

# ¿Cómo configurar el relato escénico de una voz que se desmarca del cuerpo? En coro te hablamos: aproximaciones a una práctica vocal expandida para las artes escénicas\*

Luis Andrés Aros Sánchez\*\*

## [RESUMEN]

Este artículo se propone cuestionar la arraigada creencia del performer como único portador, distribuidor de la voz en y para las artes escénicas, y de esta manera tensar la idea de la voz como una producción logocéntrica, adscrita exclusivamente al cuerpo humano en la configuración de dramaturgias y relatos escénicos. Preguntas sobre ¿cómo identificar/producir diversas fuentes hospedadoras de la voz en y para la escena? y ¿hasta qué punto y de qué manera cuestionar en la construcción de los relatos escénicos lo que significa ser un agente capaz de vibrar y producir voz? me sirven para plantear una idea de agencia afectiva de lo vocal, bajo un modelo distributivo que se despliega en la escucha. Hecho que pone atención en qué o en quién recepciona su sonar por sobre qué o quién lo produce. En este fin, la relación de la voz con el cuerpo se aborda mediante una concepción dilatada de este último, que incluye toda materia (orgánica e inorgánica) como una vitalidad vibrante, la cual ha sido nominada bajo la idea de cuerpo-materia. Lo anterior es situado de manera concreta en la obra *En coro te hablamos* porque nadie puede hablar ya por sí mismo, cuyo ejemplo y desglose ayuda a comprender las ideas expuestas.

**Palabras clave:** voz y antropoceno; voz y escucha; voz y artes escénicas; práctica artística como investigación.

Doi 10.11144/javeriana.mavae20-1.repv

Fecha de recepción: 15 de julio de 2024

Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2024

Disponible en línea: 1 de enero de 2025

\* Artículo de investigación. Proyecto enmarcado en mi tesis doctoral "Ensamblaje-en-voz: Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas".

\*\* Magíster en Estudios de la Voz por The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, y doctor en Artes mención en Estudios y Prácticas Teatrales por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Director y fundador del Núcleo de Investigación Vocal, Santiago de Chile. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0515-944X>. Correo electrónico: [lucho.aros@gmail.com](mailto:lucho.aros@gmail.com)

## CÓMO CITAR:

Aros Sánchez, Luis Andrés. 2025. "¿Cómo configurar el relato escénico de una voz que se desmarca del cuerpo? En coro te hablamos: aproximaciones a una práctica vocal expandida para las artes escénicas". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 20 (1): 200-225. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae20-1.repv>

How to configure the scenic narrative of a voice that distances itself from the body?  
In chorus we speak to you: approaches to an expanded vocal practice for performing arts

Como configurar o relato cênico de uma voz que se desmarca do corpo?  
Em coro te falamos: aproximações de uma prática vocal expandida para as artes cênicas

[ABSTRACT]

This article aims to question the deep-rooted belief of the performer as the only bearer, and distributor of the voice in and for the performing arts, and in this way to tighten the idea of the voice as a logocentric production, exclusively ascribed to the human body in the configuration of dramaturgy and scenic narratives. Questions about how to identify/produce diverse host sources of voice in and for the stage, and to what extent and in what way to question in the construction of stage narratives which means to be an agent capable of vibrating and producing voice? They are useful to me, to raise an idea of the affective agency of the vocal, under a distribution model that unfolds in listening. A fact that pays attention to what or who receives its sounding over what or who produces it. To this end, the relationship between the voice and the body is approached through a dilated conception of the latter, which includes all matter (organic and inorganic) as a vibrant vitality, nominated under the idea of body-matter. This is concretely situated in the performance “ In chorus we speak to you because no one can do it by itself”, whose example and breakdown help to understand the ideas presented.

**Keywords:** voice and Anthropocene; voice and listening; voice and performing arts; artistic practice as research.

Este artigo visa questionar a crença arraigada do performer como único portador, distribuidor da voz nas e para as artes cênicas, e desta forma sublinhar a ideia da voz como produção logocêntrica, arrolada exclusivamente ao corpo humano na configuração de dramaturgias e relatos cênicos. Perguntas sobre como identificar/produzir diversas fontes hospedadoras da voz em e para a cena e até que ponto e de qual maneira questionar na construção dos relatos cênicos o que significa ser agente capaz de vibrar e produzir voz, servem-me para colocar uma ideia de agência afetiva do vocal, sob um modelo distributivo que se desdobra na escuta. Fato que atenta em que ou quem recepciona seu somar por sobre que ou quem o produz. Para tanto, aborda-se a relação entre a voz e o corpo através de uma concepção expandida deste último, que inclui toda matéria (orgânica e inorgânica) como vitalidade vibrante, a qual tem sido nomeada sob a ideia de corpo-matéria. O exposto é situado de forma concreta na obra Em coro te falamos porque ninguém pode falar mas por si próprio, cujo exemplo e desdobramento ajudam a compreender as ideias expostas.

**Palavras-chave:** voz e Antropoceno; voz e escuta; voz e artes cênicas; prática artística como pesquisa.

[RESUMO]

## Introducción

> El punto de partida de este artículo es la pregunta por la articulación epistemológica del argumento: no hay voz sin cuerpo, como forma y composición de los tejidos dramáticos y relatos para la escena.<sup>1</sup> Mediante la examinación de una práctica creativa, enmarcada en la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*,<sup>2</sup> me interesa cuestionar la arraigada creencia de *performer* como único portador y distribuidor de la voz en las artes de la escena. De esta manera, levantar un territorio crítico que se pregunte por el lugar de enunciación de lo vocal y sus implicancias estético-afectivas en el tejido aural del relato escénico. Preguntas sobre ¿cómo identificar/producir diversas fuentes hospedadoras de la voz en y para la escena? y ¿hasta qué punto y de qué manera cuestionar en la construcción de los relatos escénicos lo que significa ser un agente capaz de vibrar y producir voz? me sirven como mapa y territorio para el despliegue de estas ideas.

