

Inmersión vocal

Informe AFE (Actividad Formativa Equivalente) para optar al grado académico
del Magíster en Artes, mención Artes Visuales
Facultad de Artes | Universidad de Chile

Paola Medina Hernández

Profesores Guía:

Rainer Krause
Rodrigo Zúñiga

Santiago, diciembre 2023.

Agradecimientos

A mis compañeres de cohorte, por el placer de navegar este proceso acompañada de sus prácticas y su calidez. A mis profesores guías, Rainer Krause y Rodrigo Zúñiga por la complicidad, por animarme a seguir mi intuición y enriquecer este proyecto con la suya. A las cantantes, bailarinas, actrices, performers, radialistas y terapeutas que sabiéndolo o no, me enseñaron a encontrarme con mi cuerpo y con mi voz: Rebeca Hernández, Karem Manzur, Montserrat Llampallas, Cath Lescieur, María Vez, Dani Escamilla, Alejandra Bolaños, Eréndira Gómez, Andrea Cabrera, Mariana Pedroza, Malena y Verónica Barriga, Miranda Ricardi, Natalia Elgueta, Alexandra Miller, Amelia Ibáñez y especialmente a Bárbara Pinto por su valioso asesoramiento coreográfico en este proyecto. A la cordillera, al mar y al valle entremedio, por el recibimiento, por el resguardo, por la escucha, por el horizonte, por el hogar prestado.

*Dedicado a mi padre,
por su apoyo incondicional, entusiasta y desmedido.*

Índice

Abstract	p. 3
Introducción	p. 4
1. Antecedentes	p. 6
1.1. La discursiva voz del otro	p. 8
1.2. La poética voz propia	p. 15
1.3. La suspendida voz en expansión	p. 23
2. Los ejes de <i>Inmersión vocal</i>	p. 29
2.1. Corporalidad	p. 30
2.2. Singularidad vinculante	p. 40
2.3. Agencia	p. 47
3. Proyecto	p. 54
3.1. Performance <i>Inmersión vocal</i>	p. 54
3.1.1. Proceso de trabajo	p. 54
3.1.2. Descripción de la performance	p. 60
3.2. Performance <i>Emersión vocal</i>	p. 65
3.2.1. Proceso de trabajo	p. 65
3.2.2. Descripción de la performance	p. 67
Conclusiones	p. 72
Anexo: Relato y registro de montaje	p.75
Índice de imágenes	p. 86
Referencias	p. 91

Abstract

Inmersión vocal es un proyecto de investigación-creación que explora teórica y performáticamente la voz, mi voz: tema de indagación y herramienta de trabajo en la que me he centrado los últimos años. En este informe AFE se detallan, en primer lugar, los antecedentes y el contexto de mi práctica en que este proyecto surge; después, se abordan los tres ejes conceptuales que guían la inmersión vocal: *corporalidad*, *singularidad vinculante* y *agencia*, obtenidos a partir de mis propias exploraciones con la voz y de referentes claves de la filosofía y las artes como Adriana Cavarero, Brandon LaBelle y Mladen Dolar. Con los hilos de estas nociones se teje la intuición: *reconocer la corporalidad y la singularidad vinculante de la voz produce otro tipo de agencia*. Desde la investigación artística, la escritura y la performance se camina hacia ese *otro* agenciamiento posible, donde mi voz encuentra para sí nuevas potencias corporales, afectivas, relacionales, poéticas y políticas; potencias que se comparten a través de los dos momentos performativos que componen el proyecto AFE: *Inmersión vocal* y *Emersión vocal*. Así, este informe cierra narrando los procesos de trabajo de ambas piezas y las reflexiones que quedan latentes en la punta de la lengua después de esta travesía vocal.

Introducción

Si sumergirse dentro de ambientes desconocidos suele requerir de una cuidada preparación, ¿qué sería necesario para sumergirse dentro de la extrañísima familiaridad de la propia voz? Para irlo averiguando poco a poco en el camino, esta inmersión se despliega, con todo el cuidado que le es posible, en tres distintos pero entrelazados momentos. El primero de ellos consiste en este mismo informe de obra, texto que condensa los antecedentes, referencias, ejes conceptuales y procesos de creación del proyecto. Después, *Inmersión vocal*, consistirá en la performance que resulta de encontrar dichos hallazgos teóricos en el interior del propio cuerpo para, finalmente, volver a la superficie con *Emersión vocal*, segundo gesto performativo que surge en consecuencia y como registro de la inmersión, que concluye el proyecto AFE al llevarlo finalmente a su instancia expositiva en la Sala Juan Egenau del Departamento de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Al ser lo primero que se comparte con otros, este informe de obra funciona como una guía de la totalidad del proyecto; es a través de esta escritura que la inmersión se va presentando y tomando forma para los demás. Su primer capítulo, *Antecedentes*, hace un rastreo hacia el pasado, nombrando y describiendo proyectos anteriores que informan la actual indagación. A lo largo de este primer capítulo, se narra como las preguntas que han mantenido ocupada a la voz han ido tomando distintos matices a lo largo del tiempo. Comenzando con preguntas enfocadas más bien en los actos de habla y las políticas de escucha, me centraba en el uso que otros cuerpos le daban a su voz y las condiciones sistémicas bajo las cuales estas voces suelen ser consideradas, ignoradas o silenciadas. Más adelante, cuando comienza a aparecer mi incipiente práctica escritural y performativa, mi voz empieza a preguntarse por sí misma, por los ritmos que la habitan y la poética que la identifica. Para cerrar este capítulo se habla del momento en el que la voz actualmente se encuentra; a saber, un estado de deseante expansión, de constante tanteo de sus propios límites, de un importante reconocimiento de su naturaleza corporal y, por lo tanto, también de los difusos bordes de mi cuerpo.

El segundo capítulo de este texto tiene un peso particularmente importante, en tanto traza los tres nodos conceptuales de mi indagación: la corporalidad de la voz, su singularidad y su agencia. Mientras se discute cada uno de ellos, de dónde vienen y cómo se implican en este proyecto; se van mencionando distintas referencias teóricas y artísticas que también han trabajado la voz desde estas nociones. Filosofas y teóricos como Adriana Cavarero, Brandon LaBelle y Mladen Dolar son referentes fundamentales para nombrar estos tres ejes; por otro lado, artistas y performers como Bárbara Lázara, Chris Mann, Samuel Beckett, Romeo Castellucci, Lawrence Abu Hamdan, Alvin Lucier, Erin Schick y Katarina Zdjelar aparecen con obras puntuales y potentes que encarnan las nociones que se intentan describir y nutren con sus descubrimientos lo que mi voz alcanza a hacer.

En el tercer capítulo se delinea la parte de creación del proyecto, su dimensión performativa. Se habla tanto de los procesos de trabajo – los bocetos, las primeras pruebas, los ensayos, los imprevistos – como de las estructuras, los elementos y los recursos que utilizan ambas performances. Describiendo también cómo es que estos dos gestos, la inmersión y la emersión, se unen en un mismo movimiento de entrada y salida; de tocar la profundidad del interior del cuerpo para después subir a la superficie de la sala de exposiciones a contar lo que sucedió. Apareciendo también, en este último gesto emergente, un foco de interés que no se había mencionado antes: la necesidad de la voz de compartir espacio y tiempo, presencia y presente incluso en sus instancias de registro, defendiendo el encuentro en proximidad como la actual columna vertebral de mi trabajo.

Finalmente, este texto cierra con las conclusiones, con lo que se queda conmigo después de este proceso de aprendizaje y con las preguntas que se quedan abiertas para futuros desplazamientos vocales. Sin más, sírvanse estas líneas para dar la bienvenida a la inmersión vocal. Ideal acompañar esta lectura con muchos líquidos, menta, limón, jengibre, miel, y – según el cuestionable consejo de salud vocal de mi primer profesor de teatro – leche caliente con malvaviscos.

Capítulo 1: Antecedentes

La voz ronda mi trabajo con insistencia desde hace por lo menos 6 años. Piezas y textos en los que voces resuenan de distintas maneras – como tema, como medio, como ruido de fondo – han ido construyendo la mayor parte de mi cuerpo de obra. Esta investigación ha tenido entusiasmos diversos, como niña en dulcería, he corrido de un interés particular a otro, salivando y queriendo llevarme todo a la boca al mismo tiempo; y aunque ahora los intereses vocales se multiplican hacia varias direcciones, el origen de esta comezón en la garganta fue, en realidad, más o menos puntual. La inquietud por entender lo que sucede cuando el aire caliente de los pulmones pasa por una serie de cavidades vibrátiles y se desprende del cuerpo en forma de sonido, estuvo desde un comienzo gatillada por una pregunta sobre la agencia¹: sobre la agencia que tal o cual aire caliente moldeado en tal o cual lenguaje, en tal o cual cuerpo parlante, tendría para enunciarse en tal o cual contexto. Esta pregunta por la agencia puedo rastrearla desde dos tipos de antecedentes. Por un lado, a un *acontecimiento* en particular, a un encuentro previo a la escuela de arte y al desarrollo de mi obra; y por otro, al *escenario* en general en que se emplazó dicha práctica cuando surgió por primera vez, poco tiempo después. Aunque la dimensión y escala del *acontecimiento* y del *escenario* podrían ser muy distintas, en este relato me interesa situarlos a la par; como dos sismos que me sacudieron con la misma fuerza.

