



Artículo

**EN CORO TE HABLAMOS PORQUE NADIE
PUEDE HABLAR YA POR SÍ MISMO.
LA BÚSQUEDA POR UNA METODOLOGÍA
DE INVESTIGACIÓN/CREACIÓN MÁS
ALLÁ DE LO ANTROPOCÉNTRICO EN LAS
PRÁCTICAS VOCALES PARA LA ESCENA¹**

*EM CORO TE FALAMOS PORQUE NINGUÉM MAIS PODE
FALAR POR SI SÓ. A BUSCA POR UMA METODOLOGIA DE
PESQUISA-CRIAÇÃO ALÉM DO ANTROPOCENTRISMO
NAS PRÁTICAS VOCAIS PARA O PALCO*

*WE SPEAK TO YOU IN CHORUS BECAUSE NO LONGER CAN ANYONE
TALK FOR THEMSELVES. THE SEARCH FOR A RESEARCH/CREATION
METHODOLOGY BEYOND THE ANTHROPOCENTRIC IN
VOCAL PRACTICES FOR THE THEATRE SCENE*

Luis Aros

Luis Aros

Luis Aros es el fundador y director del Núcleo de Investigación Vocal (NIV); Doctor en Artes mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Magister en Estudios de la Voz en The Royal Central School of Speech and Drama, University of London y Actor de la Universidad de Chile.
E-mail: lucho.aros@gmail.com

¹ Este trabajo se inserta dentro de un campo mayor, mi tesis doctoral *Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas* (Aros, 2024). Para mayor información revisar <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

Resumen

Este artículo da a conocer una parte acotada del proceso investigativo de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022 y con temporada en el Centro Cultural Gabriela Mistral. El foco ha sido puesto en el desglose de un método de creación y composición actoral basado en el campo medio – *middle field* – (Byron, 2018). Desde aquí se abordaron y pusieron en tensión las preguntas que mapearon a este proyecto, en el propósito de indagar para cuestionar la arraigada creencia del/la performer como portador/a, distribuidor/a de la voz en y para la escena teatral. En este orden, esta investigación abordó la relación de la voz con el cuerpo mediante una concepción dilatada de este último, que incluyó a toda materia – orgánica e inorgánica – como una vitalidad vibrante (Bennett, 2022). Como resultado de esta investigación se ha propuesto una sistematización metodológica a partir de tres vértices: (1) el remplazo del orden semántico y aristotélico del teatro; (2) la simultaneidad de materialidades en favor de la lógica del conjunto; y, (3) la examinación y desarticulación de la conducta expresiva de la voz humana. A partir de aquí, se aventura una crítica a la agencia afectiva de la voz en las artes escénicas, bajo el orden y dominio del lenguaje.

Palabras claves: Voz; Práctica como Investigación; Teatro; Post Humanismo.

Resumo

Este artigo é um recorte do processo de pesquisa da peça *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo* (“Em coro te falamos porque ninguém mais pode falar por si só”), que estreou em Santiago, no Chile, em 31 de abril de 2022, no Centro Cultural Gabriela Mistral. O trabalho se concentrou na análise de um método de criação e composição de atuação baseado no campo médio – *middle field* – (Byron, 2018). Foram abordadas e colocadas em debate as questões que mapearam este projeto, com o propósito de questionar a arraigada crença do/a performer como portador/a, distribuidor/a da voz na e para a cena teatral. Neste sentido, esta pesquisa abordou a relação da voz com o corpo através de uma concepção ampliada deste último, que incluiu toda a matéria – orgânica e inorgânica – como uma vitalidade vibrante (Bennett, 2022). Como resultado, foi proposta uma abordagem metodológica a partir de três eixos de sistematização: (1) a substituição da ordem semântica e aristotélica do teatro; (2) a simultaneidade das materialidades em favor da lógica do todo; e (3) o exame e desarticulação do comportamento expressivo da voz humana. A partir desses dados, faz-se uma crítica à agência afetiva da voz nas artes cênicas, sob a ordem e o domínio da linguagem.

Palavras-chave: Voz; Prática como Pesquisa; Teatro; Pós-Humanismo.