Mi objetivo es examinar y proponer una idea de la voz en las artes escénicas como agente autónomo del cuerpo, como un fenómeno absoluto (De Vries 2006), que se difracta y se despliega en la escucha (Aros Sánchez 2024). Me afana pensar y sugerir una conceptualización de la voz que es capaz de impactar, crear y producir relatos por medio de su sonar. En este contexto, de igual manera, no niego el rol activo que tiene el cuerpo como lugar de encuentro entre las dimensiones acústicas y visuales de y para la escena. Asunto que da espacio para pensar en la voz como una exudación de este. Incluso, admito la incomodidad causada por este en mi intento por deslindar la voz de tanta carne, sangre y huesos. Sin embargo, mi interés pasa por situar la ecuación voz y cuerpo como una acción simbiótica, de no pertenencia y de movimiento continuo. Esto con el fin de derruir la noción fija, lineal y textocentrista en la que la voz ha resultado ser ilustrativa y soporte de un sistema lingüístico de ficción en las artes escénicas.

## Voz y cuerpo

Si bien es cierto que la producción vocal humana es originada en el cuerpo por medio de un sistema de interacciones funcionales y orgánicas de este, me parece importante distinguir que producción no es lo mismo que pertenencia. Existe una sustantiva diferencia entre ambos conceptos, cuyo desarrollo nos lleva a preguntarnos por la potestad de la voz al cuerpo humano. La palabra “producción”, del latín *producere*, implica la acción de conducir, de mover hacia adelante, de prolongar. Por otra parte, la palabra “pertenencia”, del latín *pertinere* (Corominas 1987), conlleva la idea de límite, finitud y posesión. De esta manera, podemos establecer que la voz es producida en el cuerpo humano, sin embargo, aquello no significa que esta le pertenezca.

En su materialidad fisiológica, la voz es parte de un sistema de órganos dispuestos en torno a ciertas funciones, es decir, de un sistema orgánico, de un organismo. El sistema fonatorio está constituido por órganos cuya función es producir voz y palabra. A pesar de ello, se presenta y ejemplifica la siguiente paradoja: la voz no puede ser confundida con un órgano, ni un órgano puede ser confundido con lo que produce, a causa de que este no puede revelar nada.

Desde otra vereda, Dolar (2007) ha indicado que “el cuerpo implicado en la voz, aunque parezca desencarnado, es suficiente cuerpo para resultar embarazoso y vergonzante” (76). Su materialidad no erradicable hace que la voz no pueda liberarse de él, encarnando en sí mismo el contrasentido de la división. Topología ambigua que genera incomodidad y enigma en el momento de evocarla en la escena. A este respecto, el cuerpo en las artes escénicas le ha otorgado una dimensión imagética a la voz que le ha permitido al espectador<sup>3</sup> observar, para comprender y vincular, su fuente de emisión. De alguna manera, esta asociación lo tranquiliza, puesto que, al otorgarle a la voz un supuesto origen anclado

en el cuerpo, su ubicuidad adquiere una suerte de sentido y presencia. De acuerdo con esto, por ejemplo, la discusión propuesta por Derrida (1986) sobre el acto del habla como generador de presencia del sujeto otorga al espectador, desde una perspectiva hermenéutica, una acción de validez y confianza en el reflejo auditivo con el *performer* 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 de este; vale decir, me reconozco en el cuerpo y en el código lingüístico del *otro*. Sobre esto, Dolar (2007) 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” (54). Este narcisismo develado por el autor demanda un cuerpo como superficie donde la voz pueda reflejarse. No obstante, pensar la voz como un fenómeno absoluto (De Vries 2006), que excede la mera producción corporal, otorga una vía libre para su difracción y uso del espacio performativo para la constitución de los relatos escénicos, puesto que, “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 [las cursivas son mías]” (Dolar 2007, 54).

En este tenor, pienso en lo absoluto bajo el contexto de la teología política de De Vries (2006), quien lo ha explicado como “aquello que tiende a liberarse de sus nexos con los contextos existentes [la traducción es mía]” (42). Definición que adquiere aún más sentido si atendemos a su etimología. La palabra “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 atañe a lo que se halla libre de cualquier condición, atadura o ley (Corominas 1987).

Para De Vries (2006), 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* busca reconocer aquello que el conocimiento humano no puede del todo asimilar o comprender, acción que opera como un límite epistemológico, en razón de que, “en presencia de lo absoluto, nada podemos saber [la traducción es mía]” (47). Así es como bajo esta idea urdo la voz en la categoría de lo absoluto, como una fuerza que nadie puede ver y cuyo sonar batalla toda representación.

Reencuadrando la discusión sobre el binomio voz y cuerpo en el relato escénico, puedo afirmar también 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 de lo real en el acontecimiento performativo. Al respecto, Thomaidis (2017) ha sugerido que “la 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 [la traducción es mía]” (34). Esta relación basada en la vista ha generado una perspectiva y distancia del objeto estético que ha activado una jerarquización en los relatos escénicos 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 este autor. Atender a la voz como un relato 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 el cuerpo del *performer* para habitar un entre-espacio que es creado en la escucha, puesto que, cuando el *performer* habla, este se presenta por sobre la idea de ser tan solo un cuerpo, emerge como un cuerpo en voz.

## Más allá de la humana condición de la voz

Bajo el orden de lo antropocéntrico,<sup>4</sup> entendido desde la perspectiva kantiana, en la que lo vocal es 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 de este. 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 en las artes escénicas 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 en las artes de la escena, que han aperturado terrenos estético-afectivos para la comprensión de la voz como una vitalidad vibrante (Bennett 2022), que excede lo meramente humano en su configuración. 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, entre las cuales fluyen sonidos y palabras de acuerdo con las demandas de una u otra polaridad.

Campos como los estudios sonoros, de *performance* o las variadas matrices filosóficas poshumanistas (Bentivegna y Edlund 2022; Pettman 2017) han extendido las nociones de *identidad*, *cuerpo* y *agencia* asociados a lo vocal. 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 Fernández ha señalado el desafío que plantea la crítica poshumanista 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 establecer una asociación conceptual que expanda su campo semántico:

El desafío de una crítica post-humanista, o las nuevas nociones de materialidad de lo vocal [...] exploran posibilidades y formas de agencias no solo-humanas 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, 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 Fernández 2021, 171)

Así es como considero la configuración de los relatos escénicos como campos de operaciones desde donde indagar en vocalidades expandidas, mediante los cuales revelar la voz como una fuerza y energía absoluta que se difracta a través de diversos cuerpos-materia, con el fin de conformar relatos multifónicos a propósito de su sonar.