El *acontecimiento* ocurrió a finales del 2013, cuando mi madre – docente, psicóloga especializada en educación y cómplice de mis procesos de pensamiento – decide

¹ El concepto de *agencia* es de una complejidad muy considerable en términos filosóficos, es un término cuya definición y alcances se problematizan constantemente, sobre todo en la contemporaneidad. Sin embargo, para fines de este trabajo que, aunque a veces lo desea, no es una tesis de filosofía, se piensa la *agencia* en su noción más básica como la “capacidad de actuar” (Schlosser, 2019). Más adelante en el trabajo se profundizará en este tema y se llegará a una noción de agencia mucho más propia y expandida. Mientras eso ocurre, cuando hablo de agencia en términos de la voz, me refiero ahora a la capacidad de la voz de actuar y con ello – y esta es la parte importante – de provocar un efecto: en el otro, en el espacio, en su contexto, en la circunstancias en que se manifiesta. Aunque todas las voces, por definición, *pueden* sonar, no todas las voces provocan el mismo efecto; no todas tienen la misma ola expansiva, no todas tienen a su disposición las condiciones ideales para hacerlo. En estos primeros apartados cuando hablo de *agencia*, me refiero a la posibilidad que tiene una voz de ser escuchada, atendida, considerada y, por lo tanto, de sentirse capaz y libre de sonar “a sus anchas”.

ampliar sus herramientas para trabajar con personas con discapacidad e inscribirse en un diplomado de Lengua de Señas Mexicana que ofrecía una organización llamada DIES (Difusión, Inclusión y Educación del Sordo) en Xalapa, mi ciudad de origen. En nuestro afán de compartir espacios juntas y en mi curiosidad por conocer aquel corporal idioma, me inscribo con ella y pasamos los siguientes 6 meses aprendiendo sobre la cultura y la comunidad sorda a través de su lenguaje. Yo que desde niña había gravitado hacia las palabras, esta experiencia fue sin duda reveladora. Habitar una lengua tan distinta, en la que el cuerpo está profundamente involucrado, desnaturalizó por completo lo que yo había entendido como lenguaje, como comunicación, como escucha, como voz. Puso en evidencia muchas de las estructuras y protocolos que sostienen los actos de habla, tanto gramatical y sintácticamente, como histórica y políticamente; y aún más cómo es que existen condiciones tan desiguales en que los hablantes pueden acceder al mundo y su red de interacciones dependiendo de la forma en que usan su voz; revelando también lo mucho que esas estructuras suelen estar veladas de una supuesta neutralidad inocente. Mi breve acercamiento con la comunidad sorda fue uno de los encuentros más potentes que he tenido en la vida, y hasta la fecha estoy segura de que mi interés en el cuerpo que habla y su futuro devenir performático, partió de allí.

Tan solo un año después del *acontecimiento*, cuando se perfila mi salida del colegio y mi próximo ingreso a la universidad, empieza a dibujarse el mencionado *escenario*: el ecosistema social-político-cultural en que se afirma la atención por la voz en mi práctica artística; siendo particularmente importante, el ambiente sonoro que se escuchaba en ese ecosistema. Los primeros años de mi producción estuvieron acompañados por los ecos turbulentos de las movilizaciones estudiantiles por la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa en el 2014, por los ecos del grito colectivo de “vivos se los llevaron y vivos los queremos”. Empezaban a sonar también las consignas de la cuarta ola feminista que retumban en mi ciudad desde la década del 2010, y que para el 2016 nos arrastró a miles de mexicanas a las calles siendo un coro que cantaba, gritaba y pedía explicaciones por el arrebato violento de tantas otras voces en manos de feminicidas impunes.

Recuerdo también los murmullos y suspiros abatidos de quien comentaba que habían encontrado otro cuerpo o algún pedazo de él colgado de otro puente peatonal en Coatzacoalcos, en Poza Rica o en Veracruz, en el contexto de la guerra contra el narcotráfico inaugurada en el 2006 y todavía vigente. Recuerdo también lo que no se decía, lo que era mejor no preguntar, no averiguar. Nombrar parte de la maraña de violencias que rodean los bordes de mi trabajo me importa para reconocer el ambiente en que germina la inquietud vocal: la confusión de no entender qué tenía que hacer una voz o un conjunto de ellas que ser escuchadas, comprendidas, protegidas. Mi obra nunca ha sabido cómo hablar de esas marañas, pero no por ello se siente menos enredada por ellas. Entre todo ese malestar había la necesidad de buscar potencias de las que nuestras voces pudieran apropiarse para unirse, para transformar, para lamerse las heridas, para cuidar: para agenciarse de su vida y su hacer en el mundo.

Con el paso de los años, la intriga por la voz ha ido tomando distintos matices, centros, puntos de vista. Sin olvidar de dónde viene, se ha permitido deambular lejos de ese origen y probar suerte en otros sitios: con otros interlocutores, otros medios, otros referentes y también en soledad. Ahora que corresponde hacer un recuento de ellos, se va dibujando una narrativa que quizá deja ver que aquella niña de la dulcería no estaba delirando: un antojo la llevaba al otro. Cada descubrir venía atado a un nuevo desconocer. He clasificado esos distintos matices de interés en tres apartados: *la discursiva voz del otro*, *la poética voz propia* y *la suspendida voz en expansión*.

1.1 La discursiva voz del otro

En las primeras búsquedas – ansiosa por respuestas más bien contundentes que satisficieran lo incendiario de la pregunta por la agencia que lo originó todo – empecé trabajando con proyectos en los que la voz aparecía siempre como un transparentemente político acto de habla, y la agencia, como una capacidad de enunciación que dependería directamente de la identidad de la hablante, de marcadores identitarios que determinarían su probabilidad de ser bienvenida en oídos ajenos. Pensaba en cómo la nacionalidad, la lengua materna, el género o alguna

condición de discapacidad impregnaban la voz de tonos que eran imposibles de ignorar, tonos que hacían de la voz eso que era y que quedaban puestos mucho más al frente que el mensaje que esa voz deseara compartir. Empecé, además, indagando en las voces que para mí eran más evidentes, las que yo escuchaba con más atención que, por supuesto, no eran la mía, sino las de otros. Como he narrado anteriormente, la pregunta por la voz no vino de la propia garganta, sino de empaparse de aquellas que me rodean. Solo poniendo en contraste a hablantes radicalmente distintos a mí y entre sí, lograba convocar una suerte de asamblea disonante con la que yo podía conversar y comprobar mis sospechas. Una asamblea en la que la pretensión de cualquier tipo de neutralidad en el terreno de la voz era imposible de sostener; había que desmontar esa ficción.

Proyectos como *I am not translatable* (2017) y *Conversaciones* (2019) son dos ejemplos de piezas en las que le hice a un grupo de voces ajenas aquella inquietante pregunta por la agencia. En el primero, aún como estudiante de pregrado, convoqué a hablantes de idiomas propios de comunidades que por razones políticas, coloniales, raciales o de migración, históricamente han encontrado barreras para hablar libremente su lengua materna en sus propios territorios; pero que a pesar de ello, han conseguido mantenerla no solo viva sino en cierto grado proliferante. A través de redes sociales, convoqué y contacté a hablantes de kurdo, cree de las llanuras, guaraní, maya, catalán, vasco, zulú y romaní que desearan participar en el proyecto; convocatoria a la que respondieron 9 hablantes que me prestaron sus voces para una pieza sonora en la que cada uno, en su lengua y su resistir, recitaba la siguiente declaración: “Las prácticas lingüísticas son sitios de lucha. Son sitios donde se pelea por la identidad, por la comunidad, por tener acceso, por tener voto, por ser visibles, por simplemente ser. El lenguaje no puede ser neutral y yo no soy traducible. Hablando me construyo y los construyo a ellos y te construyo a ti” (Medina, 2017). *I am not translatable* se presentó una única vez en los talleres de mi universidad, y fue la experiencia que detonó mi interés por el trabajo participativo, donde la pieza pudiera ser un sitio de encuentro de cuerpos que estaban tan atravesados como yo por una necesidad de agenciamiento a través del ejercicio de su voz.



Fig. 1 y 2 - *I am not translatable*. 2017. Instalación sonora. Medidas variables.

Registros fotográficos de la instalación sonora de 9 reproductores de audio con traducciones al guaraní, catalán, vasco, cree de las llanuras, kurdo (sorani), kurdo (bahdini), zulú, romaní y maya. Disponible en: <https://www.paolamedina.net/i-am-not-translatable> .

