblaje	34
5. Ensamblaje-En-Voz	41
6. Cuerpo-Materia, agentes de un Ensamblaje-En-Voz	43
7. El continuo ciclo de la voz	45
<b>Capítulo 2: en nuestras voces construiremos el espacio de lo común</b>	<b>49</b>
1. Ensamblaje-En-Voz como promotor de una comunidad sensorial vectorizada en la escucha de la voz	51
2. Vox Populi, memoria sonora de Ovalle	54
2.1 Giro hacia los estudios sensoriales	56
2.2 Voz colectiva - Voz común	58
2.3 Compartir un espacio de escucha común permitió tejer una red de socialización	61
2.4 ¿Cuáles son los sonidos de Ovalle?	64
2.5 El territorio in-visible de Ovalle	70
2.6 La voz que invoca y evoca	74
2.7 Ovalle, una composición polifónica	75
A. Breves apuntes sobre la visualidad	77
2.8 Lo coral, la historia que la voz quiso contar	78
<b>Capítulo 3:</b>	<b>85</b>
<b>¡Oh voces! ¿Por qué nos hicieron confiar tanto en nuestro estatus de humanidad?</b>	
1. Agencia vocal desplegada en la escucha	87
2. ¿Qué significa ser un agente capaz de producir voz?	89
3. La voz, deslindada del cuerpo, se hace presente por medio de rumores	91
4. En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo	94
4.1 Entonces, ¿usted dice que se fue?	97

4.2 Trueno sobre la tierra la voz	100
4.3 Ya no habla más uno, ahora hablan todos	105
4.4 En el interior de las voces hay una voz no oída que no coincide con ninguna cosa existente	111
4.5 En coro te hablamos, una perspectiva composicional polifónica	115
Primera parte: reuniones, ejercicios de escritura y entrenamiento actoral	115
Segunda parte: entrenamientos físico-auditivo	123
Entrenamiento RYPS (improvisación de ritmos y percusión con señas)	123
Tercera parte: procedimientos electroacústicos para la difracción de la voz	128
<b>Consideraciones finales: deslindada del cuerpo, la voz se hizo presente</b>	<b>133</b>
Pandemia, factor tiempo y ensamblaje	133
Hallazgos y reveses	134
El trazado sugerido	136
Lo interdisciplinar	138
La práctica artística como investigación	139
Escuchar a la voz	140
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>142</b>

## Índice de imágenes

Imagen 1. <i>Sistema Sonoro</i> , recorte de la obra, plano secuencial de performers.	14
Imagen 2. <i>Sistema Sonoro</i> , recorte de la obra, dibujo de Jennifer McColl animado por Pamela Cañoles (CePams).	15
Imagen 3. <i>Sistema Sonoro</i> , recorte de la obra, plano secuencial de palabras desmembradas.	15
Imagen 4. Afiche Obra <i>Vox Populi, Memoria sonora de Ovalle</i> . Créditos: CePams.	55
Imagen 5. Fotografía cenital tomada con dron de la Plaza de Armas de Ovalle. Créditos: Carlos Arias, CC. Ovalle.	58
Imagen 1. Partituras coro de inicio: Camanchaca. Composición para la obra a partir de los materiales vocales colectados. Autor: Martín de la Parra.	62
Imagen 7. Dibujos escaneados de bitácora personal de este investigador, referente al proceso imaginativo vocal para la composición de la obra.	66
Imagen 8. Comunicación personal con performer Sebastián Cerda sobre las tareas de composición para la obra Recorte de mensaje vía WhatsApp.	69
Imagen 9. Apuntes personales sobre la relación de Yanira Torrejón con los sonidos de la plaza de armas de Ovalle. Autora: Yanira Torrejón.	70
Imagen 10. Dibujo del mercado y sus sonidos circundantes. Autor: Felipe Díaz, performer de la obra.	70
Imagen 11. Develación de la ciudad mediante el canto.	73

Secuencia de fotogramas de la obra.	
Imagen 12. Detalle Sound from Beneath. Recorte de video (minuto 1 hasta 1:13') Fuente: <a href="https://www.mikhailkarikis.com/">https://www.mikhailkarikis.com/</a>	81
Imagen 13 Detalle Sound from Beneath. Recorte de video (minuto 2:25' hasta 3:00'). Fuente: <a href="https://www.mikhailkarikis.com/">https://www.mikhailkarikis.com/</a>	81
Imagen 14. Recorte de la obra, plano secuencial de performers. Recorte pantalla ZOOM.	82
Imagen 15. Sesión de trabajo remota. Recorte de pantalla ZOOM.	83
Imagen 16. Recorte de la obra, plano secuencial de performers. Recorte pantalla ZOOM.	83
Imagen17. Collage inspirado en la obra. Técnica: collage análogo. Autor: Matías Lasen	96
Imagen 18. Performer durante el primer cuadro de la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.	98
Imagen 19. Performers durante el primer cuadro de la obra. Fotografía: Fran Razeto.	99
Imagen 20. Performer durante el primer cuadro de la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.	99
Imágenes 21-26. Plano de escena ventrilocua de la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.	104
Imagen 27. Performer accionando la perdida de la voz en la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.	106

Imagen 28 Performers comprendiendo la perdida de la voz. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.	107
Imágenes 29-30. Coro de siluetas apareciendo entre las sombras. Recorte de imagen video de la obra.	109
Imagen 31. Plano de secuencia final de la obra. Performer queriendo unirse a la voz. Recorte de imagen video de la obra.	113
Imágenes 32-33. Cuadros finales de la obra Performer se une a la voz. Recorte de imagen video de la obra.	114
Imagen 34. Registro de ensayos para la obra. Fotografía: registro personal.	122
Imagen 35. Registro de ensayos para la obra. Fotografía: registro personal.	124
Imagen 36. Partitura de composición a partir de los ejercicios de entrenamiento RYPS elaborada por Martín de la Parra. Fotografía: registro personal.	125
Imagen 35. Registro de ensayos físicos y auditivos para la obra. Fotografía: registro personal.	124
Imagen 36. Sesiones de grabación de voces para la obra. Fotografía: registro personal.	125
Imagen 37. Sesiones de grabación de voces para la obra. Fotografía: registro personal.	127
Imagen 38 Sesiones de grabación de voces para la obra. Fotografía: registro personal.	129
Imagen 39 Sesiones de grabación de voces para la obra. Fotografía: registro personal.	130

## Índice de sonidos

Sonido	54
Sonido	57
Sonido	61
Sonido	72
Sonido	76
Sonido	94
Sonido	100
Sonido	105
Sonido	107
Sonido	108
Sonido	110
Sonido	111
Sonido	112
Sonido	132

## Resumen

Esta investigación comprende el estudio creativo de una práctica vocal expandida y sus correlaciones con las artes escénicas. Adscrito a la práctica artística como investigación, este proyecto propone un dispositivo conceptual denominado Ensamblaje-En-Voz como matriz epistémica-creativa desde donde levantar procesos de creación y estudio de lo vocal. Para esto, se ha propuesto un entendimiento de la voz como un fenómeno absoluto (De Vries, 2006) que no necesita – necesariamente – del cuerpo humano para su producción y expansión en el espacio.

En este orden, esta investigación aborda la relación de la voz con el cuerpo mediante una concepción dilatada de este último, que incluye a toda materia – orgánica e inorgánica – como una vitalidad vibrante (Bennett, 2022), la cual ha sido nominada bajo la idea de cuerpo-materia. Ante este marco, esta tesis pone en tensión y cuestionamiento la idea de agencia vocal como una proyección moral y ética del ser humano. Frente a esto, se plantea que la voz despliega su agencia por medio de la escucha y su capacidad de afectar a todos los cuerpos-materias. Hecho que pone atención en qué o quién recibe su sonido, por sobre qué o quién lo produce.

Esta tesis incorpora, desarrolla y propone, un tramado de conceptos y operaciones práctico-teóricas / teórico-prácticas a partir de ideas sobre Resonancia (Rosa, 2019), Ensamblaje (De Landa, 2021), Materias Vibrantes (Bennett, 2022) y Comunidades Sensoriales (Domínguez, 2021). Asimismo, sugiere que la voz mediante la conjunción & se asocia a otros campos de estudio en el objetivo de ampliar su rango de examinación creativa y epistémica. Por medio de este tejido, este proyecto sugiere que la voz vectoriza y conecta a los diversos cuerpos-materias que conforman un Ensamblaje-En-Voz mediante su ciclo de hospedaje, vibración, difracción y expansión.

Lo anterior es ejemplificado y llevado a la práctica mediante la creación de dos obras, cuyo campo de operaciones performativas resultó ser el terreno desde donde se puso en acción y confrontación el tejido antes descrito. La primera, *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*,

piensa la correlación voz & comunidad, mediante el desanudamiento de la idea de voz colectiva y resonancia (Rosa, 2019) en un aparato audiovisual. El segundo, *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, se pregunta por los usos y aplicaciones de la voz en la escena teatral, cuestionando a este último como plataforma de (re)presentación, traslado y tensión de las correlaciones: voz & cuerpo / voz & medialidad. Por último, los componentes que conforman este trabajo son, por una parte, las obras antes mencionadas, las cuales se pueden escuchar y ver en los links que se presentan en este documento. Y, por otra parte, mi voz difractada a través de este ejercicio de escritura, que intenta construir puentes y aproximaciones hacia los procesos de pensamiento creativo, dados en el devenir de los ensayos y sesiones de trabajo a lo largo de estos años.

## Introducción

*Coros de voces claman, invocan y llaman por mi cuerpo*

¿Por qué la voz? es la pregunta que se ha repetido en cada conversación, clase o ensayo desde mi egreso del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Quizás, mi comprensión sobre las cosas y el acontecer de la vida se basa en la vibración y resonancia como ejes de conexión. Lo que comenzó como una idea confusa y lejana en mis años de estudiante de actuación teatral, ha ido tomando fuerza, constancia y cuerpo. Estudiar la voz desde la perspectiva que brindan las artes escénicas y conjugarla con otras múltiples matrices de estudio, se ha convertido en una necesidad vital que, en esta ocasión, me llevó a transitar este camino doctoral.

El punto de entrada para esta tesis no puede sino establecerse en mi profundo deseo por comprender su ubicuidad e inmanencia, pulsión que no sólo ha dictaminado este trabajo, sino, que también ha definido mi práctica pedagógica, artística e investigativa. Ejes que precisaron y triangularon mi lugar como investigador en este proyecto.

Atender a la voz como objeto de estudio en esta investigación requirió: 1) expandir la discusión más allá de la teatrología como disciplina investigativa; 2) plantear formas oblicuas de pensar la voz en las prácticas artísticas contemporáneas, y 3) movilizar un pensamiento crítico sobre lo vocal, marcado por sus distintas conjugaciones con la filosofía, los estudios sonoros, sensoriales, de performance, de escucha, entre otros. Todo, en mi afán por aportar a la validación política y estética de los conocimientos generados por y a través de su práctica creativa.

Antes de continuar, me parece oportuno esclarecer que, si bien este proyecto se propuso investigar por medio de la creación artística la correlación de la voz con las artes escénicas, las implicancias que trajo la pandemia<sup>1</sup> y con ella el giro audiovisual (asuntos que desarrollo

---

<sup>1</sup> Las referencias a la pandemia del COVID-19 en esta tesis, están situadas en el contexto sanitario chileno.

en profundidad en el segundo capítulo de esta tesis), hicieron que el terreno investigativo se ampliara hacia campos no previstos. Debido a lo cual, propongo al lector llevar una lectura flexible y bajo el lente de lo interdisciplinar de esta tesis.

Lo anterior, implicó posicionarme en un terreno vertiginoso y en desarrollo constante como son los Estudios de la Voz<sup>2</sup>. De manera general, éstos no reclaman por una definición dada de lo vocal, sino que establecen marcos críticos a través de los cuales interrogar sus prácticas creativas e investigativas, en el fin de erigir aproximaciones que la definan (Eidsheim & Meizel, 2019). Por lo tanto, esta tesis buscó conectar preguntas que enlazaran diversos conjuntos de pensamiento, en mi objetivo por comprender para analizar desde la práctica creativa, las múltiples acepciones, usos y entendimientos de la voz en las artes performativas.

En este orden de ideas, el primer paso en esta investigación fue la creación de la obra audiovisual *Sistema Sonoro* (imágenes 1, 2 y 3), cuyo procedimiento creativo determinó mi decisión por levantar una metodología de estudio que se acercara a la voz por medio de su práctica creativa. Ahora, si bien la realización de la obra fue fundamental para el devenir de este proyecto doctoral, ésta no pudo estar suscrita al proyecto mismo, por motivos de ajustes temporales de este proceso. Sin perjuicio de lo anterior, de manera breve, en *Sistema Sonoro* planteé una examinación al deslinde de la voz del cuerpo humano por medio del estudio sobre las coralidades, lo cual impulsó mi interés por entender lo vocal en las artes escénicas más allá de su vínculo productivo con el cuerpo humano. Este proceso me llevó a pensar en un

---

<sup>2</sup> Konstantinos Thomaidis (2015) ha propuesto que la definición de este campo es como la voz misma, es decir, una práctica que no tiene principio ni fin, que responde a los contextos propios de cada región, país o sociedad, puesto que refiere a la pregunta de quién habla, quién escucha y cómo esta relación es significativa.

Por otra parte, la concepción ampliada de los estudios de la voz en performance, ha sido fundamental a razón de que han venido a cuestionar el logocentrismo y ocularcentrismo desde donde la voz y su esfera acústica han sido atendidas en el teatro (Davini, 2007; Thomaidis, 2015, 2017; Kendrick & Roesner, 2011; Eidsheim & Meizel, 2019). Asimismo, el re-posicionamiento del debate crítico hacia su concepción por parte de la filosofía occidental (Cavarero, 2005; Dolar, 2007) ha abierto una vía de aproximación a lo vocal en el teatro desde una fenomenología de la escucha, lo cual ha puesto su atención no sólo en sus características de producción, sino también de recepción.

propósito mayor, establecer un punto analítico de lo vocal que sugiriese a la voz como un fenómeno y energía que no se adscribe a límites o jerarquías, sino, más bien a estrategias de asociatividad en su objetivo de hacer uso de la escena. En este sentido, a lo largo de esta tesis propongo situar a la voz como una categoría independiente para su estudio y aplicación práctica, que, bajo la conjunción &, genera múltiples entradas y representaciones binominales como: voz & cuerpo; voz & escucha; voz & comunidades, voz & medialidad; entre otras. Así, comprender, definir y precisar la correlación investigativa y creativa de lo vocal con diversos campos de estudio.



Imagen 2. *Sistema Sonoro*, recorte de la obra, plano secuencial de performers.

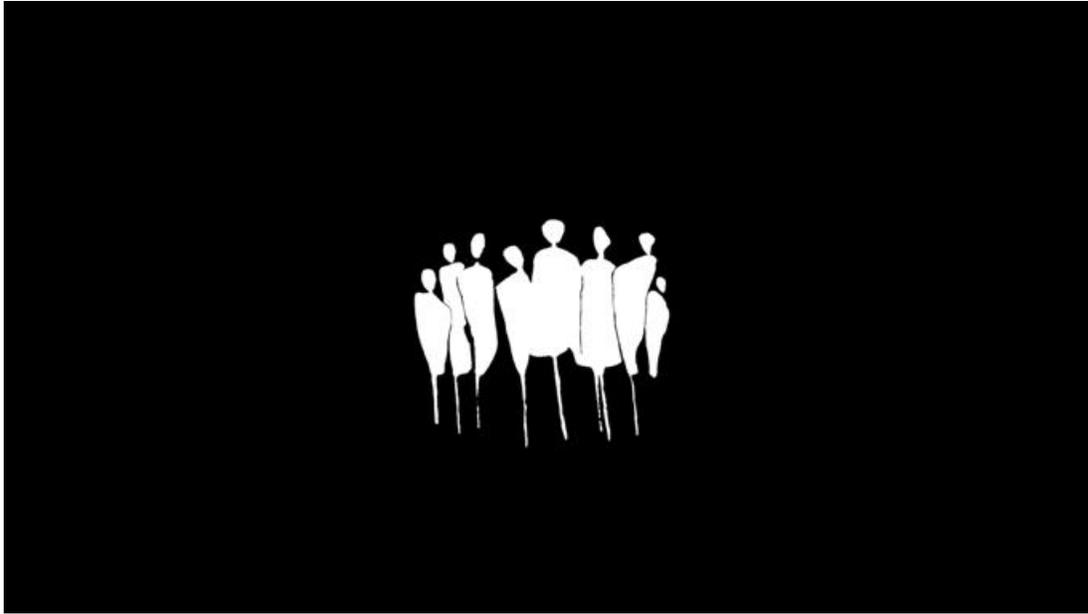


Imagen 2.

*Sistema Sonoro*, recorte de la obra, dibujo de Jennifer McColl animado por Pamela Cañoles (CePams)



Imagen 3

*Sistema Sonoro*, recorte de la obra, plano secuencial de palabras desmembradas.

A partir de lo anterior, la noción de sistema fue el primer terreno conceptual desde donde se planteó esta investigación-creación. Sin embargo, debido a los giros metodológicos y la expansión de este proyecto hacia la arena de lo audiovisual, emergió la necesidad por encontrar un dispositivo conceptual que se adecuara a esta nueva ruta de trabajo. Así fue, que arribé a la idea de ensamblaje bajo las propuestas establecidas por Manuel De Landa y Jean Bennett, como una matriz expandida que, ante su elasticidad teórica y práctica, posibilitó una práctica creativa y de examinación de la voz en las artes en general. Todos, asuntos que desarrollo en el punto 4 del primer capítulo de esta tesis, a partir de una discusión conceptual de ambos dispositivos que, justifica, explicita y sitúa a quien lee esta tesis, mi posición sobre este movimiento.

Dicho esto, este proyecto suscribe y propone la idea de ensamblaje como: 1) oleadas de energías que se ensamblan en una red híbrida de materias orgánicas e inorgánicas, elementos naturales o culturales, y 2) un entendimiento de los ecosistemas sociales como una trama de operaciones agenciales y afectivas, que no distingue lo humano de lo no humano. A partir de aquí, esta investigación levantó un tejido heterogéneo de sonidos, imágenes y materias, cuya trama de operaciones afectivas me llevaron a proponer, situar y desarrollar el concepto de Ensamblaje-En-Voz. Lo anterior, me permitió articular una práctica artística e investigativa, cuyos flujos y devenires emergieron y se dispersaron relacionamente entre las diversas etapas de este proyecto. Así, a lo largo de esta tesis el lector y la lectora harán frente a mi intención por explicar, ejemplificar y urdir un tramado teórico práctico sobre qué es, cómo opera y cómo se conforma un Ensamblaje-En-Voz.

Al ser esta una investigación no demostrativa, cuyo eje es la práctica artística, las preguntas que dieron la partida a este proyecto – detalladas más adelante junto al desglose significativo de la práctica artística como metodología de investigación – tuvieron un lugar central en el establecimiento de un campo de operaciones, desde donde pude acercarme a mi objeto de estudio. Dichas interrogantes sirvieron como espejo de mis progresos y retrocesos, retroalimentaron este marco teórico y posicionaron teórica y creativamente mi lugar como investigador. En este propósito desarrollé dos obras, cuyos formatos audiovisual y presencial, sirvieron como laboratorios de investigación para poner en práctica mi propuesta sobre un

Ensamblaje-En-Voz. Así, esta investigación presenta las obras *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*, y, *En coro te hablamos porque nadie puede hablar por sí mismo*, como trabajos resultantes de mi propuesta por un ensamblaje donde lo vocal opera como vector de conexión entre los distintos cuerpos-materias<sup>3</sup> que lo componen<sup>4</sup>.

A través de éstas, presento seis ejes de investigación en torno a las conceptualizaciones de: 1) Ensamblaje (De Landa, 2021; Villapudua, 2021); 2) Comunidades Sensoriales (Domínguez, 2021; Bieletto, 2017); 3) Cuerpos-Materias (Bennett, 2022); 4) Resonancia (Rosa, 2019); 5) Difracción; y, 6) Escucha (Rivas, 2019; Grumann, 2021; LaBelle, 2021).

Quisiera señalar, que ambos procesos fueron realizados en contextos opuestos debido a la pandemia COVID-19. Me refiero a que, el primer trabajo creativo – *Vox Populi* – fue realizado durante el primer semestre del año 2021, tiempo en el cual las condiciones sanitarias no permitían la libre circulación por las ciudades, la reunión de grupos de trabajo o la implementación de dispositivos de artes escénicas presenciales. El segundo – *En coro te hablamos* –, se realizó durante el año 2022, momento en el cual las restricciones sanitarias en los teatros y los protocolos de seguridad para las reuniones de grupos de trabajo, ya habían disminuido. De esta manera, los aspectos metodológicos y las decisiones tomadas a lo largo de este tiempo, muchas veces tuvieron que responder a la contingencia sanitaria, lo cual provocó variados desajustes en los tiempos de trabajo y en los procesos creativos.

La escritura de esta tesis no respondió a un proceso acumulativo del conocimiento, sino a un proceso relacional de los hitos y acontecimientos de este proyecto. Un ejercicio atemporal de idas y vueltas que – con reglas propias – fue apareciendo por medio de la práctica creativa. En este sentido, el lector / la lectora hará frente a una forma de escritura expandida, esto es, la articulación intersemiótica de los procesos de pensamiento creativo; de ejercicios prácticos

---

<sup>3</sup> Por medio de este concepto unifico a toda aquella materia orgánica e inorgánica / humana y no humana, que compone los diversos ecosistemas existentes ante el ordenamiento bio-social. Doy más detalle en el punto 6 del capítulo primero

<sup>4</sup> *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle* fue proyectada por los canales de YouTube del C.C. Matucana 100 y el Teatro Municipal de Ovalle durante el mes de mayo del 2021. Por otra parte, *En coro te hablamos porque nadie puede hablar por sí mismo*, tuvo 12 funciones durante el mes de mayo del 2022 en el C.C. Gabriela Mistral, en la ciudad de Santiago de Chile.

ocurridos antes, durante y post ensayos; de viajes, residencias y pasantías; de dibujos, videos, músicas y sonoridades. Aquí, mi intención fue la de organizar las partes por sobre la forma entera, evitar toda rigidez disciplinar en el fin de ofrecerle a los lectores un territorio amable y vinculante, que promueva el desarrollo crítico de los Estudios de la Voz en las artes escénicas. Así, este encuentro escritural entre matrices epistémicas y creativas, intenta favorecer conexiones entre quienes lean esta tesis, las obras realizadas y mis procesos reflexivos.

Esta tesis ha sido dividida en tres capítulos vinculantes. En el primero, introduzco las bases fundantes desde donde se ha pensado la voz y el concepto de ensamblaje en este proyecto. A partir de la noción de difracción, la conjunción voz &, pensar la voz más allá de su humana condición y una discusión cruzada sobre las nociones de sistema y ensamblaje, propongo una matriz epistémica desde donde levanto y ejemplifico mi propuesta sobre un Ensamblaje-En-Voz.

En el segundo capítulo, a través de la obra *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle* presento y demuestro cómo un Ensamblaje-En-Voz puede constituir y promover una comunidad sensorial vectorizada en el sonar de la voz. A partir de la obra, sugiero un terreno desde el cual aplicar las nociones antes establecidas, a través de las conjugaciones de la voz con los estudios sensorios y de escucha. Esto, con un especial énfasis indagatorio en la idea de comunidades sensoriales.

En el tercer capítulo, por medio de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, propongo un Ensamblaje-En-Voz desde el cual comprender y conceptualizar lo vocal en y para la escena teatral. Aquí, explico y ejemplifico qué significa ser un agente capaz de producir voz, su agencia distributiva en la escucha, su condición acusmática entendida desde el rumor y los diversos tratamientos y procedimientos de composición escénica aplicados en la creación de la obra. Así, sitúo de manera concreta – en la práctica creativa y en el ejercicio teórico – la idea de difracción vocal, su deslinde del cuerpo humano y la correlación de resonancia (Rosa, 2019) entre los cuerpos-materias que dieron forma a este Ensamblaje-En-Voz.

Como punto aparte, quisiera sugerir al lector-a hacer clic en estos botones, **SONIDO AL CLICK** los cuales dirigen hacia plataformas digitales donde se han alojado las distintas composiciones realizadas para las dos obras propuestas en esta investigación. De esta manera, avanzar en la lectura guiados por los sonidos acusmáticos de una voz que resuena en la escucha. La duración de cada *track* es aleatoria, sin intención de poner límites temporales, por el contrario, mi deseo es que cada sonoridad se difracte libre e infinitamente otorgándole el poder de reproducción a la lectora / al lector. De esa manera, acompañar mediante el rumor y el eco de las voces las ideas desplegadas aquí, como en las obras. Asimismo, invito a curiosear en los distintos links que develan los procesos de trabajo, así como en las obras mismas.

Esta investigación pretende aportar a la discusión sobre la voz en las artes (escénicas), al situar lo vocal como un factor que trasciende el territorio de lo meramente técnico y elocutivo. Asimismo, dialogar con quienes persistentemente han puesto en el debate ideas sobre la voz y la escucha como un territorio de pensamiento expandido en las artes performativas. En este marco, por ejemplo, Andrés Grumann (2021) ha propuesto la idea de “voces fuera de escena” para abordar, desde la escucha, lo vocal en la escena; Javier Osorio (2021) ha planteado una crítica post-humanista a la matriz conceptual de la voz en las artes escénicas; o Laura Jordán (2021), quien ha implementado cruces epistémicos y creativos entre la musicología y el teatro, mediante proyectos colaborativos con el Núcleo de Investigación Vocal<sup>5</sup>.

Resulta interesante, entonces, examinar cómo la voz activa y dinamiza la discusión sobre su rol, despliegue y performatividad a través de la escucha como territorio que integra a las artes escénicas para su difracción investigativa. Así, en esta tesis me ha interesado cuestionar los dominios afectivos y simbólicos de la voz desplegados en su escucha, con el fin de proponer una percepción ampliada, que derruya la noción texto centrista de ésta en las artes de la representación. Esto, en mi interés por emplazar la idea de que, a través del cuerpo, la voz

---

<sup>5</sup> [www.nivchile.cl](http://www.nivchile.cl)

suscribe en el espectador la noción de presencia, y, sin embargo, no cesa en la paradoja de dislocarse de él (Dolar, 2007). Escisión acusmática entre la presencia del cuerpo y la voz en el teatro, que provocó un enigma auditivo y visual a este investigador, cuyas respuestas intento dar en los siguientes capítulos de esta tesis. Por tanto, la invitación es a escuchar y mirar las obras; leer y escuchar mi escritura, en el orden que a las y los lectores les parezca.

Finalmente, mi fin con esta tesis es potenciar a los Estudios de la Voz en Latinoamérica y sugerir nuevas asociaciones del concepto voz con terrenos de estudio que complementen su autonomía analítica. De esta manera, multiplicar los lentes de análisis para un área en pujante desarrollo.

### **Metodología: la práctica como investigación**

La perspectiva particular de esta investigación fue la reflexión crítica posicionada en mi experiencia pedagógica, creativa e investigativa en el campo de la voz en las artes escénicas. Arenas y fuerzas impulsoras desde donde se establecieron las preguntas que guiaron esta investigación, las cuales localizo a continuación:

¿El teatro y sus aparatos de producción performativa operan como plataformas de (re)presentación, traslado y tensión de las correlaciones voz & cuerpo, voz & escucha, voz & medialidad, voz & comunidad? ¿es ahí donde la voz puede desprenderse de su cualidad subjetiva, del cuerpo del-la performer, para transitar hacia una voz absoluta (De Vries, 2006)? ¿es ahí que la voz habita como fenómeno y energía, que se difracta por medio de los diversos cuerpos-materias desplegados en ensamblajes colectivos? ¿qué sucede en ese tránsito con la voz?

Ante estas interrogantes, esta investigación se enmarcó metodológicamente dentro de la práctica artística como investigación, campo que ha despertado gran interés en torno a los debates por una epistemología y ontología vinculadas a los procesos creativos y su inserción en los programas universitarios de pre y post grado. Dentro de esta discusión, los primeros veinte años de este siglo han marcado pautas con respecto a las características y alcances de esta metodología de estudio, ante lo cual rescato las ideas de Linda Candy quien, dentro de las variadas definiciones y discusiones sobre este campo, ha establecido que:

La investigación guiada por la práctica [artística] se preocupa por la naturaleza de la práctica y lleva a un conocimiento nuevo que tiene una significación operacional para esa práctica [...] *El objetivo principal de esta investigación es avanzar en el conocimiento acerca de la práctica o avanzar en el conocimiento dentro de la práctica.* Este tipo de investigación incluye la práctica como una parte integral de su método y muchas veces se clasifica dentro del área general de la investigación-acción. (2006, p. 3, énfasis personal, traducción propia).

Entendida así, esta investigación/creación se propuso avanzar en el conocimiento teórico y práctico de la voz en las artes escénicas, de esa manera aportar desde el ejercicio creativo reflexiones vinculantes a este campo de estudio. En esta lógica, adscribo a las ideas de Konstantinos Thomaidis, quien, revisando las particularidades de la voz en el marco de una investigación doctoral ha sugerido que, “en los diversos casos de una investigación doctoral en voz, una obra de arte sonora [...] muchas veces puede transmitir mayores conocimientos que el formato clásico exegético/escrito.” (2015, p. 13, traducción propia). De esta manera, este ángulo exploratorio abrió posibilidades para la articulación de una práctica que intentó expandir, aperturar e intersectar esta matriz de estudio

En esta línea, el filósofo español Gerard Vilar ha establecido que, uno de los objetivos de la práctica como investigación artística no es más “producir conocimiento [académico tradicional], sino crear dispositivos para pensar” (2021, p. 20). Bajo esta lógica, esta investigación se propuso conjurar dispositivos de pensamiento por medio de prácticas y metodologías no convencionales, que materializaron un tipo de conocimiento sobre la voz imposible de rastrear mediante los cánones de una investigación tradicional. La exploración del “Gran Afuera”, como denomina Vilar al misterioso universo del saber, significó aventurarse en un desafío creativo que vehiculó y dio cuenta de preguntas que sólo pudieron ser contestadas mediante la práctica. Esto implicó que, si bien los aspectos conceptuales y la reflexión crítica estuvieron siempre presentes, lo crucial siguió siendo el ejercicio práctico/creativo, así como el cruce disciplinar sostenido en las dos obras de este proyecto.

Por otra parte, la artista e investigadora Janneke Wesseling ha sugerido que, “la investigación artística es por naturaleza abierta y experimental” bajo la razón de que “este tipo de

investigaciones no tiene resultados preconcebidos, ni tampoco metodologías [...] preconcebidas” (2019, p. 159). Si bien lo establecido por Wesseling yergue un terreno indeterminado en cuanto a parámetros canónicos para la investigación académica tradicional, me fue útil como punto de arranque para el establecimiento de una metodología a través de la creación artística, puesto que el formular preguntas de investigación e intentar responderlas a través de ésta, no significó “que la investigación est[uviese] orientada hacia soluciones o que su propósito [haya sido] encontrar una respuesta a los problemas sociales” (óp. cit.). Adicionalmente, la autora ha expuesto que las preguntas de investigación para una tesis doctoral en arte “se origina[n] en la práctica artística y la investigación es llevada a cabo a través de ésta.” (Wesseling, 2019, p. 157). Esto, en razón de que los resultados de la investigación retroalimentan las preguntas iniciales y el marco teórico del investigador, lo cual promueve que la “investigación artística [sea] la reflexión crítica y posición[e] teóricamente al artista sobre su trabajo y sobre el mundo.” (óp. cit.)

En esta línea, como he mencionado, el lugar que asumí como investigador-creador no fue neutro, por el contrario, incorporó la figura del sujeto lo cual significó incorporar al (mi) cuerpo, la (mi) experiencia y el ser-humano. Por lo que el camino metodológico propuesto respondió a un conocimiento situado, adquirido por medio de la práctica y estudio de lo vocal en mi desempeño como docente, actor, investigador y miembro del teatro. Todas, áreas y campos que vehiculizaron esta investigación en un movimiento circular entre mi experiencia, mi percepción y mi intuición en la búsqueda del conocimiento.

De este modo, la presente tesis conformó una red metodológica en la que convivieron el conocimiento aplicado de la voz como *logos*: ideas, pensamiento, lenguaje, y, como *praxis* por medio de las conjugaciones de su sonar. Cada uno de estos componentes operó como esfera complementaria, que rechazó toda trayectoria lineal desde el *logos*/pensamiento hacia la conceptualización práctica de la voz. O, a la inversa, desde la práctica vocal hacia la generación de un *logos* exegético en esta investigación doctoral. En este contexto específico, la unicidad en la que este proyecto adscrito a la práctica como investigación, su análisis, praxis y difusión – por medio de la tesis escrita y las obras realizadas –, son elementos

complementarios e igualmente productivos. Siendo el mayor desafío, mantener a cada una de estas esferas en un flujo sinérgico, simbiótico y dinámico entre ellas.

### **Composed Theatre, una lógica polifónica para la creación**

El recurrir a una metodología de investigación enmarcada en la creación, requirió de una estrategia de documentación, reflexión y puesta en acción de las preguntas que dieron la partida a esta tesis desde la articulación práctica. En este marco, las herramientas usadas para la composición y creación de las dos obras engarzadas a este proyecto, fueron las propuestas por David Roesner y Mathias Rebstock a través del *Composed Theatre*. En breve, ambos autores han sugerido por medio de este dispositivo conceptual, un terreno creativo en la cual se explora lo sonoro desde nociones teatrales y/o lo teatral desde nociones sonoras. En el *Composed Theatre* la voz, el gesto, el movimiento, la luz, el sonido, la imagen, el diseño y otras características propias de la producción teatral, son tratadas de acuerdo a los principios y técnicas de composición musical. Por medio de estos elementos, entonces, busqué explorar en dramaturgias alternativas (visuales, espaciales, temporales, musicales), que pusieron atención en las posibilidades performativas de los materiales sonoros y visuales de la escena.