## Cuerpo-materia: agente vibrante en el relato vocal de la escena

Sabemos que las partes y materialidades que componen un relato escénico son de clasificaciones diversas, por lo que, ante la necesidad de categorización, clasificación y estudio de estas, es preciso denominarlas conceptualmente. Esto con el fin de evitar confusiones epistémicas relativas a las nociones de *cuerpo* y *materia* no solo como agentes de estos relatos, sino también como actantes performativos de un dispositivo escénico. En este contexto, sugiero una definición de cuerpo<sup>5</sup> ampliado para la escena, bajo la idea de “materia vibrante” establecida por Bennett (2022). 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” (47).

Para Bennett (2022), que las 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 Román et al. 2022, 42). De manera tal que la acepción animal, humano y orgánica 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 (2022) promueve un pensamiento de los cuerpos-materia que apunta a “prestar atención al ello [it]<sup>6</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” (10). En 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 (10-103).<sup>7</sup>

La vitalidad de la materia extiende la capacidad de los cuerpos-materia para actuar como agentes con sus propias trayectorias, debido a la naturaleza conativa de las cosas, es decir, perseveran en su existencia con la misma fuerza con la que comenzaron a existir. Me parece necesario detenerse un momento con 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” (Latour, 2013 26), afín al “operador cuasi-causal” deleuziano (DeLanda 2002, 123-127). 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, 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. Esta 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, 51). De este modo, la interacción causal de los agentes de un relato escénico provoca una agencia de este 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 (solo) por esfuerzos humanos” (73). No se trata más de un hacedor detrás de un dispositivo escénico, sino de un hacer y efectuar llevado a cabo por un ensamblaje humano/no humano cuyo resultado es la obra.

En otro orden de cosas, los cuerpos-materia en un dispositivo escénico no son agentes estáticos o pasivos, por el contrario, producen una presentación móvil y vibrante de lo vocal, a través de un aparato estético producido en la emergencia de sus interacciones (Déotte 2007). 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-materia, conformantes de un relato escénico, 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 partícipes de este. Esta correspondencia afectiva de continuo movimiento implica una constante modificación 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 relato vocal escénico 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.

## Agencia vocal desplegada en la escucha

Una de las ideas cuestionadas en este artículo es la concepción de la voz como agencia moral, proyección del sujeto y su humanidad. En este sentido, el giro agencial sobre la materia como un ente vibrante desarrollado por Bennett (2022) sugiere una conceptualización de agencia para la voz que va más allá de la sola experiencia proyectiva del ser humano (Balconi 2010; Besold y Hunnius 2019; Gentsch y Schütz-Bosbach 2011).

Al respecto, LaBelle (2021) 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, en razón de que ya no pone atención en qué o en quién produce la voz, sino en qué o en quién recepciona su sonar. 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” (Medialab Matadero 2019).

Enfatizar 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>8</sup> organizado por Medialab Matadero (2019),<sup>9</sup> LaBelle se refiere a esta idea:

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 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.

En esta misma línea, 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” (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 la escucha como vehículo agencial de la voz permite explorar posibilidades y formas más allá de las humanas para su producción y recepción en un relato escénico.

Concentrarse en el qué o el quién de la escucha, en la recepción por sobre la proyección para el despliegue de la agencia de la voz, enfatiza la línea crítica sobre qué o quién porta 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 *performer* como único portador y distribuidor de la voz en y para la escena. En su reemplazo, sugiero pensar en un conjunto de agentes que hospedan y difractan su sonar; agentes que operan como catalizadores de su resonar. Así, una agencia distributiva de la voz pretende ir más allá de la distinción entre materias sordas y vidas vibrantes (Bennett 2022). Esto, al equilibrar el protagonismo de sus planos performativos, promoviendo una idea de teatro en el que la voz es agenciada tanto por las materias como por los *performers*.<sup>10</sup> La tarea 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.

Esta forma de comprender la agencia vocal en un relato escénico permite accionar una configuración sonoro-espacio-temporal en la 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 el pulmón, la laringe, la boca, los labios y dientes (Aros Sánchez y Jordán González 2021). Este giro agencial promueve una heterogeneidad sonora en la que la voz no se identifica con ninguno de los individuos que lo componen. En este contexto, la singularidad ontológica del par voz y subjetividades discutidas previamente por Cavarero (2005) es acrecentada por la concepción de un ensamblaje colectivo y coral (Aros Sánchez 2024; Bennett 2022; Connor 2000), 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-materia que conforman un relato escénico. 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 que componen un relato escénico co-crean un paisaje de interespecies por medio de una conversación polifónica e híbrida, en razón de que escuchar es estar abierto a y lo *otro*, posicionarse de tal manera que el mundo y lo *otro* nos encuentre.

Así es como, a partir de las ideas expuestas, puedo establecer que un agente capaz de producir voz es aquel que es capaz de hospedar, recibir 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. Desde esta perspectiva, 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 relatos y dramaturgias en las artes escénicas. La separación del *nosotros* (hombres-*logos*) del *ellos* (bárbaros-*phoné*) instalada por Aristóteles<sup>11</sup> implantó la idea del 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, es posible cuestionar este sistema de relaciones verticales en el que lo antropofónico aplaca las diversas criaturas sónicas que conforman una comunidad acústica mayor.

## La voz deslindada del cuerpo se hace presente por medio de rumores en la narrativa escénica

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 de emisión para la voz en el relato escénico, 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 (1991)

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 persistir en mi intención de cuestionar la articulación epistemológica del argumento: no hay voz sin cuerpo, como forma y composición de los tejidos dramáticos y relatos para la escena.

En general, el eje central de estos autores ha sido pensar y problematizar la paradoja de una voz que le pertenece al cuerpo equivocado o el descoyuntamiento del cuerpo desde donde esta emana. Argumentos que han emplazado en el campo de las artes escénicas un enigma auditivo muchas veces no resuelto debido a la incomodidad que provoca la dislocación de su fuente de emisión y el cuestionamiento a la noción de *presencia* del *performer* agenciada por la voz. En este sentido, la incorporación de tecnologías audiovisuales o de elementos electroacústicos en la creación escénica, así como la adscripción a epistemologías poshumanistas, 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, Grumann (2021) 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?” (166). Interrogante que responde a partir del cuestionamiento al binomio voz y *performer*, otorgándole a la voz un campo de acción propio e independiente de alguna fuente de emisión. Esto puesto que “la cualidad performativa de la voz, su sonar, no está intrínsecamente entrelazado al cuerpo físico que la genera” (166), sino que acciona de manera independiente.