Abstract

This article reveals a selected part of the research process of the piece *We speak to you in chorus because no longer can anyone talk for themselves*, which premiered in Santiago de Chile on April 31, 2022. The focus is placed on the breakdown of a method of creation and acting composition based on the middle field (Byron, 2018). Through that premise, the questions that led to this project are addressed and were brought into play, to question the deep-rooted belief in the performer as a bearer and distributor of the voice in and for the theatrical scene. In this order, this investigation addresses the relationship of the voice with the body through an expanded conception of the latter, which included all matter – organic and inorganic – as a vibrant vitality (Bennett, 2022). As a result of this research, a methodological approach has been proposed through three vertices of systematization: (1) the replacement of the semantic and Aristotelian order of the theater; (2) the simultaneity of materialities in favor of the logic of the whole; and, (3) the examination and disarticulation of the expressive behavior of the human voice. From here, a critique of the affective agency of the voice in the performing arts is ventured, under the order and domain of language.

Keywords: Voice; Practice as Research; Theatre; Post-Humanism.

Introducción

El punto de partida de este artículo es el resultado de una metodología de investigación establecida en la práctica creativa de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*². Estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022, este proyecto se levantó en torno a preguntas sobre: (1) ¿cómo identificar/producir diversas fuentes hospedadoras de la voz en y para la escena?; y (2) ¿hasta qué punto y de qué manera cuestionar en la práctica escénica teatral lo que significa ser un agente capaz de vibrar y producir voz? Interrogantes que me llevaron a tensionar al teatro y sus aparatos de producción performativa como plataformas de (re)presentación, traslado y tensión de la correlación: voz & cuerpo. Esto no significó que la investigación estuviese orientada hacia el encuentro de soluciones, por el contrario, mi propósito fue facilitar acercamientos a las preguntas planteadas

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

desde la práctica creativa. Todo, a través de una interacción afectiva entre la praxis y mi intuición en la búsqueda del conocimiento³.

El objetivo transversal de este proyecto, fue el cuestionamiento a un supuesto origen humano-corporal-individual de la voz, asunto que ha emplazado una arraigada creencia del/la performer como portador/a, distribuidor/a de la voz en y para la escena teatral. Para esto, fue necesario establecer una definición de cuerpo⁴ ampliada, bajo la idea de materia vibrante establecida por Jane Bennett. 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 auto organización, inteligencia y performatividad” (Tutivén; Bujanda; Zerega, 2022, p. 42). De manera tal, que la acepción humana/orgánica de la categoría cuerpo para esta investigación, fue expandida hacia una matriz de significación dilatada que incluyó todo tipo de materia – orgánica e inorgánica –, la cual he llamado cuerpo-materia. Así, en este proceso los cuerpos-materias desplegados en la escena fueron pensados como un conjunto de agentes que hospedaron y catalizaron el sonar de la voz. Esto, al equilibrar el protagonismo de sus planos performativos, al promover una puesta en escena en la que la voz fue agenciada tanto por las materias como por las/os performers.

Este proyecto se enmarcó metodológicamente dentro de la práctica artística como investigación; arena de examinación en continuo desarrollo y definición, que ha despertado gran interés en torno a los debates académicos por una epistemología y ontología vinculadas a los procesos creativos y su inserción en los programas universitarios de pre y post grado. Dentro de la prolongada discusión, los primeros veinte años de este siglo han marcado pautas con respecto a las características y alcances de este campo, ante lo

3. Por motivos de espacio, este artículo se centrará tan sólo en una de las aristas metodológicas de creación y composición actoral, dejando fuera del debate los demás elementos y campos artísticos partícipes de esta investigación-creación como puesta en escena.

4. 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.

cual rescato las ideas de Linda Candy quien – dentro de las variadas definiciones y discusiones sobre este marco – 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 planteó 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. Igualmente, se propuso conjurar dispositivos de pensamiento por medio de prácticas y metodologías no convencionales, los que materializaron un tipo de conocimiento sobre la voz imposible de rastrear mediante los cánones de una investigación tradicional.

En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo⁵. Campo Medio – *middle field* – como metodología de creación/investigación

Estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril del 2022⁶ 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 que problematizaron las preguntas antes descritas. Ésta fue articulada en tres actos vinculantes, desplegados a partir de los siguientes ejes: 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 escénicos tuvieron un tratamiento material particular, lo cual demandó de una

5. 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.

6. Para mayor información de la obra véase www.gam.cl y/o www.nivchile.cl

metodología de composición actoral que hiciera eco de la voz como fuerza performativa. Para esto levanté un campo de operaciones, mediante el cual fue posible coleccionar y trenzar los materiales y saberes ahí producidos 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/la performer 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/la performer y la performance, sino más bien es un espacio dinámico, en el que emergen tanto el sujeto como el objeto (Bryon, 2018). Por medio de este concepto, entonces, fue posible acercarme a la pregunta por las diversas fuentes hospedadoras de la voz en y para la escena, así como al problema sobre lo que significa ser un agente capaz de vibrar y producir voz en la práctica teatral. Esto, debido a que trabajar en el terreno del campo medio – *middle field* – permitió atender al estudio de la voz como un fenómeno separado del performer, que emergió con características propias en el terreno de lo performativo. A razón de 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 no trató de encontrar etiquetas para los comportamientos y lenguajes creativos ahí surgidos, sino más bien notar las dinámicas relacionales antes de que éstas se convirtieran en narrativas y paradigmas lineales de causa y efecto. Hecho que permitió su captura temporal y posterior reflexión de lo ocurrido.