El segundo proyecto que ubico dentro del enfoque de “la discursiva voz del otro”, es *Conversaciones*, mi proyecto de titulación de pregrado que desarrollé a lo largo del 2019. Para esta ocasión, buscando traer al frente el encuentro con aquella lengua de señas que pugna constantemente por el derecho al acceso y a la participación, convoqué a hablantes que pudieran resonar con esa pugna: cuerpos cuyos modos de habla se veían atravesados por condiciones que sistemáticamente han sido patologizadas por las estructuras médicas y lingüísticas tradicionales. Los *conversadores*, quienes fueron convocados de una diversidad de maneras (personas que ya conocía, amigos de amigos, y desconocidos a través de redes sociales), conformaron un grupo de 9 hablantes: Carlos, un ingeniero civil que se recuperaba de un derrame cerebral que afectó permanentemente su capacidad de hablar; Pedro, un investigador y académico con tartamudez que se especializa en su condición misma, la disfemia; Ricardo y Consuelo, una pareja cuya vida cambió cuando Ricardo tuvo un infarto cerebral y perdió el habla durante 6 meses; Daniel, un niño con parálisis cerebral que trabaja su voz para convertirse en actor de doblaje; y Marisela, Daniela, Julissa y Verónica, cuatro mujeres que son parte de la comunidad sorda que se reúne en la Casa del Sordo A.C en la ciudad de Puebla. *Conversaciones* fue un proyecto que reunió narrativas de afasias, tartamudeos y lenguas de señas con la intención de transparentar los protocolos y códigos que definen al “bien hablar”, ponerlos en tela de juicio, y cuestionar, tanto a la artista como al escucha del proyecto, qué está haciendo con su voz y a cuáles de esos protocolos se ha alineado sin darse cuenta y sin preguntar.

De *Conversaciones*, surgió un cuerpo de obra que se compuso de diagramas, escrituras y registros en fotografía y video de acciones performáticas que daban cuenta de cómo las nociones de “habla”, “escucha”, “voz”, “comunicación” y “lenguaje” con las que empecé, se fueron desdoblado y torciendo con cada encuentro hasta exigir nuevas definiciones². A continuación, se muestra el registro de dos de las pieza

² Conviene traer de vuelta tres de las definiciones a las que se llegó en *Conversaciones* (2019) pues son los conceptuales puntos de partida del presente proyecto, que aunque se centra mucho más en la voz, se relaciona estrechamente también con la noción de *habla* y de *lenguaje*:

más significativas de esta serie. *Conversaciones*, en su totalidad, fue presentada en la exposición individual que tuve en La Nana Laboratorio Urbano de Arte Comprometido, en la Ciudad de México, entre febrero y marzo del 2020³.

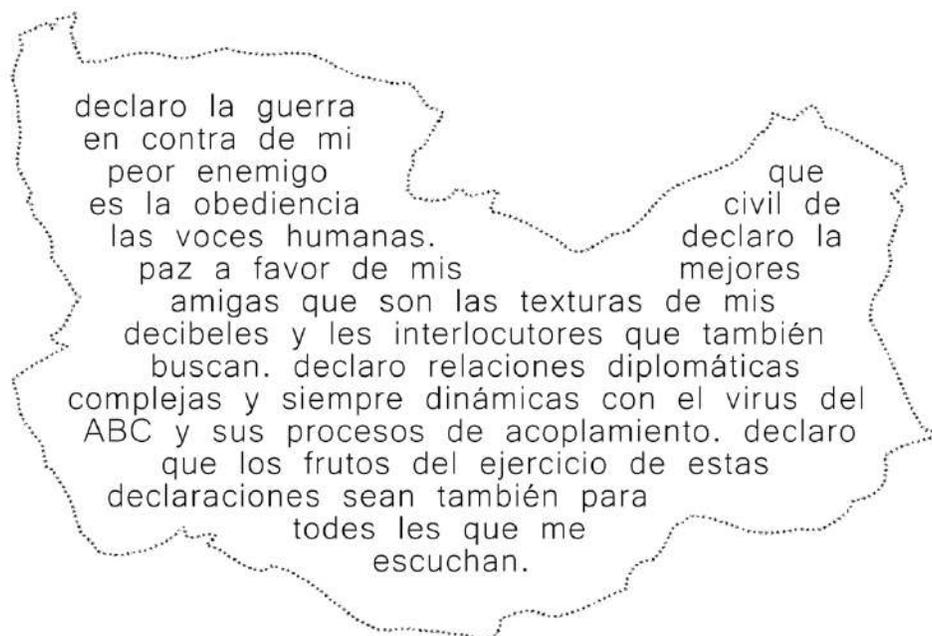


Fig. 3 - Texto de *La República de los Conversadores*. 2019.

Aunque esta obra se creó a partir del encuentro con Pedro y las ideas que compartimos, fue una declaración que resonó con los sentires y experiencias de todas y todos los conversadores que conformaron el proyecto. Se volvió una pieza tan puntual en mi portafolio que posteriormente se usó para el proyecto *Lengua materna* (2022).

“El lenguaje es un sistema de signos que se genera, se sostiene y se renueva con las interacciones de sus hablantes. Es un sistema que nos habita y que simultáneamente habitamos, es una malla a través de la cual hacemos mundo mientras la vamos tejiendo. El lenguaje es una cosa que, afortunadamente, se escapa cada vez que intentamos contenerla” (Medina, 2019, p.13).

“El habla es el ejercicio de la voz y el molde corporal por el que se expulsa el lenguaje. Es un ejercicio que se ve totalmente influenciado por el contexto y la identidad del emisor, por lo que el habla nunca es única” (Medina, 2019, p.21).

“La voz es una cosa moldeada por el habla, que se desprende del cuerpo del hablante hacia el exterior. La voz fluctua entonces entre su naturalidad-corporalidad y su artificialidad, fruto de los códigos del lenguaje y los protocolos de la comunicación. La voz tiene la potencia de ser una herramienta de resistencia” (Medina, 2019, p.25).

³ El registro del proyecto *Conversaciones* montado en el espacio de La Nana LUAC, está disponible en: <https://www.paolamedina.net/conversaciones-expo>

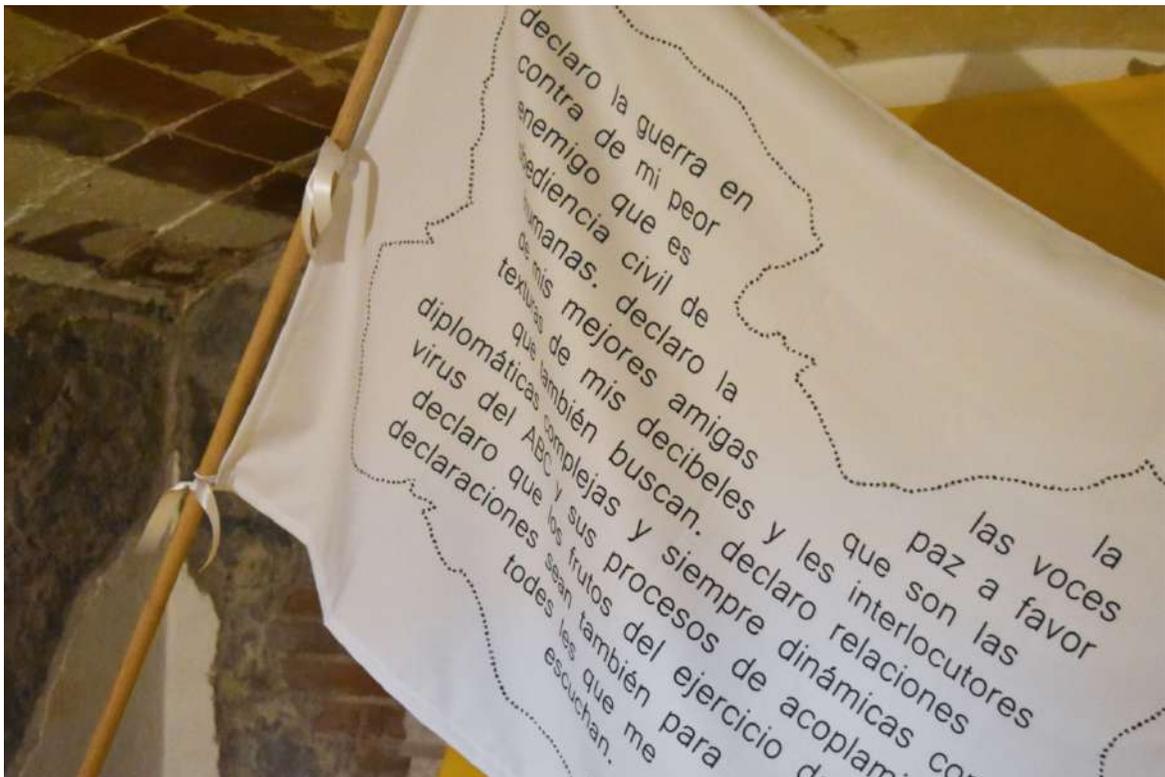
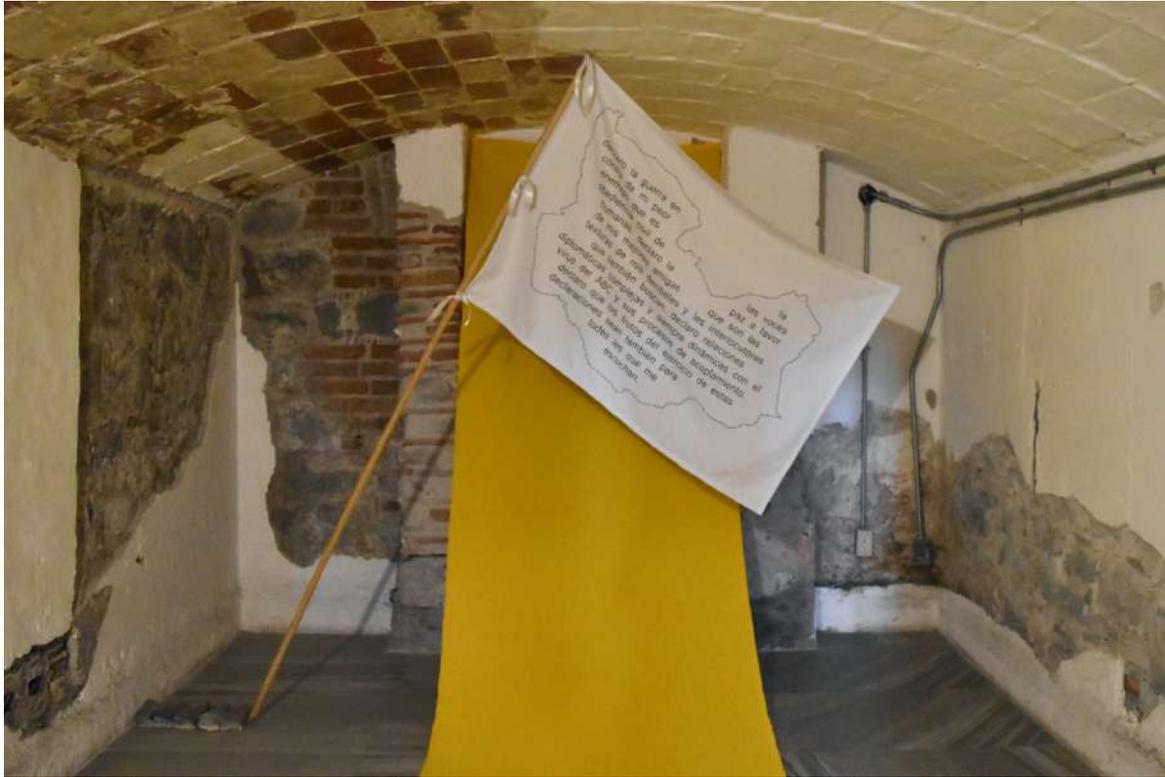