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. (167)

Desde otra perspectiva, LaBelle (2021) 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. 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 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 espaciotemporal de su ciclo de hospedaje, vibración, difracción y expansión, 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>12</sup> una forma de escucha matizada/sombreada desde una perspectiva particular, en la cual esta nunca se termina de revelar. Es más, en un proceso de escorzamiento la voz deja de ser-estar en un cuerpo para devenir recuerdos, rumores, ensombrecimiento. Así, la voz por medio del rumor resuena a nuestras espaldas, provocando imaginaciones sónicas que acentúan su dislocamiento de los cuerpos-materia. Situación acusmática que complejiza el ocularcentrismo como forma de reconocimiento en un relato escénico, en su reemplazo, la escucha trenza hilos vibratorios como medio para la relación de estos con el mundo.



Figura 1. Collage  
inspirado en la obra,  
collage análogo,  
Matias Lasen

## En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo

Estrenada en Santiago de Chile el 31 de abril de 2022,<sup>13</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 que problematizaron las ideas antes descritas. A partir de acercamientos interdisciplinarios, cuyas praxis demandaron una ontología crítica para abordar la relación voz y *performer*, propuse una discusión conceptual que pensase a este último como una más de las fuentes hospedadoras de la voz, no su única vía de acceso. Así, por ejemplo, planteé 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” (figura 1). Esta interrogante exigió 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, reemplazar el orden semántico por otras formas de organización del material sonoro-dramatúrgico, con el fin de realzar la audición por sobre la mirada. Segundo, tensionar la lógica visual fragmentaria para la creación, reemplazándola por una del conjunto. Tercero, el estudio y la creación de composiciones vocales indeterminadas, que permitieron examinar las estructuras sintáctico-gramaticales de la conducta expresiva de la voz humana.

El desafío fue encontrar un balance entre los tres ángulos, con el fin de responder simbióticamente, desde la práctica escénica y la articulación epistemológica, a las interrogantes que dieron la partida a esta investigación, asunto que, a continuación, paso, o al menos intento, describir.

### Entonces, ¿usted dice que se fue?

La voz ha decidido abandonar al cuerpo humano, 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. (Aros Sánchez 2022)

Este es el prelude del primer acto, narración dramática proyectada en un telón de fondo con el fin de identificar lo que escucharán y verán los espectadores en escena. Los cuerpos de los *performers* se funden en el espacio negro, bajo la sombra que deja la luz de las palabras. En un juego doble, la voz se difracta a través del fulgor de las letras reflejadas en el fondo, al mismo tiempo que 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 (espectadores) vamos cayendo al fondo del océano.

La luz ilumina el cuerpo de una *performer* que, acto seguido, da cuenta de la no comprensión de aquello que está sucediendo. Una desafinación entre el binomio voz y 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. (Aros Sánchez 2022)

A través de la impresión de estas sonoridades en los cuerpos de quienes espectauditaban la obra, el arranque de esta gatilló una experiencia sensible imposible de levantar tan solo 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 espectaditoress fueron invitados a recorrer y ser parte de esta puesta en escena.

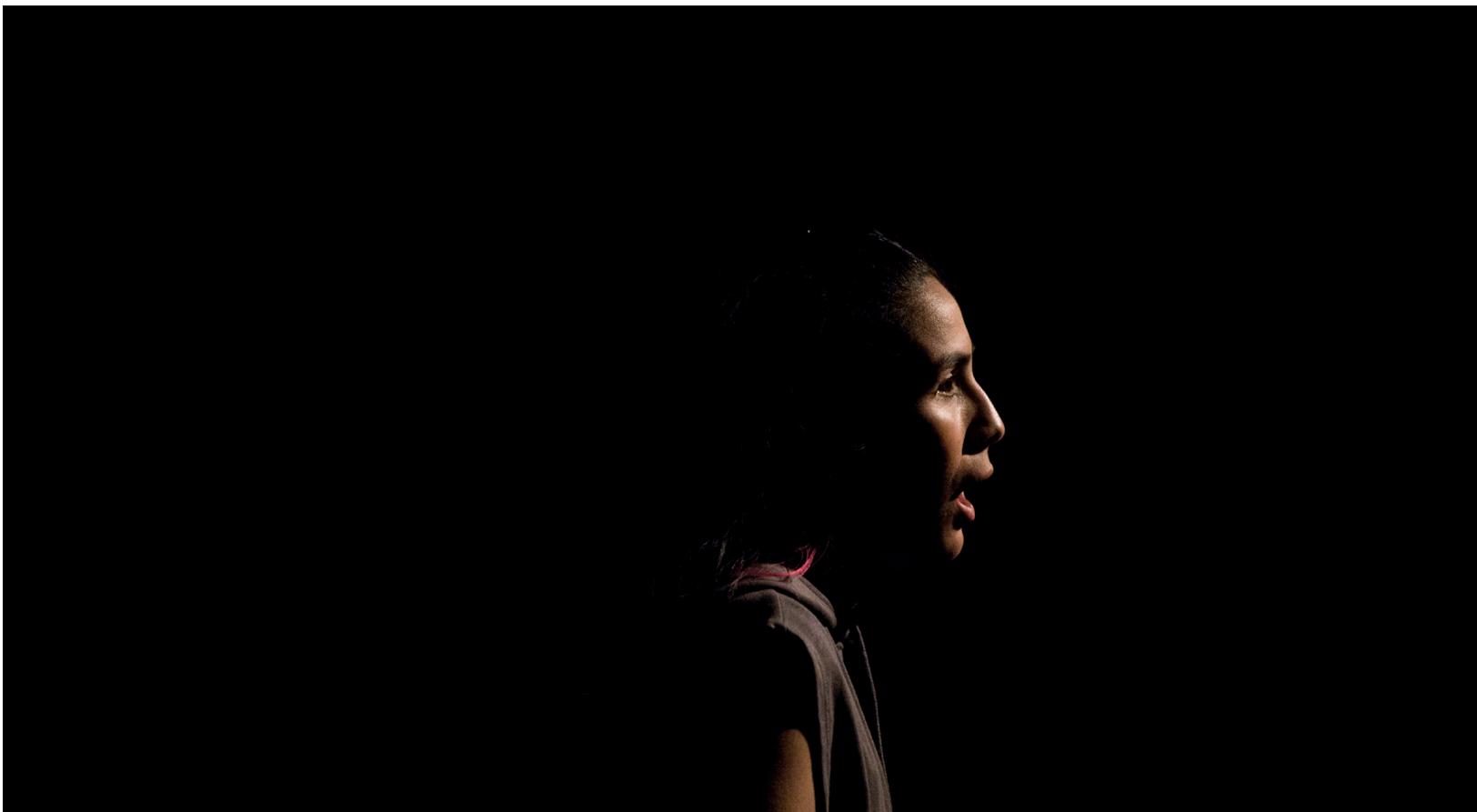
Al respecto, Kendrick (2017) ha debatido sobre los dominios de la auralidad en el teatro mencionando que esta “se relaciona con los múltiples estados de audición y escucha, de resonancia y voz, de sonancia y estruendo, de movimiento y sentimiento [la traducción es mía]” (1). De este modo, el tratamiento aural en la obra indujo a los espectaditoress 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 espectaditor la experiencia del abandono de la voz en su cuerpo (figuras 2, 3 y 4).