A continuación, detallo parte del proceso investigativo/creativo, a modo de dar cuenta de la metodología utilizada a propósito del campo medio (*middle field*) como articulador del trabajo compositivo realizado con los/las performers, en mi objetivo por hacer frente a las preguntas bases de este proyecto⁷.

7. Mediante este link es posible acceder a los materiales de trabajo y ensayos de este proceso creativo: https://drive.google.com/drive/folders/1CVxMV5kQkE1vjBOfl9eFRq9sSjqwE7Z_?usp=drive_link

Primera parte. Ejercicios de escritura y entrenamiento actoral

En una primera etapa el ejercicio creativo se basó en la construcción de 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 en el fin de responder a las interrogantes planteadas, las cuales fueron subdivididas en las siguientes preguntas:

- ¿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. Si bien, en una primera parte el trabajo fue dividido por área, posteriormente se propiciaron 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:

Quando 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 persistir en el tiempo.

Podemos sentir 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. (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 las preguntas establecidas.

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 de múltiples acciones: es pensamiento, es experiencias, es emociones, es vida, es cuerpo.

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

Mi voz aparece, y con ella, aparecen también otras cosas: algo tiembla, algo se desajusta y al mismo tiempo algo vuelve a encajar.

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. (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 tensionó el campo de operaciones creativas para el desarrollo de la obra. Sin embargo, a través del concepto *middle field* fue posible atender la experiencia creativa de la voz como un fenómeno separado del/la performer, que emergió con características propias en el terreno de lo creativo.

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.

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 adivinadora... 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 entonces, propuse 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 retraimiento, 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 retraimiento trajo consigo la idea del vaciado como ejercicio para la construcción del relato actoral, ante lo cual describía en mi bitácora *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 virtud de lo anterior, se desarrolló un segundo ejercicio 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. (Matías Lasen, ejercicio de escritura N.º 2, enero 2022)

Con respecto al entrenamiento actoral, éste estuvo a cargo de la destacada performer chilena Marcela Salinas, con quien elaboramos un plan de acción a propósito del traslado de las preguntas de investigación 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, eco, vaciado, fragmentación, ausencia, criaturas sónicas, voz como un cuerpo más en la escena.

B) Preguntas:

- ¿Qué pasa cuando te abandona la voz?
- ¿Qué significa: la voz abandona al cuerpo humano?
- ¿Qué se pierde cuando se pierde la voz? ¿Qué se gana?

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

A continuación, detallo brevemente una sesión⁸:

- Primero, los/as performers prepararon el cuerpo y la mente a través de un trabajo respiratorio consciente. 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.
- 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 la reflexión teórica, el accionar del cuerpo y la potencialización de la escucha.

8. 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.

Imagen 1.



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

Segunda parte. Entrenamiento físico-auditivo

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 materialidad performativa de la voz. Para esto, De la Parra trabajó con las/los performers a partir de un sistema de improvisación consistente de ritmos y percusión con señas: RYPS⁹. 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.

Aquí detallo una sesión:

- **Improvisación preparatoria:** utilizando elementos del lenguaje de señas como *staccato*, *accelerando*, entre otras, se buscó generar estructuras libres que permitieran experimentar posibilidades sonoras entre el espacio y los/as performers.

9. 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.

- **Estructuración a partir de la improvisación:** del trabajo anterior se generó un coro espontáneo. Aquí, se propuso un juego para la creación con reglas delimitadas y enfocadas en un parámetro musical único a entrenar. Por ejemplo: armonización, heterofonía y/o polirritmia.
- **Improvisación Sonora con RYPS:** el trabajo se enfocó en crear armonizaciones a través de ritmos específicos y 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.

Imágenes 2-3.



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

Imagen 4.