Más que un género, el *Composed Theatre* es un terreno metodológico que presenta, desde una perspectiva interdisciplinar, herramientas de composición que, por medio de moléculas o partituras creativas, levantan una puesta en escena y/o un aparato estético (Dèotte, 2007). De esta manera, la articulación de pequeños fragmentos creativos para el desarrollo de las obras, me permitió estudiar, comprender y hacer dialogar los materiales escénicos desde una perspectiva polifónica. Esto es, desde una simultaneidad de lenguajes (rítmicos, visuales, tecnológicos, auditivos, entre otros), que independientes los unos de los otros proporcionaron un vínculo estructural, sin jerarquía y de impacto mutuo, en ambos procesos compositivos. Por tanto, la práctica artística de esta tesis se enmarcó en una metodología de composición polifónica, a partir de tres factores fundamentales para la creación<sup>6</sup>:

---

<sup>6</sup> Todos estos puntos se desarrollan y ejemplifican en los capítulos en los que describo y preciso el trabajo sobre las obras.

**Primero**, remplazar el orden semántico, lineal y aristotélico del teatro por otras formas de organización del material dramaturgico; esto, en el fin de realzar la audición por sobre la mirada.

**Segundo**, evitar la yuxtaposición de significados y materiales en favor de la simultaneidad de los mismos, lo cual tensionó la lógica visual fragmentaria para la creación, remplazándola por una del conjunto. Así, realzar a la escucha como un fenómeno performativo que es dinámico, que no revela objetos, sino que eventos dados por el sonar de la voz.

**Tercero**, encontrar un balance entre la independencia antes descrita y la organización de las partes, vale decir, componer por medio de moléculas creativas que organicen una musicalidad propia de la obra y que realcen el valor sonoro de las voces.

En esa misma línea, establecí tres ángulos creativos por medio de los cuales desarrollé, apliqué y tensioné los ejes anteriormente descritos en los procesos de creación y composición de las obras. Aquí, el desafío fue encontrar un balance entre los tres ángulos (que a continuación paso a describir), en el fin de responder simbióticamente – desde la práctica escénica y la articulación epistemológica – a las interrogantes que dieron la partida a esta investigación.

**1. Sonoros:** estudio de campos auditivos que refirieron a ecologías y ecosistemas vocales más allá de lo humano.

**2. Visuales:** estudios sobre la vista, perspectiva y distancia que desplazaron al ojo como eje principal para la recepción de las obras. Prácticas que cuestionaron la jerarquización: *lo que veo existe*. Aquí, fueron fundamentales la exploración sobre las posibilidades lumínicas, la composición y edición audiovisual; junto con la aplicación de diversas tecnologías de proyección, retroproyección, *mapping* y edición espontánea de los elementos ocurridos en la escena.

**3. Vocales:** composiciones corales que construyeron vocalidades indeterminadas y desarticulaban el lenguaje, en el fin de subvertir las estructuras sintácticas gramaticales y reevaluar las convenciones que predeterminan la conducta expresiva de la voz humana.

Por otra parte, como he mencionado anteriormente, uno de los interesantes ángulos en el desarrollo de ambos proyectos fueron las condiciones impuestas por la pandemia del

COVID-19, las cuales modificaron radicalmente el escenario metodológico-creativo. A partir de estas circunstancias quisiera explicar que, el lugar que asumí como investigador y creador en esta tesis tuvo su inicio en mi formación actoral, el teatro fue pensando como el territorio desde donde construir ambos proyectos. No obstante, las condiciones pandémicas me llevaron a explorar en la matriz audiovisual, razón por la cual fue necesario interrogar, trasladar y tensionar creativamente mi entendimiento sobre la voz y sus producciones performativas. De esta manera, el giro inesperado de los acontecimientos hizo que me aventurara en un terreno hasta ese entonces desconocido, así, el diálogo interdisciplinario entre lo teatral, lo audiovisual, el arte sonoro y la composición musical fueron partidas fundamentales para el buen desarrollo de ambos proyectos. Este encuentro generó una red de trabajo entre artistas como Pamela Cañoles (CePams), Martín de la Parra, Alex Waghorn, Valentina Villarroel y Antonia Valladares, de quienes aprendí a jugar el rol de lo colaborativo. En este sentido, la tarea emprendida implicó una aguzada sensibilidad de mi parte a la multiplicidad de lenguajes, lo cual propició un ímpetu creativo en sintonía metodológica con la propuesta polifónica del *Composed Theatre* y su traslado al terreno de lo audiovisual.

Uno de los puntos clave para el desarrollo de esta investigación fue el trabajo realizado en los ensayos, reuniones creativas y la posterior documentación en bitácoras personales de aquellos procesos de pensamiento creativo y experiencias de conocimiento sensible, que emergieron durante las sesiones de trabajo. Durante estas sesiones articulé un campo de operaciones interdisciplinar, en el que interactuaron las distintas partes del equipo de trabajo, con el fin de incentivar la emergencia del conocimiento desde el *hacer haciendo* de la práctica. Al respecto, Experience Bryon ha nominado a este campo de operaciones como un campo medio – *middle field* – el cual puede considerarse como un terreno performativo de lo entremedio en el que conviven el performer y la performance, el ser y el hacer. En dicho campo el performer/artista no busca realizar acciones en la lógica binaria causa-efecto para la creación, sino que es en su hacer que la obra emerge, “es en el hacer de su hacer, la práctica de su práctica, en el que el-la performer y su disciplina emergen simultáneamente, [por ejemplo], es a través del acto de leer que surge la lectura y lo leído” (2018, p. 40, traducción propia). A diferencia de la idea del espacio liminal, el campo medio – *middle field* – no es un

lugar del entremedio que vincula un viaje lineal entre el performer y la performance, sino más bien un espacio dinámico, en el que emergen tanto el sujeto como el objeto (Bryon, 2018). Por medio de este concepto, entonces, fue posible atender al estudio de la voz como un fenómeno separado del performer, que emerge con características propias en el terreno de lo performativo. Puesto que, “el campo medio ayuda a colapsar la binariedad investigativa sujeto-objeto. En éste conviven el hacedor y lo hecho, el escritor y lo escrito, el performer y la performance, [la voz y su fuente de emisión]” (Bryon, 2018, p. 40).

De esta manera, el ejercicio durante los ensayos y las reuniones creativas no se trató de encontrar etiquetas para los comportamientos y lenguajes creativos ahí surgidos, sino más bien notar las dinámicas relacionales, de contenido y por consecuencia el conocimiento emergente, antes de que estas se convirtieran en narrativas y paradigmas lineales de causa y efecto, permitiendo en su lugar la captura temporal y posterior reflexión de lo ahí ocurrido.

# Capítulo 1

Somos voz, somos voces

En el presente capítulo introduzco las matrices y dispositivos conceptuales mediante las cuales he articulado la idea de ensamblaje en esta investigación. Además, posiciono un territorio epistémico desde donde he pensado y, por tanto, sugerido, la noción de voz en este proyecto. Ambas conceptualizaciones me sirven para indicar y tomar postura en esta tesis respecto a la noción de lo vocal, sus definiciones, usos y prácticas expandidas en las artes escénicas. Así, por medio de ideas que giran en torno a la difracción, la operación conjuntiva del binomio voz &, la tensión de lo vocal respecto a su anclaje al cuerpo humano, su desborde hacia otros tipos de cuerpos y una argumentación transversal sobre los conceptos de sistema y ensamblaje, yergo – para argumentar y ejemplificar – mi propuesta sobre un Ensamblaje-En-Voz como matriz teórico-práctica desde donde hacer frente a la voz y su escucha en las artes escénicas.

## 1. Difracción

Del latín *diffractio*<sup>7</sup>, la palabra difracción significa acción y efecto de quebrarse en diferentes direcciones, su etimología alude al fenómeno por el que una onda puede traspasar un elemento en el fin de su propagación, alejándose del comportamiento rectilíneo, multiplicándose y expandiéndose como un rizoma hacia el infinito. Es así que he entendido a la voz en esta investigación, como una práctica difractiva que hace uso de los cuerpos-materias<sup>8</sup> como huéspedes para multiplicarse en profundas cualidades y texturas vibratorias que exceden al lenguaje.

## 2. Voz (&)

Me ha interesado examinar y proponer una idea de la voz en las artes escénicas por medio de la conjunción &, a través de la cual indicar co-existencias, características y adiciones de otros campos de estudio a lo vocal. Por lo que, la conjunción & en esta tesis opera como portal para diversas entradas y despliegues de la voz en el espacio performativo, en mi objetivo por derruir la necesidad de anexarla al cuerpo y al lenguaje como único terreno para su estudio. Puesto que, siguiendo a Mladen Dolar, pienso que “lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo. La voz surge del cuerpo, pero no es parte de él, y sostiene al lenguaje sin pertenecer a él” (2007, p. 89).

A razón de lo anterior, me afana pensar y sugerir una conceptualización de la voz en las artes escénicas como agente autónomo del cuerpo humano, que es capaz de impactar, crear y producir ensamblajes por medio de su sonar. En este contexto, de igual manera, no niego el rol activo que tuvo el cuerpo en esta investigación como lugar de encuentro entre las dimensiones acústicas y visuales de y para la escena. Asunto que dio espacio para pensar en la voz como una exudación del mismo. Incluso, admito la incomodidad causada por éste en mi intento por deslindar a la voz de tanta carne, sangre y huesos. Sin embargo, mi interés

---

<sup>7</sup> He consultado al diccionario etimológico online <http://etimologias.dechile.net/> (última visita el 20 de septiembre 2022).

<sup>8</sup> Desarrollo este concepto en el punto 6 de este capítulo.

pasa por situar la relación voz & cuerpo como una acción simbiótica, de no pertenencia y de movimiento continuo. Esto, en el fin de derruir la noción fija, lineal y texto centrista en la que la voz y el cuerpo han resultado ser ilustrativos y soportes de un sistema lingüístico de ficción en las artes escénicas.

Ahora, si bien es cierto que la producción vocal humana es originada en el cuerpo por medio de un sistema de interacciones funcionales y orgánicas del mismo, no obstante, producción no es lo mismo que pertenencia, ahí hay una diferencia sustantiva. La palabra producción implica la acción de conducir, de mover hacia adelante, de prolongar, versus, la noción de pertenencia que conlleva límite, finitud y posesión. Por lo que establecer que la voz es producida en el cuerpo humano, no significa que ésta le pertenezca.

En su materialidad orgánica-anatómica, la voz es parte de un sistema de órganos dispuestos en torno de ciertas funciones, o sea, de un sistema orgánico, de un organismo. En este sentido, el sistema fonatorio está constituido por órganos cuya función es producir voz y palabra. A pesar de ello, aquí, nuevamente se presenta la paradoja de que la voz no puede ser confundida con un órgano, ni un órgano puede ser confundido con lo que produce, a causa de que éste no puede revelar nada.

Desde otra vereda, Mladen Dolar ha indicado que “el cuerpo implicado en la voz, aunque parezca desencarnado, es suficiente cuerpo para resultar embarazoso y vergonzante” (2007, p. 76). Su materialidad no erradicable hace que la voz no pueda liberarse de él, encarnando en sí misma la paradoja de la división. Topología ambigua que genera incomodidad y que me ha llevado a posicionarla en esta investigación como un fenómeno doble, uno que responde a la producción orgánica de un cuerpo; y otro que, como un ensamblaje de energías y fuerzas, habita y se hospeda en variados cuerpos-materias a través de los cuales se difracta y hace uso de la escena.

Respecto a las artes escénicas, el cuerpo le ha otorgado una dimensión imagética a la voz que le ha permitido al espectador-a<sup>9</sup> observar para comprender cuál es su fuente de emisión.

---

<sup>9</sup> Palabra compuesta entre espectador/a + auditor/a que se usará a lo largo de toda la tesis.

De alguna manera esta asociación lo/la tranquiliza, puesto que, al otorgarle a la voz un supuesto origen anclado al cuerpo, su ubicuidad adquiere una suerte de sentido y presencia (asunto que desarrollo con profundidad en el tercer capítulo de esta tesis). De acuerdo con esto, por ejemplo, la discusión propuesta por Jaques Derrida (1986)<sup>10</sup> sobre el acto del habla como generador de presencia del sujeto, otorga al espectador-a, desde una perspectiva hermenéutica, una acción de validez y confianza en el reflejo auditivo con el/la performer, identificación que se da a través del lenguaje.

El acto escénico, en este sentido, opera como un *loop* de enunciación en tiempo real, en el cual la voz por medio de la articulación significativa del cuerpo y el lenguaje, reafirma la presencia del espectador como un acto narcisista del mismo; vale decir, me reconozco en el cuerpo y en el código lingüístico del Otro. Al respecto Dolar ha afirmado que, “oír a otro hablar – o simplemente oírse – puede verse como una fórmula elemental del narcisismo que se necesita para producir la forma mínima de un yo” (2007, p. 54). Este narcisismo develado por el autor, demanda de un cuerpo como superficie en la cual la voz – como vibración – pueda reflejarse. No obstante, la conjunción & otorga a la voz una vía libre para difractarse y hacer uso del espacio performativo desde diversas plataformas, siendo el cuerpo humano tan sólo una de estas. De esta manera, “en cuanto existe una superficie que devuelve la voz, la voz adquiere una autonomía que le es propia e ingresa en la dimensión del otro; se convierte en una voz diferida, y el narcisismo se desmorona.” (óp. cit.). Ante esto, estudiar a la voz bajo pares asociativos como: & cuerpo; & medialidad; & microfonía, por ejemplo, posibilita la acción de múltiples cuerpos y múltiples reflejos sonoros.

De lo anterior también es posible desprender que, si el cuerpo como dispositivo de reflejo cumple la función de proporcionar un soporte para el reconocimiento del espectador en la escena teatral, la voz, como energía independiente, quedaría totalmente aislada en este proceso. Me refiero a que, su despliegue en la escucha, por ejemplo, estaría anulado, puesto que, la mirada operaría como instancia paradigmática de lo imaginario y lo real en el acontecimiento performativo. Al respecto, Konstantinos Thomaidis ha sugerido que “la

---

<sup>10</sup> Véase al respecto Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Ed. S. XXI

relación logocéntrica a la cual se ha ligado la voz en el teatro, ha promovido un ocularcentrismo que ha creado una distancia entre la posición del sujeto y el objeto” (2017, p. 34, traducción propia). Esta relación basada en la vista, ha generado una perspectiva y distancia del objeto estético que ha activado una jerarquización en las artes escénicas a partir de la idea de lo que veo existe. Sin embargo, la cualidad aurática de la voz establecida en su sonar, otorga una vía alternativa para hacer frente a esta jerarquización planteada por Thomaidis. Por lo que, atender a la voz como un fenómeno que también se despliega en la escucha, otorga al espectador un radio perceptivo de 360° a partir de su “halo auditivo” (Ihde, 2007). Este “halo” excede al cuerpo del-la performer para habitar un entre-espacio que es creado en la escucha. Puesto que, cuando el performer habla, éste se presenta por sobre la idea de ser tan sólo un cuerpo, emerge como un cuerpo en voz.

### **3. Más allá de la humana condición**

Bajo el orden de lo antropocéntrico<sup>11</sup> – entendido desde la perspectiva kantiana, en donde lo vocal es comprendido como una producción instrumentalista con un fin de existencia dado en y para el ser mismo; cuya agencia es un medio de expansión y dominio del hombre sobre las cosas y la naturaleza mediante el lenguaje – la voz queda subordinada al cuerpo humano como una producción secundaria del mismo, un elemento subalterno cuya única fuente de emisión es siempre orgánica y con fines instrumentales. Esta dualidad ontoteológica provocada por el problema que suscita el par voz/cuerpo para los estudios de la voz, es posible suscribirla a las cuestiones que se presentan también en los pares opuestos vida/materia, humano/animal u orgánico/inorgánico. Estas interacciones epistémicas han inducido a una crítica post-humanista en las artes, que han aperturado terrenos estético-afectivos para la comprensión de la voz como una vitalidad vibrante (Bennett, 2022), que excede lo meramente humano. Al contrario de la idea de la voz como sistema de

---

<sup>11</sup> En términos generales, el antropocentrismo sitúa al ser humano como medida y centro de todas las cosas. Desde el plano de la ética, este concepto ha sido utilizado para defender los intereses de los seres humanos como aquellos que deben recibir atención moral por encima de cualquier otra cosa. Si bien existen diversas epistemologías y tradiciones culturales que profundizan sobre este concepto, en esta investigación me ha interesado instalar un punto crítico, desde la vereda del post-humanismo, que cuestione la categoría de lo humano como único ser capaz de producir voz y palabra. Al respecto véase Anzoátegui, 2015, 2017; Aguilar, 2010; Descartes, 1977, 1980, 2004; Schaeffer, 2009.

representación en el campo de la semiótica teatral, que presupone la existencia de polaridades claramente definidas como cuerpo y signo, entre las cuales fluyen voz y palabra de acuerdo con las demandas de una u otra polaridad.

Asimismo, campos como los estudios sonoros, de performance y/o las variadas matrices filosóficas post/trans-humanistas han extendido las nociones de identidad, cuerpo y agencia asociados a lo vocal<sup>12</sup>. Entre sus múltiples aportes, destacan el advenimiento polifónico de diversos ecosistemas y fuentes sonoras cuyas ramificaciones han extendido el debate sobre una ontología de la voz y su adscripción única al cuerpo humano. Así, por ejemplo, el musicólogo chileno Javier Osorio, ha señalado el desafío que plantea la crítica post-humanista a la matriz conceptual de lo vocal, la cual ha tenido que considerar cruces alternativos entre las prácticas artísticas y la historia cultural con el fin de lograr establecer una asociación conceptual que expanda su campo semántico. En palabras del autor:

El desafío de una crítica post-humanista, o las nuevas nociones de materialidad de lo vocal [...] exploran posibilidades y formas de agencias no-sólo-humanas [sic] de vocalidad. Este término, según la revisión propuesta por Katherine Meizel, ha informado un paso desde nociones sobre la cualidad humana de la producción vocal, hacia aproximaciones tendientes a considerar ‘todo lo que se vocaliza (lo que suena y se escucha como voz)’, sin que ello refiera únicamente a las palabras que imparte, al timbre o las técnicas de su producción (Meizel 2013, p. 267). Algunas prácticas artísticas, por lo tanto, permitirían rastrear ciertas formas de vocalidad, considerando su lugar en ensamblajes ecológicos y tecnológicos en tanto formas de vida que desbordan la condición del humano: el cyborg, lo monstruoso o el híbrido inter-especies. (Osorio, 2021, p.171)

Es así, que, siguiendo al autor, pienso a las artes escénicas como campos de operaciones desde donde indagar en una vocalidad expandida, cuyas prácticas creativas anuden ensamblajes y ecosistemas que desborden la condición única de lo humano. De esa manera, en esta tesis sugiero pensar a la voz como una fuerza vital que conecta materia y energía, que

---

<sup>12</sup> Todos, campos que exceden los marcos conceptuales de este proyecto, pero que presentan interesantes puntos de entrada para futuras investigaciones en el área.

circula alrededor y dentro de nuestros cuerpos humanos. Así, dar cabida a una voz que resuena entre lo híbrido, lo monstruoso y lo inter-especie.

En este orden, mi propósito en las ideas que debato a continuación, es establecer un territorio epistémico desde donde revelar a la voz como una fuerza y energía que se difracta por medio de ensamblajes creativos a propósito de su sonar. Asimismo, reconocer y hacer dialogar a la voz como: 1) sostenedora, elemento y vector de un ensamblaje; 2) fenómeno, fuerza y energía que acciona bajo el ciclo de hospedaje, vibración, difracción y expansión en los cuerpos-materias; 3) una producción que no es exclusiva del cuerpo humano, aunque, en el entendido de ésta como producción corporal – por lo tanto, material– proponer una forma de oponerme al logocentrismo, y 4) una fuerza absoluta (De Vries, 2006) que se despliega en la escucha.

#### **4. Breve discusión sobre sistema y ensamblaje**

En mi intención por establecer un territorio epistémico-creativo desde donde articular esta investigación, las ideas de sistema y ensamblaje fueron los contenedores que albergaron su devenir. Si bien, como he mencionado en la introducción de esta tesis, todo comenzó en la idea de sistema como dispositivo enlazador para este proyecto, el giro en la praxis investigativa demandó de una matriz conceptual más amplia que la dada por la noción de este último. Ante lo cual, la idea de ensamblaje apareció como el terreno idóneo desde donde construir y engranar una práctica artística y examinativa articulada en el sonar de la voz.

Mi propósito aquí no es generar una apología de ambos dispositivos teóricos, sino la de develar un proceso relativo a esta investigación doctoral, cuyos movimientos, aciertos y reveses son parte del cuerpo de esta tesis. Por lo que, en el fin de proporcionar un marco general sobre sistema y ensamblaje que ubique al lector en este tránsito, a continuación, detallo una discusión breve y acotada referente a ambos conceptos.

Para comenzar, el debate en torno al significado y los alcances del concepto de ensamblaje, no es un punto que esté resuelto completamente aún en la academia, esto, debido a las

complejidades ideológicas del término y el trasvase semántico/filosófico de su traducción<sup>13</sup>. Su vinculación con la noción de agenciamiento introducida por Deleuze y Guattari en su obra, *Kafka: por una literatura menor* y ampliamente utilizado en su obra *Mil mesetas*<sup>14</sup>, hacen de ésta una idea que está en proceso y en continuo debate.

La discusión en torno a su significado y alcance – de amplio diálogo entre las ciencias humanas y sociales, por tanto, excediendo los límites de la exégesis de la obra deleuziana/guattariana – ha promovido un pensamiento activo respecto a este concepto, en el objetivo de designar y nominar diversos procesos de organización continua. Vale decir, cómo cuerpos, cosas y/o conceptos heterogéneos entran en conexión por medio de este tejido conceptual. Por lo que, a partir de este movimiento epistémico, es posible establecer que la matriz conceptual de ensamblaje refiere a la complejidad de conexiones, flujos y devenires que emergen y se dispersan relacionamente entre los diversos cuerpos orgánicos e inorgánicos (Kennedy et al., 2013). Esta comprensión de ensamblaje me ayuda a situar un terreno para su conceptualización y desarrollo por medio de la praxis, aún más, su devenir epistemológico me permite referir y determinar dinámicas organizacionales de los cuerpos-materias como un proceso adaptativo, fluido y continuo de éstos. Por tanto, a través de la matriz ensamblaje, me es posible pensar y por tanto sugerir, una investigación por medio de la práctica artística más allá de los modos dualistas de percepción. Esto, al enfocarme en el presente como un principio emergente, en el que las propiedades estables e inestables de la voz se mantienen en tensión constante.

Desde otro ángulo, la discusión en torno a la idea de sistema se remonta a una base epistémica robusta y de amplia convocatoria académica. Brevemente, un sistema es “un conjunto de elementos en permanente interrelación, interconectados y organizados coherentemente de tal modo que se consiga un objetivo.” (Pérez-Arroyo, 2012, p. 41). Está constituido por partes

---

<sup>13</sup> Ver al respecto el interesante prefacio a la traducción del libro de Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times* (Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer, Barcelona, Bellaterra, 2017, pp. 11-15), donde la traductora reconstruye clarificadoramente la problemática de este trasvase.

<sup>14</sup> Para los pasajes sobre la teoría de los ensamblajes y agenciamiento véase: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Javier Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 75-76, 92-95, 328-342, 513-515.

claramente diferenciables, cuyas relaciones causales constituyen un ordenamiento o estructura colectiva con un fin específico. Desde la publicación de la *Teoría General de Sistemas*<sup>15</sup> por el biólogo y filósofo austriaco Ludwig Von Bertalanffy, este dispositivo conceptual ha permeado fuertemente en la investigación académica, modelando variados proyectos de investigación y creación en las ciencias, artes y humanidades<sup>16</sup>.

La “teoría de sistemas” ha sido definida como un conjunto de aportaciones interdisciplinarias, que tienen el objetivo de estudiar las características que definen a los sistemas. Este modelo ha tenido una gran influencia en la perspectiva científica y sigue siendo una referencia fundamental al momento de analizar conjuntos biológicos, humanos, sociales (entre muchos otros), como entidades formadas por componentes interrelacionados e interdependientes.

Una de las características de los sistemas es que éstos actúan de manera centralizada bajo un objetivo determinado, es decir, su fin último es producir una función en concreto, una imagen final como resultado de la interacción entre sus partes. Por ejemplo, el sistema respiratorio tiene por objetivo final hacer que el oxígeno ingrese al cuerpo humano, ante lo cual, la correlación de sus componentes es unidireccional y en concordancia con y hacia su fin. Por lo que todo tipo de sistemas tiene una función única, en la que sus partes se conforman e interactúan por una razón fija y delimitada. Sin embargo, al contrario de los sistemas, los ensamblajes no necesariamente tienen un final u objetivo concluyente, sus componentes no están vinculados de manera centralizada bajo la idea de un total, puesto que, al igual que en los rizomas, los ensamblajes no tienen una localización funcional.

En los sistemas las partes siempre están localizadas, aunque éstos sean centralizados o descentralizados, siempre habrá una localización de sus componentes; en los ensamblajes no necesariamente. Tal como el clásico ejemplo de ensamblaje entre la abeja y la orquídea, el

---

<sup>15</sup> La Teoría General de Sistemas, se desarrolló sobre todo a partir de la llamada biología orgánica cultivada por Ludwig Von Bertalanffy (1901- 1972), discípulo del filósofo norteamericano Paul A. Weiss (1901-2002), para el estudio de sistemas biológicos.

<sup>16</sup> Véase como ejemplo: Pérez Arroyo, R. (2012). La aplicación de la teoría general de sistemas a la práctica artística. En *La práctica artística como investigación, propuestas metodológicas*. Cap. 3. Ed Alpuerto, Madrid, España.

cual no tiene una lógica esencialmente funcional, sino que es una co-evolución de las partes, una captación de mutuo código la cual no posee necesariamente la función de un sistema<sup>17</sup>.

Por otra parte, el pensamiento de sistemas se basa en la configuración de elementos singulares, discretos e individuados que generan relaciones a través de su funcionalidad en aras de un objetivo determinado. Tal como el sistema circulatorio del cuerpo humano, que combina distintas partes singulares, las que, acorde con su funcionalidad, se unen para accionar de manera concreta y bajo un solo objetivo. Los ensamblajes, por otra parte, operan bajo una ontología relacional en la que sus elementos o componentes no son individuados antes de esta relación, sino que es la relación en sí misma la que va produciendo estos elementos. De esta manera, desde una perspectiva ontológica, la diferencia entre sistema y ensamblaje pasa por comprender que, en este último, la realidad se constituye en la percepción de la correlación entre sus elementos y su devenir – en este caso el devenir voz – En un sistema, por otro lado, sus elementos o componentes son reunidos por su funcionalidad empírica, cuyas interacciones circunstanciales son a propósito de un fin operacional cerrado y determinado (D. Céspedes, comunicación personal sobre ensamblajes versus sistemas, abril 2023).

Re-encuadrando la discusión sobre ensamblaje, me interesa incorporar en este diálogo al mexicano Manuel De Landa, quien, en una topología epistémica sobre la conceptualización y devenir del término ensamblaje al español, ha propuesto una significación del término no desde su reconstrucción técnica, ni desde un rastreo de los usos y significados deleuziano-guattarianos, sino desde las relaciones conceptuales que el español como lengua requiere y precisa.

De Landa, ha propuesto la noción de ensamblaje como un sustituto referencial para los términos de *agencement* (en francés) y *assemblage* (en inglés) a razón de que “la palabra agenciamiento en español no capta el significado de la agencia original, y se puede confundir con un término que se refiere a un resultado y no a un proceso” (Villapudua, 2021, p. 134)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Me refiero al ejemplo articulado por Deleuze y Guattari en su texto *Mil Mesetas* (1980)

<sup>18</sup> De Landa cita una definición dicha por Deleuze en entrevista con Parnet, refiriendo que “un ensamblaje es una multiplicidad de elementos heterogéneos de diferente naturaleza” (Villapudua, 2021, p. 134)).

Asimismo, el filósofo mexicano en su teoría de los ensamblajes, ha propuesto una caracterización del ensamblaje a partir de las correlaciones que se producen entre sus partes, la afección que produce el accionar de este colectivo y la cualidad autónoma e irreductible de sus componentes. Un ensamblaje, referencia De Landa, debe ser pensado como una multiplicidad de materias que vinculadas, pero no subyugadas entre sí, promueven un continuo estado del proceso (revisado en De Landa, 2021, pp. 9-65; Villapudua, 2021, pp. 131-152). En consecuencia, esta aproximación conceptual junto a la descripción referida anteriormente sobre las diferencias entre sistema y ensamblaje, me ha permitido enfocar y adherir a la idea de ensamblaje como un dispositivo conceptual abierto y productivo, cuya maleabilidad teórica ha posibilitado una práctica artística bajo el ordenamiento de la voz.

Ante este orden de ideas, mi intención aquí es explicar y ejemplificar cómo se conforma un Ensamblaje-En-Voz, cómo se concatenan sus elementos por medio de la vibración y cuáles son, si es que existen, sus procesos de intercambiabilidad con otros ensamblajes. Todas, cuestiones que desarrollo a partir de la examinación de una teoría imbricada y ejemplificada en la práctica. Por ahora, conviene decir que ante la idea de ensamblaje no recorro a la concepción de objetos unificados y cerrados donde lo que prevalece es la identidad individual (como en un sistema). Al contrario, la conceptualización y despliegue de este dispositivo me ha permitido generar un análisis y praxis de la voz, a partir de una interacción epistémico-creativa con otras definiciones o arenas de estudio de lo vocal.

Continuando con la discusión, Manuel De Landa ha explicado que los ensamblajes son flujos de materia y energía que se ensamblan como una red híbrida de materias orgánicas e inorgánicas, elementos naturales o culturales. Al respecto:

La noción de ensamblaje está diseñada para pensar todos [totalidades] como hechos de partes heterogéneas. Una organización institucional, una universidad o un hospital, por ejemplo, está compuesta no sólo de gente, sino de escritorios, sillas, paredes, puertas, ventanas, máquinas de comunicación y transporte, licencias y certificados, y muchas otras cosas, además. (2008, p. 83)

Lo anterior nos permite entender que los ensamblajes están conformados por elementos híbridos, lo cual incluye entidades que no corresponden a una clasificación por género y especie, sino más bien, a elementos de taxonomías distintas que se conectan entre sí para co-producir otras conexiones. De este modo, “un ensamblaje además de su heterogénesis, se distingue por sus capacidades, es decir, por el poder de acción que las partes son incapaces de hacer” (Villapudua, 2021, p 136).

Adicionalmente, los componentes de un ensamblaje retienen su identidad no solo dentro del todo, sino también cuando son separados de éste e introducidos dentro de otro ensamblaje diferente. Como señala el propio Deleuze, cuando las partes se relacionan en exterioridad, la “relación puede cambiar sin que cambien los términos” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 65). En este sentido, De Landa ha explicitado que “a diferencia de las totalidades hegelianas [...] los ensamblajes están hechos de partes auto subsistentes relacionadas en exterioridad, lo que implica que un componente puede ser arrancado de un ensamblaje e integrado en otro” (2021, p. 29). Sin embargo, la noción de relación de exterioridad debe ser complementada por el principio de emergencia, de lo contrario, los elementos que entran en relación externa tan sólo forman agregados o montones (De Landa, 2021). Bajo esta idea, entonces, intento explicar las propiedades que surgen a propósito del accionar y el poder de afección colectivo de un ensamblaje. Por ejemplo, una obra de teatro desde la perspectiva del ensamblaje puede mostrarnos que ni la luz, ni el vestuario, ni los performers por sí solos son la obra, sino que ésta es una propiedad emergente a propósito de la acción conjunta de cada uno de sus componentes.

Desde otro punto de vista, Jean Bennett ha conceptualizado la idea de ensamblaje como “agrupamientos ad hoc de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes.” La autora los define como “confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que las socavan desde dentro” (2022, p. 74). Al respecto, Bennett sostiene que los ensamblajes no se rigen por una dirigencia central, puesto que “ninguna materialidad tiene suficiente competencia como para determinar consistentemente la trayectoria o el impacto del grupo” (óp. cit.). Por el contrario, argumenta la autora, éstos actúan de manera colectiva y los efectos que éste genera (un apagón, obra de

teatro, ópera, danza, un huracán, etc.) son propiedades emergentes a propósito del accionar colectivo. En palabras de Bennett:

Los componentes del ensamblaje funcionan de manera conjunta, aunque su coordinación no alcanza el nivel de un organismo. Antes bien, su gelificación perdura junto a las energías y las partes que emanan de él y lo alteran desde dentro. Y, lo más importante para mis intereses, los componentes de este ensamblaje, a pesar de que incluyen a los humanos y a sus construcciones (sociales, legales, lingüísticas), también incluyen algunas cosas no-humanas sumamente activas y poderosas: electrones, árboles, viento, fuego, campos electromagnéticos. (2022, p.75)

En este sentido, los ensamblajes deben su capacidad agencial y afectiva a las diversas materialidades que los constituyen, siendo ante la idea de *materia vibrante* que la autora reconoce y otorga una vía para el análisis constitutivo de los diversos componentes de un ensamblaje. Dicha vía es erigida en términos de conjuntos humanos y no humanos, cuyas capacidades afectivas y agenciales configuran, traman y urden un ensamblaje.

En esta breve concatenación de ideas<sup>19</sup> he querido instalar un territorio conceptual para la idea de ensamblaje, esto, con el propósito de establecer un punto de partida y de aproximación epistémica hacia mi propuesta de Ensamblaje-En-Voz. Para esto, ha sido necesario expresar las diferencias entre ensamblaje y sistema, así como identificar que un ensamblaje está compuesto por elementos-materias heterogéneas, que no clasifican en casillas de especie o género, sino que responden a diversas taxonomías que se interconectan, en el objetivo de co-producir otras conexiones.

Asimismo, vale recordar que un ensamblaje se distingue por el poder de acción y afección que a través del conjunto éste genera. Tal como ha dicho De Landa, “el concepto mínimo de ensamblaje puede ser definido por dos características: la exterioridad de las relaciones entre las partes y la emergencia de las propiedades del todo” (2021, p. 20).

---

<sup>19</sup> Para mayor información sobre la correlación conceptual agenciamiento-ensamblaje y la utilización de este dispositivo conceptual en humanidades se sugiere ver: Román, C., Bujanda, H. y Zerega, M.M. 2022; De Landa, 2021; Villapudua, 2021; Puar, Jasbir K. 2017.