## 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. (Aros Sánchez 2022)

Texto vociferado y difractado a través de los parlantes, cuyo sonar intervenido por la acción de equipos modulares y sintetizadores de sonido dio pistas sobre lo que ha comenzado a ocurrir en la obra: la voz ha desanudado su imbricada relación con lo humano. En este

Figuras 2, 3 y 4. Performers durante el primer cuadro de *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. Fotografía de Juan Hoppe



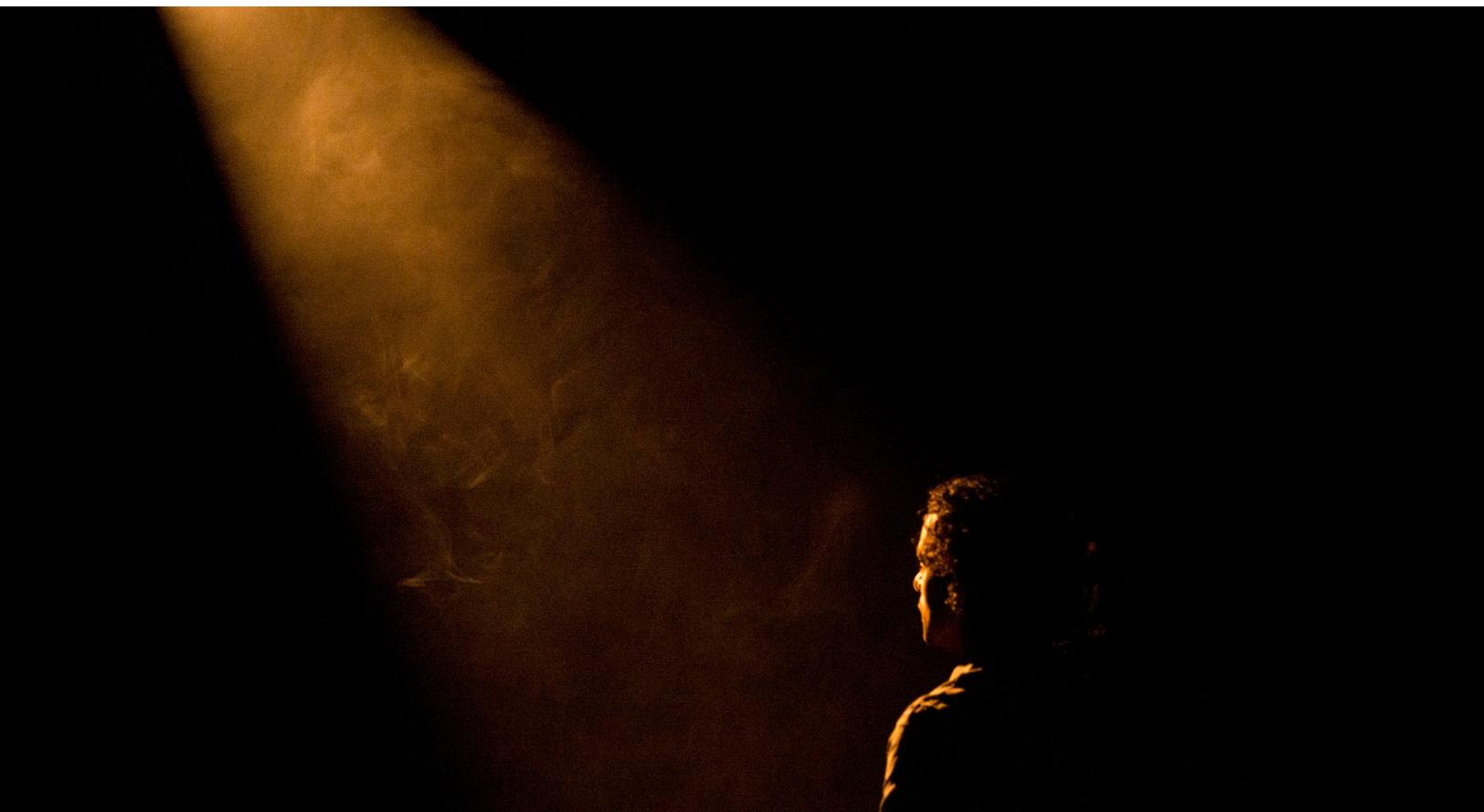


V  
V

Figura 3.

Figura 4.

^  
^





contexto, el deambular absoluto de la voz por el espacio escénico instaló una atmósfera de desfase con los cuerpos humanos presentes. Acción manifestada en un juego de ventriloquia, a través de la cual los *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>14</sup> operó como una estrategia de composición escénica que generó un incómodo sonar de lo vocal emplazado en el entremedio.<sup>15</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 en la obra realzó 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, Žižek (2001) 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 hablara ‘por sí misma’ a través de él [la traducción es mía]” (58). Así, la voz, por medio del ejercicio ventrílocuo en la obra, provocó un molesto sonar que dificultó el reconocimiento entre lo que se vio y escuchó.