Fig. 4 y 5 - *La República de los Conversadores*. 2019. Texto sublimado en tela. 200 x 130 cm. Registros fotográficos de la bandera de *La República de los Conversadores* instalada en el espacio de Reforma 917 en Puebla, México.



Fig. 6 y 7 - *Desencuentros*. 2019. Video. 0'32''.

Fotogramas del video *Desencuentros*. En esta breve pieza de video, dos personas intentan saludarse torpemente sin lograrlo. Esta acción fue creada a partir de la conversación con Ricardo y Consuelo, quienes me hablaron de las simpáticas y frustrantes confusiones que Ricardo tenía constantemente con las personas que no sabían de su derrame cerebral. Video disponible en: <https://www.paolamedina.net/conversaciones>

Para este momento, mi voz seguía siendo para mí un profundo misterio, sabía muy poco de ella, estaba demasiado cerca de mi nariz para poder verla, pero como consecuencia del intenso compartir con los cómplices de *I am not translatable* y los conversadores de *Conversaciones*, entendí (y desde antes, las niñas suelen sospechar esto desde mucho antes) que mi elaborado y elocuente discurso siempre estaría en relación con que ese discurso fuera dicho por mí, que sonara como yo. Así, pensando en el contexto y el cuerpo con el que nacimos como un condicionamiento vocal por el resto de nuestra parlante vida, los primeros años de mis indagaciones apuntaron a pensar la agencia de la voz desde esa mirada macro, marcada por la identidad, inspirada por lingüistas, centrada en la voz al servicio de la comunicación – ¿para qué otra cosa querríamos la voz? – y enfáticamente hacia afuera, hacia afuera de mi propio cuerpo. Allá en el espacio compartido, en el divertido e inagotable juego de la conversación, allá en la garganta de la otra.

1.2 La poética voz propia

Con el tiempo, mi trabajo empezó a sentir una enorme curiosidad, no solo por la dimensión política del ejercicio de la voz a través de los actos de habla, sino también por su dimensión poética; interés que ya se asomaba en la atención a los ritmos y las cadencias de los conversadores (2019). En un intento de consolarme durante momentos de incertidumbre pandémica, post-escuela de arte, y de crisis generalizada, empecé a tomarme en serio mi escritura poética que me había acompañado desde siempre. No solo deseaba escribir más sino realmente darle un peso, traerla al frente, reconocerla y compartirla. Con esa intención, empecé a desarrollar una práctica de lectura en voz alta que lentamente se fue convirtiendo en una práctica performática. Fue así como, de forma intuitiva, la lectura performativa se volvió el medio que acompañó mis siguientes proyectos sobre la palabra y la voz.

De las amplias posibilidades que la performance ofrece, este formato en particular me ha ido empujando poco a poco a transformar mis procesos de trabajo. En un principio, porque a través de la lectura performativa podía otorgarle un lugar

protagónico a mi escritura hasta entonces oculta, presentándola ante otros como un acontecimiento. El silencioso texto salía de la página para volverse un evento público; se desplazaba a través del sonido de un cuerpo que entona, que se detiene para mirar a su interlocutor a los ojos, que improvisa, que da la cara. El sutil, tímido, quieto y poco exigente texto ahora demandaba mucho más: demandaba un espacio donde moverse y correr; demandaba un tiempo que no dependía del lector y la prisa que tuviera, sino de la artista/escritora y de los ritmos que su texto necesitara. El solitario texto agradecía la compañía y la escucha, desplegándose con determinación⁴.

Ahora, en el contexto de la narrativa de la voz, se devela cómo ese despliegue toma una importancia aún mayor, no solo por mutar mis búsquedas sedentarias en investigaciones necesariamente móviles y corporales, sino también por un ejercicio de reconocimiento. Recitarles mis textos a otros fue la forma en la que lentamente empecé a reconocer mi voz, mi propia voz. Parecía que la escuchaba por primera vez. Mi voz, de pronto evidente; ésa que también tenía una rítmica única, una musicalidad, un timbre, un tono y un deseo: el deseo de la presencia. Una voz que reclamaba ser atendida, después de tanto tiempo de ser pasada por alto, distraída y fascinada con las voces de otros, que siempre parecían infinitamente más urgentes, más potentes, más singulares que la mía. Todos mis aprendizajes respecto al hablar, al escuchar, todo aquello que dije sobre la comunicación y el lenguaje, me lo tuve que tragar. Literalmente, metérmelo al cuerpo: tragar, engullir, entender. Con el tiempo, mis procesos se han transformado, ya no uso mi voz para mostrar lo que escribo, ahora escribo para trabajar con mi voz: escribo para ella, en relación con ella, para seguir explorando sus potencias performativas.

⁴ En un ensayo hermoso de la académica argentina Gabriela Milone (2021, p.72), donde explora la relación entre voz, página y paisaje, escribe y cita a Michel de Certeau: “Las voces rozan los enunciados y para captarlas se debe activar menos una inteligibilidad que una imaginación. Porque desde esta línea, la voz para la escritura ‘es a la vez, como hálito, su materia prima y, como pronunciación, su degeneración continua por variaciones de sonidos y derivaciones de sentido’ (de Certeau, 2008, p. 89)”. En mis lecturas performativas, la evanescencia, la intimidad y lo erótico de la voz buscan precisamente convocar imaginaciones; variando en cada ocasión que se performa el sentido del texto, y haciendo, de su constante desborde, una práctica. Milone elabora sobre cómo la voz en la poesía además trae al frente sonidos que simplemente no caben en el sentido de las palabras; traen cuerpos, ruidos de cosas, de ambientes y paisajes: “son esas citas sonoras las que espesan la escritura” (2021, p.72).

A raíz de ese descubrimiento (¡la propia voz! notable descubrimiento), desarrollé proyectos en los que era mi voz la que por fin hablaba sin intermediarios, enunciándose por sí misma, buscándose un lugar. Así, el primer proyecto en el que trabajé abiertamente con mi propia historia, tenía que mirar hacia atrás, intentando buscar algún principio; debía tratar entonces de la primera mujer que me enseñó a hablar. En enero de 2022, en colaboración con mi madre, Rebeca Hernández, hicimos *Lengua materna*, una performance escrita a cuatro manos y performada a dos bocas que replicaba con ironía y humor el protocolo escolar del Acto a la Bandera mexicano. Subvirtiendo sus coreografías y significantes para hablar de nuestro propio terruño, para homenajear el lenguaje que habíamos creado juntas a partir de una vida entrelazadas. Rebeca y yo escribimos y compartimos con el público un himno poético para honrar un lenguaje que tenía mucho menos que ver con los grandes ejes identitarios que antes había entendido como centrales en la creación de una voz, sino uno que encontraba su origen en las realidades afectivas, íntimas y micropolíticas que habían hecho de mi cercana relación con mi madre y, por lo tanto, de mi lengua materna, lo que es, lo que también es. Esta performance, que incluía al curador de la muestra como maestro de ceremonias y una escolta con un tambor y dos trompetas que musicalizaron nuestro homenaje, se presentó en el marco de la exposición colectiva *Dispositivos de Desorientación* en la galería La Clínica, en Oaxaca, México.⁵

⁵ Dicha exposición, curada por Ramón Jiménez, buscaba hacer una crítica a los sistemas que ordenan nuestro mundo desde sus estructuras más básicas como lo es la familia; apuntando a tejer otro tipo de complicidades que se fugaran de dichas estructuras. En ese sentido, nuestra pieza proponía una noción de “lengua materna” que no se sostenía por el hecho de que Rebeca fuera mi madre o hablara español, sino que se basaba en la particular relación afectiva que hemos creado juntas, en la biografía de ambas, en lo que hemos escogido como carreras profesionales, en nuestras personalidades. No estábamos celebrando ninguna maternidad esencialista ni mucho menos una nacionalidad mexicana, sino una lengua materna que rechaza lo heredado para defender lo elegido, una lengua mutable y dinámica, una lengua que se renueva constantemente. Nuestra performance cerraba con la siguiente declaración, que recitamos al unísono:

“Declaramos, declaramos, declaramos que la lengua materna es un lenguaje compartido que nace en relación con otro hablante, no es un código abstracto que existe fuera del cuerpo ni una prótesis que se hereda y se instala en la garganta al nacer y para siempre; la lengua materna se renueva a voluntad. Sin constituciones, sin academias, sin árboles genealógicos. La lengua materna es un lenguaje compartido que nace en interacción intensa, íntima e involucrada que otorga al vivir de verbos y nombres.” (Medina y Hernández, 2022).