## 5. Ensamblaje-En-Voz

En mi propósito por erigir una matriz conceptual que me permita acceder a la voz como materia creativa y vehículo de estudio para las artes escénicas, la conjunción, trasvasije y la rearticulación de las ideas anteriormente descritas, me sirven como punto de partida para el desarrollo de mi propuesta sobre un Ensamblaje-En-Voz (de ahora en adelante EEV).

Para comenzar, un EEV es un agrupamiento de múltiples cuerpos-materias<sup>20</sup>, cuyo fin es constituir un cuerpo-hospedador colectivo por medio del cual la voz pueda difractar las diversas intensidades de su sonar: su performatividad. Una red híbrida de sonidos, imágenes y materias, que, al son de la voz, generan una trama de operaciones afectivas entre ellas.

Un EEV no es una estructura fija, al contrario, son mareas de materias y energías sin principio ni fin, que, vinculadas entre sí, promueven un estado continuo del ciclo vocal: hospedaje, vibración, difracción, expansión. En esta lógica, un EEV es un proceso de organización continua, cambiante y mutante de los elementos que lo componen a propósito del despliegue, impacto y trayectoria que este ciclo impulsa. Aún más, es en el *sonar-sonando* de la voz que sus materias van transfigurándose inagotablemente, por esto la necesidad de comprenderlo desde el proceso y no del resultado.

En un EEV nada ni nadie puede atribuirse la producción de la voz, ésta no necesita obligatoriamente de un cuerpo humano para su producción, pero sí puede darse en él. Con esto quiero decir, que cada una de las materias – orgánicas e inorgánicas – que componen un EEV son receptoras, portadoras y productoras de la voz. Éstas, operan como difractores en donde la voz se hospeda, vibra y se va, lo cual genera un *momentum* vibratorio único que responde a la naturaleza propia de cada uno de estos elementos (asunto al que me refiero más adelante). A este respecto, un EEV instala la pregunta por las diversas fuentes hospedadoras

---

<sup>20</sup> Cabe recordar, que por medio de este concepto unifico a toda aquella materia orgánica e inorgánica / humana y no humana, que compone los diversos ecosistemas existentes ante el ordenamiento bio-social. Doy más detalle en el punto 6 del capítulo primero.

de la voz, cuya amplitud conceptual revisa y cuestiona lo que significa ser un agente capaz de vibrar y producir voz.

Mi intención, a través de un EEV, es sugerir una vía para la creación y comprensión de la voz en las artes escénicas, que exceda el eje logocéntrico y antropocéntrico a partir de una dinámica relacional de los cuerpos-materias, dada en su escucha. En este contexto, la idea de un EEV ofrece una dinámica de relaciones vibratorias en la que se constituyen, transforman y se extienden los cuerpos-materias en la difracción del sonar de la voz. A través de esta noción, pretendo ir más allá de la conceptualización de lo humano como figura única y hegemónica en la producción vocal en las artes escénicas. Esto, al proponer a la materia (objetos, entes y cosas) como una vitalidad actante y vibrante (Bennett, 2022), cuya relación con la voz es de igual a igual al ser humano (todas ideas que desarrollo más adelante).

Por otra parte, los elementos que componen un EEV son de taxonomías diversas y no corresponden (como se ha mencionado) a una clasificación por género y/o especie. Éstos poseen propiedades emergentes autónomas, susceptibles a todo tipo de relaciones y transformaciones, acorde con la acción performativa de la voz. Nunca se fusionan con el colectivo, sino que conservan su energía particular en función de una relación dialogante entre la parte y el todo. Locus que designa la idea de un ensamblaje móvil, acorde al ciclo vocal de hospedaje, vibración, difracción y expansión de su sonar.

En este contexto, sugiero que la propiedad emergente producida por las interacciones causales entre sus partes, provoca una configuración sonoro-espacio-temporal denominada aparato estético (Dèotte, 2007)<sup>21</sup> – en el caso de este proyecto un dispositivo audiovisual y una obra de teatro –, cuya resonancia (Rosa, 2019) incrementa el poder de afección<sup>22</sup> e impacto del ensamblaje.

---

<sup>21</sup> En el caso de esta investigación el resultado de la interacción causal de sus partes es un aparato estético. Sin embargo, quisiera aclarar que un EEV es una conceptualización que está en proceso, no se restringe tan sólo a la emergencia de dispositivos performáticos, sino que sus aplicaciones pueden verse reflejadas en otras áreas de las artes, humanidades, ciencias y sus múltiples cruces y acepciones.

<sup>22</sup> Aquí me refiero a una noción spinozista del afecto, que, en términos generales, refiere a la capacidad de acción y reacción que cualquier cuerpo tiene. Brevemente, Deleuze y Guattari lo expresan en estos términos: “[n]ada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él,

## 6. Cuerpo-Materia, agentes de un Ensamblaje-En-Voz

Como he mencionado, las partes que componen un EEV son de clasificaciones diversas, sin embargo, ante la necesidad de categorización, clasificación y estudio de sus partes, es preciso denominar conceptualmente sus elementos. Esto, en el fin de evitar confusiones epistémicas relativas a las nociones de cuerpo y materia, no sólo como como agentes de dicho ensamblaje, sino también como actantes performativos de un aparato estético. En este contexto, he venido sugiriendo una definición de cuerpo<sup>23</sup> ampliada, bajo la idea de materia vibrante establecida por Jane Bennett. Al respecto, la autora sostiene que toda materia vibra, puesto que la vida está presente en todas las dimensiones de la existencia física y biológica: “los cuerpos vibran, desde los cuarzos a las ballenas, desde los vertederos de basura a los renacuajos, desde las tormentas solares a los girasoles, desde las emociones humanas a la bolsa de valores y el metal” (2022, p. 47).

Para Bennett, que la cosas vibren significa – siguiendo en ello a Spinoza – “que hay apertura estético-afectiva en la materia, que hay en ella un principio de autoorganización, inteligencia y performatividad” (Tutivén, Bujanda & Zerega, 2022, p. 42). De manera tal, que la acepción animal – humano/orgánica<sup>24</sup> – de la categoría cuerpo, es expandida hacia una matriz de significación dilatada que incluye todo tipo de materia – orgánica e inorgánica –, la cual he llamado cuerpo-materia. En este sentido, Bennett promueve un pensamiento de los cuerpos-materias que apunta a “prestar atención al ello [it]<sup>25</sup> en cuanto actante”. Como agentes capaces de actuar con “sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias [...] una materialidad vibrante que corre en paralelo a y al interior de los humanos” (2022, p. 10). En

---

ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente” (2002, p. 261). Asimismo, David Cole nos ha indicado sobre los afectos que estos “suponen el choque de fuerzas de partículas que definen el impacto de un cuerpo sobre otro; esto también podría explicarse como la capacidad de sentir la fuerza antes de [o sin] la emoción subjetiva” (2005, p. 13).

<sup>23</sup> La discusión sobre una posible definición del cuerpo y sus usos es de un largo canon bibliográfico. Para mayor información y debate al respecto véase Martínez-Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista De Sociología*, 73, 127-152. doi:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>

<sup>24</sup> Aquí incluyo la idea de performer, humanos y animales como elementos conformantes de un Ensamblaje-En-Voz.

<sup>25</sup> La traducción al español ha traducido el pronombre inglés *it* por el pronombre personal *ello*, de todas maneras, me parece pertinente esclarecer el significado del pronombre original *it*, el cual es utilizado en inglés como sujeto de un verbo, o el objeto de un verbo o preposición, para referirse a una cosa, animal, situación o idea.

estos términos, la reivindicación de la vitalidad de la materia rompe con un antropocentrismo desgastado ante la fantasía del sujeto que conquista e instrumentaliza los cuerpos-cosas. Acción que permite reconocer, escuchar, oler y sentir una gama mucho más amplia de cuerpos que circulan alrededor nuestro.

La vitalidad de la materia extiende la capacidad de las cosas para actuar como agentes con sus propias trayectorias, razón por la cual, en un EEV la concepción de humanidad o no-humanidad de un cuerpo no es relevante. Puesto que, al igual que Bennett, pienso que ambas categorías comparten la naturaleza conativa, es decir, perseveran en su existencia con la misma fuerza con la que comenzaron a existir. Por tanto, entendido así, todos los cuerpos-materias son posibles agentes de un EEV (Revisado en Bennett, 2022, pp.10-103.)<sup>26</sup>.

Ahora, es necesario detenerse un momento en el fin de aclarar que un agente puede ser:

humano, no humano o, más una combinación de ambos [...] no es ni un objeto ni un sujeto, sino un ‘interviniente’<sup>27</sup>, afín al ‘operador cuasi-causal’ deleuziano<sup>28</sup>. Un operador es aquello que, como consecuencia de su particular ubicación dentro de un ensamblaje y de la casualidad de estar en el lugar y en el momento justo, marca la diferencia, hace que sucedan cosas, se convierte en la fuerza decisiva que cataliza un acontecimiento. (Bennett, 2022, pp. 44-45)

Dicho esto, lo interesante de este paraguas conceptual pasa por emplazar la idea de agencia más allá de la proyección simbólica del sujeto en el espacio. Ésta se sitúa como un concepto ampliado, cuya extensión atiende a las cosas no-humanas menos como construcciones sociales y más como actores potenciales; como materias vibrantes. En este contexto, “este nuevo tipo de atención a la materia [...] puede estimular una mayor conciencia acerca de hasta qué punto todos los cuerpos son parientes, en el sentido de que están inextricablemente inmersos en una red de relaciones” (Bennett, 2022, p. 51). De este modo, la interacción causal

---

<sup>26</sup> En la articulación del *conatus* de Spinoza, lo salvaje de David Thoreau y lo absoluto de Hent De Vries y la filosofía de Félix Guattari y Gilles Deleuze, la autora desarrolla la conceptualización del poder-cosa como materia vibrante. Para mayor información véase prefacio y cap. 1-2, “Materia Vibrante, una ecología política de las cosas”, Bennett, 2020.

<sup>27</sup> Bruno Latour, *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA, 2013. op. cit. 26.

<sup>28</sup> Manuel De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Londres, Continuum, 2002, p. 123-27.

de los agentes de un EEV, provoca una agencia del ensamblaje que se distribuye a lo largo de un territorio que es híbrido, “no siendo ya una capacidad localizada en un cuerpo humano o en un colectivo producido (sólo) por esfuerzos humanos” (2022, p. 73). No se trata más de un hacedor detrás de un aparato estético, sino de un hacer y efectuar llevado a cabo por un ensamblaje humano/no-humano cuyo resultado (en este caso) es la obra.

En otro orden de cosas, los cuerpos-materias en un EEV no son agentes estáticos o pasivos, por el contrario, producen una presentación móvil y vibrante de lo vocal, esto, a través de un aparato estético producido en la emergencia de sus interacciones. Me refiero a que la reverberación de un parlante, la apertura de la boca, la expresividad de un cuerpo humano, el movimiento de una tela o el tintineo de las luces, son la presentación contingente de la voz dada por la composición e interacción de esas materialidades en conjunto con la audiencia. Dichos cuerpos-materias, conformantes de un EEV, son cuerpos que afectan y se afectan de manera doble, primero al hospedar la voz; y, segundo, al catalizar su difracción afectando a otros cuerpos participes del ensamblaje. Esta correspondencia afectiva de continuo movimiento, implica una constante modificación y movimiento del ensamblaje, debido a que cada cuerpo-materia padece las acciones que sobre él ejercen los factores de resonancia. De esta manera, se genera una asociación vibracional de agitación y reposo, que va transmutando la relación del ensamblaje con sus elementos. Proceso que no responde a ninguna dirigencia o cuerpo-materia central, puesto que la voz, acorde con las propiedades de su sonar, va produciendo estas tensiones y encuentros.

## **7. El continuo ciclo de la voz**

Adentrarse en la enmarañada tarea de precisar un punto de partida o fuente primaria para el fenómeno de la voz, es penetrar en un oscuro laberinto sin salida<sup>29</sup>. Si bien, es posible distinguir un principio de producción a partir de las leyes de la comunicación, esta idea supone una geometría clásica y lineal del tiempo, en el que la voz viajaría de manera recta

---

<sup>29</sup> Al respecto es útil revisar la notable descripción que realiza Adriana Cavarero sobre los orígenes etimológicos de la voz, los cuales, anclados a una tradición hebrea, promueven ejemplos del lugar del hálito y la respiración como puntos de partida de la voz en y para las religiones. Véase Cavarero, A. (2005). *For more than one voice*. Stanford University press.

entre un punto de partida y uno de término. Sin embargo, la voz es un fenómeno que no responde a las características clásicas del tiempo occidental, se desborda en sí misma en un *loop* atemporal que no adscribe al binomio principio-fin. Más aún, la noción de un origen implica un pensamiento dogmático de que hay una causa primaria que inicia un evento, algo así como un principio creador que produce la primera relación causa-efecto.

En este contexto, propongo la no existencia de un significante primario, un origen de algo o una causa que de pie a lo existente, puesto que en un EEV todo está mezclándose continuamente. Aquí la voz es algo que está siendo de manera constante, en su *sonar-sonando* ésta es pasado-presente-futuro. Por lo que en un EEV no existe una fuente de emisión única u originaria, sino un continuo ciclo manifestado en la vibración, difracción y expansión de su sonar a través de los cuerpos-materias.

Bajo estas ideas pienso a la voz ante la categoría de *lo absoluto*, sugerida por Hent De Vries en el contexto de su teología política. Si bien lo absoluto a menudo se equipara con Dios, especialmente en las teologías que enfatizan la omnipotencia divina o la alteridad radical, el autor lo define más abiertamente como “aquello que tiende a liberarse de sus nexos con los contextos existentes” (2006, p. 42, traducción propia). Dicha definición adquiere aún más sentido si atendemos a su etimología. Absoluto proviene del latín “*absolūtus*” que significa absolver, corresponde al participio del verbo “*absolvo*” que significa libertar, soltar, dejar en libertad. Este vocablo se compone del prefijo “*ab*” (separación) y el verbo “*solvere*” (desatar, liberar, deshacer). De manera que, el significado etimológico de este término se atañe a lo que se halla libre de cualquier condición, atadura, o ley<sup>30</sup>.

Para De Vries lo absoluto señala aquello que los sujetos no podemos ver y tampoco comprender, un algo que no es objeto de conocimiento, que está separado de toda representación, un algo que no es sino la fuerza misma o la efectividad de la separación. La noción de lo absoluto en De Vries, busca reconocer aquello que el conocimiento humano no

---

<sup>30</sup> Revisado en Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 3ª edición, cuarta reimpresión, ed. Greidos, España.

puede del todo asimilar y/o comprender, acción que opera como un límite epistemológico, a razón de que “en presencia de lo absoluto, nada podemos saber” (2006, p. 47, traducción propia). De esta manera, bajo esta idea, urdo a la voz en la categoría de lo absoluto, como una fuerza que nadie puede ver y cuyo sonar batalla toda representación.

Estas ideas me sirven para proponer una dimensión de la voz que va a contramano del ser humano como único hospedador y fuente principal para su producción, al radicalizar su alteridad absoluta.

En una epopeya ontológica, la voz, como una fuerza absoluta, se difracta a través del cuerpo humano, el cual es miembro partícipe, pero no protagonista de un ensamblaje. Dicha acción se manifiesta en los espasmos físicos de los músculos, la piel y los huesos que se doblan, contorsionan y tensan al contacto resonante de su vibración desgarrándose del cuerpo.

Sin ley y dicotómico del cuerpo, un EEV pone en jaque al posesivo *mi* para dar paso al *la* de la voz: *mi voz / la voz*<sup>31</sup>. Puesto que, el posesivo *mi* promueve una voz cerrada perteneciente al individuo, versus el artículo *la* que establece una idea de voz abierta e independiente del sujeto. En este contexto, pienso que *La voz* ligada al “con del ser” (Nancy, 2006) puede entenderse como una voz plural que no se cierra sobre el sujeto, a razón de que existe en relación y está en diálogo con los diversos cuerpos-materias. Fenómeno ampliado que no responde a lo individual, sino que necesita del y lo Otro que escucha para su existencia.

Paradójicamente, cuando hacemos uso del *mi* hablamos del *la*, en un intento por atraer a *la* voz al cuerpo; esto, en el fin de tranquilizarnos, puesto que al otorgarle a la voz un supuesto origen anclado al *mi* del cuerpo, su ubicuidad adquiere una suerte de sentido y presencia. A partir de aquí, entonces, sugiero que *la voz* como fenómeno y energía absoluta puede existir sin la necesidad de un cuerpo orgánico para su producción. Por ejemplo, el avance

---

<sup>31</sup> Si bien, desde una perspectiva de la escucha ambas categorías – *mi voz* y *la voz* – son procesos y fenómenos que implican puntos de escucha no contradictorios entre sí, a razón de situar bajo la categoría del *mi* a quien produce la sonoridad vocal y en el *la* a quien recibe su sonar. Me interesa pensar y proponer una diferencia ontológica de este par, puesto que en su profundidad analítica fue posible de establecer un territorio creativo ampliado para esta investigación.

tecnológico nos ha hecho apreciar que cualquier materia puede efectivamente tener, canalizar o conjurar a *la voz*. Si, como ha dicho Steven Connor (2000), la historia de la voz es en gran medida una historia de la ventriloquia, entonces es menos interesante encontrar y fijar voces a cuerpos y entidades que seguir su promiscua circulación desde la laringe a la boca, al instrumento, al micrófono, al parlante, a los dispositivos electroacústicos y a todas los nuevos cuerpos-materias que se unan a la contienda.

Por tanto, pensar en las distintas fuentes de emisión de la voz en un ensamblaje, nos obliga a reflexionar sobre la adscripción del posesivo: *mi voz*. Una primera idea al respecto, es el cuestionamiento a la construcción de agencia de la voz como portadora de sujeto y humanidad (cuestión a la que me referiré más adelante). Así, a través de la discusión de estas ideas, la voz en un ensamblaje es menos una característica intrínseca del cuerpo humano y más una propiedad emergente y transitiva del sonido, que impacta, traspasa y hace uso de las materias como aparatos estéticos que expanden su sonar. Por ejemplo, un EEV que da paso a una obra audiovisual posee fuentes de emisión para la voz que son relativamente fijas, al estar ligadas a cuerpos mediales y electroacústicos en su difracción. No obstante, la expansión de éste a través del sonar de la voz, genera relaciones de resonancia con el aire, los árboles, las partículas de la atmósfera y con quienes espectauditan, lo cual hace que este EEV sea siempre diferente, mutante, al responder a las cambiantes fuerzas de la naturaleza y a los factores perceptivos de la humanidad.

# Capítulo 2

En nuestras voces  
construiremos el espacio de lo común

En este segundo capítulo, presento y doy cuenta del primer proyecto creativo de esta investigación: *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*. A través de un campo de operaciones teóricas y prácticas, sugiero y demuestro las cualidades creativas y performativas de la voz, mediante de la composición audiovisual de un Ensamblaje-En-Voz. Por medio de la obra, junto a una paralela reflexión teórico-personal y un ejemplo (al final del capítulo) práctico del artista Mikhail Karikis, sitúo, tensó y hago dialogar, cuestiones en torno a la elaboración de un aparato audiovisual capaz de trasladar y (re)presentar la correlación voz & comunidad. Esto, bajo lógicas que desanudan ideas sobre la voz colectiva y la voz común, los estudios sensoriales, de escucha y la matriz de pensamiento de resonancia (Rosa, 2019). Todo, en mi búsqueda por establecer a un Ensamblaje-En-Voz como promotor de una comunidad sensorial vectorizada en la escucha de la voz.

Aquí, ha sido fundamental la concatenación y aplicación de las ideas discutidas en el capítulo anterior, bases desde donde se forjó el proceso creativo y composicional de la obra.

Antes de comenzar, quisiera recomendar al lector/lectora escuchar y ver la obra con el fin de establecer su propio punto de vista sobre las ideas y ejemplos que aquí se despliegan. El orden no está pre-establecido, mi sugerencia: escuchar-ver y luego leer.

## **1. Ensamblaje-En-Voz como promotor de una comunidad sensorial vectorizada en la escucha de la voz**

Como he mencionado, una de las propiedades emergentes derivada de las relaciones causales de los componentes de un EEV es un aparato estético, cuya interacción resonancial con quienes lo espectauditan acrecienta el poder de impacto y las relaciones que establece dicho ensamblaje. A este respecto, sugiero que la configuración sonoro-espacio-temporal que vehiculiza un EEV y captura un aparato estético, promueve una comunidad sensorial (definida más abajo) vectorizada por los factores sónicos de la voz. Me refiero a que, los contornos de un EEV urden una comunidad entre quienes atestiguan su sonar, hecho que promueve un sistema de relaciones basado en la resonancia (Rosa, 2019). Esta operación trasciende la categoría de lo humano/no-humano, al suscitar un sistema de interdependencia vibratoria – tejido en el despliegue aural de lo vocal – entre los diversos cuerpos-materias que lo conforman. Este sistema de interrelaciones o comunidad sensorial vectorizada en la voz, será explicado por medio de una simbiosis de ideas en torno a las matrices de comunidad y resonancia.

Para comenzar, el sociólogo alemán Hartmut Rosa ha propuesto hacer frente al estudio de la vida en las sociedades como una relación de resonancias entre todo tipo de materialidades. Rosa, ha sugerido este dispositivo conceptual como “un estado o modo de relación dinámica con el mundo, en el cual éste y [los cuerpos-materias] se conmueven y transforman recíprocamente” (2019a, p. 75). De tal forma, la resonancia “surge cuando la vibración de un cuerpo estimula la vibración del otro en su propia frecuencia” (2019b, p. 215), lo cual, provoca una asimilación transformadora que no distingue de categorías, especies ni jerarquías. Esto, a razón de que “cuando entramos en resonancia con un ser humano, un libro, una pieza de música, un paisaje, una idea o un pedazo de madera, nos transformamos en y a través del encuentro” (2019a, p. 76). Por consiguiente, la resonancia como concepto describe una forma de ser y estar en el mundo, “un modo específico de entrar en relación entre sujeto [, materialidades] y mundo” (2019a, p. 217).

Por otra parte, la noción de comunidad – del latín *communitas*: la cualidad de lo común – surge en la sensación de estar unidos de cierta manera a algo bajo la idea del nosotros y el sentido de pertenencia (Domínguez, 2021). Es la interacción humana lo que, en términos generales, funda la comunidad. Por ejemplo, en su texto *El tiempo de las tribus*, Michel Maffesoli (1990) ha abordado formas de establecer comunidades a partir de micro enjambres sociales que se articulan por medio de emociones y/o la simple experiencia del querer estar juntos. Este nuevo orden de lo común basado en lo proxémico, en las sensaciones y en la alteridad, brinda prioridad a las experiencias por sobre las grandes ideas – y – a las pequeñas historias frente a las grandes narrativas. Todas, acciones que propician la conformación de comunidades establecidas en torno a sensaciones como experiencias colectivas. Este tipo de ordenamientos colectivos es lo que se ha denominado como comunidades sensoriales (Howes, 2014; Bieletto, 2017; Ziri6n y Zúñiga, 2017), las cuales han sido definidas por Ana Lidia Domínguez como “una colectividad cuya existencia común se articula en torno a una *experiencia sensible*, ya sea se trate de grupos formalmente establecidos o experiencias efímeras” (2021, énfasis original). Éstas, dice la autora, no se rigen solamente por marcos territoriales fijos, también pueden conformarse a partir de conexiones efímeras o situacionales. Vale decir, a partir de la reuni6n de un grupo de personas que comparten formas comunes de usar los sentidos y de dar sentido a las sensaciones, por ejemplo, una obra de teatro, danza o la atestiguaci6n de un aparato estético surgido en la emergencia de un EEV.

A partir de estos argumentos, sugiero establecer la idea de resonancia de Rosa como una interfaz vinculante en el establecimiento de una comunidad sensorial dada por los factores s6nicos de la voz. Puesto que, el impacto y afecci6n de un EEV mediante un aparato estético, produce una interfaz resonancial entre quienes experimentan/espectauditan la difracci6n de la voz por medio de su escucha. Dicha interfaz provoca una comunidad sensorial, un sistema de interrelaciones cuyo vector de conexi6n es el sonar de la voz. Con esto quiero decir, que la resonancia genera un lugar de flujo y articulaci6n en el que la agencia distributiva de la voz articula una comunidad dada por la escucha de su sonar. Esta comunidad es un territorio que se expande y se contrae, se eleva y desciende, de acuerdo a los principios de un ensamblaje. En ella, las interfaces sonoras se van vinculando en un tejido vibratorio sin

principio ni final, lo que conforma una red de correspondencias afectivas de los cuerpos-materias con el mundo.

Dicha correspondencia es lo que Rosa ha denominado “hilo vibratorio”, es decir, un movimiento de afección e impresión bilateral de las experiencias auditivas<sup>32</sup> entre los sujetos, las materias y el mundo (Rosa, 2019b). En una comunidad sensorial vectorizada por la voz, este hilo vibratorio funda relaciones que son extensivas y democráticas entre los cuerpos-materias. Puesto que, a través de su vibración, la voz excede la lógica logocéntrica en su definición, aplicación y uso entre los miembros de una comunidad. Esto, al remplazar la proyección simbólica del significante por una dimensión estético-afectiva de sus factores sónicos. De esta manera, un aparato estético derivado de las relaciones causales de un EEV, establece interfaces resonanciales que dan paso a una comunidad cuyo sistema de relaciones sensibles (hilos vibratorios), se basa en un acercamiento fenomenológico de su sonar.

Al respecto, es útil pensar en la tamización selectiva de los datos sensorios que el sujeto establece en relación a su entorno, a razón de que éste por medio del oído, la vista, el olfato o el tacto, reconoce y co-habita un entorno social que es acústico, visual o proxémico. Esta inflexión sensorial permite que, por ejemplo, por medio del sonar de la voz se “cre[en] comunidades mucho más estrechas de impresiones, que las que se producen a partir de las sensaciones visuales” (Simmel, 2014, p. 629). En este sentido, la escucha, en su orden político, ejerce una democracia agentiva amplificada frente a la propuesta por la mirada (no podemos cerrar los oídos, la escucha – aunque no queramos – se cuele en los cuerpos). Puesto que la visión<sup>33</sup> no siempre va a comportar agencia y empoderamiento de los elementos que componen el ecosistema social, dado que una política propiciada por la agencia de lo visible arrastra consigo el orden de lo invisible, de lo marginado, de lo que (como sociedad) no queremos ver.

---

<sup>32</sup> Rosa argumenta estas experiencias sensoriales bajo una gama más amplia de los sentidos dadas por lo corporal, táctil, olfativo y visual. Sin embargo, para efectos de este proyecto rescato y me concentro tan sólo en las auditivas.

<sup>33</sup> Si bien no existe un régimen único de la mirada, sino más bien tipos o modelos de visión, esta investigación hace referencia crítica a la noción estética del ocularcentrismo, la cual, por medio de la vista, promueve un distanciamiento entre el sujeto y el objeto frente a un aparato estético. Así, por ejemplo, Dèotte hace referencia a lo anterior señalando que “por medio de la mirada el espectador organiza su percepción de la obra.” (2007, 138).

Quisiera aclarar que un EEV no necesariamente antecede a una comunidad sensorial, debido a los diversos tipos de regímenes sensorios que pueden dar paso a la constitución de éstas. Aunque, en cuanto a esta investigación, me ha interesado explorar y situar ideas respecto al establecimiento de una comunidad en el escuchar sensible de la voz, esto, por medio de una configuración sonoro-espacio-temporal que es capturada en un aparato estético y vehiculizada mediante un EEV.

## 2. Vox Populi, memoria sonora de Ovalle<sup>34</sup>

### **SONIDO AL CLICK**

*Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*<sup>35</sup>, es un dispositivo audiovisual erigido a raíz de la pregunta por la construcción de un aparato estético capaz de (re)presentar, trasladar y tensar la correlación voz & comunidad. Interrogantes a través de las cuales descompose la idea de voz colectiva, la que, posicionada en la matriz epistémica de comunidad y resonancia, ofreció el primer vórtice de aproximación creativa en esta investigación para la configuración de un Ensamblaje-En-Voz.

Uno de los puntos de partida de este trabajo, fue situar y hacer circular la idea de la voz como fenómeno sensible y vector de conexión de los cuerpos-materias en la construcción de una comunidad sensorial. En este afán, la exploración creativa de los elementos conformantes de un EEV fue fundamental. Puesto que, por medio de las indagaciones vocales por parte de un grupo de performers, la composición visual, el diseño sonoro, las partituras corales y el acercamiento sensible a una vocalidad propia de Ovalle, se generó un aparato estético que tensionó y cuestionó su definición original planteada por el filósofo francés Jean-Louis Déotte (2007).

---

<sup>34</sup> Puedes acceder a la obra aquí: <https://youtu.be/KbFoVd-5wUo>

<sup>35</sup> El equipo de trabajo creativo fue el siguiente: Dirección General e idea original: Luis Aros; Performers y Coros: Yanira Torrejón, Sebastián Cerda, Jaqueline Rivera, Felipe Diaz, Sofia Solis y Ariel Pardo; Producción sonora: Antonia Valladares; Composición musical y trabajo coral: Martín de la Parra; Dirección audiovisual: Ce Pams.

Un aparato estético, nos dice Déotte, es “una configuración técnica de la sensibilidad común” (2007, p. 138), un instrumento de la cultura capaz de construir una sensibilidad colectiva (cines y museos, por ejemplo), en los que las prácticas simbólicas del arte están asociadas a la construcción de una temporalidad, una época, un territorio o a una comunidad (Déotte, 2007). En este sentido, la obra se planteó organizar y determinar la relación sensible del espectador con la ciudad chilena de Ovalle<sup>36</sup>, mediante un aparato audiovisual determinado por el tratamiento estético y compositivo de las voces de un conjunto de performers. Así, los factores sónicos de la voz, el diseño sonoro, el trabajo coral y la composición de una visualidad que potenció lo vocal, modelaron una configuración técnica de la sensibilidad común, cuyo objetivo final fue gatillar una comunidad sensorial-situacional por medio de la escucha.

## VOX POPULI, MEMORIA SONORA DE OVALLE



Una producción del Teatro Municipal de Ovalle, financiado por Red Cultura, Región de Coquimbo.



Imagen 4.

Afiche Obra *Vox Populi, Memoria sonora de Ovalle*. Créditos: CePams.

---

<sup>36</sup> Ciudad del norte de Chile, ubicada en la pre cordillera de la IV Región de Coquimbo.

Antes de continuar es necesario detenerse para señalar que: 1) si bien hablar de la comunidad de Ovalle es un precepto amplio que excedió los marcos de este proyecto, este trabajo creativo permitió recortar, fotografiar y escuchar la ciudad. No se apuntó al desarrollo de un estudio antropológico sobre la comunidad acústica del lugar, sino que se hizo uso de sus herramientas para constelar, tensionar y re-interpretar estos apartados epistémicos mediante la práctica artística. 2) A causa de la pandemia, uno de los desafíos metodológicos de este proyecto fue realizar una indagación de corte etnográfico que diera cuenta de la experiencia de “estar ahí”, de cuerpo presente en el territorio. Sin embargo, por razones sanitarias fue imposible acceder a la ciudad de Ovalle, de esta manera todo el trabajo creativo y de campo fue mediado vía plataformas virtuales como ZOOM, mensajes de audio WhatsApp, video llamadas y correos electrónicos. La apuesta metodológica, entonces, fue acotar el número de participantes a un universo de seis performers<sup>37</sup>, cuya relación estética con su entorno diera cuenta de una experiencia sensorial doble. Primero, como ciudadanos y miembros de la comunidad de Ovalle y, segundo, como artistas que re-interpretaron de manera sensible y a través de sus voces su ciudad.

## **2.1 Giro hacia los estudios sensoriales**

### **SONIDO AL CLICK**

En el empeño por levantar un ensamblaje que propiciara una configuración de la sensibilidad común en el sonar de la voz, la relación estético-afectiva que el equipo de trabajo estableció con Ovalle estuvo mediada por nuestros sentidos. Para esto, se acudió a los estudios sensoriales como una vía desde donde abordar el impacto que la ciudad tuvo sobre nosotros y precisar la manera de vincularnos con sus habitantes.

---

<sup>37</sup> Para el trabajo de la obra se contó con seis performers todas y todos provenientes de la ciudad de Ovalle, actores y actrices con experiencia en teatro, pertenecientes al Teatro Municipal de Ovalle.

En términos generales, los estudios sensoriales presentan una corriente de investigación en la que las narrativas y las experiencias del cuerpo humano emergen al primer plano de los procesos de construcción de memorias colectivas y subjetividades (revisado en Bieletto, 2017, pp. 59-60-61). Por medio de estos, se ha propuesto en la academia un enfoque investigativo que reintegra “los datos del mundo sensorio a los procesos de producción de saberes en las ciencias sociales, [artes] y humanidades. [Esto], mediante el uso sistemático de los sentidos como herramientas metodológicas y/o como objetos de estudio y reflexión” (Domínguez & Ziri6n, 2017, p. 10).

El paradigma sensorial reivindica la experiencia fenomenol6gica del sujeto como la v6a primordial para interactuar con el mundo. M6s a6n, es el cuerpo humano y su experimentar el factor central en los procesos de construcci6n del conocimiento y reproducci6n de la cultura (Ziri6n & Zu6niga, 2017). En este sentido, David Howes (2014) ha establecido que este dispositivo considera la experiencia sensorial del sujeto con el territorio como una acci6n colectiva, no 6nicamente individual. Puesto que, aunque dicha experiencia tiene cabida en un cuerpo singular, se genera a su vez en el interior de una cultura que permea a todos los miembros del grupo. De esta manera, para el levantamiento de este EEV, suger6 un modo de composici6n creativa basado en las relaciones de resonancia (Rosa, 2019), en el fin de generar un espacio colectivo de correspondencias afectivas. En 6ste, los y las performers distinguieron los diversos modos en los que sus experiencias sonoras con la ciudad, han estado imbricadas en sus procesos de elaboraci6n de memorias colectivas y subjetividades.