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, solo 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.

V  
V  
Figuras 5, 6 y 7. Plano de escena ventrílocua de *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*. Fotografía de Juan Hoppe



V  
V

Figura 6.

Figura 7.

^  
^



Mi boca abierta realzó el enigma de esa explosión.

Como un cráter, una fisura que separó nuestros cuerpos de la voz.

Como si ella hablara por sí misma a través de nosotros.

Como una nube, así (sopla) se fue. (Aros Sánchez 2022)

Texto que repiten los labios, las mejillas, los dientes y la 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 composición dramática de la voz en la escena.

Paradójicamente, 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, 87). Sin embargo, como ha argumentado Grumann (2021), “la cualidad performativa de la voz 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” (166). De esta manera, por medio del ejercicio escénico descrito, la obra levantó una serie de operaciones vocales acusmáticas, que tensionaron las relaciones voz y *performer/voz* y cuerpo, en la constitución del relato escénico (figuras 5, 6 y 7).

## Ya no habla más uno, ahora hablan todos

La voz ha abandonado al cuerpo y se encuentra en un lugar indeterminado.

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. Voces que han estado ocultas al orden establecido aparecen y vibran con potencia.

Este es el nuevo mundo que construyó la voz. (Aros Sánchez 2022)

Así versa la indicación con la que comienzan los cuadros finales de la obra, las acciones escénicas desarrolladas en este segmento se propusieron inscribir, difractar y expandir la voz mediante contactos y conversaciones entre todos los cuerpos-materia participantes del relato escénico. La polifonía resultante enfatizó mi eje crítico sobre qué o quién porta la voz, al situar lo vocal como una fuerza y energía que desbordó a los *performers* como agentes para su distribución. En su reemplazo, 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 (figuras 8 y 9).

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 sus voces pajarísticas, difractadas en los cuerpos mediales, sumadas a un bosque lumínico, quienes adelantaron su advenimiento y con esto un giro en las acciones escénicas.



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

El cantar de las voces al ritmo de un réquiem fue una operación cuyo procedimiento escénico forjó una estrecha conexión entre los cuerpos-materia y los espectadores. 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-materia que lo compusieron.

En este contexto, la voz expresada en el canto dio lugar a una experiencia sonora colectiva que condujo a la elaboración de una musicalidad propia del conjunto. Sobre este punto, la investigadora mexicana Natalia Bieletto-Bueno (2017, 69) ha establecido que la experiencia de escucha corporal colectiva "induce a una sensación de pertenecer a una misma comunidad acústica afincada en el movimiento". Lo anterior suscitó un proceso de ensamblaje entre los *performers* y las materias, afiatado por medio de ritmos, tonos y melodías.

Así fue como por medio de la acción coral los cuerpos-materia hospedaron y difrataron la voz en su despliegue escénico, cuyo cantar intensificó y potenció las relaciones vibratorias de estos. 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-materia desplegados en la escena (figuras 10 y 11).

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 de Martín de la Parra)

Cantó el coro, manifestando el trauma y la furia colectiva a propósito de haber sido abandonados 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,

réquiem.

Silentium... (extracto de réquiem compuesto para la obra de Martín de la Parra)



Figuras 8 y 9. Performer accionando la pérdida de la voz en En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo. Fotografía de Juan Hoppe

Continuó el canto que, junto con 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 solo alrededor del individuo. En este contexto, la obra denotó una sensibilidad sónica que reveló dinámicas vocales para construir relatos a través del canto, el silencio, el grito y el susurro; un mundo animado y lleno de vibraciones, ecos y agitaciones.

## 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.

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. (Aros Sánchez 2022)

Texto final de la obra, desde el cual el habla de la *performer* 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 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.

Esta voz 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.



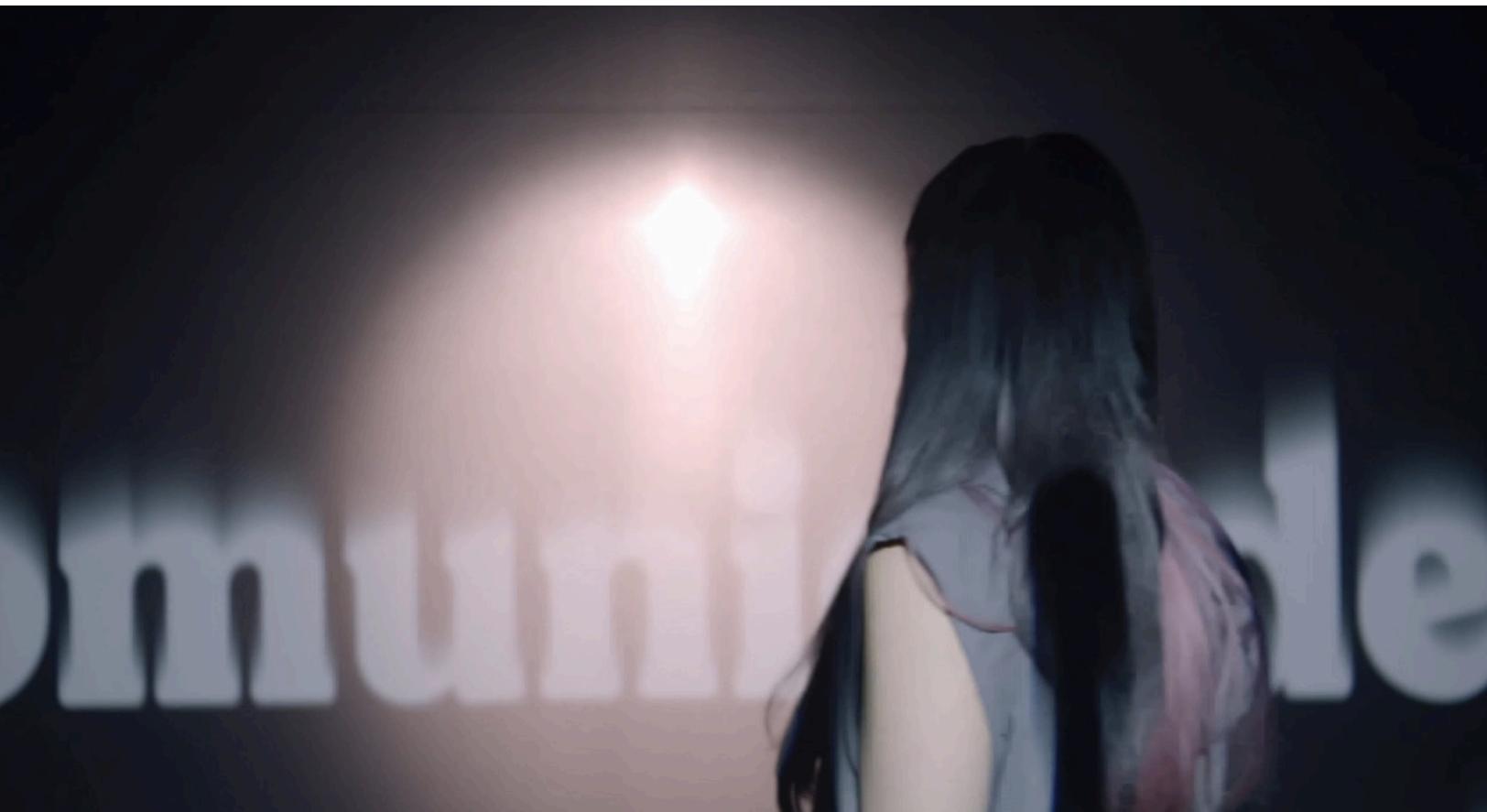
Figuras 10 y 11. Coro de siluetas apareciendo entre las sombras. Recorte de imagen video de En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo





>>

Figuras 12 y 13. Cuadros finales de En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo. Performer se une a la voz. Recorte de imagen video de la obra



En este contexto, el flujo de las imágenes, las luces y los cuerpos-materia dispuestos al son de la voz fueron convulsiones moleculares que, en una red de operaciones afectivas entre ellas, accionaron una agencia propia para la construcción del relato escénico en la obra.

¿Cómo sueñas, voz? Háblame, hazte presente, hábitame, vibra.

Vuelve, este cuerpo te clama. (Aros Sánchez 2022)

Es proyectado en un telón de fondo mientras la *performer* camina hacia la voz. En este final de obra, me propuse esclarecer la relación que se había fraguado hasta ahora entre todo tipo de materialidades vibrantes, en la constitución de un relato vocal más allá de su mera producción técnica. Por lo que los cuerpos humanos, los objetos y las 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.

“¡Oh, voces! ¿Por qué nos hicieron confiar tanto en nuestro estatus de humanidad?”. Expira en un último suspiro la *performer*, la luz se apaga, ya no hay más cuerpos, solo diásporas vocales difractadas por medio del rumor. Partículas que se encuentran, contactan y empujan unas contra otras indicándonos que alguna vez, ahí, algo existió (figuras 12 y 13).

## Consideraciones finales

Uno de mis propósitos a lo largo de este artículo fue tensar el eje antropocéntrico ligado a la producción vocal en la configuración de los relatos escénicos. Mi intención fue proponer preguntas sobre otros cuerpos como posibles hospedadores de otras voces para la escena, sugerí, entonces, pensar la voz como una fuerza absoluta que circula alrededor y dentro de los cuerpos. Además, presenté la idea de cuerpo bajo una matriz expandida que incluye 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. Expliqué que la escucha es el promotor y vehículo para el despliegue de una agencia vocal, lo cual significa poner atención en qué o quién recibe su sonar por sobre qué o quién lo produce. A partir de lo anterior, planteé pensar una idea de la voz para las artes escénicas que va desde una antropofonía hacia una polifonía resultante de fuentes sonoras (cuerpos-materia) híbridas para la constitución sus relatos.

A través de la descripción de la obra *En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo*, me propuse ejemplificar las ideas expuestas, así como desarrollar una sensibilidad sónica que permitiese entender otras dinámicas sonoras desde donde levantar narraciones escénicas. Mi objetivo fue presentar un conjunto de agentes humanos y no humanos por medio de los cuales la voz habitase y se difractase, y de esta manera interpelar el teatro a partir de una relación inversa con lo vocal, es decir, de los usos que la voz hace de este 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.

Por último, a lo largo del artículo quise establecer una conversación que gatille otras formas de acercarse a la voz en las artes de la escena, una que no esté anclada en el cuerpo humano como única fuente de producción, sino más bien como una materialidad y fenómeno performativo adscrito a la idea de sonancias expandidas.

## [NOTAS]

- 1 Lo expuesto es el resultado acotado (orientado acorde a los lineamientos del llamado particular de este número de la revista) de una metodología de investigación establecida y desarrollada en el proyecto doctoral *"Ensamblaje-en-voz. Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas"* (Aros Sánchez 2024).
- 2 Es posible acceder a la obra mediante el siguiente enlace: <https://youtu.be/nGVFbvt28xs>.
- 3 Palabra compuesta de espectador y auditor que se usará a lo largo de todo el artículo.
- 4 En general, 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 en este concepto, en esta investigación me ha interesado instalar un punto crítico, desde la vereda del poshumanismo, que cuestione la categoría de lo humano como único ser capaz de producir voz y palabra (Anzoátegui 2020; Aguilar 2010; Descartes 1977, 1980, 2004; Schaeffer 2009).
- 5 La discusión sobre una posible definición del cuerpo y sus usos es de un largo canon bibliográfico (Martínez Barreiro 2004).
- 6 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.
- 7 En la articulación del *conatus* de Baruch Spinoza, lo salvaje de Henry 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 (Bennett 2022, caps. 1. y 2).
- 8 Conferencia dada en el marco de 26º Festival Punto de Encuentro: Sobre agencia vocal.
- 9 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/>.
- 10 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 otros creadores.
- 11 Aristóteles (2011) caracterizó al ser humano como un animal político (*zōon 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 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" (1253a 7-18).
- 12 Pienso en la idea de "escorzo y fenomenología aural" propuesta por Francisco Rivas (2019), 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" (176). El término *escorzo* permite observar, auralizar el momento en el 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 en el momento de auralización de la escucha de la voz y del dinamismo temporal en el que esta 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" (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" (189). En la fenomenología de Husserl, la idea de perspectiva es fundamental, en razón de que cada vez que percibimos lo hacemos desde un punto de vista dado. Por ejemplo, cada vez que miramos o escuchamos un objeto no es posible de captar toda su dimensión, siempre obtendremos una percepción parcial de este, la cual depende del ángulo en que se presenta y la posición que adoptemos para mirarlo 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" (190).