Fig. 8 y 9 - *Lengua materna*. 2022. Performance en colaboración con Rebeca Hernández. 25'.
Fotogramas del video de registro de la performance *Lengua materna*, cortesía de CUEN Gallery y disponible en <https://www.paolamedina.net/lengua-materna>.



Fig. 10 - Lengua materna. 2022. Performance en colaboración con Rebeca Hernández. 25'.

Fotograma del video de registro de la performance *Lengua materna*, cortesía de CUEN Gallery y disponible en <https://www.paolamedina.net/lengua-materna>. Este proyecto se acompañó de la pieza *La República de los Conversadores*, dándole una nueva lectura como la bandera que usamos para performar nuestro acto cívico. Además de esta acción que se presentó en La Clínica durante la inauguración de *Dispositivos de Desorientación*, se expuso también el poema original *Lengua materna* escrito en 2019, texto que dio origen al proyecto. Escrito con lápiz de cera azul sobre el muro en forma de espiral, se leía:

“Mi madre es mi único país, es lógico que hablemos igualito si tenemos el mismo idioma oficial. Mi madre es mi única nacionalidad. Compartimos diccionario y constitución, patrimonio, muletillas y código penal. En nuestro territorio se dicen las gracias muchas veces y se piden disculpas muchas más. Aquí una se ríe con las cejas y hacia delante, siempre hacia delante. Somos buenas conectando palabras de campos semánticos que viven muy lejos y siempre sabemos cómo volver a casa sin perdernos. Lengua materna: única nacionalidad, origen y fin” (Medina, 2019).

Lengua materna fue paralelamente una performance de despedida, una forma en la que honraba los orígenes de mi voz y me aventuraba a llevarla a un nuevo lugar. Necesitaba sacar a esa voz de la calidez de su casa, descolocarla, desorientarla y buscarle un lugar lejano para sonar. Así, en agosto del mismo año, ya en el contexto de este Magíster en Artes Visuales, surge el proyecto *Una canción para Irrázaval* (2022), una lectura acompañada de una proyección audiovisual en la que hablo de las pulsiones que me hicieron cambiar de hemisferio y me trajeron a vivir a estos

australes caminos. Más que un relato anecdótico sobre la experiencia misma de movilizarse de un lugar a otro, con todas las cargas geopolíticas e identitarias que cualquier mudanza carga, esta “canción” decide ser una celebración de los deseos que impulsan al cuerpo a estirarse hacia otra parte; una celebración de los paisajes que no se conocen todavía, pero que en su estado virtual cargan con la suficiente potencia para reclamar el derecho a ejercer una práctica artística desde la especulación y el deseo. Después de honrar el origen, la voz debía encargarse de vocalizar lo que ahora la atraviesa y la entusiasma, debía aprender a decir con claridad aquello que le costó tanto tiempo pronunciar: *yo soy y yo quiero* ⁶.

La canción para Irarrázaval se presentó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como resultado del Taller de Análisis Visual 2, impartido por Constanza Urrutia; y en un segundo momento, en el MAC de Parque Forestal en el marco del *Encuentro de Creación e Investigación Artística: Las potencias vitales de las tierras fronterizas*, organizado por la Dirección de Creación e Investigación de la Facultad de Artes (CAI) y el Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades (CIEFAH) en agosto de 2022⁷.

⁶ Hacia el final de la performance, exclamo parada sobre una silla:

“Este es un performance sobre cómo 27.833.611-5 reclama su derecho a ejercer desde la curiosidad y desde la ficción de un desierto que moviliza su cuerpo hacia abajo sin deberle a nadie, incluso a ella misma, ninguna explicación. Esta es una pieza sobre cómo el anhelo desplaza su investigación artística... no, ¡mi investigación artística! a otra parte. A otra parte donde no conozcan la lluvia, ¡hazme el favor!, yo que nací en un aguacero y me vistieron con liquen, yo que desde niña traigo la humedad en el pecho y la lluvia en los zapatos porque yo más que a secarme los vine a inundar. Dicen ustedes que no han tenido un invierno así en años y no me queda más que sospechar que toda el agua que cayó del cielo y nevó las montañas la traje yo para no estar tan sola. Y se vale, ¿no? Hacia abajo, a otra parte, a otra parte donde el desierto, el deseo y el desmadre sean más que suficiente, ¡más que demasiado! Allí donde enunciarlos sea un acto de dignidad. ¡Donde nombrar las fantasías sea un acto de dignidad!, una forma de comprometerse, de dar la cara y hacerse cargo; allí donde sean un precipicio al cual lanzarse en estos tiempos tan raros en que el placer se fiscaliza; allí donde sean el mapa del único país en que en verdad se vive y al que en verdad se migra.” (Medina, 2022)

⁷ El registro audiovisual de esta segunda edición de *Una canción para Irarrázaval* en la sala Guillermo Núñez del MAC de Parque Forestal está disponible en: <https://www.paolamedina.net/una-canción-para-irarrázaval> y el texto de la lectura fue publicado por la revista Punto de Fuga y puede consultarse en el sitio web: <https://puntodefuga.cl.wordpress.com/2023/04/06/una-cancion-para-irrazaval/>

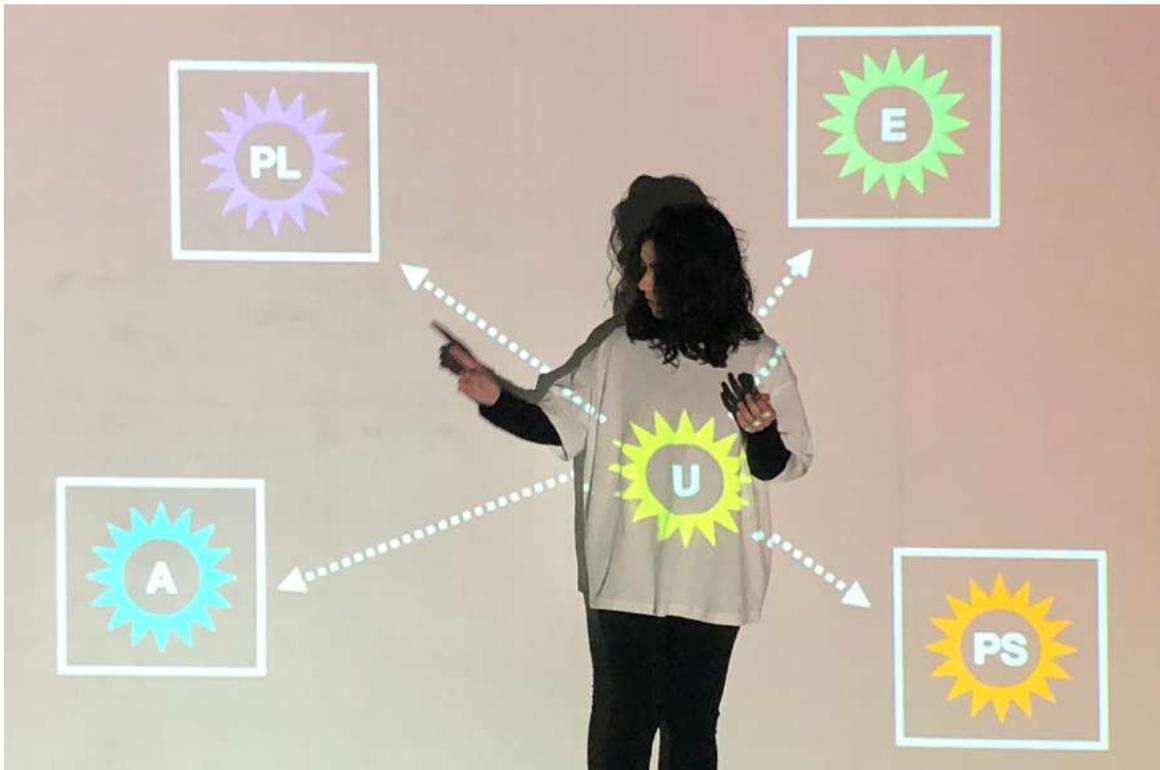


Fig. 11 y 12 - *Una canción para Irrazával*. 2022. Performance. 17'.