En este contexto, es preciso recordar que las relaciones resonanciales – como regiones de experiencias colectivas del ser con la sociedad – pueden darse por medio de v6nculos sonoros entre los sujetos y su entorno. Por lo que, de acuerdo a esto, se incentiv6 entre los-as performers la b6squeda de una experiencia y/o un v6nculo sonoro con su ciudad, que permitiera el redescubrimiento y posterior distinc6n de las sonoridades de Ovalle. Esto, mediante sesiones de escucha profunda de la ciudad (asunto metodol6gico detallado m6s adelante en este cap6tulo), a trav6s de las cuales emergieron una categorizaci6n subjetiva de sus himnos, cantos populares, sonoridades de los lugares p6blicos y sus voces contiguas.



Imagen 5.

Fotografía cenital tomada con dron de la Plaza de Armas de Ovalle. Créditos: Carlos Arias, CC. Ovalle.

## **2.2 Voz colectiva - Voz común**

La obra tomó parte por lo colectivo bajo los preceptos del sociólogo francés Maurice Halbwachs (2004), quien ha distinguido lo común de lo colectivo ante las diferencias que suscita establecer una memoria colectiva de una memoria común entre los sujetos de una misma comunidad<sup>38</sup>. Para el autor las relaciones establecidas entre los sujetos, los elementos y fenómenos de una comunidad territorial, son los factores fundamentales para la articulación de ambas categorías.

Siguiendo a Halbwachs, la noción de lo común unifica y amalgama a los miembros de la comunidad bajo lo idéntico, lo cual anula el valor de la experiencia única y personal del ser con el territorio. Mientras que lo colectivo procede de lo común, se constituye a partir de las

---

<sup>38</sup> Si bien el autor conceptualiza lo colectivo a partir de marcos para la edificación de una memoria social, sus distinciones logran articular las diversas categorías de lo vocal empleadas en la obra.

experiencias únicas y personales de los sujetos con los diversos fenómenos que puedan emerger entre éstos, el paisaje y los diversos cuerpos-materias de una comunidad.

La colectividad, argumenta el autor, no se trata de la suma de recuerdos individuales de los miembros de una sociedad, al contrario, ésta aduce a contextos sociales que, para ese grupo en particular, resultan los más significativos. Lo colectivo está asociado con la reunión de diversos individuos que toman consciencia de su co-presencia y la asumen como medio para obtener un fin (Delgado, 2007). De esta manera, la remembranza de memorias y/o eventos pasados requiere de la participación de varios actores sociales puesto que, “es en la sociedad donde normalmente el hombre adquiere sus recuerdos, es allí donde los evoca, los reconoce y los localiza” (Halbwachs, 2004, p. 8).

En esta línea, quisiera introducir el término “vocalidad<sup>39</sup>” acuñado por la investigadora argentina Silvia Davini y los ingleses Lynne Kendrick y David Roesner, el cual accionó como eje en el fin de buscar y elevar una voz colectiva en la obra. Este vector conceptual, enlazó las memorias individuales de los/las performers con las “formas de producción de voz y palabra, implementadas por [este] grupo humano específico, en [su] contexto socio-histórico dado” (Davini, 2007, p. 18). La auto-percepción de esta vocalidad, entre las y los performers, como una matriz que “abarca la pluralidad de la materia y de la expresión de la voz” (Kendrick & Roesner, 2011, p. xxiii, traducción propia), permitió una identificación creativa del grupo con los marcos sociales – comunes y colectivos – que han conformado los modos de producción vocal de su comunidad.

De este modo, la comparación entre lo que unas/os y otras/os identificaron como una vocalidad propia de Ovalle, posibilitó el ordenamiento, la clasificación y la jerarquización de una vocalidad propia<sup>40</sup> para la obra. Así, la voz colectiva contuvo a la voz individual, a razón de que englobó, categorizó y sistematizó las formas, modos, tonos, timbres y musicalidades

---

<sup>39</sup> El término vocalidad es acuñado por primera vez por Paul Zumthor, quien define este concepto, en relación a la poesía medieval, como “la historicidad de una voz: su empleo” (Zumthor, 1989, p. 23).

<sup>40</sup> Aquí me refiero al reconocimiento de diversos patrones vocales determinados por los marcos socio-políticos que han definido a la ciudad de Ovalle, por ejemplo: factores geográficos, de género, de ordenamiento político, dialectos, entre otros, que han influido en el timbre, melodía y acento de sus voces.

de las voces de los habitantes de la ciudad de Ovalle. Por tanto, la captación y el desciframiento de estos factores sónicos, junto al tratamiento tecno-mediático de las imágenes y los sonidos colectados, indujeron en las y los performers una sensación de pertenecer a una misma comunidad acústica; “a un cuerpo colectivo, incluso en casos en que esa comunión [fue] efímera” (Bieletto, 2017, p. 69).

Sobre este punto quisiera añadir que, si bien las categorías de lo colectivo y lo común se insertaron en la obra a partir de la colección de las experiencias vocales de los-as performers a propósito de una vocalidad propia de su ciudad, es importante recordar que los ensamblajes no se rigen por una dirigencia o práctica central. Por el contrario, éstos funcionan y se concatenan a propósito del accionar colectivo. De tal manera, la acción conjunta de dichas experiencias vocales, sumadas al trabajo de composición y edición de las partituras sonoras y visuales, fue lo que conformó este EEV como un tejido sin jerarquías, de experiencias y elementos taxonómicamente híbridos.

Así, por medio de recursos audiovisuales como: la repetición infinita de la imagen de los cuerpos, la composición de un coro de relatos ciudadanos, el canto polifónico de los paisajes y la conjugación de timbres, ritmos, alturas y silencios, la voz vinculó a los diversos cuerpos-materias de este ensamblaje colectivo<sup>41</sup>. Resultó interesante, entonces, engranar cuadros sonoros y visuales que, al son de la voz, articularon una comunidad sensorial entre quienes espectaularon la obra. Composición que vehiculizó una voz colectiva y trajo consigo el territorio, la geografía, los sonidos y la iconografía simbólica de Ovalle.

## **SONIDO AL CLICK**

---

<sup>41</sup> Los relatos colectados fueron a partir de personajes icónicos, problemas socio-culturales / ambientales / políticos / económicos / educacionales / de acceso a bienes básicos / entre otros múltiples.

### **2.3 Compartir un espacio de escucha común permitió tejer una red de socialización**

El empeño por vehicular una configuración sonoro-espacio-temporal que diera cuenta de esta comunidad en particular, promovió un sistema de relaciones creativas con el territorio basado en los sentidos. Acción que puso en el primer plano de la creación a las vivencias de los/las performers por sobre las grandes ideas – y – a sus historias personales con la ciudad frente a las grandes narrativas.

Lo anterior, propició un ordenamiento colectivo articulado en torno a una red de correspondencias afectivas o hilos vibratorios entre éstos/as y sus vivencias sonoro-corporales con Ovalle. Asimismo, generó una interfaz vinculante con la ciudad en base a la escucha profunda y sensible de ésta por parte de los/las performers. Acercamiento fenomenológico al sonar de la ciudad, en el cual éstos/as se posicionaron como mediadores/as de los eventos sonoros de su entorno. Insumos que fueron traducidos a vocalizaciones sin sentido, cantos, lenguajes y palabras, en el objetivo de dar cuenta de los personajes, lugares públicos, memorias e historias de la ciudad. Por lo que, a partir de la estructuración de dichas correspondencias afectivas, se formó un flujo sonoro que consteló a este ensamblaje a partir de la dimensión estético-afectiva de los factores sónicos de la voz. Acciones manifestadas en las composiciones visuales y acústicas de la obra.

Por otra parte, estos hilos vibratorios tejieron una red de relaciones democráticamente ampliadas con el territorio de Ovalle, puesto que, por medio de la escucha, la percepción de la agencia afectiva de la voz no estuvo centrada tan sólo en lo humano – en el qué o quién de su producción –, sino en el sonar extendido de todas aquellas materias vibrantes. En cuanto a esto, la concepción ampliada de cuerpos-materias o agentes capaces de producir voz propuesta en un EEV, fue clave en mi intención de generar aquí una idea del *nosotros* expandida por medio de una conversación híbrida y polifónica. Me refiero a que, al no contemplar una separación humana/no-humana, este ensamblaje buscó la inclusión sonora de todo tipo de cuerpos-materias como agentes activos para la creación de una comunidad sensorial vectorizada en la voz: la montaña, la plaza, la iglesia, la fuente de agua, entre otras. Así, propuse un ordenamiento de los elementos de este ensamblaje a través de una ontología

de la escucha, lo cual demandó una apertura hacia la resonancia vinculante de la ecología sonora de la ciudad de Ovalle<sup>42</sup>.

1. YANIRA (Y SOFÍA)	Sol <sup>^</sup> Re <sup>^</sup> La	5	La	5	Si v La	5	La v Sol
2. JAQUELIN	Sol <sup>^</sup> Re	5	Re ^ Mi	5	Mi ^ Fa#	5	Fa# v Mi
3. SOFÍA	Sol <sup>^</sup> Re	5	Re v Si	5	Si	5	Do v Si
4. SEBASTIÁN	Sol	5	Sol	5	Sol	5	Sol

Imagen 3.

Partituras coro de inicio: Camanchaca. Composición para la obra a partir de los materiales vocales colectados. Autor: Martín de la Parra.

Compartir un espacio de escucha común permitió tejer una red de socialización que definió la arquitectura sonora de esta comunidad imaginada. El ejercicio de escucha profunda de los sonidos y las voces de los cuerpos-materias de la ciudad, viabilizó el cuestionamiento de las y los performers sobre la identidad sonora<sup>43</sup> que queríamos relevar. Las partituras corales y la polifonía de los relatos, fueron elaboradas a razón de la conexión de sus experiencias con

<sup>42</sup> Escúchese y véase segundo y tercer cuadro de la obra a modo de ejemplo, cuadros compuestos entre los min 3:30 y 10:50.

<sup>43</sup> concepto definido por Domínguez para referir a un “sonido distintivo gracias al cual los individuos y los grupos se reconocen entre sí y se diferencian de los demás.” (2015, p. 96).

los sonidos y las voces de su entorno (espacio geográfico, arquitectónico, ecológico y humano). La recepción circular y dinámica de la escucha en sus cuerpos, determinó el ascenso de los recuerdos sonoros desde sus subconscientes, lo que implicó en este proceso asociar esas sonoridades a lugares únicos y particulares de la ciudad.

Me interesa realzar aquí, que la pregunta por la identidad sonora y el mecanismo empleado para el levantamiento de esta comunidad en la escucha de la voz fue desarrollada, primero, por el reconocimiento de una vocalidad ensamblada en las voces de aquellas personas y grupos que habitan los lugares icónicos de la ciudad de Ovalle (heladero, vendedor de algodón de azúcar, vendedores ambulantes, personajes típicos, entre otras y otros).

Segundo, por los sonidos que conforman el paisaje sonoro de los espacios públicos como el mercado, la plaza de armas o la iglesia, por ejemplo. En este sentido, la noción de marca sonora<sup>44</sup> (*soundmark*) propuesta por Murray Schafer (1979) ayudó a viabilizar una identidad engranada en los paisajes cotidianos de la voz. Uno de los objetivos aquí, fue manifestar lo vocal como un fenómeno que está siempre implícito en el paisaje sonoro del cotidiano, que constituye el mundo resonante de las relaciones inter y trans personales.

Tercero, por una composición visual (a la cual me refiero más adelante) que capturó los materiales oblicuos surgidos en las entrevistas y sesiones de trabajo. Residuos de escrituras, dibujos y voces que urdieron una visualidad háptica (Marks, 2000), en el fin de potenciar – de manera multisensorial – las relaciones de resonancia de los y las performers con el territorio.

Por tanto, en la unión de los puntos antes descrito, este ensamblaje exploró las diversas maneras de engranar una voz colectiva. Más aún, levantó una identidad sonora para esta comunidad situacional mediada por los factores sónicos de la voz, el lenguaje, los recursos del coro y las tecnologías audiovisuales.

---

<sup>44</sup> El músico canadiense hace uso de este concepto para aludir a un sonido característico de un contexto que actúa como una especie de “jingle de una comunidad”, en tanto tiene el poder de imprimirse en la memoria y su escucha remite irremediabilmente al reconocimiento de ese lugar (Domínguez 2015, 96)

## 2.4 ¿Cuáles son los sonidos de Ovalle?

Ésta fue la pregunta elaborada a los y las performers el 22 de marzo del 2021 y con la que se inició nuestra primera sesión de trabajo. Mediante un cuestionario con preguntas de corte general, realicé entrevistas en profundidad y semi-estructuradas (Gaínza Veloso, 2006; Kvale, 2011), en mi objetivo por identificar muestras representativas de la relación aural de los y las performers con los espacios públicos y los variados sujetos que habitan su ciudad. Las preguntas realizadas fueron:

- ¿Podrías mencionar qué y cuáles son los sonidos característicos de la comunidad de Ovalle?
- ¿Podrías mencionar cuál es el poder de congregación que tienen esos sonidos, cómo activan y llaman a la comunidad de Ovalle a reunirse y/o a sentirse parte del lugar? ¿Por qué? ¿Qué activan?
- ¿Cómo es que esos sonidos los llevan a identificarse con Ovalle, qué gatillan en ustedes para hacerlos sentir parte de esa comunidad?

Sin ningún tipo de mediación previa, dichas interrogantes sirvieron como punto de entrada al proceso conjunto de tomar conciencia sobre los sentidos como medios para su correlación con el entorno. Mi interés aquí fue suscitar en ellos/as un tipo de relación aural con su ciudad, de manera tal de explorar los descriptores sonoros de Ovalle como vehículos para dar cuenta de su cotidiano.

A partir de estas preguntas los/las performers cayeron en cuenta de la dominancia del régimen de la vista en las relaciones que ellos/as han establecido con su cotidiano, a razón de que, en el ejercicio de describir los sonidos de su ciudad, las respuestas se centraron en re-constituir pictóricamente los lugares públicos e icónicos de Ovalle. Así, por ejemplo, una de las performers respondía a esta pregunta por medio de la nominación y descripción imagética de lugares emblemáticos como la plaza de armas, la pileta y el correo. A través de su narrativa, Jacqueline Rivera, la performer, generó un mapa descriptivo de dichos lugares, relevó su iconografía y puso énfasis en la concurrencia física, tangible y cuantificable de los cuerpos humanos que ahí se reúnen. Por lo que, situó como descriptores sonoros a las imágenes de la

ciudad y la cantidad de cuerpos congregados en sus lugares públicos. En palabras de la performer<sup>45</sup>:

Los sonidos del agua de la pileta ubicada en la plaza y la pileta que esta frente al correo [sic], es un lugar donde los habitantes de esta ciudad suelen asistir y los turistas, ya que la plaza es un lugar muy hermoso, donde además está el árbol más alto un pino. Además este lugar se hacen muchos eventos artísticos Feria del Libro, La Vendimia, show de la Teletón, día de la madre, [sic] la Alameda igual congrega a sus habitantes y visitas por el espejo de agua su sonido de sus aguas danzantes y en la feria igual es un lugar de mucha aglomeración, ya que es una feria muy grande y aquí suelen llegar los agricultores con sus productos y tienen sonidos muy diversos en su modo de hablar y de los feriantes de como ofrecen sus productos y el sonido de los buses rurales que se concentran aquí [sic]. (Jacqueline Rivera, 22 de marzo 2021)

La respuesta de Jacqueline es representativa de sus compañeras-os y ejemplifica un primer acceso a los sonidos de la ciudad vía un orden sinestésico<sup>46</sup>, esto fue, a partir de la descripción de sus memorias visuales y sus correspondencias sonoras. Así, los primeros relatos sobre la ciudad estuvieron basados en la reconstrucción visual del entorno, lo cual gatilló la necesidad de generar preguntas y estrategias metodológicas que situaran a la escucha en el primer plano para la experiencia descriptiva.

En este contexto, la estrategia utilizada fue re-escuchar en conjunto sus respuestas-relatos para tomar conciencia de lo descrito anteriormente. En este espacio de escucha común, aparecieron cuestiones en torno a las relaciones de resonancia establecidas entre ellas/os, el territorio, los lugares icónicos y los personajes que habitan la ciudad a propósito del sonar de la(s) voz(ces). Interrogantes que dieron paso a un ejercicio de escucha enactivo – *to enact* – (Noë, 2004)<sup>47</sup> de su entorno, estrategia que ayudó a revelar en ellas/os la relación sinérgica que han establecido con los sonidos y las voces de su ciudad.

---

<sup>45</sup> Es importante señalar que las respuestas a todas las preguntas fueron grabadas vía audios por las y los performers y enviadas por diversos canales de comunicación como WhatsApp, por lo que el registro de éstas fue por medio de un proceso de transcripción de sus voces a lo escrito.

<sup>46</sup> La sinestesia es una condición que puede darse en un individuo que es capaz de oír colores, de ver sonidos o de apreciar texturas cuando saborea algo.

<sup>47</sup> Alva Noë (2004) ha denominado una percepción enactiva - *to enact* - del entorno a la experiencia que se adquiere en la interacción del sujeto con el mundo la cual “está determinada por lo que estamos dispuestos a hacer, [...] encarnamos nuestra percepción y la representamos” (p.1, traducción propia). La palabra enacción es una castellanización de una derivación del verbo inglés *to enact*, el cual significa evidenciar algo existente y

La acción sugerida, entonces, fue grabar los sonidos de su entorno cercano (casa, habitación o el lugar donde estuvieran) para luego traducirlos en un proceso de escritura creativa a partir de tres ejes o preguntas: 1) ¿cómo recuerdas el/los sonidos?; 2) ¿cómo los imaginas?; y 3) traducirlos hacia un proceso de escritura libre tomando como punto de partida la grabación<sup>48</sup> (imágenes 8, 9 y 10).



Imagen 7.

Dibujos escaneados de bitácora personal de este investigador, referente al proceso imaginativo vocal para la composición de la obra.

Lo anterior logró estimular su escucha como sentido primario en el acto de percibir su entorno, así como a develar en ellos-as una memoria no lineal, que apeló a sus sentidos y a los hilos vibratorios establecidos a propósito de los sonidos y las voces de su territorio. De

---

determinante para el presente (fuente: macmillan dictionary <https://www.macmillandictionary.com/>). Para decirlo de una manera más general, to enact y enactuar admiten el sentido de actuar una parte en una obra, construcción, desarrollo o crecimiento. Es por esto que la expresión “conocimiento enactivo” (Noë, 2004) refiere a aquello que se adquiere a través de la acción del sujeto en el mundo.

<sup>48</sup> El ejercicio consistió en:

- Escoger un lugar de sus casas.
- Estar en ese lugar.
- Escuchar durante un minuto y medio el espacio.
- Grabar ese minuto.
- Escribir de manera libre ¿cómo recuerdo ese sonido? Hacer uso de los sentidos para describirlo
- Volver a escuchar la grabación para tomar conciencia de las habilidades sensorias en el acto de percibir

esta manera, se dio paso a un sistema de vinculaciones sensibles en base su experimentar sonoro con la ciudad, lo que gatilló un revelamiento del territorio de Ovalle que fue siempre afectivo de sus cuerpos como “dispositivos de escucha” (Rivas, 2019)<sup>49</sup>.

En este contexto, por ejemplo, Yanira Torrejón, una de las performers, relacionaba y describía la forma en que los sonidos de la plaza de armas de Ovalle la conectan con su pasado, arrastrando éstos – en sus huellas y contornos aurales – los momentos y las relaciones que ella establecía con su familia. En la voz de Yanira:

Todos los sonidos me conectan con un pasado. El ruido del agua de la pileta, el sonido de los altoparlantes, me recuerdan a mi familia, mi papá que tarareaba la melodía de la orquesta. El sonido de la plaza me conecta con mi mamá que nos hacía los vestidos para ir los domingos. El sonido de las campanas de la Iglesia me conecta con mi abuela, yo la acompañaba a misa y ella cantaba. (Yanira Torrejón, 29 de marzo 2021)

Asimismo, Sebastián Cerda, performer de la obra, establecía vinculaciones sonoro-afectivas con su infancia a propósito de las sensaciones que gatillaron en él los sonidos de las campanas de la iglesia.

La plaza de armas, un lugar que me conecta a mi infancia, la salida dominical y la ropa del día domingo. La ida a la iglesia, la misa era a las 12 y a esa hora eran las campanadas. Los cantos de la misa, me encantan, me los sé todos hasta el día de hoy [sic]. (Sebastián Cerda, 29 de marzo 2021)

Ambos relatos reflejan el giro en la escucha de los/las performers con su ciudad, por medio de éstos es posible advertir que la descripción imagética de los lugares icónicos se difuminó, ubicando en su remplazo a las voces y sonidos de los personajes de su ciudad. Por ejemplo: la voz del vendedor de algodón de azúcar de la plaza de armas, la voz del vendedor de leche

---

<sup>49</sup> Francisco Rivas (2019) ha establecido que “escuchar es la manera en que un ser susceptible de percibir vibración hace en sí un espacio para la inscripción de un sonido” (p. 179). Esta mediación entre el sonido dado y el sonido percibido, dice el autor, es un mecanismo de encuentro que se da en el cuerpo del sujeto a lo cual Rivas ha denominado como “dispositivo de escuchar.” En palabras del autor:

entre el sonido auditado y el sonido que suena [...], hay una mediación, hay un modo de encuentro a través del que se manifiesta la resistencia o la ductilidad de un oído ante un estímulo vibrante. Esta mediación, esta acción instrumental no es propiamente ni el sonido auditado, ni la vibración sonora física, sino, justamente, el *dispositivo de escuchar*. (Rivas, 2019, p. 179, énfasis propio)

de burra, los sonidos del afilador de cuchillos, entre otros. Así, en un proceso de recepción y traslado, la voz arrastró consigo las huellas y contornos sonoros de Ovalle y sus habitantes, cuyas vibraciones y resonancias modelaron la obra como un aparato sensible desplegado en la escucha.

En ese sentido, fui parte de una comunidad sensorial, efímera y secreta, dada entre los/las performers, la voz y yo. Por medio de la transcripción de sus audios la voz se difractó en un proceso doble, primero, mediante los cuerpos de los/las performers, y, segundo, a través de los cuerpos mediales. Estas voces dibujantes de la ciudad, gatillaron una escucha acusmática en la reconstitución de Ovalle por mi parte. La voz se hizo presentes más allá de los cuerpos humanos, mediales y el lenguaje en el espacio de su aparición; las/los performers no fueron más productores y distribuidores de la voz, sino parte de un conjunto de agentes encargados de hospedar y difractar su sonar.

En el ejercicio de transcripción, sus voces aparecieron como diásporas, como rumores que ocuparon el espacio entre sus cuerpos y el ámbito de propagación de la voz; como un sonido incompleto que ejerció en mí la responsabilidad de dibujar algo que nunca se terminó de revelar: el sonar de Ovalle. Por tanto, en cada una de sus voces, en cada grano particular (Barthes, 1986), sus relatos construyeron una interacción sonoro-colectiva, mediante la cual fueron invocados y evocados los rastros aurales de su ciudad.

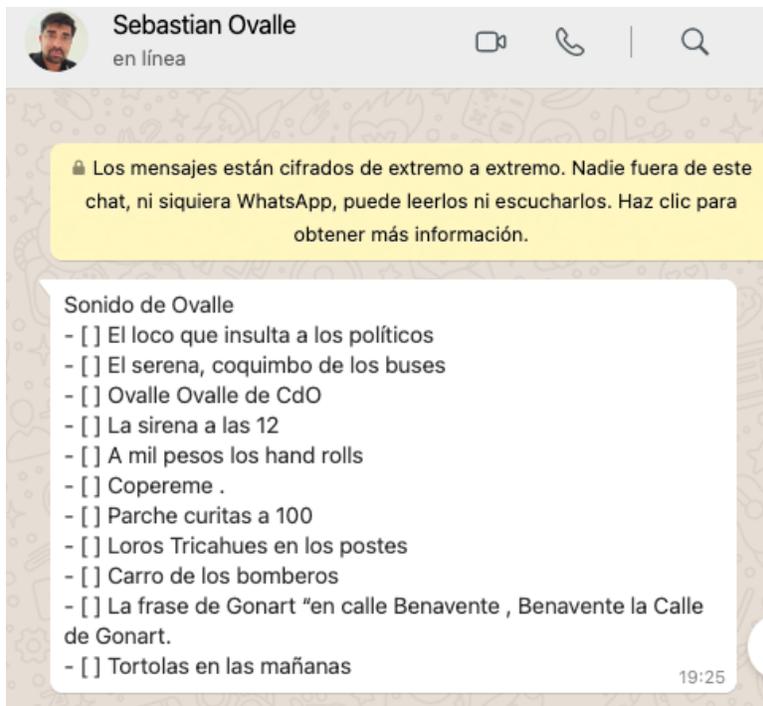


Imagen 8.

Comunicación personal con performer Sebastián Cerda sobre las tareas de composición para la obra Recorte de mensaje vía WhatsApp.

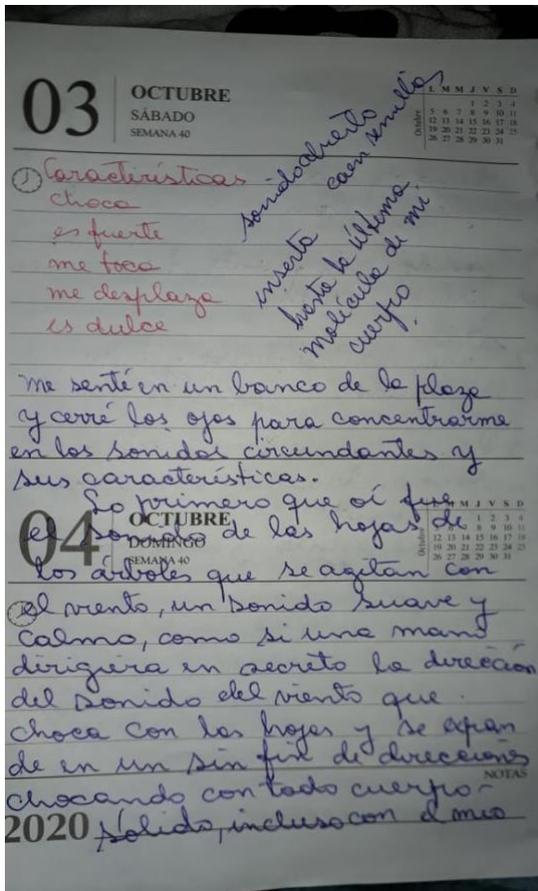


Imagen 9. Apuntes personales sobre la relación de Yanira Torrejón con los sonidos de la plaza de armas de Ovalle. Autora: Yanira Torrejón.



Imagen 10. Dibujo del mercado y sus sonidos circundantes. Autor: Felipe Díaz, performer de la obra.

## 2.5 El territorio in-visible de Ovalle

El proceso de composición de este ensamblaje se llevó a cabo por medio de partituras corales, sonoras y visuales, en mi objetivo por propiciar un relato sensible que diera cuenta de Ovalle. En este fin, las entrevistas realizadas a las/los performers fueron cruciales, puesto que revelaron la relación de estas-os últimos-as con el territorio. De este modo, los relatos colectados durante las sesiones de trabajo fueron los insumos desde donde se constituyeron las partituras antes descritas.

A partir de estas entrevistas la voz pasó a estar en el primer plano de la creación, sus factores sónicos y de lenguaje tejieron una narrativa sonora que levantó a Ovalle como significante y significado, como onomatopeya y canto. Ahora, si bien *Vox Populi* es un relato audio-visual y la imagen tiene un valor central en el engranaje del total, aquí el desafío fue el de componer un ensamblaje en el que la voz y la escucha fuesen los vectores de organización.

A raíz de lo anterior, Don Ihde, por ejemplo, ha propuesto una fenomenología de la escucha precisamente para cuestionar al ocularcentrismo reinante en la estética occidental. El autor ha señalado que la escucha es un fenómeno que otorga la posibilidad hacer visible lo invisible, “es a lo in-visible lo que tiene que atender la escucha [...] es lo in-visible lo que articula el sonido” (2007, p. 218, traducción propia). Por lo que las entrevistas antes descritas, su repetido escuchar y los procesos de traslación de estos materiales, tuvieron el poder y la acción de hacer visible la in-visibility de Ovalle. A través de sus relatos, las/los performers revelaron un territorio impetuoso constituido tanto por lo que ocurrió en un nivel fenomenológico concreto – como el sonido de sus voces y/o las emociones filtradas en su sonar –; así como por lo que no ocurrió o lo que podría haber ocurrido en sus descripciones. Por lo cual, el ejercicio de hacer visible lo in-visible estuvo gatillado tanto por la acción y la ocurrencia de una fenomenología concreta, como por su negativo de inacción e inoccurrencia de las experiencias de los/las performers con su ciudad. En este sentido, los diversos coros – sonoros y visuales – embistieron como espacios aurales que, por medio de una estrategia de composición polifónica, intentaron trastocar a los ojos como oídos, a los oídos como ojos y a “la acción como inacción en el nivel del fenómeno” (Lagaay, 2011, p. 68, traducción propia).

Por medio de su continuo ciclo, la voz en este ensamblaje fue tejiendo una dramaturgia de la mano de la composición visual: voz & visualidad<sup>50</sup>, conjunción que subvirtió la relación semiótico-significante de la voz, al posicionar una relación de resonancia entre lo sonoro y la imagen.

---

<sup>50</sup> En mi intención por posicionar a la voz como primer material creativo, su par visualidad fue un complemento, una conjunción que ayudo a completar el ensamblaje.

Sabemos que la voz suena, pero sus posibilidades no siempre se amplifican y resuenan con claridad por medio del lenguaje. Sin embargo, la propuesta de Don Ihde por una dramaturgia de la voz propicia una red de relaciones sonoro-vocales-imagética, por medio de la cual la voz resonante porta todo aquello que las palabras no logran expresar. La dramaturgia de la voz, acorde con Ihde, se ubica entre la descollante musicalidad del lenguaje y la conversación ordinaria del habla, “en la dramaturgia de la voz se unen en un mismo momento la plenitud del sonido y el significante del lenguaje como paradigmas de la palabra encarnada” (2007, p. 168, traducción propia).

En este ensamblaje, la voz, por medio de su tejido dramático, persuadió, transformó y despertó un sentido de humanidad amplificado, a razón de la condición esencial e intersubjetiva de lo humano como ser-en-lenguaje (Ihde, 2007). Bajo esta idea, la aproximación creativa hacia los relatos de los/las performers, tuvo como objetivo no sólo atender al significado del lenguaje encarnado en sus sonidos, sino también, elevar y emplazar la humanidad desprendida de su hablar. Por ejemplo, el momento en que una de las performers canta el vals de Ovalle: “*Ovalle, tierra de dulces recuerdos*” y se devela la ciudad<sup>51</sup> (imagen 12), la dramaturgia de su voz generó una concatenación de palabras y sonidos que inspiró una correlación afectiva entre quienes espectataron la obra. Incluso, removió significados socio-políticos a partir de la significancia que este himno puede tener para los/las habitantes de Ovalle.

## **SONIDO AL CLICK**

Por medio del continuo ciclo vocal, por tanto, se tejió una dramaturgia vinculante de este ensamblaje que hizo vibrar y amplificar la amplia gama de cuerpos-materias e historias que compusieron esta comunidad imaginada. En este EEV, la plaza, los barrios y la comunidad se hicieron audibles en la amplificación sonora de las experiencias de quienes los habitan.

---

<sup>51</sup> Véase y escúchese desde el minuto 11 hasta el minuto 12,50 de la obra.

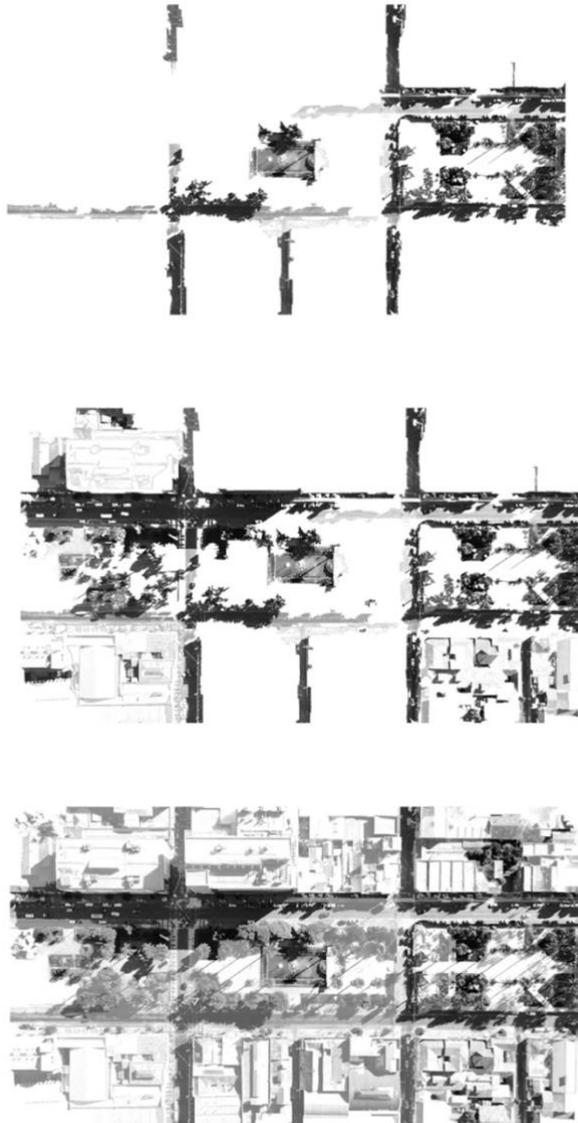


Imagen 11.

Develación de la ciudad mediante el canto. Secuencia de fotogramas de la obra.