MON 13-12-2021

①  número / pinta / o---

② R: Sonar en quietud
Silencio en movimiento.
m1

③ Mati Base
Feña & Vale
Imitan
④ Feña & Vale
Imitan
⑤ Feña & Vale
Imitan

④ CONSONANTES y HETEROFONIA

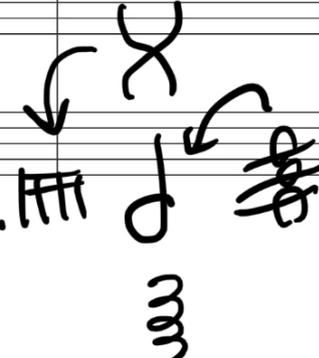
Feña: BASE	Vale: Heterofonia	Mati: Apaya Idea	⑤ memoria Beatbox
------------	-------------------	------------------	-------------------

⑤ VOCALES
S.A. TIMBRAS (TRANCIÓN A VAVE SIN NITAN)

5.B NATA CANTA O NATA LARGA SIMULTANEA con cuorpo	5.C PASO o NATA
--	-----------------

5.D CAMINO ESCALA menor de. ⑥ A KONAFAL

6.B DESCANSA

7. INTRAVISACIÓN. 

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

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 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, que facilitó la 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, afiado por medio de ritmos, tonos y melodías. Aquí, el cuerpo adosado a la idea de sujeto se desvaneció, en su remplazo éste operó como una fuente de difracción para la voz, cuya vibración convirtió a los/as performers en criaturas sónicas, partes de una comunidad acústica.

Mediante estos entrenamientos – primera y segunda parte – logré sistematizar un terreno operativo en el que los/as performers y la práctica de su práctica emergieron simultáneamente. Un campo medio en el que la voz operó como un fenómeno doble, uno que respondió a la producción orgánica del cuerpo, y otro que, como una fuerza absoluta (De Vries, 2006)¹⁰, habitó y se hospedó en variadas materias vibrantes (Bennett, 2020). De esta manera, emergió una metodología que, mediante tres vértices, permitió esquivar alguna de las concepciones más convencionales – por antropocéntricas y logocéntricas –, que adosan la voz a la subjetividad humana en el teatro.

Primero, el remplazo del orden semántico, lineal por otras formas de organización del material sonoro-dramatúrgico, en el fin de realzar la audición por sobre la mirada.

10. Para el autor lo absoluto es “aquello que tiende a liberarse de sus nexos con los contextos existentes” (2006, p. 42, traducción propia), aquello que los sujetos no podemos ver y tampoco comprender. 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 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). Punto que desarrollo con mayor profundidad en mi tesis doctoral, véase <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

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.

Tercero, el estudio de composiciones de vocalidades indeterminadas y la desarticulación del lenguaje, que permitieron examinar las estructuras sintáctico-gramaticales que predeterminan la conducta expresiva de la voz humana.

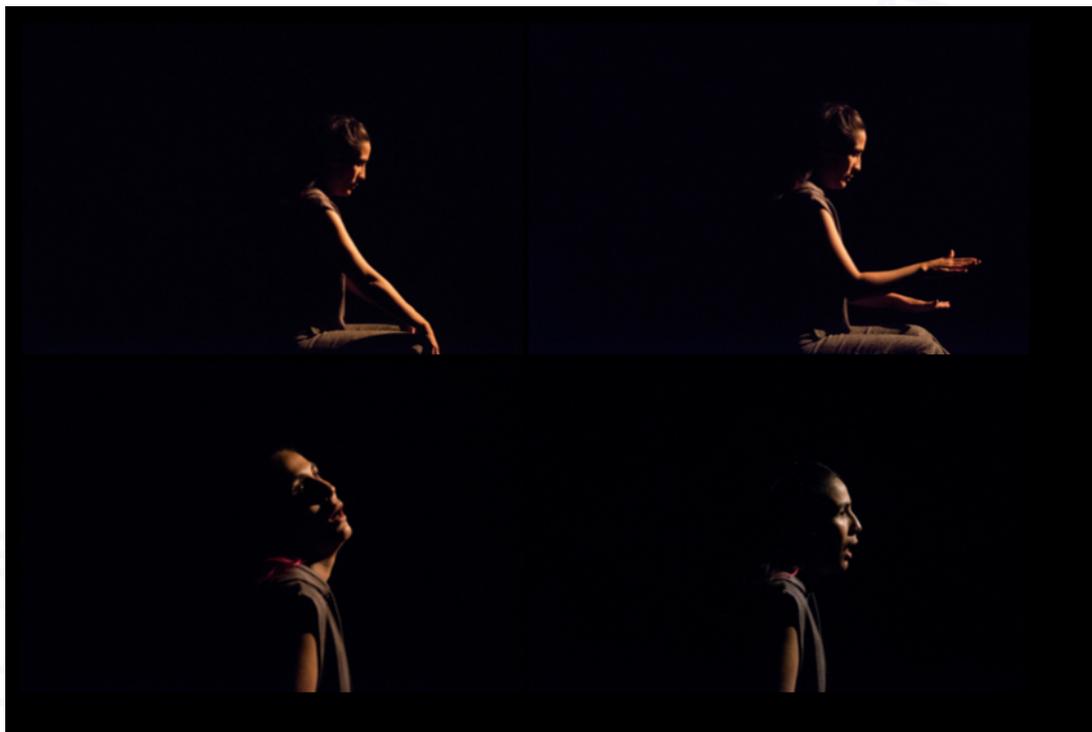
Aquí, el desafío fue encontrar un balance entre los tres ángulos, en el fin de responder simbióticamente – desde la práctica escénica y la articulación epistemológica – a las interrogantes que dieron la partida a esta investigación. De esta manera, hice dialogar los materiales escénicos desde una perspectiva 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 el proceso de encontrar una metodología de creación/investigación que cuestionase el binomio voz & antropoceno.