Fotografías de registro de la performance en su versión presentada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



Fig. 13 - *Una canción para Irarrázaval*. 2022. Performance. 17'.

Fotografía de registro de la performance en su versión presentada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Con esta nueva práctica orientada a lo performativo y con estas dos obras cargadas de autobiografía, ocurre un desplazamiento importante en mi trabajo en el que la curiosidad por el cuerpo del hablante se volvió una curiosidad por mi cuerpo y por aquello que compone mi voz. Una voz que más allá de intentar responder a las enormes categorías de género, clase o nacionalidad, insiste en buscar respuestas en las pequeñas pero vitales condiciones que sostienen mi ejercicio vocal: quién es mi madre, cómo son los sonidos de la casa en la que crecí, cuánto tiempo necesito para contar una historia, qué hay en Santiago y en su gente y en su acento que me es tan alarmantemente interesante. Una voz que se toma el tiempo de atender estas condiciones es una voz que desea reconocerlas como parte de su hacer político y poético, que necesita reconocerlas para agenciarse de ese hacer.

Me gusta pensar también que el deseo de encontrarme con el otro a través de la práctica, que caracterizó a los proyectos del primer apartado de este capítulo, no se

ha ido a ninguna parte. Tanto *Una canción para Irarrázaval* como *Lengua materna* son piezas que buscan sentirse como preguntas abiertas, como provocaciones que se hacen a quienes desean escuchar: ¿cómo has tejido tú tu lengua materna?, ¿con quién?, ¿cómo es, cómo suena?, ¿qué paisajes imaginarios te mueven a ti?, ¿desde qué ilusiones te posicionas para investigar?, ¿cómo cuidas los anhelos de tu propia práctica artística?

1.3 La suspendida voz en expansión

La exploración de la voz a través de la lectura performativa abrió posibilidades nuevas, pero también endureció otras. Había logrado abrir la pregunta por mi voz pero esta pregunta estaba todavía reducida al ejercicio del habla, a las palabras, al discurso. Mi voz estaba aún totalmente atada a mi escritura, una voz demasiado obediente al texto que le demanda aparecer. Había logrado abrir la pregunta por mi oralidad pero ésta lentamente empezó a cansarme, a marearme, a aburrirme. Mi voz se empezó a sentir como una herramienta predecible con resultados predecibles y entre más artistas conocía que trabajaban con sus voces, más descubría que había infinitas formas de hacerlo y que la lectura en voz alta era solo una mínima parte de ellas.⁸

A partir de esta sensación de estancamiento surge el último antecedente que me ayuda a hacer sentido de la investigación que ahora me interesa inaugurar: *Suspensión vocal: mar* (2023). En la permanente búsqueda de expandir las posibilidades comunicantes, poéticas y performáticas de mi voz, realizo una acción de 12 días de duración en la que hago un intercambio vocal con el océano. Así, abandono mi voz en la playa El Secreto, pidiéndole al mar que, a cambio de este

⁸ Compartir espacios y conversaciones con artistas como Eréndira Gómez y Bárbara Lázara que trabajan intensamente con sus propias voces, muchas veces de formas no-apalabradas, fue un giro fundamental, un llamado de atención. Con Eréndira hemos entablado una amistad nutritiva, que surgió con mi intriga por su forma de estirarse hacia los lenguajes no humanos. Y aunque con Bárbara no hice más que compartir un curso impartido por la curadora Fabiola Iza en el 2021 llamado “La voz a la deriva: oralidad en prácticas artísticas recientes”, nunca olvidaré el momento en que, hablando de algún teórico de la voz, Bárbara dijo “yo lo que pienso es que hay muchas personas investigando sobre la voz sin usar su voz y eso me preocupa”.

gesto de entrega de la palabra, me permita acompañar el prolongado silencio con otros ritmos y sonoridades. Este ritual de intercambio en las costas de la VI región, indagaba lo que le ocurría a un cuerpo cuando modifica su forma de comunicarse para invocar y sintonizar otra. Escoger como interlocutor a un conversador no humano fue el recurso que me forzó a hacer de mi voz, por fin, otra cosa; tenía que volverse otra cosa. *Suspensión vocal: mar* fue el primer ejercicio en el que no estaba solo usando mi voz, sino activamente estirándola, desbordándola, haciéndola mutar. De pronto aquellas categorías que al principio creí inamovibles podían también suspenderse: no importaba si era mexicana o hija de mi madre, el mar se había llevado mi voz y yo tenía que volverme otra cosa. La suspensión vocal permitió que el paisaje como conversador, la ausencia del habla, y los llantos, gemidos, gritos, y risas que me acompañaron, instauraran en mi cuerpo otra forma de hacer uso de mi rango vocal.

Esta acción surgió también en el contexto del Magíster, dentro del Taller de Obra llevado por Nury González y Jorge Cabieses, el cual concluyó con la muestra de las piezas en una exposición colectiva llamada *Ojo Líquido* en el galería D21 Proyectos de Arte durante los primeros días de enero de 2023. Para la muestra presenté un registro de la acción que consistía en tres elementos: una fotografía del momento de la entrega de la voz en *El Secreto*, un texto descriptivo de la acción y una bitácora de procesos. Ésta última adquiría una importancia particular pues los 7 días que la exposición estuvo abierta al público coincidían dentro del rango de 12 días que yo estuve realizando este ejercicio, por ello asistí diariamente a la galería a escribir en la libreta las actualizaciones de lo que le ocurría a mi cuerpo sin voz: los sueños vívidos e intensos que tenía todas las noches, los síntomas inesperados como la falta de apetito y el cansancio, la frustración de tener que traducir mis pensamientos a escritura para los demás, los momentos de absoluta calma, y una torpe descripción de aquellos arrebatos de rabia que al no poder ponerles lenguaje parecía que se esfumaban casi inmediatamente. Aunque era imposible intentar contener un cuerpo desbordado entre las dos tapas de un cuaderno, mucho de lo que ocurrió en la suspensión quedó como parte del registro escrito del proyecto.



Fig. 14 y 15 - *Suspensión vocal: mar. 2023.* Acción de 12 días de duración.
Fotografías de registro de los momentos de entrega (02 de enero de 2023) y de recuperación (14 de enero de 2023) de la voz en la playa El Secreto.

El 2 de enero del 2023 fui a la playa El Secreto (-34.1306494, -72.0024231) y le entregué mi voz al mar. Le dije que deseaba encontrar potencias vocales desconocidas, suspendiendo la naturaleza humana de mi voz; le confesé que estaba atrapada en los límites de mi oralidad. Di mi voz al océano y le prometí que volvería por ella 12 días después, pidiéndole que me diera a cambio algo de su lenguaje marino para compensar la pérdida del habla que conozco, para explorar mientras abandonaba en él todo rastro de palabra. Durante este periodo practiqué la suspensión vocal como una búsqueda de lo que el silencio y la invocación de una lengua otra pueden hacer aparecer. El 14 de enero regresé al Secreto y encontré tanto la marea como mi voz distintas; las primeras horas del reencuentro fueron imposibles de explicar. A los pocos días, la voz recordó su sitio y se asentó con suavidad en el cuerpo, no sin antes darse cuenta de que ese cuerpo había experimentado síntomas mayores en su ausencia, síntomas fértiles para integrar y procurar. No sin antes darse cuenta de que como cualquier entrenamiento vocal, en el ejercicio de la suspensión hay que insistir, repetir, practicar y ajustar; y como cualquier encantamiento vocal, en el ritual de la suspensión hay que creer, soltar, rendir y agradecer.