## 2.6 La voz que invoca y evoca

Como he mencionado, la imposibilidad de asistir a terreno debido a la pandemia del COVID-19, emplazó a la escucha como vía principal para trasladar el universo de Ovalle hacia la obra<sup>52</sup>. Por lo que trabajar con la voz desde su recepción hacia su producción performativa, fue poner en relieve su cualidad dramática de llamado que invoca y evoca. Al respecto, Jacques Lacan (1966), por ejemplo, en sus estudios sobre el grito ha sugerido que tan pronto la potencia expandida de la voz emerge del cuerpo, ésta es inmediatamente capturada por el Otro para provocarlo y suscitar su atención<sup>53</sup>. De este modo, la voz a través de su escucha se convirtió en un llamado que asumió la función de la palabra que se dirige al Otro, operación que demandó de nuestra parte una respuesta. En esta línea, Alice Lagaay ha sugerido que “tan pronto como un sonido acústico es reconocido como una voz, éste inmediatamente abandona el reino del mero ruido y se convierte en ‘más’ que una simple vibración corporal” (2011, p. 63, traducción propia). Por lo que, a través de su manifestación vibratoria, la voz evocó, invocó y nos atrajo como su audiencia; de esta manera, provocar, evocar, interpelar y llamar fueron los verbos que dinamizaron la relación entre todos los cuerpos-materias de este ensamblaje. Por tanto, para la composición de la obra escuchar no fue un acto de recepción pasiva, por el contrario, fue una acción atenta (Schaeffer, 1996) que requirió de nuestro enfoque, atención y compromiso.

Por medio de la escucha de la voz desarrollé una relación sinérgica entre los performers, sus sentidos y su ciudad, en la cual se desencadenaron respuestas que fueron simultáneamente fisiológicas y psicológicas, corporales y mentales, en mi proceso de levantar este ensamblaje.

---

<sup>52</sup> Al respecto, escribía en mi bitácora:

*una de las dificultades que como director he tenido que ir resolviendo, ha sido el no poder hacer trabajo de campo. Por lo que, he tenido que pensar la obra como un producto resultante de nuestra imaginación, por sobre la idea de traducción y traslado del territorio hacia un aparato estético. Entonces, para establecer una idea vectorizante de comunidad sensible, las voces de los performers, danzantes en mi escucha, me han mostrado una ciudad cuya geografía es sonora y sus habitantes son las voces, lo que, en cierta medida, ha remplazado al trabajo antropológico de campo.* (marzo, 2021)

<sup>53</sup> Para largas elaboraciones sobre el grito, véase Lacan, 1966, pág. 679; véanse los seminarios inéditos “Problemas cruciales del psicoanálisis” (1964/1965) y “La identificación” (1961/1962).

## 2.7 Ovalle, una composición polifónica<sup>54</sup>

La realización de la obra demandó el levantamiento de un campo de operación interdisciplinar (*middle field*), desde donde experimenté en un formato audiovisual que imbricó los preceptos teóricos con el trabajo práctico. En este contexto es necesario detallar que, si bien el proyecto original refería al teatro como terreno disciplinar para la aplicación de un campo de operaciones creativas, las dificultades impuestas por la pandemia del COVID-19 forzaron una migración hacia el formato de lo audiovisual. El giro inesperado de los acontecimientos, permitió explorar un terreno desconocido en donde el diálogo interdisciplinario entre lo teatral, lo audiovisual, el diseño sonoro y la composición musical fue fundamental<sup>55</sup>. Este encuentro inspiró la composición de un ensamblaje audiovisual, que ofreció a la voz un cuerpo u hospedador virtual, en el objetivo de invitarla a desplegar su sonar en el espacio performativo.

Por otra parte, la configuración de este EEV se propuso abrazar al espectador desde una multiplicación perceptiva (Merleau-Ponty, 1978) en el propósito de percibir, revisar e intervenir los contenidos multimediales que la obra presentó. A través del estudio de campos auditivos, una visualidad que se propuso tensar la relación con la mirada y composiciones corales que construyeron una vocalidad indeterminada, este EEV pretendió subvertir las convenciones que predeterminan la conducta expresiva de la voz en la construcción de un relato.

Esta premisa de creación permitió explorar la voz y los elementos audiovisuales desde una perspectiva composicional polifónica, bajo la dirección de quien suscribe. En este sentido, el investigador-creador Mika Elo (2019) ha señalado que, “la tarea del artista-investigador debe ser vista como una empresa que implica una aguzada sensibilidad a la multiplicidad de

---

<sup>54</sup> Si bien *Vox Populi* trata de una comunidad culturalmente estructurada, puesto que se ha rastreado en la memoria colectiva de las y los performers, por medio de la decodificación sensible de sus relatos, quienes espectauditan se hacen parte de esta comunidad al darle sentido a las sensaciones que la obra gatilla. Así, los 15 minutos que dura la obra proponen una comunidad situacional, mediante el acto sensible de escuchar y ver los relatos que la conforman

<sup>55</sup> Mi trabajo ha estado ligado al teatro como disciplina, a la práctica de la voz en el estudio de clases, y la investigación de este fenómeno en un formato presencial y performativo.

lenguajes” (p. 186), lo cual implica que “el medio de la investigación debe estar en sintonía con el ímpetu artístico inherente a la investigación” (óp. cit.). Así, la dirección y composición de esta investigación-creación fue entendida como una forma expandida de escritura polifónica, una traducción de los procesos de pensamiento creativo de aquellas experiencias de conocimiento sensible, que emergieron en la voz durante las sesiones de trabajo<sup>56</sup>.

## **SONIDO AL CLICK**

---

<sup>56</sup> Los pasos empleados para la creación-investigación fueron los siguientes:

- a) Sesión 1: reunión general con el equipo de trabajo a cargo de Luis Aros para establecer un imaginario colectivo y las bases teóricas del proyecto. En esta reunión se propuso el problema y las preguntas de investigación al equipo.
- b) Pausa: el equipo se dividió en dos fracciones en el fin de pensar creativamente las preguntas.
- c) Sesión 2: se vuelve a reunir el equipo, esta vez cada fracción trae sus reflexiones creativas y se pone el pensamiento en circulación con el resto.
- d) Pausa: a partir de la sesión 2, Aros toma las reflexiones y las enmarca en un pensamiento dinámico que involucre la práctica y referentes artísticos con la teoría.
- e) Sesión 3: se reúne el equipo para compartir los *insights* y el marco epistémico-creativo desprendido de las sesiones 1 y 2.
- f) Sesión 4: inicio de trabajo con performers vía Zoom, en la cual se informa brevemente sobre el proyecto y se muestran referentes: “*Sound from Beneath*” y “*Children of unquiet*” de Mikhail Karikis, “Sistema Sonoro” de Luis Aros. A partir de aquí, se instalaron preguntas y reflexiones cuyo fin fue desplegar el imaginario creativo colectivo.
- g) Sesión 5: se solicita a Martín de la Parra y Antonia Valladares la confección de un primer coro a partir de los materiales colectados mediante las respuestas a las preguntas.
- h) Sesión 6: reunión con los y las performers donde se re-visitan las preguntas antes planteadas, se resuelven dudas y aclaran conceptos. En esta sesión se pide una nueva tarea que intenta profundizar la anterior, en la cual deben hacer un ejercicio de recuerdos y conexión con la geografía icónica desprendidas de las preguntas antes descritas. Al no poder asistir al lugar por la cuarentena, deben realizar un ejercicio de memoria sonora, es decir, escuchar el lugar y traer esos recuerdos y sensaciones a su cuerpo nuevamente; transcribir esas sensaciones por medio de un audio de esos relatos y un dibujo del recuerdo sonoro.
- i) Sesión 7: reunión con Pamela Cañoles para discutir los materiales colectados hasta el momento y proyectar un guion visual.
- j) Sesión 8: reunión con todo el equipo para poner en circulación los materiales colectados y la idea de guion.

## A. Breves apuntes sobre la visualidad<sup>57</sup>

El giro pandémico y la virtualidad, empujaron al equipo a trabajar en una visualidad háptica (Marks, 2000), en el fin de articular los sentidos de la vista y el oído para potenciar, de manera multisensorial, las voces difractadas de los/las performers. Ante esto, se indagó, de manera acotada, en herramientas del cine etnográfico sensorial propuesto por el artista visual Lucien Castaing-Taylor. En términos generales, el autor ha señalado que “la etnografía sensorial busca crear con sonidos e imágenes aquello que es imposible crear o transmitir con la escritura, especialmente con la escritura académica” (Zirión y Cuevas 2017, p. 200). Como resultado de esta indagación, el retrato visual de Ovalle y sus voces circundantes, se configuró por medio de la captura y posterior composición visual de aquellos materiales oblicuos que dejó la voz en las entrevistas y sesiones de trabajo. De esta manera, el par voz & visualidad provocó un sostenido diálogo interdisciplinar, basado en un campo de operaciones dinámico desde donde se ensayaron diversas entradas compositivas y operaciones performáticas para la obra. Las múltiples representaciones de este binomio propuestas en los diversos cuadros de la obra, apuntaron hacia un trabajo de composición conjunta (imagen + sonoridad), en el que lo vocal apareció en los pliegues de las imágenes bordadas por los sonidos. La voz difractó su sonar a través del eco y reverberancia producida por los relatos, cantos y vocalizaciones a los que los fotogramas intentaron seguirle el paso.

Por medio de lo visual, este EEV se tejió como una red híbrida de sonidos e imágenes que generaron una trama de operaciones afectivas entre ellas; corrientes de energías sonoro-visuales que, vinculadas entre sí, respondieron al ciclo de hospedaje, vibración, difracción y expansión de la voz. Sabemos que los elementos de un EEV son de taxonomías diversas y que poseen propiedades emergentes que son susceptibles a todo tipo de relaciones y transformaciones acorde con la acción performativa de la voz. Por lo que, las interacciones

---

<sup>57</sup> Cabe señalar que mi experiencia como *vocal practitioner* ha estado vinculada principalmente al teatro como matriz disciplinar, ha sido desde ahí que he desarrollado e impulsado mi práctica e investigación. Sin embargo, el giro pandémico desencadenó una serie de eventos inesperados que abrieron oportunidades no previstas para el curso de esta investigación. Una de estas fue el cruce disciplinar con el mundo audiovisual y sus múltiples posibilidades para el tratamiento de lo vocal. Aquí no pretendo profundizar en este par (voz & visualidad), puesto que esta red relacional como campo creativo-investigativo, excede los límites de este proyecto.

causales entre la imagen, las voces y los sonidos de este ensamblaje, construyeron una visualidad háptica cuya configuración sonoro-espacio-temporal ejerció como portal de entrada para el despliegue de la(s) voz(ces) en este relato.

Por otra parte, la visualidad de la obra distinguió dos factores fundamentales para su composición:

1. El remplazo del orden semántico de las imágenes por otras formas de organización del material, esto, a partir de un ordenamiento que tomó como punto de partida los contrapuntos musicales y los elementos rítmico-auditivos de la voz.
2. Una visualidad bajo la lógica del conjunto que evitó la yuxtaposición de significados con los relatos de los y las performers, en favor de la simultaneidad de los mismos.

A partir de aquí, entonces, la visualidad de la obra fue compuesta por medio de moléculas creativas y/o partituras que organizaron la musicalidad y la proyección imagética propia de ésta.

### **3. Lo coral, la historia que la voz quiso contar**

Como he mencionado, los contornos de un EEV urden una comunidad sensible basada en el sonar de la voz, operación performativa que promueve un sistema de relaciones resonanciales establecidas en el despliegue aural de lo vocal. Bajo esta premisa, el procedimiento creativo para el levantamiento de un cuerpo que hospedase a la voz en este ensamblaje, fue a partir de la construcción, composición y problematización del coro como una comunidad sensible. Ante esto, mi objetivo en la estructuración de cada uno de los cuadros de la obra, fue pasar del sujeto al territorio / del individuo al colectivo. En este sentido, las composiciones visuales y acústicas fueron entendidas como trazos corales que lindaron un territorio común sensible, basadas en la práctica del canto, el lenguaje y la imagen. Fue así, que, por ejemplo, mediante el tratamiento de la palabra como relato coral, la obra propone una polifonía que construye y hace aparecer el territorio geográfico, particular y comunitario de Ovalle. Igualmente, a través del canto como disposición coral, la voz expande a los cuerpos-materias a través del

territorio creado, elevando un ensamblaje colectivo del cual no sólo es parte el sujeto, sino todo un ecosistema.

A partir de lo anterior, la arquitectura coral de la obra permitió establecer una relación dinámica de resonancias y transformaciones recíprocas entre los/las performers, la ciudad y los distintos cuerpos-materias que la habitan. Esto, debido a que lo colectivo en la voz (Halbwachs, 2004), operó como medio para vehicular las conexiones sonoro-sensibles entre las/los performers y su comunidad. De esta forma, el procedimiento para la elaboración de las partituras corales – visuales y auditivas – en *Vox Populi*, fue a partir de los recuerdos y experiencias sonoras develadas por los/las performers en las distintas sesiones de trabajo. Así, se establecieron tres momentos corales que accionaron como axioma en la constitución de este EEV: 1) coro fonético-territorio: relato sonoro que se propuso guiar al espectador hacia el descubrimiento y demarcación del territorio de Ovalle; 2) coro léxico-narrativo: composición realizada a partir de las historias personales de los/las performers con su ciudad; ejercicio que pretendió ejercer como factor denominador común del imaginario de Ovalle y sus habitantes; y 3) coro camanchaca-masa sonora: composición que tomo como punto de inicio diversas vocalizaciones sin sentido de los/las performers, en el fin de invadir el territorio creado como una niebla espesa.

También, la superposición de imágenes y la arquitectura sonora operaron como una experiencia colectiva, una forma de pensar y hacer uso del coro como recurso para dar sentido a lo plural por sobre lo singular. De esta manera, el trabajo coral estableció interfaces resonanciales mediadas por el canto y el uso de la imagen, que permitieron una identificación creativa del grupo de performers con los marcos sociales – comunes y colectivos – que han conformado los modos de producción vocal de su comunidad.

En este contexto, me parece útil sumar a la conversación, como ejemplo y contraparte dialogante, el trabajo audiovisual *Sound from Beneath*<sup>58</sup> del artista Mikhail Karikis, quien, mediante su proyecto, hace uso de la voz coral para representar a una comunidad de ex

---

<sup>58</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YJEcA3rUOnM> accedido por última vez el 10 de junio 2023.

mineros del carbón de la ciudad de Kent, al sur-este de Inglaterra<sup>59</sup>. Mi intención aquí, es expandir la discusión de manera muy breve y acotada, en el objetivo de ofrecer al lector/a otras prácticas creativas que dialogan y contextualizan mi propuesta de EEV.

En *Sound from Beneath*, Karikis instala el problema de los discursos oficiales del estado como acciones logocéntricas que intentan aplacar diversas coyunturas sociales con el fin de detener puntos de fuga, rebeliones y/o el lamento de los cuerpos que conforman una comunidad. Mediante composiciones corales polifónicas (imágenes 12 y 13), Karikis organiza a los mineros de Kent en torno a sus voces, elevando a la mera voz (*phoné*) como eslabón principal de resistencia. A través de esta práctica compositiva, el artista da cuenta de las dimensiones y las consecuencias políticas del cierre de la mayor fuente laboral de la ciudad: las minas de carbón. Por lo que aquí, al igual que en *Vox Populi*, la comunidad emerge en la voz, la que difractada en un coro de ex mineros, nos invita a ser parte de este ensamblaje, de esta comunidad sensible y espontánea mediante la agencia afectiva de su escucha.

Tanto en *Vox Populi* como en *Sound from Beneath*, la comunidad aparece en la acción de escucharse los/as unos/as con los/as otros/as. La producción vocal o la historia que en ambas obras la voz quiso contar, está puesta en relación con las experiencias vocales particulares de estos sujetos con su territorio. Ambos ensamblajes, mediante el recurso del coro, levantan elementos de singularización compartida que categorizan y sistematizan las formas, modos, tonos, timbres y musicalidades propias de la voz. Particularmente, en el caso de *Vox Populi*, la composición mediada por dichos elementos, indujo a las y los performers a fundirse en un cuerpo coral dado por la vibración de la voz. Desde un punto de vista estructural, uno de mis objetivos aquí fue tensar la logocéntrica ancla de la voz, al desafiar su vinculación significativa, su agencia moral, con el cuerpo singular. De esta manera, lo coral me ayudó a proponer una difracción vocal como fenómeno ampliado que no responde a lo individual, sino que necesita del y lo Otro que escucha para su existencia. Esta experiencia liminal de la

---

<sup>59</sup> La ciudad de Kent fue famosa por su intensa actividad minera, sin embargo, durante la década de 1980 cerraron sus faenas muchas de sus minas, asunto que provocó una gran crisis económica y social en la región.

voz – dada por medio de su escucha –, permitió en *Vox Populi* definir un cuerpo coral que hizo uso del espacio audiovisual para vocear el orden acústico del *nosotros*.



Imagen 12.

Detalle *Sound from Beneath*. Recorte de video (minuto 1 hasta 1:13’).

Fuente: <https://www.mikhailkarikis.com/>



Imagen 13.

Detalle *Sound from Beneath*. . Recorte de video (minuto 2:25’ hasta 3:00’).

Fuente: <https://www.mikhailkarikis.com/>

De esta manera, a través de este breve ejemplo me interesó dar cuenta al lector/a del ejercicio coral como movimiento creativo de y para un ensamblaje. En el caso de *Sound from Beneath*, la voz se difractó como un acto político del cuerpo colectivo, ofreciéndole a la comunidad de Kent una vía sonora por donde evacuar la purga individual, la desesperación, el trauma y la furia provocada por el cierre de las minas de carbón. Asimismo, en *Vox Populi*, la voz se difractó en los bordes y contornos aurales que urdieron a la comunidad de Ovalle, trascendiendo la categoría de lo humano/no-humano, al suscitar un sistema de interdependencia vibratoria tejido en su despliegue sonoro. Acción, que posicionó a los cuerpos-materias en la obra como mediadores de los eventos sonoros de su entorno, siendo la cualidad aurática de la voz quien participó en la creación de identidades y en la configuración de éstas en relación con el territorio.



Imagen 14. Recorte de *Vox Populi*, plano secuencial de performers. Recorte pantalla ZOOM.

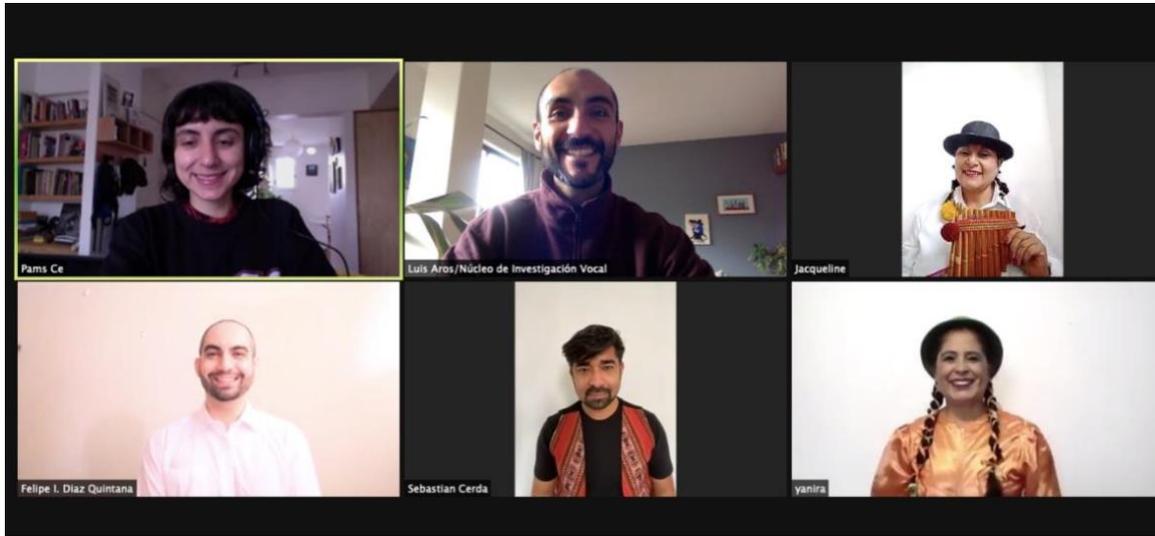


Imagen15.  
Sesión de trabajo remota. Recorte de pantalla ZOOM.

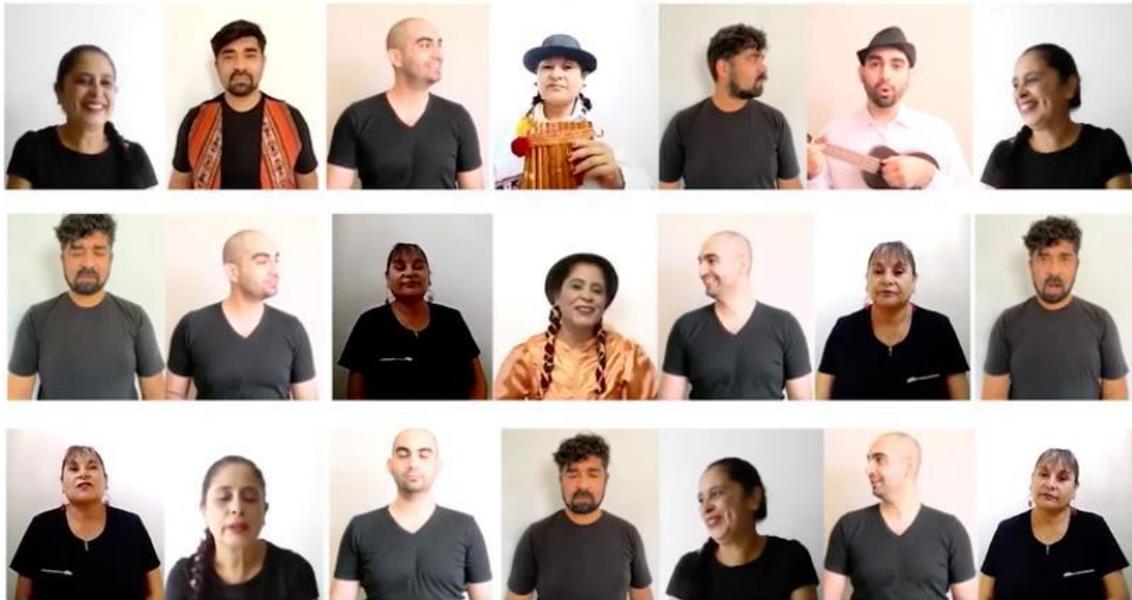


Imagen 16.  
Recorte de *Vox Populi*, plano secuencial de performers. Recorte pantalla ZOOM.

Finalmente, a lo largo de este capítulo mi intención, mediante el análisis práctico y teórico de *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*, ha sido establecer un primer puente de aproximación entre la concepción epistémica de un Ensamblaje-En-Voz y la configuración práctica de este dispositivo. Aquí, he sugerido cuestiones en torno a la elaboración de un aparato audiovisual capaz de trasladar y (re)presentar la correlación voz & comunidad. Esto, bajo lógicas que desanudan ideas sobre la voz colectiva y la voz común, los estudios sensoriales, de escucha y la matriz de pensamiento de resonancia (Rosa, 2019). A propósito de esto, al final he situado un ejemplo con el cual he querido robustecer mi propuesta de EEV, al ampliar sus alcances hacia otra práctica performativa: *Sound from Beneath*.

En el siguiente capítulo presento *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, trabajo en el cual detallo y ejemplifico una práctica creativa que toma como punto de partida al teatro y sus cruces inter/trans disciplinares. Aquí, sitúo tópicos como lo coral y lo acusmático, junto a preguntas por el cuerpo y la agencia afectiva de la voz desplegada en la escucha, como bases epistémico-creativas para la constitución de un EEV como operación escénica.

## Capítulo 3

¡Oh voces!

¿Por qué nos hicieron confiar tanto en nuestro  
estatus de humanidad?

En este último capítulo presento el segundo proyecto creativo de esta investigación: *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*<sup>60</sup>. Mediante preguntas que rondaron en torno al teatro como plataforma de (re)presentación, traslado y tensión de las correlaciones: voz & cuerpo / voz & medialidad, explico, aplico y ejemplifico mi idea sobre la difracción de la voz a través de un Ensamblaje-En-Voz. Aquí, pongo en diálogo y cuestionamiento nociones sobre los usos y aplicaciones de la voz en la escena teatral, así como la idea del cuerpo del/la performer como su única fuente de producción. Igualmente, a lo largo de este capítulo expongo ideas sobre la voz como una fuerza absoluta, que, por medio de su ciclo, hace uso de los diversos cuerpos-materias que habitan la escena. Esto, mediante un campo de operaciones teóricas y prácticas que se preguntaron por: qué significa ser un agente capaz de producir voz, su agencia distributiva desplegada en la escucha y su condición acusmática. Todos, conceptos tratados y ejemplificados por medio de cavilaciones vinculantes entre las ideas expuestas en los capítulos anteriores, reflexiones personales y los diversos tratamientos y procedimientos de composición escénica aplicados en la creación de la obra.

Como he mencionado, antes de comenzar quisiera recomendar al lector/a escuchar y ver la obra con el fin de establecer su propio punto de vista sobre las ideas y ejemplos que aquí se despliegan. El orden no está pre-establecido, mi sugerencia: escuchar-ver y luego leer.

---

<sup>60</sup> Es posible de acceder a la obra mediante el siguiente link: <https://youtu.be/nGVFbvt28xs>

## 1. Agencia vocal desplegada en la escucha

Una de las ideas mencionadas en el primer capítulo de esta tesis, es el cuestionamiento a la concepción de la voz como agencia moral, proyección del sujeto y su humanidad. En este sentido, el giro agencial sobre la materia vibrante desarrollado por Bennett<sup>61</sup> y aplicado en un EEV, sugiere una conceptualización de agencia para la voz que va más allá de la sola experiencia proyectiva del ser humano (Balconi, 2011; Gentsch y Schütz-Bosbach, 2011; Besold, y Hunnius, 2019).

Al respecto, Brandon LaBelle ha propuesto un modelo distributivo para una agencia de la voz, el cual es dado por medio de una operación receptiva accionada en su escucha. Esta conceptualización ha significado un vuelco en el énfasis proyectivo de la voz como agencia humana desplegada en el espacio, a razón de que ya no pone atención en qué o quién produce la voz, sino en qué o quién recibe su sonido. LaBelle se pregunta: “¿qué sucede con la agencia afectiva de la voz si nos concentramos en la escucha? en ¿qué o quién escucha?, de manera opuesta a su mera proyección” (2019).

Enfatizar a la escucha como promotor y vehículo para el despliegue de una agencia de la voz, refleja, distribuye y comparte el qué o quién posee dicha agencia. Precisamente, en una conferencia para el seminario “Sobre Agencia Vocal<sup>62</sup>” organizado por Medialab Matadero<sup>63</sup>, LaBelle se refiere a esta idea. En palabras del autor:

Escuchar es una manera muy interesante para el despliegue de la agencia vocal, con esto me refiero a ¿qué pasa cuando escuchamos? Quiero decir que, en cierta medida escuchar es esta increíble sensación de estar abierto al Otro, estar – siendo el otro, posicionarse de tal manera que el mundo y el Otro nos encuentre. Pero, al mismo tiempo, sabemos muy bien que por ejemplo en esta situación [hace referencia a la conferencia] yo hablo solamente porque

---

<sup>61</sup> Acá me refiero a la propuesta desarrollada por la autora en su texto “Materia Vibrante” (2022). Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina

<sup>62</sup> Conferencia dada en el marco de 26º Festival Punto de Encuentro: Sobre agencia vocal.

<sup>63</sup> Medialab Matadero es un programa del Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid creado en 2002. Medialab Matadero es una plataforma institucional de investigación, creación y producción experimental impulsada por la dinámica del Procomún. Para más información véase <https://www.medialab-matadero.es/>

ustedes me están escuchando, por lo que su escucha, su acción de escuchar, es tan fuerte como mi voz desplegada en el discurso. Por lo tanto, la agencia afectiva de la voz [desplegada en la escucha] es una agencia distribuida y compartida, que refleja y distribuye el qué y el quién posee la agencia. (2019)

En esta misma línea, Francisco Rivas ha establecido que “escuchar es la manera en que un ser susceptible de percibir vibración hace en sí un espacio para la inscripción de un sonido” (2019, p. 179). De manera tal, que cada cuerpo-materia capaz de hospedar la cualidad vibrante de la voz, de inscribir su sonido, es poseedor de su agencia afectiva. De este modo, situar a la escucha como vehículo agencial de la voz en un ensamblaje, permite explorar posibilidades y formas más allá de las humanas para su producción y recepción, por tanto, emplazar nuevas nociones de vocalidad.

Concentrarse en el qué o quién de la escucha, en la recepción por sobre la proyección para el despliegue de la agencia de la voz, enfatiza la línea crítica de un EEV sobre qué o quién porta a la voz. Incluso, sugiere ir más allá del rostro y el lenguaje en el espacio de la aparición, una ética de la voz que, por medio de su escucha, quiebra toda lógica ocularcentrista-logocéntrica a la cual se le ha adscrito en las artes de la representación. En este contexto, me interesa cuestionar la arraigada creencia del/la performer como portador/a, distribuidor/a de la voz en y para la escena. En su remplazo, sugiero pensar en un conjunto de agentes que hospedan y difractan su sonar; agentes que, por medio del ciclo vocal, operan como catalizadores de su resonar. Así, una agencia distributiva de la voz (ejemplificada en un EEV), pretende ir más allá de la distinción entre materias sordas (*ellos/las cosas*) y vidas vibrantes (*nosotros/los seres*) (Bennett, 2022). Esto, al equilibrar el protagonismo de sus planos performativos, al promover una idea de teatro en la que la voz es agenciada tanto por las materias como por las/os performers<sup>64</sup>. La tarea aquí pasa por identificar el tipo de relaciones que se producen entre sus partes (humanas/no-humanas), con el fin de presentar una fuente generadora de la voz que esté en confederación y equilibrio.

---

<sup>64</sup> Un ejemplo de esto es posible de escuchar y ver en el teatro de las chilenas Manuela Infante, Ana Luz Ormazábal y del chileno Alejandro Moreno, entre otras y otros, creadores/as.

En esta lógica, la intención vocal o primer disparador sonoro para la agencia de la voz, es una noción que opera en el accionar conjunto de los cuerpos-materias dentro de un EEV. Aquí, sugiero pensar en esta intención vocal como una piedra que se arroja a un estanque, o como una corriente eléctrica que se transmite a través de un cable, así entenderla como una red agencial que opera en alianzas humanas/no-humanas. Puesto que la voz desplegada en la escucha, se fusiona con otras corrientes de energía en el fin de afectar y ser afectada, escuchar y ser escuchada; causa y efecto que alternan posiciones y se rebasan recíprocamente.

Esta forma de comprender la agencia vocal en un EEV, permite accionar una configuración sonoro-espacio-temporal en el que la voz organiza, constela y eleva las criaturas sónicas que va habitando. Esto, a través de la polifonía que ofrecen otros cuerpos para las voces que han abandonado al pulmón, la laringe, la boca, los labios y dientes (Aros & Jordán, 2021). Este giro agencial, promueve una heterogeneidad sonora en la que el ensamblaje no se identifica con ninguno de los individuos que lo componen, por el contrario, los rebasa. En este contexto, la singularidad ontológica del par voz & subjetividades discutidas previamente por Cavarero (2005), es acrecentada por la concepción de un ensamblaje colectivo y coral (Connor, 2016; Bennett, 2022), en el cual la voz no depende únicamente del ser humano, sino que lo excede. Este exceder de la voz invita a reconocer, por medio de su escucha, la diversidad de cuerpos-materias que conforman un EEV. La otredad, en este sentido, aparece por medio de una ontología de la escucha que demanda amplitud y apertura hacia la resonancia vinculante de una ecología sonora (Pettman, 2017). El Otro, lo Otro, aparece en la escucha, de esta manera los distintos elementos de un EEV co-crean un paisaje de interespecies por medio de una conversación polifónica e híbrida, a razón de que escuchar es estar abierto a y lo Otro, posicionarse de tal manera que el mundo y lo Otro nos encuentre.

## **2. ¿Qué significa ser un agente capaz de producir voz?**

A partir de las ideas expuestas en los capítulos anteriores, puedo establecer que un agente capaz de producir voz es aquel que es capaz de hospedar, recibir y/o inscribir su vibración por medio de un proceso de escucha. Esta noción, incorpora una conceptualización extendida a la arraigada tradición antropocéntrica ligada a la producción vocal en las artes escénicas. A

razón de que, como he mencionado anteriormente, los componentes de un EEV incluyen tanto a los humanos y sus construcciones (sociales, legales, lingüísticas), como a cosas no-humanas sumamente activas y poderosas como los átomos, árboles, viento, fuego, campos electromagnéticos, entre muchos otros. En este sentido, por ejemplo, el huracán, la tormenta o las mareas son elementos que llaman e interpelan con su voz, puesto que tan pronto su vibración impacta y se inscribe en un cuerpo, abandonan el reino del mero ruido – de lo otro/materia sorda – para convertirse en la manifestación tangente de la voz. Así lo explica Alice Lagaay, al establecer que “parecería estar en la propia naturaleza sonora de la voz que al hablar o incluso simplemente emitir un ruido, ésta evoca, quizás incluso invoca, es decir, implica y atrae a una audiencia” (2011, p. 187). De igual forma, Dominic Pettman ha señalado la idea de una *vox mundi* para referirse a la escucha de las vibraciones de la naturaleza como una forma de transducción – transformación de un tipo de señal o energía de distinta naturaleza – de las voces no humanas.