Imágen 5.



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

Imágen 6.



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

Imagen 7.



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

Consideraciones finales

A lo largo de este proyecto se desplegaron diversas estrategias de creación, análisis y composición que intentaron responder y dar cuenta de las preguntas que motivaron este proceso. Aproximarme a estas interrogantes mediante la práctica creativa, conllevó establecer una postura sutil, pero diferenciadora: “aunque el arte pueda proporcionar conocimiento, no lo desvela como la investigación, no lo deja al descubierto; ni siquiera tiene por qué querer esto” (Díez Gómez, 2019, p. 5). En este sentido, las preguntas de investigación fueron útiles para establecer un poso de saber práctico, intelectualizado e interconectado, cuyos flujos y devenires – epistémicos y creativos – emergieron y se dispersaron relacionadamente.

A partir del terreno del campo medio, emergió una aproximación metodológica que puso en tensión la agencia afectiva de la voz, como un medio de expansión logocéntrica en las artes escénicas¹¹. Observación que permitió subordinar los argumentos sobre lo vocal en el teatro como un sistema de representación, 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. Finalmente, esta investigación sugiere continuar con el rastreo otras formas de pensar la voz y su agencia en el teatro; examinar y proponer voces que no refieran únicamente a la palabra proferida, al timbre o las técnicas de su producción en las artes escénicas.

Bibliografía

- Aros, L. **Ensamblaje-En-Voz; Prácticas vocales expandidas en las artes escénicas**. Tesis (Doctorado en Artes / Estudios y Prácticas Teatrales) Pontificia Universidad Católica de Chile. Repositorio institucional <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931> 2024
- Aros, L. *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. [Obra inédita presentada para su publicación] 2022
- Bennett, J. **Materia Vibrante**. Ed. Caja Negra, Buenos Aires, Argentina, 2022.

11. Este punto es posible de indagar con mayor profundidad en la tesis doctoral del autor: *Ensamblaje-En-Voz, Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas* (Aros, 2024). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/84931>

- Bieletto, N. 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**, 2017, pp. 57- 79.
- Bryon, E. Active aesthetic, Knowledge Performing. **Performing Interdisciplinarity, Working Across Disciplinary Boundaries Through an Active Aesthetic**. Ed. Experience Bryon. Routledge. Londres, Inglaterra. 2018, pp. 5-57
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. **Creativity and Cognition Studios Report**. V1.0, (2006). <https://www.creativityandcognition.com/wp-content/uploads/2011/04/PBR-Guide-1.1-2006.pdf> (6ltimo acceso, abril 2024).
- D6ez G6mez, A. Introducci6n, Quebraderos para una investigaci6n art6stica basada en la pr6ctica. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2029, pp. 9-31
- Tutiv6n R., Cib. H., Mercedes, M. Las Interfaces Como Ensamblajes Vibrantes: Cuerpos, Artefactos Y Naturaleza». **Hipertext.Net**, n.º 25, noviembre de 2022, pp. 43-53.
- Vilar, G. **Disturbios de la raz6n. La investigaci6n art6stica**. Madrid: Machado Grupo de Distribuci6n S.L, 2021.
- Wesseling, J. Investigaci6n Art6stica en la Academy of Creative and Performing Arts, Universidad de Leiden. **Piscina. Investigaci6n y pr6ctica art6stica. Maneras y ejercicios**. Ediciones laSIA, Bilbao-Espa6a. 2019, pp. 159-168.