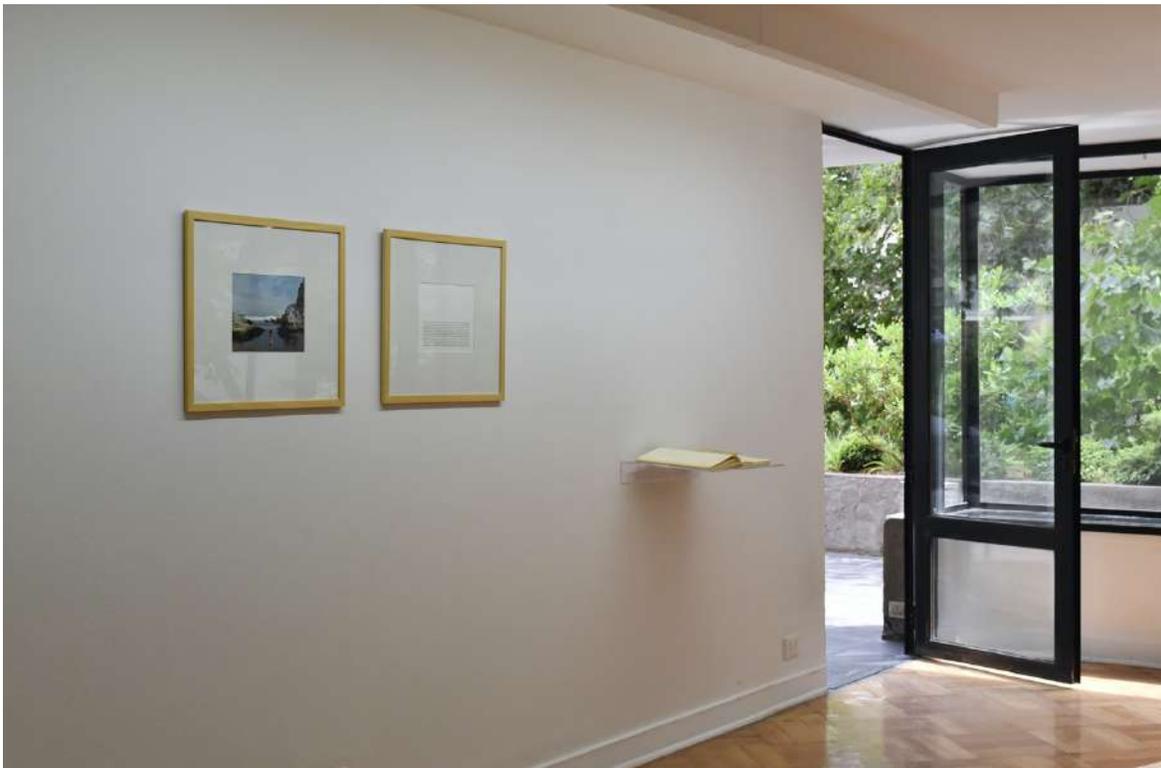


Fig. 16 - Texto descriptivo de *Suspensión vocal: mar*

Cabe mencionar que el texto que fue presentado en D21 era distinto pues la obra estaba aún en proceso.

Fig. 17 - *Suspensión vocal: mar* en la muestra colectiva *Ojo Líquido* en la galería D21 Proyectos de Arte

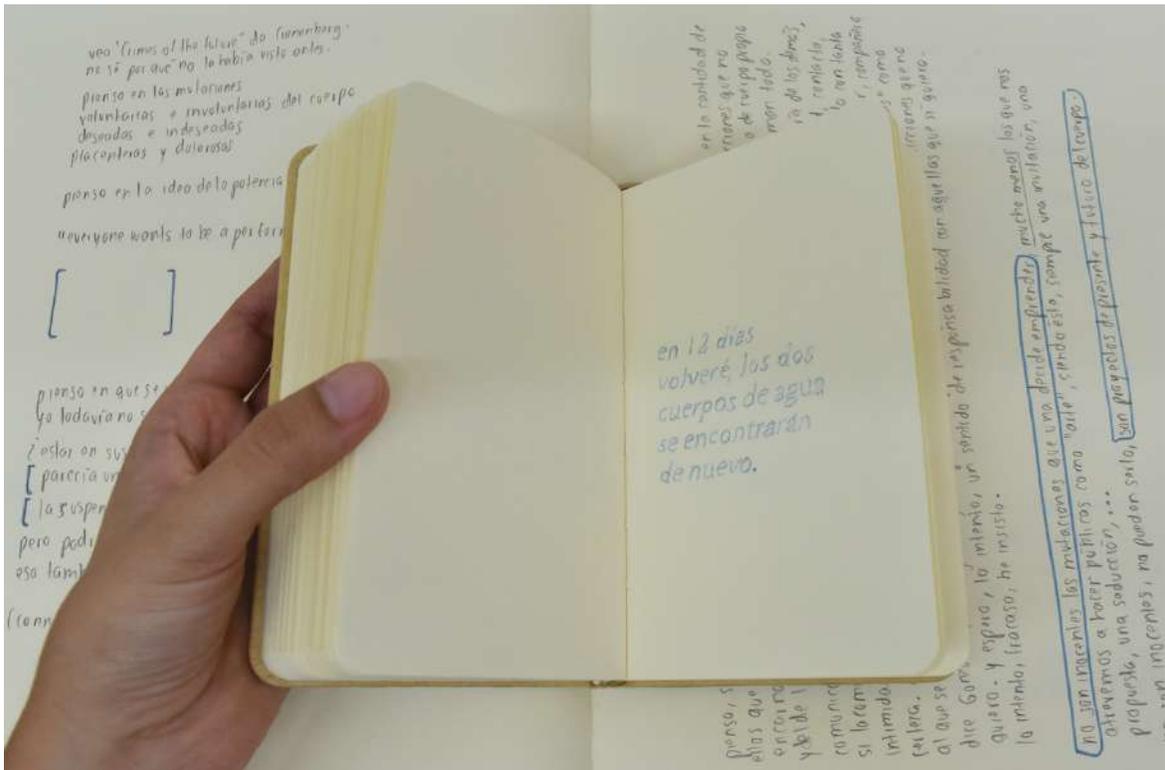
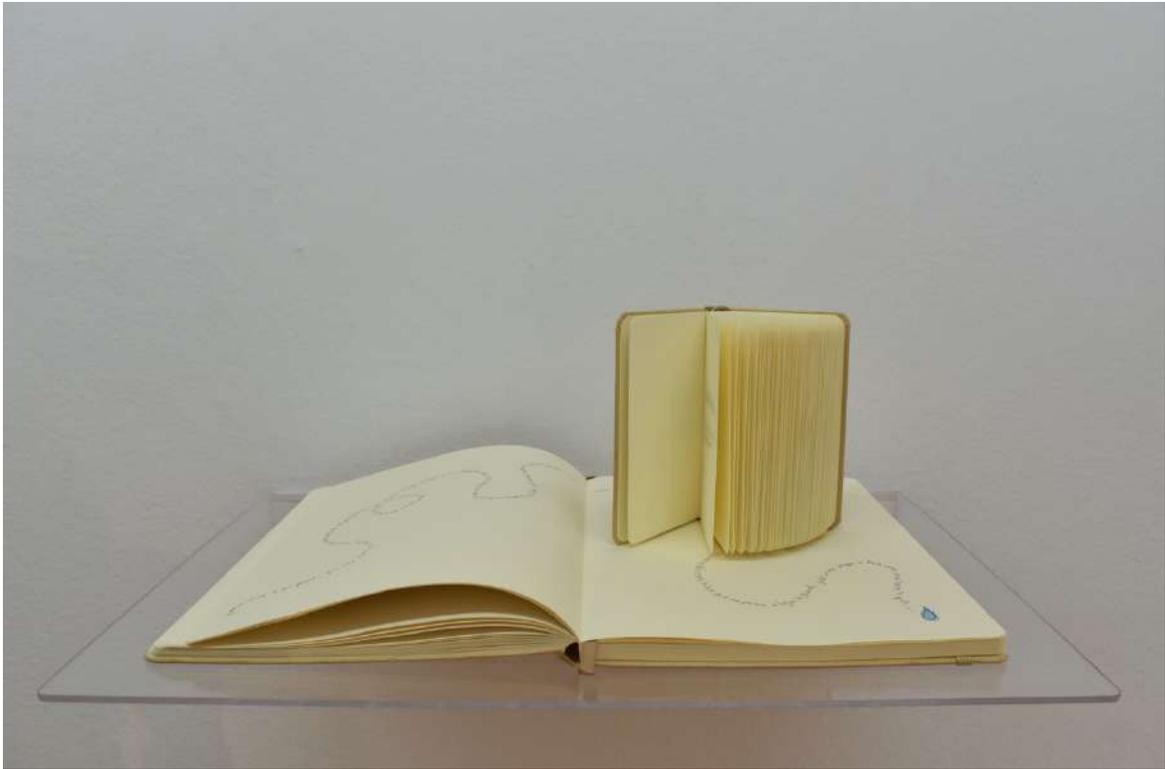


Fig. 18 y 19 - Bitácora de procesos y La Petición de Suspensión vocal: mar.

Durante el proyecto se crearon dos bitácoras: la libreta más pequeña consistía en la transcripción de *La Petición* que se le hizo al mar al momento de hacer la entrega de la voz, y la libreta más grande era la bitácora de procesos que se actualizó diariamente durante los 12 días de duración del proyecto.

Al rastrear esta historia, la historia de mi(s) pregunta(s) por la voz, parece que cada paso me va llevando no hacía un “adelante”, que se parecería a lo “macro”, al “afuera”, a lo “ajeno” o a un discurso impecable; sino hacia “atrás”, más parecido a lo “micro”, a un “adentro”, a lo “propio” o a un murmullo incomprensible. Con cada proyecto me doy cuenta de que la voz está mucho más adentro del cuerpo, de mi cuerpo, de lo que pude haber imaginado. Que para poder preguntarme por lo que pasa con la voz y su agencia – la pregunta por la agencia permanece – cuando un político se para en un estrado a dar un discurso o cuando se silencia sistemáticamente a un grupo entero de gente por hablar con las manos, primero habría que preguntarse por la posibilidad que tiene mi propia voz de agenciarse a partir de reconocer sus orígenes más profundos, más corporales, más singulares; y habría que encontrar formas de reunir y dar cuenta de esos descubrimientos para compartirlos con los demás.