En palabras del autor:

El viento no es una fuerza física impersonal, sino ‘un alguien al que debo responder’. De hecho, la relación [que el sujeto establece con los elementos naturales] es transductiva. Si no le permito ser el viento, perderá su voz. El viento – el aire, el éter – es el medio que permite que la *vox mundi* se escuche en primer lugar. (2017, p. 71)

En este contexto, la clásica división humano/no-humano; materia-sorda/materia-vibrante, como agentes para la producción de la voz, ha situado un complejo nudo vocal en la conformación de comunidades y sistemas de relaciones. La separación del *nosotros* (hombres-*logos*) del *ellos* (bárbaros- *phoné*) instalada por Aristóteles<sup>65</sup>, implantó la idea del

---

<sup>65</sup> Aristóteles (2011, 1253a), en su “Política” caracterizó al ser humano como un animal político (*zôon politikón*), capaz de discernir entre lo justo y lo injusto, a propósito de su capacidad de elaborar ideas (*logos*) que las argumentaran. Esto, versus los bárbaros aquellos extranjeros que no hablaban, ni articulaban el idioma de la Polis. En palabras del autor:

Y la razón por la que el hombre es un animal político en mayor grado que cualquier abeja o cualquier animal gregario es evidente. La naturaleza, en efecto, según decimos, no hace nada sin un fin determinado; y el hombre es el único entre los animales que posee el don del lenguaje. La simple voz [*phoné*], es verdad, puede indicar pena y placer y, por lo tanto, la poseen también los demás animales —ya que su naturaleza se ha desarrollado hasta el punto de tener sensaciones de lo que es penoso o agradable y de poder significar esto los unos a los otros; pero el lenguaje tiene el fin de indicar lo provechoso y lo nocivo y, por consiguiente, también lo justo y lo injusto, ya que es particular propiedad del hombre, que lo distingue de los demás animales, el ser el único que tiene la percepción del bien y

ser humano como el único agente capaz de producir voz mediante la construcción lingüística de las ideas. Sin embargo, por medio de una concepción extendida de lo vocal y los agentes capaces de producirla, un EEV cuestiona este sistema de relaciones verticales en el que lo antropofónico aplaca a las diversas criaturas sónicas que conforman una comunidad acústica mayor.

Aquí dialogo con lo propuesto por Leonardo Mastromauro, quien establece una noción del *nosotros* expandido por medio de su propuesta de *sistema-de-vidas*. Este concepto hace referencia a la inseparabilidad de lo humano y lo no-humano en procesos de interdependencia para la construcción de lo común (Mastromauro, 2020). A través de esta idea, el autor propone una “concepción del ‘nosotros’ como proceso de desidentificación de lo antropocéntrico: categoría hegemónica mediante la cual el ser humano ha pensado su relación con el mundo” (Mastromauro, 2020, p. 59). En un *sistema-de-vidas*, al igual que en un EEV, la categorización expandida del *nosotros* incluye todo tipo de cuerpos-materias como agentes activos en la creación de una comunidad. Puesto que, el “‘nosotros’ desactiva el ‘quién’ del cuerpo político para replantear un ‘cómo’ ético de los modos heterogéneos de habitar del sistema-de-vidas.” (óp. cit.). De esta manera, ambas categorizaciones derrocan el axis antropofónico para la organización, tipificación y correlación de los componentes de una comunidad. En su remplazo, un EEV propone un ordenamiento cuyos ejes son la escucha, la vibración y la resonancia (Rosa, 2019). En esta disposición se realiza una ontología de la escucha, en el fin de construir relaciones plurifónicas en las que las materias por medio de un proceso de hospedaje, vibración, difracción y expansión de la voz, dejan de lado su nominalidad para comunicarse ante todo como vibración.

### **3. La voz, deslindada del cuerpo, se hace presente por medio de rumores**

Como he mencionado en los capítulos anteriores, la relación de la voz con el cuerpo humano nos ha revelado que, a través de este último, la voz suscribe la noción de presencia, y, sin embargo, no cesa en la paradoja de dislocarse de él. En la necesidad de establecer una fuente

---

del mal, de lo justo y de lo injusto, y de las demás cualidades morales, y es la comunidad y participación en estas cosas lo que hace una familia y una ciudad-estado. (Aristóteles, 2011, 1253a 7-18).

de emisión para la voz, el sujeto necesita usar parámetros de lo visible en su fin de situarse a una distancia segura de ella para neutralizarla. El giro acusmático desde donde autores como Michel Chion (1993), Ben Macpherson (2015), o Andrés Grumann (2021), por nombrar algunos, han examinado la hegemonía del cuerpo por sobre la voz en las artes de la representación, me sirve para cuestionar la articulación epistemológica del argumento: no hay voz sin cuerpo.

De manera general, el eje central de estos autores ha sido pensar y problematizar la paradoja de una voz que le pertenece al cuerpo equivocado y/o el descoyuntamiento del cuerpo desde donde ésta emana. Argumentos que han emplazado en el campo de las artes escénicas, un enigma auditivo muchas veces no resuelto debido a: 1) la incomodidad que provoca la dislocación de su fuente de emisión, y 2) el cuestionamiento a la noción de presencia del/la performer agenciada por la voz. En este sentido, la incorporación de tecnologías audiovisuales y/o de elementos electroacústicos en la creación escénica, así como la adscripción a epistemologías post/trans-humanistas y/o la propuesta de un EEV, son muestras que develan el problema de adscripción de la voz al cuerpo humano, como un punto aún no resuelto en la teatrología contemporánea.

Al respecto, por ejemplo, el académico chileno Andrés Grumann ha propuesto la noción de “voces fuera de escena” como matriz analítica para hacer frente a estas interrogantes. Por medio de este dispositivo conceptual el autor se pregunta: “¿podría ser que la voz quisiera probar otras formas de sonar y salir de los bordes que definen la estética teatral en su sentido canónico?” (2021, p. 166). Interrogante que responde a partir del cuestionamiento al binomio voz & performer, otorgándole a la voz un campo de acción propio e independiente de alguna fuente de emisión. Esto, puesto que según Grumann, “la cualidad performativa de la voz, su sonar, no está intrínsecamente entrelazado al cuerpo físico que la genera” (op. cit.), sino que acciona de manera independiente.

Acorde con el autor:

Si a partir de lo anterior nos concentramos en la cualidad de lo acusmático como capacidad de aprehender un sonido (esto es, de escucharlo) sin relacionarlo con la fuente que lo produjo (Wishart, 2019), podríamos concordar, [...] que las voces no están directa e indivisiblemente

sujetas a quienes las emiten, ni lo que estos desean inferir o dejar en claro al accionar sus voces desde el cuerpo, pero que esta particular cualidad se intensifica en el *vocear de las voces* en el marco de una escucha atenta que pone atención en la emergencia de las cualidades performativas de la voz. Se trata de una tentativa que persigue la intensificación en el sonar de las voces en el teatro. (op. cit. p. 167, énfasis original)

Desde otra perspectiva, Brandon LaBelle hace uso de la escucha acusmática para introducir su idea del rumor como diásporas vocales, voces sobre voces, que conviven entre los sujetos sin adscribir al cuerpo. Para el autor, el rumor como expresión acusmática de la voz, es un desajuste del estar-ya provocado por una fuerza sonora inexplicable e incorpórea que envuelve y remueve al sujeto (LaBelle, 2021). Voces que no logran anclarse, pero que se sabe e intuye que están presentes. De esta manera, ante el rumor, la escucha acusmática de la voz genera una interfaz de partículas que se encuentran, contactan y se empujan unas contra otras, cancelando el significante de lo que escucho; sonidos sobre sonidos que nos hacen oír rumores.

La voz, por medio del rumor, ocupa el espacio entre un cuerpo y su ámbito de propagación, un pliegue dado en la curva temporo-espacial de su ciclo<sup>66</sup>, aquello que se escucha sin estar totalmente seguro de hacerlo; un sonido incompleto e incoherente que ejerce un poder que obliga a girarse a quien escucha. En el rumor la voz continúa resonando como *escorzo*<sup>67</sup>, una

---

<sup>66</sup> Cabe recordar que se ha definido como ciclo vocal: hospedaje, vibración, difracción y expansión.

<sup>67</sup> Aquí pienso en la idea de *Escorzo y Fenomenología Aural* propuesta por Francisco Rivas, quien hace uso de este término, desde una fenomenología de la escucha, para dar cuenta “del momento de conformación del objeto sonoro en el horizonte del tiempo” (2019, p. 176). El término *escorzo* permite observar, auralizar el momento, en que la escucha se va esculpiendo en el tiempo a través de la acción misma de escuchar. Por medio de este concepto, el autor promueve la idea de acceso al momento de auralización de la escucha de la voz y al dinamismo temporal en el que ésta se adhiere y articula. Puesto que, “en *escorzo* podríamos observar la huella vibrante [de la voz] mediante la que el dispositivo aural opera directamente en nuestras formas de escuchar en y con el tiempo” (Rivas, 2019, p. 189).

El término *escorzo* utilizado por Rivas tiene su origen en la fenomenología de Husserl (1985, 1992, 2002 y 2011), quien hace uso de este término para dar cuenta de la dificultad de atender a un objeto, ente o cosa en su total dimensión debido a la percepción:

Husserl utiliza el término *escorzo*, traducción muy sugerente para el alemán *Abschattung* que significa literalmente “sombreado” o “sombreamiento”, y que algunos han traducido también como “matiz”, para referirse a la imposibilidad que hay en cualquier percepción de ofrecernos un objeto en su totalidad. (Rivas 2019, p.189, énfasis original)

En la fenomenología de Husserl la idea de perspectiva es fundamental, a razón de que cada vez que percibimos lo hacemos desde un punto de vista dado. Por ejemplo, cada vez que miramos y/o escuchamos un objeto no es posible de captar toda su dimensión, siempre obtendremos una percepción parcial de éste, la cual depende del

forma de escucha matizada / sombreada desde una perspectiva particular, en la cual ésta nunca se termina de revelar. Es más, en un proceso de escorzamiento la voz deja de ser-estar en un cuerpo para devenir en recuerdos, en rumores, en ensombrecimiento. Así, la voz por medio del rumor resuena a nuestras espaldas, provocando imaginaciones sónicas que acentúan su dislocamiento de los cuerpos-materias. Situación acusmática que complejiza al ocularcentrismo como forma de reconocimiento, en su remplazo, la escucha profunda trenza hilos vibratorios como medio para la relación de éstos con el mundo.

#### 4. En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo<sup>68</sup>

### **SONIDO AL CLICK**

*En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*<sup>69</sup> es la segunda obra de este proyecto de investigación, levantada a propósito de la pregunta por el teatro y sus aparatos de producción performativa como plataformas de (re)presentación, traslado y tensión de las correlaciones: voz & cuerpo / voz & medialidad. Interrogantes que me permitieron desarrollar un EEV como campo de operaciones performativas, desde donde pensar escénicamente ideas en torno al deslinde de la voz como una cualidad única del cuerpo humano. Asimismo, experimentar creativamente mi propuesta de la voz como una fuerza absoluta, que, por medio de su ciclo, hace uso de los diversos cuerpos-materias que habitan la escena.

---

ángulo en que se presenta y la posición que adoptemos para mirarlo y/o escucharlo, así: “mirar [y escuchar] [son] siempre una forma de escorzo, matizado por la posición y movimiento cambiante del mirar [y el escuchar]. El objeto no se da completo a la percepción sino siempre ‘matizado’, ‘sombreado’, ‘escorzado’ por las propias condiciones en que se actualiza la percepción que hacemos de él.” (Rivas, 2019, p. 190).

<sup>68</sup> Es posible de acceder a la obra mediante el siguiente link: <https://youtu.be/nGVFbvt28xs>

<sup>69</sup> Ficha Artística: Dramaturgia e idea original: Luis Aros | Dirección: Luis Aros | Performers: Valeria Leyton, Fernanda Nome, Matías Lasen | Composición Musical y Sonido Escénico: Martín de la Parra | Videasta: Ce Pams | Piezas sonoras: Valentina Villarroel | Producción sonora: Antonia Valladares Fischer | Diseño integral: Alex Waghorn | Coro: Michelle Faundez, Aylin Córdova, Thomas Córdova, Bruno Martínez, Diego Santa María, Claudia Varas, Francisco Sánchez. | Producción: Ana Laura Racz.

Estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022 y con temporada en el Centro Cultural Gabriela Mistral<sup>70</sup>, bajo el argumento: la voz ha decidido abandonar a los humanos para irse a vivir a un lugar sin tiempo ni espacio, la obra presentó diversas estrategias de escenificación (materiales y tecnológicas) que problematizaron las ideas antes descritas. Este aparato estético como puesta en escena<sup>71</sup>, se articuló a partir de acercamientos interdisciplinarios (canto, teatro, diseño visual, sonoro y lumínico) cuya praxis demandó una ontología de la escucha durante el proceso investigativo-creativo. Me refiero a que, el trabajo colaborativo exigió una amplitud y apertura del equipo hacia la resonancia vinculante de los diversos cuerpos-materias existentes y aquellos que fueron apareciendo a lo largo del proceso<sup>72</sup>.

La obra fue articulada en tres actos que intentaron dar cuenta de lo explorado teóricamente, en mi intención de ejemplificar un EEV por medio de la práctica escénica. Cada uno de éstos se desplegó a partir de un eje temático: 1) la voz abandona al cuerpo; 2) enfrentamiento de la voz con los humanos; y, 3) comunidades en resonancia. En atención a éstos, los procedimientos de composición escénica tuvieron un tratamiento material particular; el viaje vocal comenzó en su clásica condición adscrita a la palabra proferida, por medio de escenas de escenificación simple sobre algo que se fue. Acto seguido, el canto abrió el terreno para la voz expandida, acción que puso al colectivo por sobre al individuo. Acá, los elementos visuales, sonoros y una corporalidad del vaciado, fueron ejes en el desarrollo de esta segunda parte. Finalmente, abandonados por la voz, los humanos en la obra se rindieron ante su potencia, entregándose a la experiencia de su ciclo infinito.

Por lo que, en la escucha atenta de la voz, la obra fundó correspondencias afectivas entre quienes fueron testigos de su sonar. Durante 50 minutos, la luz, las proyecciones visuales, el diseño sonoro y el ambular de los diversos cuerpos-materias en la escena, construyeron una totalidad vibrante que buscó relaciones de resonancia por medio de ensamblajes vinculantes, más allá de las correlaciones dadas por el binomio humano-voz.

---

<sup>70</sup> Para mayor información de la obra véase [www.gam.cl](http://www.gam.cl) y/o [www.nivchile.cl](http://www.nivchile.cl)

<sup>71</sup> Si bien el montaje de la obra fue realizado ante los preceptos de una puesta en escena vinculada a un espacio teatral tradicional como es el Centro Cultural GAM, de todas maneras, quisiera recalcar que ésta fue concebida en la idea de generar un aparato estético que articulase una sensibilidad común (Dèotte, 2007) en el sonar de la voz.

<sup>72</sup> Me refiero a este punto más adelante, en la metodología de creación polifónica.

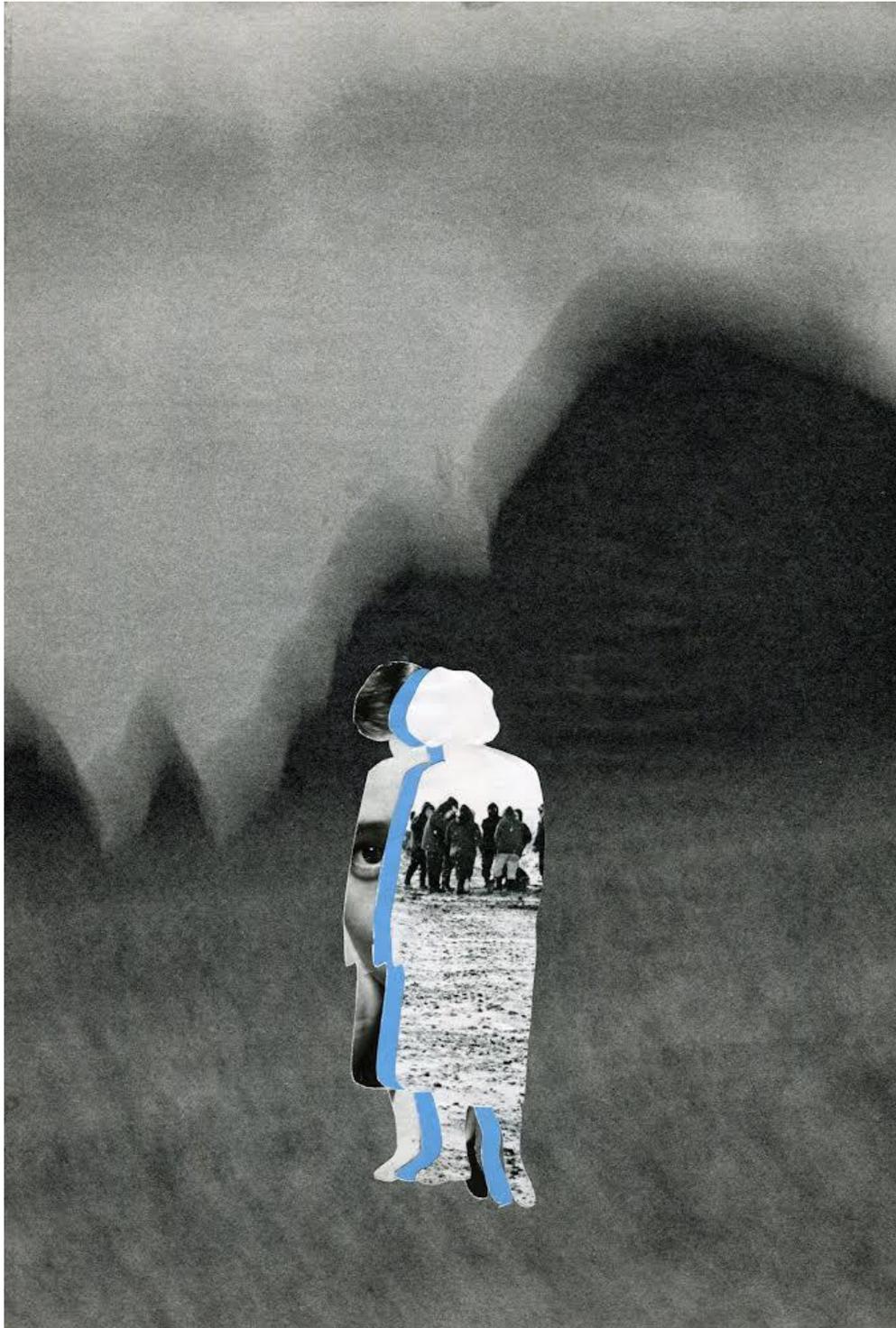


Imagen17.  
Collage inspirado en la obra. Técnica: collage análogo.  
Autor: Matías Lase

#### 4.1 Entonces, ¿usted dice que se fue?

*La voz ha decidido abandonar al cuerpo humano. Aburrida de la sujeción a un cuerpo orgánico, ha roto el ancla que los une. La voz ha decidido irse a vivir a un lugar sin tiempo ni espacio, ahí, ya no habla más uno, hablan todos. La voz retoma su cualidad vibrante, omnipresente, se desborda para vibrar en expansión, en el todo.*

(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

Este es el prelude del primer acto, narración dramática proyectada en un telón de fondo con el fin de identificar qué es lo que hoy escucharemos y veremos en escena. Los cuerpos de los/las performers se funden en el espacio negro, bajo la sombra que deja la luz de las palabras. En un juego doble, la voz se hace presente a través del fulgor de las letras reflejadas en el fondo, al mismo tiempo que se difracta en un coro de voces cuya acción performativa – su sonar – resuena al ritmo de la narración lingüística del drama. La refracción lumínica de las palabras ofrece una profundidad oceánica a quienes espectauditan, la voz se ha ido y nosotros/as (espectadores/as) vamos cayendo al fondo del océano.

Una luz ilumina el cuerpo de la performer que, acto seguido, da cuenta de la no comprensión de aquello que está sucediendo. Una desafinación entre el binomio voz & cuerpo nos indica que algo ha ocurrido; la voz, vía fundamental por medio de la cual hacemos responder al mundo y entramos en una relación responsiva con él, se ha ido.

*Performer (desorientada, sin entender): lo que pasó fue que...yo estaba aquí cuando de repente...escuche, escuche..., lo que pasa es que cuando... ¿ah?, sí, estoy bien...escuche, lo que pasa es que cuando... (Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)*

A través de la impresión del sonido en los cuerpos de quienes espectauditaban, el arranque de la obra gatilló una experiencia sensible imposible de levantar tan sólo con la mirada. El zoom hacia el sonar de la voz, mapeó un cuadro fenomenológico organizado en los dominios

de la auralidad, por medio de la cual los/las espectadores/as fueron invitados/as a recorrer y ser parte de esta puesta en escena.

Al respecto, Lynne Kendrick ha debatido sobre los dominios de la auralidad en el teatro mencionando que ésta “se relaciona con los múltiples estados de audición y escucha, de resonancia y voz, de sonancia y estruendo, de movimiento y sentimiento” (2017, p.1, traducción propia). De este modo, el tratamiento aural en la obra indujo a los/las espectadores/as a un mundo resonante constituido por los variados estados de sonancia de la voz – cantada, hablada, mediatizada, susurrada, silenciada, acusmatizada–. Por tanto, los procedimientos escénicos ejecutados en esta primera parte, levantaron un paisaje acústico (Schafer, 1970) y visual, cuya acción aural, se propuso estimular en el espectador/a la experiencia del abandono de la voz en su cuerpo.

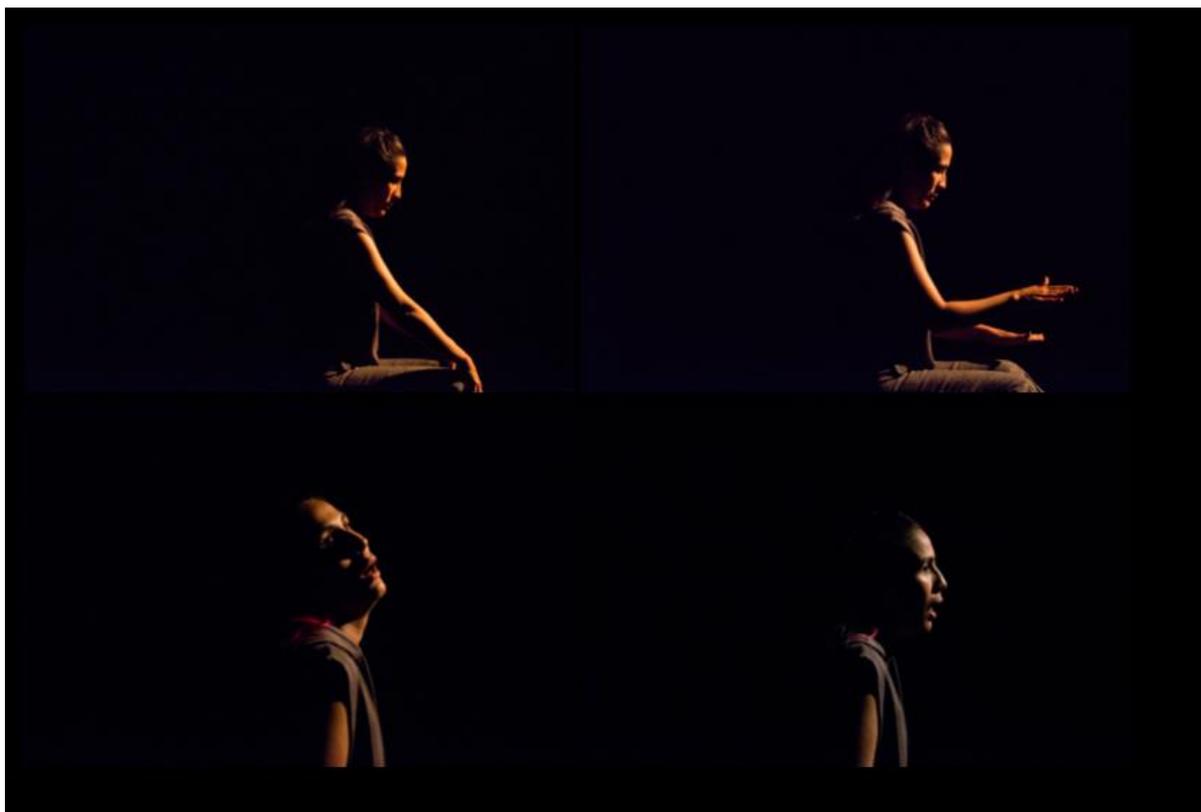


Imagen 18.

Performer durante el primer cuadro de la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.



Imagen 19.  
Performers durante el primer cuadro de la obra.  
Fotografía: Fran Razeto.

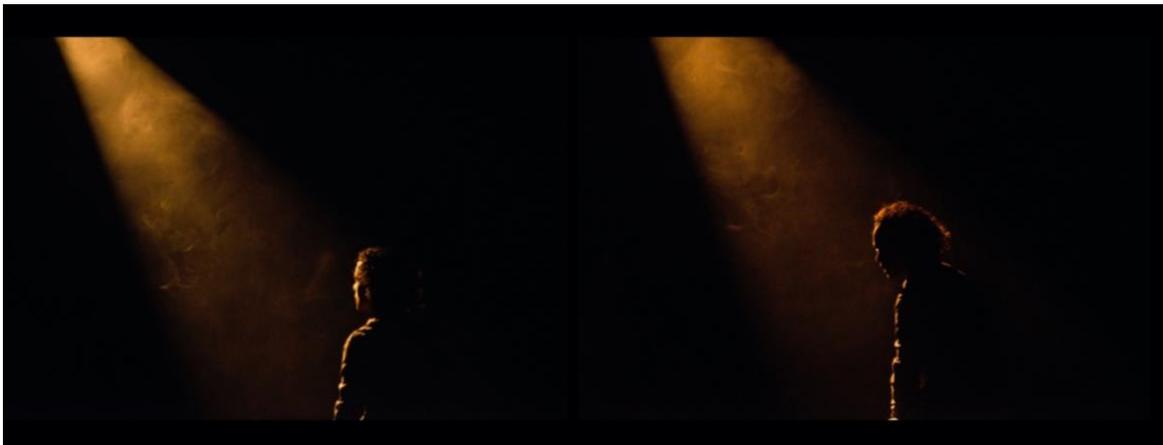


Imagen 20.  
Performer durante el primer cuadro de la obra.  
Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.

## 4.2 Truena sobre la tierra la voz

*No sé...fue raro, porque después de eso comenzaron a aparecer, como un eco, quizás fue al revés, no sé, quizás nosotros empezamos a desaparecer.*

(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

### **SONIDO AL CLICK**

Texto vociferado y difractado a través de los parlantes, cuyo sonar intervenido por la acción de modulares, dio pistas sobre lo que ha comenzado a ocurrir en la obra: la voz ha desanudado su imbricada relación con lo humano. En este contexto, el deambular de la voz por el espacio escénico, instaló una atmósfera de desfase con los cuerpos humanos ahí presentes. Acción manifestada en un juego de ventriloquia, a través de la cual los/as performers desplegaron factores de resistencia, ironía y conflicto en el ejercicio de aferrarse a la voz que se escapa de sus cuerpos.

Sobre este punto, el ventrilocuismo<sup>73</sup> como forma difractiva de la voz, operó como una estrategia de composición escénica que generó un incómodo sonar de lo vocal emplazado en el entremedio<sup>74</sup>. Algo así como una excrecencia de la voz que no combinó más con lo humano, sino que, como fuerza disruptiva, emergió y dislocó el tramado de operaciones afectivas entre la imagen, la voz y el cuerpo. El ejercicio de ventrilocuismo planteado, realizó mi propuesta sobre lo absoluto de la voz, fenómeno que no pertenece del todo al cuerpo humano, sino que se difracta a través de él. En este sentido, Slavoj Žižek ha argumentado que, “la voz [...] nunca pertenece del todo al cuerpo que vemos, [...] siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en ello: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo

---

<sup>73</sup> Los alcances de esta arena de estudio para la voz, han sido fundamentales al momento de problematizar este fenómeno frente a la mirada en performance. Sin embargo, esta investigación tan sólo toca de manera oblicua sus fuentes académicas, bajo el propósito de análisis de un cuadro de la obra. Para mayor información sobre la ventriloquia como área de estudio de la voz en performance se recomienda ver: Connor, 2000; Dolar, 2005.

<sup>74</sup> La voz ventrilocua, nos dice Steven Connor, pide ser atendida como fenómeno que se desenvuelve en el *entre*, provocando relaciones perturbadoras a partir del problema que ella instala en el binomio visión & audición. Véase Connor, 2000; Dolar, 2005.

hablara ‘por sí misma’ a través de él” (2001, p. 58, traducción propia). Por tanto, la voz, por medio del ejercicio ventríloco en la obra, provocó un molesto sonar que dificultó el reconocimiento entre lo que veo y lo que escucho.

*Los cuerpos quedaron vacíos expuestos en el espacio, sin eco y resonancia.  
Como un misil que se separó del cuerpo y se desparramó, así no más se fue.  
Ya no hubo más cuerpo, sólo voz.  
Fue raro, porque ya nada coincidió  
ellos ya no eran ellos y nosotros dejamos de ser nosotros.  
Eso que se escuchó no correspondía a lo que se veía,  
parecía un cuerpo ajeno que se dislocó.  
Mi boca abierta realzó el enigma de esa explosión,  
como un cráter, una fisura que separó nuestros cuerpos de la voz.  
Como si ella hablará por sí misma a través de nosotros.  
Como una nube, así (sopla) se fue. Arrastrada por el aliento, así se fue.*  
(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

Texto que repiten los labios, mejillas, dientes y lengua de la performer, acción conjunta del tracto vocal, pero escindida de vibración y resonancia. No fue más ella quien habló, sino los cuerpos mediales (parlantes y micrófonos) que, procesados en directo, accionaron el ejercicio de una ventriloquia que ofreció otros cuerpos y otras voces para la difracción de la voz en la escena.

Paradojalmente, al dislocarse la voz del cuerpo de la performer se señaló en dirección a su interior, puesto que “la voz que es arrastrada por el aliento, señala en dirección del alma irreductible del cuerpo” (Dolar, 2007, p. 87). Sin embargo, como ha argumentado Grumann, “la cualidad performativa de la voz, su sonar, no está intrínsecamente entrelazada al cuerpo físico que la genera. Más bien, adquiere un espacio-tiempo otro, liminal, que le entrega valoración y sentido de existencia a través de un proceso de escucha atenta” (2021, p. 166). Por tanto, por medio del ejercicio escénico antes descrito, intenté levantar una serie de operaciones vocales acusmáticas, que cancelaron al cuerpo humano como significante. En

este sentido, la voz como una fuerza absoluta deslindada de lo humano, ocupó un espacio de propagación que dio fuerza y movimiento a este ensamblaje.







Imágenes 21-26. Plano de escena ventrílocua de la obra. Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.

### 4.3 Ya no habla más uno, ahora hablan todos

*La voz ha abandonado al cuerpo y se encuentra en un lugar indeterminado.  
Oímos y vemos a las-os performers como parte de una comunidad. Comprenden que ya no  
son más uno, sino un colectivo.*

*No hay más singular, ahora son plural.*

*Aquí debiésemos oír las voces plurales, comunitarias.*

*Aparece un coro de animales, plantas y piedras*

*Muchas voces en una voz.*

*Oímos y vemos a los-as humanas-os aceptar el nuevo orden, ese que se construye desde lo  
vocal. Aquí debiésemos oír la voz de los monstruos, los excluidos, los marginados. Voces  
que han estado ocultas al orden establecido aparecen y vibran con potencia.*

*Este es el nuevo mundo que construyó la voz.*

(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

### **SONIDO AL CLICK**

Así versa la indicación con la que comienzan los cuadros finales de la obra; su fin: situar un punto de partida para la creación de un nuevo orden, comunidades sensoriales vectorizadas por la voz. En esta intención, de igual manera que el repetido paso del viento da forma a una roca, el espacio escénico transitó hacia un dispositivo aural formado en la repetición del sonar de las voces. Parafraseando a Grumann (2021), un *vocear de las voces* intensificado en el marco de una escucha atenta.

Las acciones escénicas desarrolladas en este segmento de la obra, se propusieron generar un flujo de hilos vibratorios por medio del constante ciclo de la voz y su agencia desplegada en el escuchar. A partir de la inscripción, difracción y expansión de la voz, se promovieron contactos y conversaciones entre todos/as los cuerpos-materias partícipes del ensamblaje. La polifonía resultante de estos diálogos, enfatizó mi eje crítico sobre qué o quién porta a la voz,

al situar lo vocal en la obra como una fuerza y energía que desbordó a las/los performers como agentes para su distribución. En su remplazo, propuse una red de agencias humanas/no-humanas, en la cual la voz fue más allá del rostro y el lenguaje en su espacio de aparición.

De esa manera, presenté en la obra un tejido de relaciones y afecciones vocales en confederación y equilibrio, donde la intención vocal o primer disparador sonoro fue una acción en conjunto de los cuerpos-materias. Acción que conformó una red energética que se fusionó con otras corrientes de energía, lo cual alternó las posiciones de causas y efectos en el fin de que las voces fueran escuchadas<sup>75</sup>.

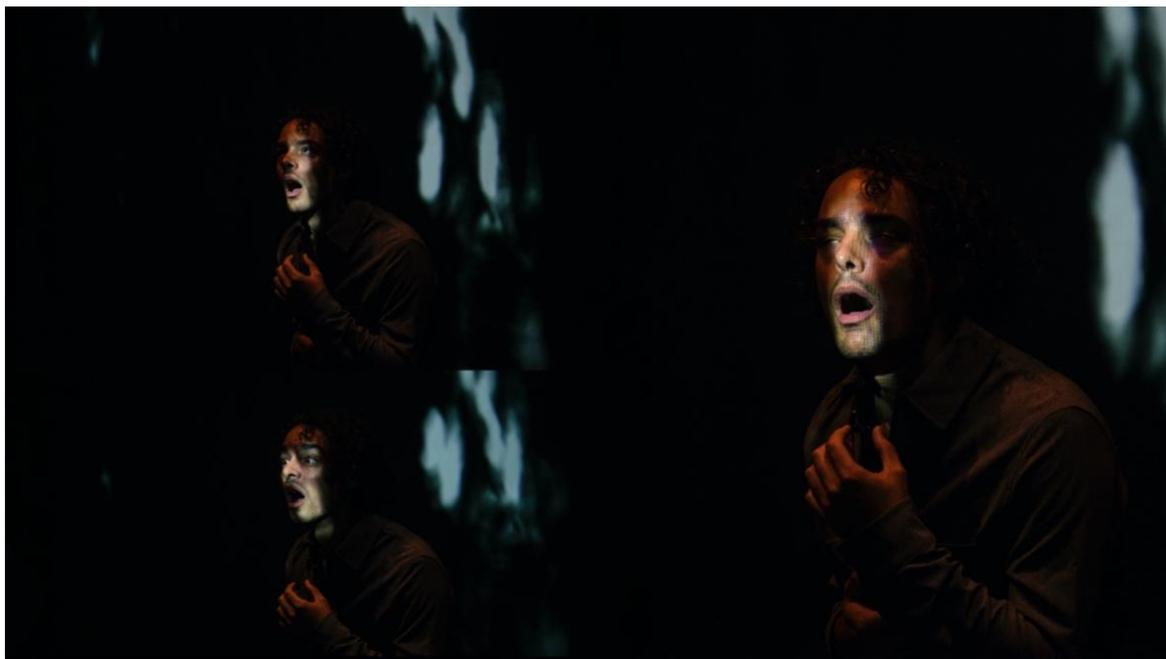


Imagen 27.