- 13 Para mayor información de la obra, véase [www.gam.cl](http://www.gam.cl)
- 14 Los alcances de esta arena de estudio para la voz han sido fundamentales en el momento de problematizar este fenómeno frente a la mirada en *performance*. Sin embargo, esta investigación tan solo toca de manera oblicua sus fuentes académicas, bajo el propósito de análisis de un cuadro de la obra (Connor 2000; Dolar 2007).
- 15 La voz ventrílocua, nos dice Connor (2000), pide ser atendida como fenómeno que se desenvuelve en el *entre*, provocando relaciones perturbadoras a partir del problema que instala en el binomio visión y audición (Connor 2000; Dolar 2007).

## [REFERENCIAS]

- Aguilar, María Teresa. 2010. "Descartes y el cuerpo máquina". *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica* 66, n.º 249: 755-770. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/2491/2192>
- Anzoátegui, Micaela. 2020. "Antropocentrismo, Antropoceno, evolución: Una nueva epistemología del riesgo". *Das Questões* 8, n.º 1: 2-21. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11607/pr.11607.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11607/pr.11607.pdf).
- Aristóteles. 2011. *Política*. Barcelona: Austral.
- Aros Sánchez, Luis Andrés. 2022. "En coro te hablamos porque nadie puede hablar ya por sí mismo". <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nGVFbvt28xs>.
- Aros Sánchez, Luis Andrés. 2024. "Ensamblaje-en-voz: Prácticas vocales expandidas para las artes escénicas". Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://doi.org/10.7764/TesisUC/ART/84931>.
- Aros Sánchez, Luis Andrés y Laura Jordán González. 2021. "Other Bodies and Other Voices: Introduction to a Dialogue on the Voice between Music and Theater". *Resonancias* 25, n.º 49: 155-158. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.8>.
- Balconi, Michela. 2010. *Neuropsychology of the Sense of Agency: From Consciousness to Action*. Nueva York: Nova Science Publishers.
- Bentivegna, Francesco y Sophia Edlund. 2022. "Posthuman Voices: Channels across Time and Shared Memories". *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 7, n.º1: 3-9. [https://doi.org/10.1386/jivs\\_00051\\_2](https://doi.org/10.1386/jivs_00051_2)
- Bennett, Jane. 2022. *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bioletto-Bueno, Natalia. 2017. "Noise, Soundscape and Heritage: Sound Cartographies and Urban Segregation in Twenty-First-Century Mexico City". *Journal of Urban Cultural Studies* 4, n.º 1-2: 107-126. [https://doi.org/10.1386/jucs.4.1-2.107\\_1](https://doi.org/10.1386/jucs.4.1-2.107_1).
- Cavareto, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Chion, Michael. 1991. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós.
- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- Corominas, Joan. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3.ª ed. Madrid: Gredos.
- DeLanda, Manuel. 2002. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Londres: Continuum.
- De Vries, Hent. 2006. "What are Political Theologies?". En *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*, 91-232. Nueva York: Fordham University Press.
- Descartes, René. 1977. *Meditaciones metafísicas, con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.
- Descartes, René. 1980. *Tratado del hombre*. Madrid: Editora Nacional.

- Descartes, René. 2004. *Tratado del método*. La Plata: Terramar.
- Déotte, Jean-Louis. 2007. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Derrida, Jaques. 1986. *De la gramatología*. 4.ª ed. México: Siglo XXI.
- Dolar, Mladen. 2007. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Gentsch, Antje y Simone Schütz-Bosbach. 2011. "I did it: Unconscious expectation of sensory consequences modulates the experience of self-agency and its functional signature". *Journal of Cognitive Neuroscience* 23, n.º 12: 3817-3828. [https://doi.org/10.1162/jocn\\_a\\_00012](https://doi.org/10.1162/jocn_a_00012).
- Grumann, Andrés. 2021. "Voces fuera de escena: El vocear tecno-mediaticado de la voz en el teatro". *Resonancias* 25, n.º 49:165-169. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.10>.
- Ihde, Don. 2007. "Technologies-musics-embodiments". *Janus Head* 10, n.º 1: 7-24. <https://doi.org/10.5840/jh20071012>
- Kendrick, Lyne. 2017. *Theatre Aurality*. Londres: Palgrave Macmillan.
- LaBelle, Brandon. 2021. *Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Latour, Bruno. 2013. *Políticas de la naturaleza: Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA.
- Martínez Barreiro, Ana. 2004. "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas". *Revista de Sociología* 73:127-152. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>.
- Medialab Matadero. 2019. "26 Festival Punto de Encuentro: Sobre agencia vocal": Conversatorio con Brandon LaBelle". <https://www.youtube.com/watch?v=QUjFdN3dOhw>.
- Osorio Fernández, Javier. 2021. "Conexiones posthumanas: Animalidad, tecnología y otras vocalidades". En *Resonancias* 25, n.º 49: 171-175. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.11>.
- Pettman, D. (2017). *Sonic Intimacy: Voice, Species, Technics (or, How To Listen to the World)*. Stanford: Stanford University Press.
- Rivas, Francisco. 2019. "Estrato y escorzo: Arqueología y fenomenología de la escucha". *El Oído Pensante* 7, n.º 2: 176-193. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7566/6778>.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2009. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schafer, R. Murray. 1970. *The Book of Noise*. Wellington: Milburn Price.
- Thomaidis, Konstantinos. 2017. *Theatre & Voice*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Tutivén Román, Carlos Iván, Héctor Bujanda y María Mercedes Zerega Garaycoa. 2022. "Las interfaces como ensamblajes vibrantes: Cuerpos, artefactos y naturaleza". *Hipertext. net*, n.º 25: 43-53. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2022.i25.05>.
- Zizek, Slavoj. 2001. "You Should Give a Shit!" En *On Belief*, 56-106. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203167090>