Performer accionando la perdida de la voz en la obra.

Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.

---

<sup>75</sup> Aquí me refiero al plural de la voz, las voces, debido a que al ser el primer disparador sonoro una acción en conjunto, la acción difractiva de la voz por medio de variados cuerpos-materias, hizo que la unicidad de lo vocal se desmenuzara en una corriente de vibraciones y sonidos múltiples en la escena.



Imagen 28.

Performers comprendiendo la pérdida de la voz.  
Fotografía: Juan Hoppe, Facultad de Artes PUC.

Desde otro ángulo, la escena develó el canto de un coro que se había ocultado hasta ese momento en las sombras, siendo el graznido de voces pajarísticas, sumadas a un bosque lumínico, quienes nos adelantaron su advenimiento y con esto un giro en las acciones escénicas.

## **SONIDO AL CLICK**

Por medio del canto coral propuse que la voz excede su orden simbólico adosado al cuerpo humano y al lenguaje. Difractada en el canto, ésta situó su cualidad vibrante en la escena como una dinámica colectiva, sin pertenencia particular, por la cual se constituyeron, transformaron y extendieron los cuerpos-materias en el espacio. El canto operó, entonces, como un agente cuya fuerza aumentó la potencia de los cuerpos-materias en cuanto que ensamblaje colectivo. Hecho que hizo uso de la boca, labios, luces, sillas, telas, electricidad y maderas, como la suma de múltiples acciones físicas para forjar una coralidad expansiva.

En el canto la voz fue más allá de sí misma, amplitud pura que tuvo el poder de adherirse a otras voces por medio de su agencia afectiva, lo cual ocasionó una inflamación sonora que levantó la idea de que, a través del canto, la voz puede curar la herida infligida por la cultura. Incluso, restaurar la pérdida que sufrimos al asumir su orden simbólico (Dolar, 2007). Por tanto, el cantar de las voces al ritmo de un Réquiem fue una operación doble en la obra, cuyo procedimiento escénico forjó una estrecha conexión entre los cuerpos-materias y los espectadores/as. Esto, a través de la mezcla de voces individuales, en un acto de ventriloquia que transformó el *yo* en *nosotros*. Quiero decir que, no es que la fuente del sonido haya sido desconocida u oculta, puesto que la escena develaba perfectamente quienes estaban cantando. Más bien, se trató de que por medio del canto se dio muestra de este ensamblaje colectivo, en el que la voz no se identificó con ninguno de los cuerpos-materias que lo compusieron<sup>76</sup>. Fue así, que por medio de la acción coral los cuerpos-materias hospedaron y difrataron a la voz en su despliegue escénico, cuyo cantar intensificó y potenció las relaciones vibratorias de éstos. A través del canto, la voz se difractó como una vitalidad agencial en la que su fuerza forjó alianzas, propuso conflictos y vinculaciones entre los diversos cuerpos-materias desplegados en la escena.

## **SONIDO AL CLICK**

---

<sup>76</sup> Vale recordar que en un EEV sus elementos poseen propiedades emergentes autónomas, susceptibles a todo tipo de relaciones y transformaciones acorde con la acción performativa de la voz. Nunca se fusionan con el colectivo, sino que conservan su energía particular en función de una relación dialogante entre la parte y el todo.



Imágenes 29-30.

Coro de siluetas apareciendo entre las sombras.  
Recorte de imagen video de la obra.

Por otra parte, el réquiem como arco compositivo para la voz coral, promovió el oxímoron de la voz como recurso para vocear el lamento de la voz que se fue.

*Días de ira, suenan las voces.*

*Días de ira, destino ten piedad.*

*Que brille la luz perpetua, brilla la luz para siempre,*

*Brilla la luz perpetua.*

*Las voces se vuelven cenizas...*

(Extracto de réquiem compuesto para la obra, autor Martín de la Parra)

## **SONIDO AL CLICK**

Cantó el coro, manifestando el trauma y la furia colectiva a propósito de haber sido abandonados/as por la voz. A través del lamento colectivo, vocalizado en el cuerpo de este grupo humano, fue posible erigir un acto vocal en el que silbidos, gruñidos, jadeos y palabras desenterraron recuerdos de pérdida, rabia y dolor. El espesor de este réquiem difractado a través de los cuerpos vaciados, se instaló como una voz aclamatoria y desfragmentada. Un lamento que, sin importar cuánto se haya tratado de asordinarlo y desmembrarlo (Dolar, 2007), emergió fuerte en el vocear de las voces.

*Descansa eternamente,*

*descansa eternamente,*

*exautivoce,*

*requiém.*

*Silentium...*

(Extracto de réquiem compuesto para la obra, autor Martín de la Parra)

Continuó el canto, que, junto a la irrupción de textos proyectados y un cuerpo lumínico que embriagaba, nos obligó a reflexionar sobre ¿qué tienen las voces que nos hacen confiar tanto en nuestro estatus de humanidad? Interrogante que aún no encuentra respuesta, pero que

promovió en la obra la búsqueda de una práctica estético-afectiva de la voz que no orbitase tan sólo alrededor del individuo. En este contexto, este EEV (la obra) denotó una sensibilidad sónica que reveló dinámicas vocales para habitar el mundo a través del canto, el silencio, el grito y el susurro; un mundo animado y lleno de vibraciones, ecos y agitaciones.

#### **4.4 En el interior de las voces hay una voz no oída que no coincide con ninguna cosa existente**

*Evocada por pedazos, la voz se adjunta como un apéndice invisible, inaudible, que no logra amalgamarse.*

*No, la voz no está en otra parte, sino que no coincide con las voces que se oyen.*

*Comenzamos a hablar ya, el viejo mundo se está muriendo.*

*Nos detenemos-ya.*

*Nuestros cuerpos vibran con sonidos que no son nuestros.*

*Hablo, canto, sueño, hablo. Permanezco atada a tu corriente, en tu vibración me amplifico.*

*Mis dientes, mis labios, mi lengua, mi boca, suenan, vibran.*

*Vivo para contar, sonar, vocear mi historia, nuestra historia.*

*¿Me escuchas? ¿me escuchas? estoy aquí, esperando sonar*

*Coros de voces claman, invocan y llaman por mi cuerpo.*

*Mi humana condición es la traducción limitada de tus reinos vibrantes.*

*Vas más allá de mí, vas más allá de ti misma.*

*Nuestra tragedia fue nuestro cuerpo, que, esculpido por la escucha inscribió los sonidos del lenguaje.*

*¿Cómo sueñas voz? háblame, hazte presente, hábitame, vibra.*

*Vuelve, este cuerpo te clama.*

(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

**SONIDO AL CLICK**

Texto final de la obra, desde el cual el habla de la performer, voz y significado, unió las orillas del sonido y el lenguaje. En un esfuerzo por rearticular su cuerpo, la operación escénica de la performer comunicó el graznido de su estirpe humana, rogándole a la voz que, por medio de su cadencia rítmica, uniera a su especie a este nuevo orden, a su ensamblaje. La voz respondió difractándose por medio de la luz, las proyecciones y el movimiento de los objetos dispuestos en el espacio, los cuales, armonizados, emergieron como confederaciones autónomas, vivas y palpitantes que abrazaron sus plegarias.

Este EEV incluyó a los humanos y sus construcciones lingüísticas, a los electrones y campos electromagnéticos de la luz y el sonido, a todas las materias desplegadas en el escenario. En este contexto, el flujo de las imágenes, las luces y los cuerpos-materias dispuestos al son de la voz, fueron convulsiones moleculares que, en una red de operaciones afectivas entre ellas, accionaron una agencia propia de la obra.

*Donde no llega mi voz, llega la de otro.*

*Lo que no escucha mi espalda, alguien lo percibe desde otro ángulo.*

*Vibra*

*ensamblajes en resonancia*

*Ahora estamos CON la voz*

(Extracto de la obra *En coro te hablamos*. Aros, 2022)

Es proyectado mientras la performer camina hacia la voz, un nuevo estado se ha levantado, un Ensamblaje-En-Voz que dio paso a una comunidad en resonancia (Rosa, 2019). En este final de obra, me propuse esclarecer la relación que se había fraguado hasta ahora entre todo tipo de materialidades vibrantes. Por lo que, los cuerpos humanos, objetos y cosas, se conmovieron y transformaron recíprocamente dando paso a un nuevo estado, uno que irrumpió en la lógica de la asimilación y transformación por medio de la agencia afectiva de la voz desplegada en la vibración de su escucha.

**SONIDO AL CLICK**

Finalmente este EEV conformó una comunidad en resonancia más allá de la obra, una comunidad sensorial cuyo eje de vinculación, entre espectadores, performers y materias vibrantes puestas en la escena, fue lo vocal. Cada noche un grupo de personas compartió formas comunes de usar los sentidos y de dar sentido a las sensaciones (Domínguez, 2021). Una colectividad cuya existencia común se articuló en torno a la experiencia sensible de la voz, hilo vibratorio constituido por afectos y emociones, que generó un puente sensorial entre los/as espectadores/as y la puesta en escena. Subjetividades que quedaron esculpidas por las vibraciones propagadoras y afectivas de la voz.

*¡Oh voces! ¿por qué nos hicieron confiar tanto en nuestro status de humanidad? Expira en un último suspiro la performer, la luz se apaga, ya no hay más cuerpos, sólo diásporas vocales difractadas por medio del rumor. Partículas que se encuentran contactan y empujan unas contra otras indicándonos que alguna vez, ahí, algo existió.*



Imagen 31.

Plano de secuencia final de la obra. Performer queriendo unirse a la voz  
Recorte de imagen video de la obra.



Imágenes 32-33.

Cuadros finales de la obra Performer se une a la voz.  
Recorte de imagen video de la obra.

## 4.5 En coro te hablamos, una perspectiva composicional polifónica<sup>77</sup>

En la construcción de este EEV, mi objetivo fue proponer un conjunto de agentes humanos y no humanos por medio de los cuales la voz habitase y se difractase. Acción de composición desarrollada a través de grabaciones sonoro-vocales, coros de cuerpos-materias, cantos fragmentados y mediatizados, así como el uso icónico de la palabra proferida. De esta manera, me propuse desarrollar una sensibilidad sónica que permitiese entender otras dinámicas sonoras desde donde habitar el mundo. Paso a detallar la metodología y los caminos transitados acorde a lo antes descrito.

### Primera parte

#### Reuniones, ejercicios de escritura y entrenamiento actoral

En una primera etapa, el ejercicio creativo construyó matrices de pensamiento colectivas en torno a la voz y su posible desafección de lo individual, su vinculación con el espacio y la relación interpersonal del equipo con ésta. En este contexto, se realizaron reuniones colectivas y por área de trabajo (performers, sonido y visualidad), en el fin de responder a preguntas sobre los temas descritos a lo largo de este capítulo a partir de las siguientes interrogantes:

- ¿Cómo es un cuerpo humano sin voz?
- ¿Cómo abandona la voz al cuerpo humano?
- ¿Por qué lo abandona?

Cuestiones que fueron respondidas a través de ejercicios de escritura libre realizados por los/as performers, junto a propuestas sonoras y visuales por parte del resto del equipo<sup>78</sup>. Si bien, en una primera parte el trabajo fue dividido por área, posteriormente se propiciaron

---

<sup>77</sup> Es posible acceder por medio de este link <https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kOkE1vjBOfL9eFRq9sSjqwE7Z?usp=sharing> a todos los registros de las sesiones de trabajo, partituras y composiciones para la obra.

<sup>78</sup> Para un mayor orden durante el trabajo, decidí establecer tres equipos, uno de performers, otro visual y un tercero sonoro. Todos bajo la dirección general de quien suscribe.

encuentros grupales en los que la discusión y el cruce de estos materiales fueron fundamentales para establecer terrenos comunes.

Así, por ejemplo, frente a la relación voz / cuerpo / espacio, uno de los performers respondía lo siguiente:

Cuando hablamos de la relación entre voz, cuerpo y espacio pienso en la voz como un ente vibrante que hace aparecer los cuerpos en los espacios a través de cómo resuena en ellos, como una manera de sobrevivencia, de persistir en el tiempo.

Como una herramienta arqueológica, la voz hace vibrar los cuerpos y los manifiesta en el espacio, atravesando distancias mayores o menores para luego rebotar / resonar con otros cuerpos.

Podemos sentir, de manera inconsciente quizás, que usamos la voz para hacer aparecer a los otros cuerpos en el espacio. Pero decir que usamos la voz puede sonar utilitario, porque quizás no somos nosotros quienes usamos la voz, sino la voz quién usa nuestros cuerpos para mantenerse viva en el espacio. Ella es quien nos hace vibrar, sonar, aparecer.

[...] Quizás cuando esta voz-conciencia desarrolla una relación constante con diversos cuerpos en un espacio determinado, empieza a aparecer una vibración común y podemos empezar a hablar de la idea de comunidad. Cómo resuenan estos cuerpos y cómo se manifiesta la voz en el espacio podrían ser los elementos diferenciales que separarían una comunidad de otra.

(Matías Lasen, ejercicio de escritura N.º 1, diciembre 2021)

La escritura de Lasen da cuenta de los primeros indicios del equipo en torno a ideas sobre la voz “como un ente vibrante que hace aparecer los cuerpos,” que “resuena en ellos” y que genera comunidad, lo cual promovió aproximaciones creativas hacia la ruta de un Ensamblaje-En-Voz como obra.

Otro ejemplo es el de la performer Valeria Leyton, quien frente a las mismas preguntas escribía:

Siempre he pensado que la presencia de la voz no se remite sólo al hecho de ‘sonar’, sino que esa presencia forma parte de una dimensión más compleja y misteriosa. Entiendo la voz como el resultado (o el camino) de múltiples acciones: es pensamiento, es experiencias, es emociones, es relaciones, es vida, es cuerpo. Y es el cuerpo, precisamente, el condensador principal de ella.

Si hay voz/ces, entonces hay cuerpo/s.

Cada vez que sueno, me expando y me sorprendo. Me doy cuenta de que mi propia voz es impredecible, dúctil y capaz de conseguir siempre algo diferente. Mi voz aparece, y con ella, aparecen también otras cosas: algo tiembla, algo se desajusta y al mismo tiempo algo vuelve

a encajar. Como si fuera una máquina que constantemente está moviéndose. Algo aparece y desaparece. Algo nace y muere y vuelve a nacer y a morir. Algo pasa. Siempre. *Con la voz siempre algo pasa*. No sólo es un viaje de ondas sonoras, es también aire en movimiento, es pensamiento activo, es imagen tras imagen, es historia, es un encuentro de mí con lxs otrxs, [sic] las cosas y los lugares. Mi voz es el resultado y al mismo tiempo el camino para el encuentro de una dimensión comunicativa mucho más compleja y hermosa.  
(Valeria Leyton, ejercicio de escritura N.º 1, diciembre 2021, énfasis original)

Lo interesante de la escritura de Leyton, es la reivindicación que ésta hace del cuerpo como “condensador” y figura de “presencia” para la voz. “Si hay voz/ces, entonces hay cuerpo/s”, nos dice Valeria, cuestión que marcó y tensiono el campo de operaciones creativas para el desarrollo de la obra. Sin embargo, como se ha mencionado en el capítulo sobre la metodología de esta tesis, a través del concepto *middle field* propuesto por Bryon (2018), fue posible atender la experiencia creativa de la voz como un fenómeno separado del/la performer, que emerge con características propias en el terreno de lo creativo. Adicionalmente, como he señalado en el capítulo primero, apartado número 2: Voz (&), asumo y no niego en esta investigación el rol activo del cuerpo humano (sobre todo en las artes escénicas) como contenedor y productor de la voz. Igualmente, pienso en la oportunidad investigativa que me brindó el intentar alejarme de la idea de la voz como una exudación del cuerpo humano, en mi objetivo por instalarla como un fenómeno absoluto.

Desde otro punto de vista, lo interesante de este ejercicio fue atender a las distintas formas de escritura e ideas surgidas bajo el mismo contexto analítico. Por ejemplo, Fernanda Nome, performer de la obra, respondía así a las interrogantes antes descritas:

#### VOZ CUERPO Y ESPACIO

Dilatación. Con el aire, el músculo, el hueso. Lo físico.

Contracción. Apnea.

Dilatación, contracción. Apnea.

Inspiro la imagen. Traigo a lo físico lo sensitivo con lo propio, lo heredado, lo intuitivo.

Llega la información del aire al cuerpo, el cuerpo traduce. En la mano, en el pie en el ojo, en la palabra, en el sonido y son uno en el espacio.

Algo me sopla el afuera, el aire, el espíritu, los espíritus... y traduzco los mensajes... como

adivinatora... reacciono con mi voz y mi cuerpo a esos mensajes que nacen y mueren cuando salen de mi boca.

(Fernanda Nome, ejercicio de escritura N.º 1, diciembre 2021, mayúsculas originales)

Acá, volvió a emerger el cuerpo como espacio de aparición para la voz, no obstante, la amplitud imagética propuesta por Fernanda respecto a las asociaciones de lo vocal con el aire, los músculos, lo heredado y los espíritus, ayudó a instalar una percepción enactiva (Noë, 2004) entre los/as performers para hacer frente a los procesos de experimentación creativa.

A partir de lo anterior, fue imposible, entonces, omitir a lo largo de todo el proceso el lugar del cuerpo humano y su relación indisoluble en la producción vocal. Sus relatos dejan entrever la importancia que éstos/as le adjudicaron al cuerpo al momento de referirse a la voz. Por lo que propuse entonces, una discusión conceptual que nos transportase a pensar en la idea del cuerpo humano como una más de las fuentes hospedadoras de la voz, no la única vía de acceso a ésta. Lo anterior, nos llevó a trabajar sobre la pregunta *¿es mía la voz porque vibra en mi cuerpo?*, sugiriendo como respuesta la idea de que *no portamos la voz, sino que somos una más de sus múltiples expresiones* (bitácora personal, enero 2022).

A partir de aquí, la percepción de la voz en sus cuerpos estuvo marcada por su escucha sensible dada en una acción de retrainimiento, un atender hacia dentro. Lo anterior, incentivó una atención por parte de los/as performers hacia la fase receptiva de la voz, por sobre el ciclo de producción de la misma. Este retrainimiento trajo consigo la idea del vaciado como ejercicio para la construcción del relato actoral, ante lo cual describía en mi bitácora ciertas luces que aquí aparecieron: *un cuerpo sin voz implica un vaciado, que es distinto a pensarlo desde el vacío donde ya no hay nada. Vaciado implica la acción de drenar* (bitácora personal, enero 2022).

La operación performativa, entonces, se desplegó a través de la acción de vaciar, ejercicio por donde los/as performers reconocieron la necesidad de desprenderse de todo sentido y lógica humana para atestiguar el abandono de la voz a sus cuerpos.

Al respecto, en mi bitácora personal escribía: *se va la voz, pero queda algo, un vestigio de algo, rumores, restos de palabras y escombros del lenguaje*. Se ha ido la voz y aparece la pregunta: ¿qué se va con ella? En el registro de un ensayo realizado el 7 de enero del 2022 apuntaba:

Sabemos que la hipótesis de la obra es: la voz abandona al cuerpo humano, es decir, se deslinda de la condición antropocéntrica a la cual ha sido vinculada a través de la historia de las culturas. Entre sus múltiples razones (las cuales debemos ir encontrando) se encuentra el desgaste del lenguaje (logos) como vector principal – de intercambio de ideas – en la construcción del tramado social del-la sujeto. Las preguntas que se desprenden de esta situación son: ¿por qué la voz abandona al ser humano? ¿abandona al cuerpo? ¿cómo es un cuerpo sin voz? ¿de qué se aburrió la voz? ¿por qué se fue? ¿Qué muere cuando se va la voz? (Bitácora personal, enero 2022)

De esta manera, en este tejido de ideas la obra comenzó a hacerse presente a través de acuerdos y ejes temáticos para la exploración conjunta. El colectivo comenzó a atender y entender las potencialidades creativas de una voz que, invocada, tímida se hizo presente.

En virtud de lo anterior, se desarrolló un segundo ejercicio visual y de escritura por medio del cual reflexionar y estampar ideas sobre la ausencia, el vaciado y el deslinde de la voz del cuerpo. Al respecto, por ejemplo, Matías Lasen daba cuenta de la idea de esencia en la voz como hilo conductor para hablar de su ausencia:

Si en primera instancia atribuimos a la relación de voz y cuerpo la noción de esencia, podemos empezar a hilar un hilo conductor que nos permita luego hablar de su ausencia.

Cuando una voz habita un cuerpo, ese cuerpo está empoderado, físicamente usado y ocupado. La voz como esencia rellena, define y diferencia. Sin embargo, esto nos lleva a pensar que una voz es capaz de habitar un solo cuerpo; pero esto es asumir su quietud.

¿Qué pasa cuando un cuerpo deja de estar habitado por la voz e invadido por la ausencia? Si la esencia del cuerpo es la voz ¿qué pasa cuando ésta se va? La ausencia de la voz significa que ahora hay un espacio que rellenar en ese cuerpo, que queda disponible para ser habitado por otra cosa, por otra voz (otras voces), otras individualidades.

En el escrito de Lasen se da cuenta de un cuerpo sin voz “como un cuerpo sin vigor, pero latente, a la merced de otras voces que quieran ocuparlo y resonar en él”, reflexión que dio espacio para desplazarnos desde la categoría de lo individual hacia lo coral.

[...] podríamos afirmar que un cuerpo sin voz, con el espacio disponible para ser habitado por una o más voces, obtiene la facultad de transformarse en un cuerpo coral. Es la negación del ego la que le permitiría entrar en estos planos comunes y corales. Si lo individual nos enraíza, es terrenal/secular, entonces por descarte podríamos asumir que lo coral se manifiesta como sublime. Es precisamente este soltar la individualidad lo que permitiría que los cuerpos, ahora vacíos, entren en este plano sublime donde podríamos encontrar la coralidad.

Al no apetecer una identidad, el cuerpo sin voz permitiría reflejar o ser invadido por múltiples voces, sin importar el ir y venir de estas, sin resistirse al cambio, la ocupación ni la penetración de estas; proyectando algo que sería imposible de proyectar en el cuerpo-esencia del individuo único diferenciado. (Matías Lasen, ejercicio de escritura N.º 2, enero 2022)

Lasen da cuenta en su reflexión del tránsito de lo individual hacia lo colectivo ocurrido durante los ensayos, dicha acción permitió instalar la idea de ensamblaje como matriz creativa y nos obligó a actuar de manera colectiva. Como mareas de materias y energías que vinculadas entre sí, promovimos un estado creativo marcado por el ciclo de hospedaje, vibración, difracción y expansión de la voz.

Asimismo, a propósito de la reflexión de un cuerpo sin voz Valeria Leyton escribía:

Un cuerpo que ha sido habitado y abandonado por la voz, es un cuerpo que no se parece a lo que entendemos comúnmente como cuerpo, es un cuerpo dispar, contradictorio, enfrentado constantemente a su propia existencia: cada parte del cuerpo tiene vida y muerte, cada parte del cuerpo reacciona según una lógica propia, entonces, el cuerpo se desarticula y actúa de manera singular, como si la voz pudiese hurgar hasta en lo más pequeño y medular y hacerlo mover.

*Imagino que cada vez que la voz abandona el cuerpo algo muere.* Es un proceso de extinción de ese cuerpo. El cuerpo reacciona y evoluciona de mil maneras diferentes: desde el placer, la dicha, pero también el dolor y la aflicción. Pienso que un cuerpo así, es casi irreconocible para los ojos de los que lo ven. No es que sea deforme, ni monstruoso, solo es distinto. Me imagino que los rostros de esos cuerpos han ido adquiriendo otra cualidad hasta parecer algo difuso, como si de tanto ser atravesado, ojos, nariz, pómulos, todo se hubiese borroneado dando paso a otra cosa.

Entonces cuando las voces crean comunidad entre dos o más cuerpos, esos cuerpos adquieren una vida mucho más resonante y concreta, voces y cuerpos se complementan y colaboran. (Valeria Leyton, ejercicio de escritura N.º 2, enero 2022, énfasis personal)

Como es posible de distinguir, la reflexión de Leyton referencia la idea de comunidad, complemento y colaboración, todos tópicos relacionados a la idea de ensamblaje, lo cual, al

igual que en el ejercicio de escritura de Lasen, indicó el inicio del camino creativo para la creación de la obra a propósito de un tejido colectivo.

Con respecto al entrenamiento actoral, éste estuvo a cargo de la destacada performer Marcela Salinas con quien elaboramos un plan de acción a propósito del traslado del ejercicio teórico hacia la ejecución performativa. Dicho entrenamiento, requirió del levantamiento de principios de composición propios de la obra, en base a estrategias corporales para el accionar de las/os performers sobre la escena.

Los principios definidos y las preguntas establecidas para la elaboración del entrenamiento actoral fueron los siguientes:

A) Principios

abandono, volumen, melodía, eco, vibración, espacio, vaciado, fragmentación, ausencia, criaturas sónicas, amplificación de la escucha, voz como un cuerpo más en la escena, cuerpo colectivo, ventriloquia, ensamblaje

B) Preguntas:

¿Qué pasa cuando te abandona la voz?

¿Qué significa que algo resuene en nosotros-as?

¿Soy humano porque tengo voz?

¿Qué significa: la voz abandona al cuerpo humano?

¿Qué se pierde cuando se pierde la voz? ¿Qué se gana?

¿De qué se aburrió la voz?

A partir de aquí, los entrenamientos fueron planificados a modo de exploración colectiva en nuestro propósito de acercarnos a la voz, intentando encontrar dinámicas relacionales donde convivieran los/as performer y la performance, el ser y el hacer. Ejercicios, que, gracias a sus grabaciones, me permitieron capturar lo ahí ocurrido para una posterior reflexión profunda de aquel acontecer.

A continuación, detallo brevemente una sesión<sup>79</sup>:

- Primero, los/as performers prepararon el cuerpo y la mente a través de un trabajo respiratorio consciente, despertando la energía del cuerpo interno. Por medio de la conexión entre los músculos y los huesos, éstos/as fueron invitados/as a tomar conciencia del cuerpo como hospedador de la voz y no su única fuente de producción.
- Segundo, el foco del trabajo estuvo en el vaciado del cuerpo por medio de un trabajo vibratorio sobre los huesos, órganos internos, músculos y piel.
- Tercero, proceso de drenaje y llenado que permitió entrar y salir la voz del cuerpo. Afinación entre el par voz & cuerpo.
- Cuarto, trabajo sobre la amplitud de la escucha hacia las materialidades circundantes.

Así, el arco de operación performativa para las/os performers se fue descubriendo por medio de tres ejes: reflexión teórica, accionar del cuerpo y potencialización de la escucha.



Imagen 34. Registro de ensayos para la obra. Fotografía: registro personal.

<sup>79</sup> Debido al carácter privado del entrenamiento elaborado por Marcela Salinas, la descripción de éste será tan sólo de manera general, a razón de respetar los derechos de la autora.

## Segunda parte

### Entrenamientos físico-auditivo

*Como punto principal debemos trabajar en la vibración. VIBRAR-VIBRAR-VIBRAR. El cuerpo es solo un medio por donde la voz pasa, vibra y se hace manifiesta.*  
(viaje de la voz en la obra, extracto de documento para el entrenamiento actoral)

Esta descripción fue el impulso que movilizó los objetivos propuestos en esta etapa de preparación. En conjunto con el compositor Martín de la Parra, elaboramos una estrategia de ensayos cuyo fin fuese discutir las diversas materialidades sonoras que dieran cuenta de la voz y su viaje en la obra.

Uno de los ángulos interesantes de este proceso fue el cuestionamiento al cuerpo humano como único medio productor de la voz. Si bien mi interés pasó por comprender a la voz como una producción que no es exclusiva del cuerpo humano, fue imposible no atenderla como una creación del cuerpo como antes he mencionado. Gestada en la conjunción de diversos sistemas orgánicos, la voz tomó forma en el trabajo corporal para luego abandonarlo por medio de su sonar, dejando en ese cuerpo una huella de lo que fue.

### **Entrenamiento RYPS (improvisación de ritmos y percusión con señas)<sup>80</sup>**

Las sesiones de entrenamiento auditivo estuvieron a cargo de Martín de la Parra, quien a partir de un sistema de improvisación consistente de ritmos y percusión con señas (RYPS), trabajó el desarrollo de audición interior y exterior de las-os performers. Fue en este espacio que se procedió a poner en práctica la pregunta por la voz como producción única del cuerpo humano, sus fuentes de emisión y las diversas materialidades sonoras que operan como huéspedes resonantes.

A continuación, se detalla una sesión:

---

<sup>80</sup> Ritmo y Percusión por Señas es una técnica de improvisación musical creada por el músico argentino Santiago Vázquez, quien se inspiró en la Conducción® (libre improvisación estructurada) desarrollada por Lawrence D. “Butch” Morris en el Jazz.

- **Improvisación preparatoria:** utilizando elementos del lenguaje de señas como *staccato*, *accelerando*, manejo de dinámicas, entre otras, se buscó generar estructuras libres que permitieran experimentar posibilidades sonoras entre el espacio y los/as performers.
- **Estructuración a partir de la improvisación:** del trabajo anterior se desprendió un círculo sonoro que generó un coro espontáneo. Aquí, se propuso un juego para la creación con reglas delimitadas y enfocadas en un parámetro o concepto musical único a entrenar. Por ejemplo: armonización, heterofonía y/o polirritmia, texturas, creación de figuras y fondos, entre otros (desde este juego composicional creativo surgieron materiales para el registro y elaboración sonora).
- **Improvisación Sonora con RYPS:** el trabajo se enfocó en generar armonizaciones a través de ritmos específicos y diversas texturas sonoras. Se fijaron materiales obtenidos de las improvisaciones como si ésta fuera en sí misma una partitura basada en procedimientos, pero no en resultados.
- **Registro audiovisual del ensayo:** de donde tomamos ideas sonoras y musicales, con el fin de generar una partitura sonora.



Imagen 35. Registro de ensayos para la obra. Fotografía: registro personal.

MON 13-12-2021

① número pinta / 0-0-0

② R: Sonar en quietud  
Silencio en movimiento.  
m1

③ Mati Base  
Feña & Vale  
a) Imitar  
b) FyV → Timbres  
"opuestas"

④ CONSONANTES y HETEROFONIA

Feña: BASE	Vale: Heterofonia	Mati: A paya Idea	⑤ memoria Beatbox
VOCALES			

⑤ S.A. TIMBRES (TRANCUIL A VAPE SIN MITAR)

5.B NATA CANTA O NATA LARGA SIMULTANEA con cuerno	5.C PASO a NATA
--	-----------------

5.D CAMINO ESCALA menor Re.

⑥ A KONTAKAL

6.B DESCANSA
--------------

7. INTRAVISACIÓN.

Imagen 36. Partitura de composición a partir de los ejercicios de entrenamiento RYPS elaborada por Martín de la Parra. Fotografía: registro personal.

Por medio de estos ejercicios prácticos, fue posible tensar la pregunta por ¿es la voz quien manipula al cuerpo, o, es el cuerpo quien manipula a la voz por medio de su producción sonora? En este sentido, la idea de una voz manipulada por medio del cuerpo, ha sido una afirmación arraigada en la tradición pedagógica para su uso en la escena teatral<sup>81</sup>. Esta situación paradójica conlleva la idea de la pertenencia, puesto que manipular arrastra la concepción de generar cambios o alteraciones interesadamente por parte de un ente determinado sobre otro. Sin embargo, como he sugerido a lo largo de esta tesis, la voz, bajo la conjunción & promueve relaciones que son simbióticas y de colaboración mutua, al contrario de la idea de la voz como sistema de representación en el campo de la semiótica teatral, que presupone la existencia de polaridades claramente definidas como cuerpo y signo. Por lo que, en relación a esta situación, la ecuación voz & cuerpo operó de manera recíproca, donde el poder afectivo de lo vocal en conjunto con el rango expresivo del cuerpo, ampliaron el espectro de expresiones sónicas y físicas para la obra. En consecuencia, me interesa pensar y, por tanto sugerir, que la acción de la voz sobre los cuerpos no es de manipulación, sino más bien de hospedaje. Puesto que al hospedar el cuerpo a la voz, ésta genera en él un desborde energético manifestado en la vibración; un desborde resonancial del par voz & cuerpo.

Por otra parte, entre los múltiples materiales explorados durante este período, las partituras percutivas del cuerpo y su correlación con lo vocal fueron uno de los ángulos a los que las/os performers hicieron frente. En este contexto, la voz – en un intento por expresar su fuerza sónica – exploró, buscó y encontró diversas formas y medios para manifestarse, siendo la percusión del cuerpo uno de ellos. Bajo la categoría de lo háptico, la voz golpeante se hizo presente cual imagen de un geiser que ardiente, burbujeó y perforó la tierra. Así, la vibración se propagó, el oído la recibió, los músculos se pasmaron y en conjunto generaron música y lenguaje.

La voz expresada en la percusión de los cuerpos, dio lugar a una experiencia sonora colectiva que condujo a las/os performers hacia la internalización de un ritmo propio, el que facilitó la

---

<sup>81</sup> Véase al respecto Berry (1973), Linklater (1976); Patsy Rodenburg (1992); Roy-Hart (1998); Fitzmaurice (1998); Pantoja (2018); Aros (2020).

sincronización de sus movimientos y sonoridades, en la elaboración de una musicalidad propia del grupo. Sobre este punto, la investigadora mexicana Natalia Bieletto ha establecido que, la experiencia de escucha corporal colectiva “induce a una sensación de pertenecer a una misma comunidad acústica afincada en el movimiento” (2017, p. 69). Lo anterior, suscitó un proceso de ensamble entre los/as performers, afiatado por medio de ritmos, tonos y melodías. Por lo que los factores musicales de la voz, en este caso expresados por medio de percusiones corporales, indujeron una sensación gregaria del grupo, una sensación de ser y estar en colectivo que no fue verbalizado, sino fisicalizado.



Imagen 37. Registro de ensayos físicos y auditivos para la obra. Fotografía: registro personal.

Activar el oído de la piel (Domínguez, 2019) por medio de percusiones corporales, fue una acción de encuentro explícito entre las/os performers y la voz; ejercicio que puso de manifiesto la pujante necesidad de esta última por expresarse y manifestarse, a través de un diálogo rítmico con las/os performers. Aquí, el cuerpo adosado a la idea de sujeto se desvaneció, en su remplazo éste operó como una fuente de resonancia para la voz, cuya vibración convirtió a los/as performers en criaturas sónicas, partes de una comunidad acústica.

La percusión corporal, por tanto, promovió una voz háptica que, por medio del golpeteo de los cuerpos, se hizo presente. Así, mediante estos entrenamientos instalé un campo de operaciones – *middle field* – en el que los/as performers y la práctica de su práctica emergieron simultáneamente. Hecho que marcó un camino por donde la voz actuó como una performer más dentro del espacio. En esta lógica, el uso del cuerpo como factor simbólico de identidades por medio del lenguaje, fue desplazado, remplazado y convertido en una vasija de resonancia parte de un ensamblaje.

### **Tercera parte**

#### **Procedimientos electroacústicos para la difracción de la voz<sup>82</sup>**

El tratamiento electroacústico de la voz a través de moduladores<sup>83</sup>, fue un hito importante en el proceso creativo y reflexivo en esta parte de la investigación. Es amplio el canon bibliográfico que refiere a los procedimientos de intervención electroacústica sobre la voz, ejemplo de esto es el trabajo realizado por Nina Sun Eidsheim (2008; 2015) o Francesco Bentivegna (2022), sólo por nombrar algunos. Si bien los procedimientos tecno mediatizados para el tratamiento de la voz y su amplitud conceptual son preceptos amplios, que excedieron a este proyecto, mi intención aquí no es profundizar en estos vértices de investigación, sino la de referenciarlos con el fin establecer un territorio epistémico que ayude al lector/a en la comprensión de este apartado.

Dicho esto, mi interés en esta tercera parte pasa por describir la emergencia creativa resultante del proceso de grabación de las voces, cantadas y habladas, realizado durante las sesiones de trabajo compartidas con la artista sonora Valentina Villarroel<sup>84</sup>. En éstas, la voz

---

<sup>82</sup> Es posible acceder todo el set list y sonoridades creadas a partir de estos procedimientos para la obra por medio de este link [https://soundcloud.com/luis-aros/sets/en-coro-te-hablamos-porque-nadie-puede-hablar-ya-por-si-mismo-1?si=e942cfe216264c85aace5aa41aca0a59&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/luis-aros/sets/en-coro-te-hablamos-porque-nadie-puede-hablar-ya-por-si-mismo-1?si=e942cfe216264c85aace5aa41aca0a59&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

<sup>83</sup> La técnica utilizada fue la síntesis granular, la cual se fundamenta en la construcción de un sonido a partir de la superposición en el tiempo de pequeños segmentos de audio llamados granos. Estos sonidos fueron generados a partir del registro del trabajo vocal de los-as performers.

<sup>84</sup> Como he mencionado, mi intención acá es describir mi experiencia durante las sesiones y no el detalle técnico de los procedimientos utilizados.

se disolvió y rearticuló a través del manejo de los dispositivos modulares por parte nuestra; abandonó al cuerpo humano para habitar al cuerpo máquina (cuerpo acusmático).

Independientemente de lo anterior, aquí emergió nuevamente la paradoja por la manipulación y lo humano, a razón de que la máquina modular no accionó por sí misma, sino que fue el humano quien la manipuló para conseguir un fin determinado. En este contexto, la voz abandonó al cuerpo humano para hospedarse en un cuerpo acusmático, el cual fue igualmente manipulado por un agente humano, lo que situó un problema no resuelto en esta investigación: el traslado y tensión de la correlación voz & medialidad. Si bien, el problema de la manipulación fue abordado y ampliado en el apartado anterior, a propósito de la ecuación voz & cuerpo para el entrenamiento rítmico-sonoro de los/as performers, aquí, mi atención investigativa y creativa estuvo centrada en la hipótesis central de esta tesis: el deslinde de la voz de su humana condición. Por lo que preguntas sobre: ¿qué sucede con la voz en el tránsito entre el cuerpo humano y el cuerpo máquina?, resultaron ser un ángulo vislumbrado y problematizado, pero no desarrollado. Cuestión que, sin duda, requiere de una profundización analítica y creativa mayor, la cual profundizo en la conclusión de esta tesis.



Imagen 38. Sesiones de grabación de voces para la obra.  
Fotografía: registro personal.



Imagen 39. Sesiones de grabación de voces para la obra.  
Fotografía: registro personal.

Re encuadrando el proceso creativo a raíz de los procedimientos electroacústicos para la obra, durante estas sesiones la acción modular sobre la voz de los/as performers operó como herramienta para cambiar el tiempo, el espacio y las escalas de proporción de lo vocal. Esto, por medio de la acción acusmática, el desajuste, desfase y desafinación del binomio: cuerpo & voz. En estas sesiones de trabajo, logramos capturar la voz y hacer zoom en ella, tal como un microscopio que analiza la configuración y el movimiento de las partículas de cualquier elemento, tomamos un momento sonoro y desconfiguramos su estructura sónica. Aquí la voz no fue más frase o melodía, sino un portal hacia otro tiempo-espacio configurado dentro de la voz misma. La voz se abrió a la voz en un proceso de escorzamiento que dibujó contornos aurales, morfologías sonoras que se acoplaron y modificaron los cuerpos-materias ahí presentes.

El resultado de este proceso arrojó preguntas por la unicidad de la voz, su condición inmaterial y su proceso difractivo por medio de los cuerpos-materias. Por ejemplo, así lo describía en mi bitácora: *¿el impacto del sonar de la voz en los distintos cuerpos-materias*

*son acaso variantes de una misma voz, o, son distintas voces que bajo el sello de sus huéspedes adquieren personalidad propia? ¿cómo es esa voz que se desdobra? ¿es esto posible?* (Bitácora personal, enero 2022). Cuestiones que siguen resonando, pero que, como he mencionado, no han encontrado aún la fuente de su respuesta.

Lo anterior, motivó procedimientos escénicos, que de la mano de lo visual, construyeron una tridimensionalidad inmersiva (sonoro-visual-espacial) en la que el/la espectador/a se involucró en la apreciación estética de múltiples voces que se desplegaron en la escucha. De esta manera, el amplio banco sonoro generado – a propósito de los procedimientos electroacústicos utilizados para difractar la voz – promovió una escucha acusmática en la obra que puso atención en las cualidades performativas de su sonar. Otras formas de vocear, que excedieron los bordes definidos a propósito de su relación con la estética teatral tradicional (Grumann, 2021; Aros, 2020). Así, por medio dichas operaciones de composición sonora, este ensamblaje oscureció la relación entre el significante y lo significado, situando una voz acusmática que resonó como un rumor a espaldas de los/as espectadores/as.

Por último, cabe señalar que los materiales dramaturgicos utilizados en estas grabaciones, así como las textualidades proferidas, fueron construidos a partir de elementos portados desde mis escritos académicos en diálogo con los/as performers. Todos, elementos que amplificaron las múltiples “gramáticas dramaturgicas de la voz” (Ihde, 2007) para edificar la polifonía resonante de la obra.

# ***SONIDO AL CLICK***

## Consideraciones finales

*deslindada del cuerpo, la voz se hizo presente*

A lo largo de esta investigación doctoral se desplegaron diversas estrategias de escritura, creación, análisis, documentación, composición y metodologías que intentaron responder y dar cuenta de las preguntas que motivaron este proceso. Dichas estrategias fueron mis compañeras en este largo andar, brindándome las llaves para desanudar – o al menos intentarlo – las capas y tejidos propios de una práctica artística ligada a una tesis doctoral. En este viaje, el cuerpo teórico convocado fue crucial para establecer las rutas en un proceso muchas veces ciego. Éste, otorgó los materiales para la construcción de matrices de pensamiento desde donde abordé la relación de la voz con las artes escénicas, los estudios sensoriales, la escucha y la filosofía moderna. De esta manera, en esta tesis construí una red de pensamientos que, imbricados en una práctica creativa, iluminaron mi afán por entender a la voz y su sonar.

El trabajo desarrollado a lo largo de estos cuatro años (y fracción), se permeó de todas las etapas dispuestas en el programa doctoral, demandando una constante apertura de los procesos de pensamientos críticos y creativos, en función de establecer un arco total que abrazara a este proyecto. En este sentido, materiales escritos y dibujados, conversaciones espontáneas, ejemplos metodológicos y un sinfín de obras de arte vistas y escuchadas a lo largo de estos años, operaron como un loop sin tiempo desde el cual fluyó y devino esta investigación.

### **Pandemia, factor tiempo y ensamblaje**

El factor tiempo en esta investigación fue esencial, puesto que incidió en las formas de hacer, abordar, entender y desarrollar mi objeto de estudio en las dos obras realizadas a lo largo de esta investigación. En este sentido, *Vox Populi, memoria sonora de Ovalle*, fue el resultado de un proceso compositivo que respondió a un momento particular de la historia: la pandemia COVID-19. Esto, como he descrito en la introducción, así como en los capítulos 1 y 2 de esta

tesis, condicionó un giro fundamental que no sólo modificó los objetivos de este trabajo – preguntarse por la voz y sus prácticas expansivas en las artes escénicas –, sino también, expandir la investigación hacia la vertiginosa arena de lo audiovisual. Este hecho significó preguntarse por una matriz ideológica que contuviera dichas modificaciones, sus secuelas y, por supuesto, la respectiva ampliación del campo de estudio. Ante lo cual, la noción de ensamblaje emergió como un dispositivo conceptual abierto y productivo, cuya maleabilidad teórica posibilitó una práctica creativa de la voz en las artes en general. Asunto tratado en el capítulo 1 de esta tesis.

Por otra parte, *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, se creó en un momento de apertura frente a las medidas adoptadas por la pandemia; período durante el que fue posible reunirse de cuerpo presente para ensayar y pensar en colectivo las ideas propuestas en esta investigación. Aquí, gracias a la distancia reflexiva otorgada por el tiempo, los ajustes y ganancias adquiridas mediante la incorporación del concepto de ensamblaje a la investigación y la experiencia del primer trabajo (pasó un año entre cada obra), pude re encuadrar las preguntas y objetivos de este proyecto hacia los terrenos de las artes escénicas.

Dicha práctica compositiva resultó ser un proceso tremendamente desafiante, puesto que, los aciertos obtenidos debido a la metodología utilizada durante el primer proceso creativo, tuvieron su fuente en lo audiovisual como plataforma para la creación de un EEV. De manera tal, que el traslado de éstos hacia el formato presencial del teatro conllevó un delicado equilibrio de formatos, materialidades y procedimientos que trazaron un borde anguloso por el cual debí transitar. Este hecho generó un movimiento del eje compositivo que develó nuevas preguntas y, por supuesto, nuevos hallazgos y reveses a esta investigación. Todos, descritos y ejemplificados en el tercer capítulo de esta tesis.

### **Hallazgos y reveses**

Los hallazgos exploratorios de esta investigación versan en torno a la idea de ensamblaje como dispositivo epistémico-creativo; la conceptualización de la voz como una fuerza absoluta que no necesita – necesariamente – de un cuerpo orgánico para su despliegue

performativo; una idea de la agencia proyectiva de la voz desplegada en la escucha; lo coral como construcción escénica para el levantamiento de una comunidad sensible; así como la elaboración de una metodología de composición polifónica para la creación de aparatos estéticos mediados por la voz.

Por lo tanto, pensar, proponer y justificar una manera de trabajar para y con la voz en las artes, fue una de las grandes ganancias de este proyecto.

Pienso en la articulación entre las metodologías empleadas para la creación y la práctica artística, en las preguntas de investigación y el tramado teórico que fue emergiendo, en el marco de las proyecciones y aportes que esta tesis pueda sugerir para la investigación en las artes dentro de la academia. En este sentido, el trabajo propuesto sobre ensamblajes resulta ser un punto de inicio en el desarrollo de estéticas y afecciones post humanistas para la examinación creativa de la voz en las artes escénicas. La interacción entre ecosistemas naturales y artificiales – o ante mi perspectiva, entre diversos ensamblajes vivientes – promueve co-existencias, fricciones y tensiones que emplazan preguntas por una agencia de lo vocal frente la noción de identidades. Esto, mediante una conceptualización ampliada de la voz hacia el espectro de las sonancias, lo que incluiría al ruido, por ejemplo. Una eco filosofía vocal que auspicia futuros investigativos, puntos de vista y un lugar desde donde investigar y crear sobre estas materias. A partir de aquí, es posible determinar una agencia afectiva para la creación basada en la sonancia de los ensamblajes vivientes, lo cual propicia un entendimiento de la(s) vida(s) bajo el eje de lo sonoro.

Al respecto, creo en la posibilidad de ir más allá de los límites restrictivos de la aproximación humana en las artes, de manera tal de acompañar y/o conjugar el desarrollo que han iniciado las inteligencias artificiales o las ciencias ómicas, por ejemplo. Por lo que adscribir a una idea de ensamblaje para una escucha atenta de las sonancias, significa avanzar hacia nuevas formas de interacción, comunicación y proyección afectiva de los distintos agentes involucrados en los ecosistemas y ecologías vibrantes, a propósito de Bennett.

Entender no sólo la creación sino la vida como ensamblajes vivientes nos presenta una posibilidad no antropocéntrica para su comprensión, puesto que la idea de Ensamblaje-En-Voz no determina si se trata de humanos o no humanos, sino sólo de actantes en el sentido más amplio. Además, propone una derivación creativa en donde la idea sujeto-objeto se desvanece, poniendo énfasis en lo vocal como un trayecto que va evolucionando mediante el intercambio de informaciones y afecciones entre los distintos agentes creativos. Aquí no existe la condición del adentro y del afuera, sino más bien un *continuum*, puesto que el sonido opera en el conjunto

Sin perjuicio de lo anterior, esta investigación también estuvo marcada por variadas frustraciones y fracasos exploratorios, como por ejemplo al desarrollo crítico y práctico del par voz & medialidad. Tal como me he referido en el último capítulo de esta tesis, el traslado y tensión de este dúo en el espacio de lo teatral, fue un punto que abordé, desplegué, pero que no logré desarrollar en profundidad. Esto, debido, quizás, a factores explorativos del espacio teatral, al escaso manejo de los elementos y técnicas de composición electroacústicas por parte de este investigador, la poca claridad en las instrucciones directivas hacia el equipo de trabajo, entre otros múltiples factores. Por lo que, preguntas relacionadas con los traslados de la voz entre el cuerpo humano y el cuerpo máquina quedan como alicientes para futuras indagaciones creativas e investigativas.

### **El trazado sugerido**

Uno de mis propósitos a lo largo de este proyecto de investigación, fue tensar el eje antropocéntrico ligado a la producción vocal, en el fin de ampliar la noción del cuerpo humano como único portador y productor de la voz en el acto performativo. Mi intención, fue proponer preguntas sobre otros cuerpos como posibles hospedadores de otras voces, cuyos ciclos han abandonado su vinculación orgánica con el diafragma, pulmones, laringe y labios. Sugerí entonces, pensar a la voz como una fuerza absoluta, que circula alrededor y dentro de los cuerpos por medio de su ciclo de: hospedaje, vibración, difracción y expansión. En este sentido, propuse la idea de cuerpo bajo una matriz expandida que incluyó todo tipo de materia – orgánica e inorgánica –, la cual denominé cuerpo-materia. Esto, conllevó una

propuesta sobre la agencia afectiva de la voz más allá de la experiencia proyectiva del ser humano. Aquí, expliqué que la escucha es el promotor y vehículo para el despliegue de una agencia vocal, lo cual significó poner atención en qué o quién recepciona su sonar, por sobre qué o quién lo produce.

A partir de lo anterior, propuse pensar una idea de la voz que va desde una antropofonía, hacia una polifonía resultante de fuentes sonoras (cuerpos-materias) híbridas y ecologías vocales mixtas.

Abordar lo vocal como materia de investigación doctoral, fue un desafío que exigió nutrir, documentar y dialogar este proceso con matrices epistémicas y creativas que ayudaron a su buen desarrollo. En este fin, incorporé, desarrollé y propuse conceptos a partir de ideas sobre resonancia (Rosa, 2019), ensamblaje (De Landa, 2021) y comunidades sensoriales (Domínguez, 2021), como un tramado de conceptos y operaciones práctico-teóricas / teórico-prácticas. Más aún, como vías de comunicación, traducción y traslado de los conocimientos resultantes de las sesiones de ensayos, conversaciones espontáneas y funciones de las obras enmarcadas en este proyecto.

A partir de la conceptualización de ensamblaje, elaboré y presenté en esta tesis una matriz conceptual denominada Ensamblaje-En-Voz, mediante la cual desplegué, expliqué y ejemplifiqué mi propuesta sobre la voz como una energía que vectoriza múltiples cuerpos-materias, en su fin de constituir un cuerpo-hospedador colectivo por medio del cual difractar las diversas intensidades de su sonar. Así, vehiculizada por medio de este dispositivo teórico-práctico, la voz se dejó entrever y escuchar, permitiéndole a este investigador aproximarse, analítica y creativamente, a las fauces de su vibrar.

Por otro lado, tomando como punto de inicio la resonancia de Rosa (2019) y las comunidades sensoriales propuestas por Domínguez (2021), establecí que la configuración sonoro-espacio-temporal que vehiculiza un EEV a través de un aparato estético, promueve una comunidad sensorial unificada por los factores sónicos de la voz. Esto, a raíz de que los contornos de dicho ensamblaje, traman una comunidad espontánea entre quienes atestiguan

su sonar. Dicho acontecimiento sonoro, generó un sistema de relaciones basado en la resonancia que trascendió lo humano/no-humano, al promover un sistema de correlaciones afectivas o hilos vibratorios entre los cuerpos-materias fundados en el escuchar de la voz.

A partir de estos argumentos, entonces, expliqué la idea de resonancia de Rosa como la interfaz vinculante en el establecimiento de una comunidad sensorial, dada por el sonar de la voz. Además del recurso compositivo del coro, como arquitectura y modelo compositivo para la elaboración de una comunidad sensible en el escuchar de la voz.

Adicionalmente, mediante la conjunción &, propuse y desarrollé en esta tesis que la voz se asocia a otros campos de estudio en el objetivo de ampliar su rango de examinación creativa y epistémica. En este sentido, por ejemplo, en *Vox Populi* el par voz & audiovisual permitió explorar un campo de operaciones visuales y auditivas para el establecimiento de una comunidad sensorial, mediada por el acontecimiento estético-afectivo del sonar de la voz. Igualmente, en *En coro te hablamos*, el par voz & teatro ayudó a interpelar al teatro a partir de una relación inversa con lo vocal, es decir, de los usos que la voz hizo de éste y no el teatro de ella. Esto, al cuestionar la subordinación de la esfera acústica de lo vocal al reino de la vista y el significado en el acontecimiento teatral. De esta manera, ambos trabajos resultaron ser una primera propuesta para el estudio y aplicación creativa de un Ensamblaje-En-Voz en las artes escénicas y visuales, lo cual se espera sea un punto de inicio para futuras creaciones e investigaciones en el área.

### **Lo interdisciplinar**

A lo largo de esta investigación establecí un campo de operaciones interdisciplinarias, en el que interactuaron las distintas partes del equipo de trabajo<sup>85</sup>, con el fin de incentivar el surgimiento de nuevos modos y modelos para la examinación teórico-práctica de lo vocal. En este sentido, lo interdisciplinar se situó en este proyecto como una estrategia

---

<sup>85</sup> Como recordatorio, el equipo de trabajo al cual me refiero son las-os artistas Pamela Cañoles (CePams), Martín de la Parra, Alex Waghorn, Valentina Villarroel y Antonia Valladares, provenientes de las artes visuales, sonoras, musicales y escénicas.

desfragmentaria del saber, en mi objetivo de subvertir las reglas y acuerdos disciplinares desde donde se ha estudiado la voz en las artes. De esa manera, me interesó provocar procesos de conocimiento cruzados a partir de una práctica creativa, desde donde propuse nuevos vocabularios y aproximaciones híbridas para el estudio de la voz en esta tesis. Lo anterior, provocó la emergencia de preguntas relativas al ¿cómo capturar, documentar y trasladar de manera efectiva los conocimientos emergidos de dicha interrelación disciplinar? Interrogantes que moldearon este proceso y desde las cuales pude sugerir no una respuesta, sino una aproximación ideológica. Esto, al plantear que la mirada disciplinar a menudo es comprendida como custodia del conocimiento, sin embargo, el conocimiento es un proceso activo y dinámico que no reside en una disciplina como objeto, sino que nace del cruce y colisión desfragmentaria del saber.

### **La práctica artística como investigación**

Esta tesis adscribió a la investigación por medio de la práctica artística como modelo metodológico, en mi afán de yuxtaponer el universo conceptual de las artes y la investigación académica, como una vía para la producción y emergencia del conocimiento. Esto, conllevó al establecimiento de una postura sutil, pero diferenciadora: “aunque el arte pueda proporcionar conocimiento, no lo desvela como la investigación [doctoral], no lo deja al descubierto; ni siquiera tiene por qué querer esto” (Díez Gómez, 2019, p. 5). Ante lo cual, la búsqueda de formatos creativos y exegéticos para el traspaso de los aciertos y fracasos de esta investigación hacia la sociedad civil y académica, fue un factor clave en esta diferenciación. En este sentido, recogí la noción de ensamblaje para establecer un poso de saber práctico, intelectualizado e interconectado, cuyos flujos y devenires – epistémicos y creativos – emergieron y se dispersaron relacionamente entre los diversos agentes antes mencionados. Las correlaciones producidas entre estas partes, provocaron una red de pensamiento cuyas vinculaciones y no subyugaciones, promovieron un continuo estado y traspaso del conocimiento en este proceso investigativo.

Este devenir, entre práctica creativa y práctica epistemológica, significó incorporar mi cuerpo, mi experiencia, mi voz y mi humanidad en esta tesis; factores desde los cuales triangulé la investigación, la práctica creativa y la fuerza absoluta de lo vocal. Todo, en el objetivo por establecer una conversación mediada por la experiencia adquirida en mi trayectoria investigativa, artística y docente.

### **Escuchar a la voz**

Finalmente, escuchar a la voz en esta tesis significó tomar el riesgo de la transformación, puesto que escuchar es un acto transmutativo, que, mediante el deseo de encontrar aquello que se escucha, el escuchante se mueve a ciegas por lo que oye. Razón por la cual, el cambio experimentado a lo largo de este viaje doctoral, versa sobre un entendimiento del arte y sus correlaciones con el mundo bajo la perspectiva de un ensamblaje vibratorio establecido en el sonar de la voz. Ante esto, pienso en los desafíos que trae hacer de lo vocal un ángulo de creación y estudio, cuales configuraciones precisan del levantamiento de matrices epistémicas robustas que se inserten en el terreno de los Estudios de la Voz. A partir de aquí, comprendo la necesidad por examinar para establecer, un campo ampliado desde donde problematizar la voz y sus derivados, especialmente en Latinoamérica, región que desborda voces, ritmos y sonoridades. Así, dialogar con voces provenientes de otras latitudes en un marco de entendimiento, discusión y expansión epistemológica. Por tanto, incentivo a quien lea, escuche y mire esta tesis, a desarrollar futuras indagaciones sobre estos temas, puesto que esta investigación ejerció tan sólo como una primera intención o disparador vocal, sin saber las corrientes sonoras que pueda provocar.

Luis Aros Sánchez.

(Esta tesis se terminó de escribir en Ciudad de México, México, durante agosto del 2023).



## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2011). *Política* (1º edición). Ed. Austral. Barcelona, España. Traducción Patricio Azácarate.
- Aros, L. & Jordán, L. (2021). Otros cuerpos y otras voces. Introducción a un diálogo sobre la voz entre música y teatro. *Resonancias* 25, N° 49, pp.155-158.
- Aros, L. (2022). *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. [Obra inédita presentada para su publicación]
- Barthes, R. (1986). Cap. El grano de la voz. En, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Ed. Paidós. Barcelona, España, pp. 262-271.
- Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante*. Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina
- Bioletto, N. (2017). Cap. Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930). En Domínguez y Ziri6n (coordinadores) *La dimensi6n sensorial de la cultura*, pp. 57-79.
- Bryon, E. (2018). Cap. 1: Active aesthetic, Knowledge Performing. En *Performing Interdisciplinarity, Working Across Disciplinary Boundaries Through an Active Aesthetic*. Ed. Experience Bryon. Routledge, 2018. Londres, Inglaterra. Pp. 5-57
- Casta6o, M. (2012). Una aproximaci6n a Michel Maffesoli. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 3(1),104-114. ISSN: Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=497856286008>. 6ltimo acceso 7 de Julio de 2021.
- Cavarero, A. (2005). *For more than once voice*. Stanford, California. Ed. Stanford University Press.
- Cole, D. (2005). *Affective Literacy*. Ponencia leída en el Congreso Nacional ALEA/AATE, Gold Cast, Queensland, Australia.
- Connor, S. (2000). *Dumbstruck A Cultural History of Ventriloquism*. Ed. Oxford University Press. Oxford, Inglaterra.
- (2016). Choralities. En *Twentieth-Century Music*, volumen 13, N° 1: Voice, pp. 3 – 23  
DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572215000158>.

- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo, el caso de Buenos Aires Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Universidad de Quilmes.
- Delgado, M. (2007). *Lo común y lo colectivo*. Universidad de Barcelona. Artículo on line (consultado el 7 de julio) <https://www.yumpu.com/es/document/read/12753593/lo-comun-y-lo-colectivo-manuel-delgado-medialab-prado>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-textos, Valencia-España, pp- 359-431.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Ed. Pre-Textos, Valencia.
- De Landa, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes*. Ed. Tinta Limón, Buenos Aires, Argentina.
- Déotte, J. L. (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago, Chile. Ed. metales pesados. Traducción: Francisca Salas Aguayo. Pp. 137-144.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología* (4ta edición al español). México D. F., México. Ed. S. XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- De Vries, H. (2006). Parte I, What are political theologies? En *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*. Ed. Fordham University Press. Nueva York, Estados Unidos. Pp. 91-232.
- Díez Gómez, A. (2019). Introducción, Quebraderos para una investigación artística basada en la práctica. En *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. Ediciones laSIA, Bilbao-España. Pp. 9-31
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Ed. Manantial, Buenos Aires, Argentina.
- Domínguez, A., Ziri6n, A. (2017). *La dimensi6n sensorial de la cultura*. (Domínguez y Ziri6n coordinadores). Universidad Aut6noma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. M6xico, M6xico. Ediciones del Lirio.
- Domínguez, A. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcci6n de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25 (50), 95-104. ISSN: 0188-7017. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74743764008> 6ltimo acceso 15 de octubre de 2020.
- (2017). Cap. 1: A un grito de distancia. En Domínguez y Ziri6n (coordinadores) *La dimensi6n sensorial de la cultura*. Pp. 35-55
- (15 abril-6 mayo 2021). *Comunidades Sensoriales*. Segunda sesi6n seminario en l6nea.

- (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. *El oído pensante*, vol. 7, N° 1 ISSN 2250-7116 A. Pp. 92-110
- Eidsheim, N. & Meizel, K. (2019). Introduction: Voice Studies Now. En *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 1-29.
- Elo, M. (2019). Paradojas de la Investigación Artística. En *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. Ediciones laSIA, Bilbao-España. Pp. 179-194
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Amorrortu editores. Traducción, Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires, Argentina.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo* (3a edición al español). Madrid, España. Ed. Alba. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha
- Gilles D. & Félix G. (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Ed. Pre-textos, Valencia-España. Pp- 359-431
- Grumann, A. (2021). “Voces fuera de escena. El vocear tecno-mediatizado de la voz en el teatro”. *Resonancias* 25 N° 49. Pp165-169.
- Hall, E. (2003). Cap. VII El Arte, indicador de la percepción. En *La dimensión oculta*. Ed. Siglo XXI. México D. F., México. Pp. 97-114.
- Halwbachs, M. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid, España. Ed. Anthropos.
- (2004b [1968]). *La memoria colectiva*. España. Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Home-Cook, G. (2011). Cap. IX Aural Acts: Theatre and Phenomenology of Listening. En Kendrick, L. & Roesner, D. (Editores) *Theatre Noises: The Sound of Performance*. Pp. 97-111.
- Howes, D. (2014). El creciente campo de los estudios sensoriales. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Pp. 10-26.
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound* (2ª edición). Nueva York, Estados Unidos. Ed. State University of New York Press, Albany.
- Kendrick, L. & Roesner, D. (2011). *Theatre Noises: The Sound of Performance* (Kendrick, L. & Roesner, D. Editores). Newcastle upon Tyne, Inglaterra. Ed. Cambridge Scholars Publishing.

- Kendrick, L. (2017). *Theatre Aurality*. Ed. Palgrave Macmillan. Londres, Inglaterra.
- Kennedy, R. et al. (2013). Ali Those Little Machines: Assemblage a Transformative Theory. En *Australian Humanities Review*, N° 55, pp. 45-66.
- Lacan, J. (1966a/2008). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 231- 309.
- LaBelle, B. (2021). *Agencia Sónica: el sonido y las formas incipientes de resistencia*. Traducción: Rubén Verdú. Universidad de Jaén, España.
- (2019) Medialab Matadero. 28, noviembre, 2019. 26° Festival Punto de Encuentro: Sobre agencia vocal. <https://youtu.be/QUjFdN3dOhw> Visitado por última vez 30 de agosto 2022
- Lagaay, A. (2011). Cap. VI Towards a (Negative) Philosophy of Voice. En Kendrick, L. & Roesner, D. (Editores) *Theatre Noises: The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyme, Inglaterra. Ed. Cambridge Scholars Publishing. Pp. 57-69
- McLuhan, M. (1994). *La galaxia Gutemberg. Génesis del homo tipographicus*. Madrid, España: Editorial Aguilar. Pp- 7-55.
- Martínez-Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. En *Revista De Sociología*, N° 73, pp. 127-152. doi:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>
- Mastromauro, L. (2020). *LO INAPROPIABLE, el problema del antagonismo artístico en el capitalismo contemporáneo*. Tesis presentada en el programa de Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Doctor en Artes.
- Nancy, J. (2006). Cap. Del ser singular plural. En *Ser singular plural*. Ed. Arena libros. Madrid, España. Traducción de Antonio Tudela Sancho. Pp. 15-109.
- Noë, A. (2004). Cap. 1, The Enactive Approach to Perception: An Introduction. En *Action in Perception*. Cambridge, Inglaterra. Ed. MIT Press. Pp. 1-34
- Osorio, J. (2021) Conexiones posthumanas: animalidad, tecnología y otras vocalidades. En *Resonancias 25*, N°49. Pp. 171-175.
- Pérez Arroyo, R. (2012). Cap. 3 La aplicación de la teoría general de sistemas a la práctica artística. En *La práctica artística como investigación, propuestas metodológicas*. Ed Alpuerto, Madrid, España. Pp. 41-56.

- Pettman, D. (2017). *Sonic Intimacy. Voice, Species, Technics (Or, How to Listen to the World)*. Palo Alto, California: Stanford University Press.
- Rebstock, M. Roesner, D. (2012). *Composed Theatre; Aesthetics, Practices, Processes*. Ed. Intellect, The University of Chicago Press. Chicago, Estados Unidos
- Rivas, Francisco J. 2019. Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). *Dossier: Modos de escucha. El oído pensante* 7 (2), pp. 176- 193.
- Rosa, H. (2019). Caps. 1- 2 Los elementos fundamentales de la relación humana con el mundo; Esferas y ejes de Resonancia. En *Resonancia, una sociología de la relación con el mundo*. Trad: Alexis E. Gros. Katz Editores, Buenos Aires, Argentina. Pp. 65-395
- (2019b). La “resonancia” como concepto fundamental de una sociología de la relación con el mundo. *Revista Diferencias*, N. 7 pp. 73-80.
- Simmel, G. (2014). Caps IX-X El espacio y la sociedad; La ampliación de los grupos y la formación de la individualidad. En *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México. Pp. 596-680
- Thomaidis, K., Macpherson, B. (2015). *Voice Studies, Critical Approaches to Process, Performance and Experience* (Thomaidis, K. & Macpherson, B. Editores). Londres, Inglaterra. Ed. Routledge.
- Thomaidis, K. (2017). *Theatre & Voice*. Londres, Inglaterra. Ed. Palgrave.
- To Enact. (2020). En *Macmillan Dictionary*. Recuperado de <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/enact>
- Tutivén R., Cib. H., Mercedes, M. (2022). Las Interfaces Como Ensamblajes Vibrantes: Cuerpos, Artefactos Y Naturaleza». *Hipertext.Net*, n.º 25, noviembre de 2022, pp. 43-53, doi:10.31009/hipertext.net.2022.i25.05.
- Vilar, G. (2021). *Disturbios de la razón. La investigación artística*. Madrid: Machado Grupo de Distribución S.L, 2021.
- Villapudua, K. (2021). Aproximaciones y caracterizaciones conceptuales a la Teoría del Ensamblaje de Manuel de Landa. En *Aitías, Revista de Estudios Filosóficos*. Año 1, N°2, julio-diciembre 2021, pp. 131-152.

- Wesseling, J. (2019). Investigación Artística en la Academy of Creative and Performing Arts, Universidad de Leiden. En *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. Ediciones laSIA, Bilbao-España. Pp. 159-168.
- Zirión, A., Zuñiga, V. (2017). Cap. El giro sensorial en el cine etnográfico: exploraciones antropológicas más allá de lo visual. En Domínguez y Zirión (coordinadores) *La dimensión sensorial de la cultura*. Pp. 191-218
- Zizek, S. (2001). Cap. 2 You Should Give a Shit! En *On Belief*. Ed. Routledge, Londres, Inglaterra. Pp. 56-106.