Así, al repetirme la misma pregunta que me llevó a pararme frente al mar con una petición, vuelvo a pensar: ¿cómo expandir el entendimiento y el ejercicio de mi voz?, ¿qué pasaría si recordáramos que la voz, antes de entregarse al lenguaje, es cuerpo, aliento y sonido, que dice ya mucho en tanto es una voz única y particular?, ¿qué nuevas poéticas se dejarían ver?, ¿qué nuevas formas de relaciones entre bocas y orejas?, y volviendo al compromiso que nos trajo hasta aquí: ¿qué pasaría con la agencia de esa voz?, ¿cómo transformar esos descubrimientos tan propios de mi trabajo en invitaciones abiertas a pensar colectivamente en las inagotables potencias de nuestras voces?, ¿cómo movilizar estas curiosidades conceptuales en prácticas performativas?. Aunque el nombre que se usa para definir esta etapa de búsqueda refiere a un movimiento expansivo, lo que está sucediendo primero es un movimiento de inmersión. Hay que adentrarse a la carnalidad del tracto sonoro – con suavidad, tocando sus paredes, sintiendo su calor – para después, impulsada con el mismo soporte del diafragma que se usa para cantar una nota alta, salir con fuerza, envolver al otro, resonar en el espacio. En el siguiente capítulo se desdoblaron las nociones alrededor de las cuales piensa la voz en inmersión; informada por una serie de referentes teóricos y artísticos que antes se han sumergido en gargantas propias y ajenas también.

Capítulo 2: Los ejes de *Inmersión vocal*

Para introducir este segundo apartado, se vuelve necesario hablar de un antecedente que quedó pasado por alto en la narrativa del capítulo anterior. Sucede que a esta inmersión vocal no llego con las manos vacías; sucede que desde el primer momento en que la voz se volvió el centro de mi atención empecé a buscar respuestas no solo en referentes artísticos; sino teóricos. La teoría y la filosofía que se escribe al respecto de la voz, me mueve y me conmueve. Algo hay de absurdo y maravilloso en leer páginas y páginas de palabras mudas que *¿hablan?* sobre la voz; hay algo de ternura y humor en querer asir esa sustancia sonora que tenemos metida en el cuerpo y que apenas expulsamos para estudiarla se nos escapa de la boca, de las manos y del entendimiento. Con esto no me refiero a que nuestro vocabulario tenga una carencia que deba ser remediada – la riqueza con la que se escribe sobre la voz vuelve a los textos académicos más herméticos y complejos en un montón de hermosas poesías – pasa que simplemente, al enfrentarse a la voz, “las palabras estructuralmente fallan” (Dolar, 2006, p.13).

Empatizo y resueno con ese infructuoso esfuerzo y con ese fino lenguaje que se vuelve torpe al querer expresar en Times New Roman, lo más erótico y salvaje de la voz. Empatizo y resueno con esa torpeza, que además me parece singularmente fértil. Al leer esos textos me gusta preguntarme si a alguno de esos teóricos alguna vez se le ocurrió dejar de escribir para ponerse a cantar; y ante la falta de respuesta me parece que la única alternativa es esa: cantarlos. Esto es importante para entender porqué algunas de estas frases con muchas esdrújulas son tan valiosas para la parte performativa de este proyecto; porqué decido caminar estos textos como quien camina en la playa recolectando restos de corales y conchitas de mar, coleccionando palabras, ideas y relatos que me guardo para hacerme los collares que decorarán mi propia garganta cuando sea el momento.

Sucede que a la inmersión vocal llego con maletas, con aquellos libros que me ayudaron a no obviar nada de lo que mi voz hace, carga, lleva, puede. Llego con

ideas prestadas, como son siempre. Usando como principales puntos de partida los textos *For more than one voice: Towards a philosophy of vocal expression* (2005) de la filósofa Adriana Cavarero, *Lexicon of the mouth: Poetics and politics of voice in the oral imaginary* (2014) del artista sonoro y teórico Brandon LaBelle y *A voice and nothing more* (2006) del filósofo Mladen Dolar, he mapeado la inmersión vocal alrededor de tres grandes ejes que desdoblan dos simplísimas ideas y una consecuente pregunta: *corporalidad* (la voz es una prolongación del cuerpo), *singularidad vinculante* (las voces son únicas) y *agencia* (¿qué me pasa como hablante al reconocer esto?). Estos tres apartados me permiten también organizar los referentes artísticos que rascan esa comezón en el punto medio de mi espalda donde las manos de los y las filósofas no llegan; artistas que se enfrentan con valentía al abismo de lo vocal, abriéndome el campo de lo posible. Esos artistas que trabajan la voz como materia prima: proyectando sonora y performáticamente sus descubrimientos. Cavilaciones sin sentido, monólogos acelerados, gritos ferales, ensayos sonoros y una traqueotomía componen entre otros elementos un paisaje de voces potentemente extrañas que le da piso a mis actuales búsquedas.

2.1 Corporalidad

Uno de los apartados más iluminadores del libro de Cavarero, *When thinking was done with the lungs* (2005, p.62), narra, como su título anticipa, aquel periodo pre-platónico en donde se creía que el pensamiento venía de los pulmones. Los griegos, rastreando el origen de la palabra en la voz, y el origen de ésta en la respiración, concluían entonces que el pensamiento debía originarse allí: en el calor de la cavidad torácica, en el fluir de la sangre que rodea al corazón. Se pensaba con el pecho, y así, al conversar, las palabras pasaban de pulmones a pulmones, enriqueciendo con ese flujo el conocimiento del otro. La corrección posterior de ubicar el pensamiento en la cabeza, en el cerebro, no solo independiza el pensar del hablar, sino que reubica también la palabra, aquello que nos “hace humanos”, de habitar la fisicalidad del cuerpo a hospedarse en la abstracción de la mente.

Con el triunfo de la metafísica y su mundo de ideas intangibles, el lenguaje deja de necesitar al cuerpo. La voz queda relegada a ser nada más que la mediadora de la *verdadera* palabra, de aquella que ocurre en el silencio de la cabeza. Lamentablemente, para angustia de muchos y nicho de oportunidad de otros, la voz en su innegable corporalidad no es la mediadora ideal de esa silenciosa, pura, universal y abstracta verdad que el lenguaje pretende; más que transmitirlo, constantemente lo tensa, lo desestabiliza. En palabras de Cavarero, la voz aparece entonces no tanto como un medio de comunicación, sino como el registro de una serie de impulsos y deseos que dependen de los ritmos del cuerpo (2005). El tabique desviado que provoca una molesta nasalidad, el extraño acento cantadito de una región remota del mundo, la taquicardia que acelera las palabras al punto de no entenderlas, el cansancio que arrastra la lengua, el hipo que interrumpe, el nudo en la garganta que hace una despedida imposible... si la voz tiene un solo trabajo que es servirle al lenguaje, lo cierto es que lo hace pésimo.

Lo fascinante, es que esa obvia carnalidad de la voz ha sido exitosamente presentada por gran parte de la historia de las ideas como un error de fábrica de nuestros parlantes cuerpos, como una torpeza que idealmente habría que pulir en una misma y pasar por alto en los demás. Ese cuerpo que la voz no logra esconder es la imperfección del habla, su límite, su “peso muerto” (Cavarero, 2005, p.42), un “cadáver del que uno no se puede deshacer” (Dólar, 2006, p. 60). Heredando esta creencia, gran parte del pensamiento occidental ha evitado hacerse líos con la incómoda corporalidad de la voz, con esa voz que en su ser un acontecimiento encarnado y singular, se sale de las manos de tantos campos del saber. Afortunadamente, este borramiento corporal en que se ha empeñado la filosofía, se ha ido compensando lentamente con la celebración corporal que desde hace muchas décadas han hecho las artes⁹. Hay una gran cantidad de artistas que utilizan su voz

⁹ No sin un cierto grado de tristeza, he desistido de intentar incluir en estas pocas páginas referentes más cercanos a la poesía sonora y al canto. Es evidente que quienes tienen clarísima la corporalidad de la voz, y para quienes todo este eje de la *Inmersión vocal* es una absoluta obviedad son las y los cantantes, compositores y artistas sonoros. Sin embargo, he decidido seguir la pista que ofrece Mladen Dolar en la introducción de su libro *A voice and nothing more* (2005), en donde habla de cómo generalmente pareciera haber solo dos usos y por lo tanto, dos tipos de análisis posibles sobre la voz: la voz como vehículo de significado (el habla) y la voz como

como materialidad, sin embargo, me centraré en los referentes que comparten matices con mi propio trabajo y con el acercamiento que me interesa tener con lo oral, lo performativo y con mi voz.

Dicho esto, encuentro necesario hablar primero de una artista cuya obra se relaciona con la mía más bien por contraste y que anteriormente mencioné como un encuentro fortuito que me movió el rumbo. Bárbara Lázara es una artista mexicana que investiga la voz, *su voz*, desde su lado desconcertante, indagando en lo siniestro, en el grito y el alarido. La voz de Bárbara aúlla hasta lastimarse, hasta inundar con ecos los techos altos de los sitios donde performa. En una entrevista para *La Tempestad* (2022), la artista nos dice: “trato de imaginar que estoy poseída para meterme en un lugar de desvarío, donde las paredes me contestan; hacemos un coro y levantamos las resonancias del tiempo, la historia, los muertos, los santos y los demonios que me atraviesan”. Con su voz, Lázara encarna la bestialidad y la animalidad que aterra a aquellos que desearían pulir la voz de todo rastro de entraña, civilizándola; ¿qué hay en la bestialidad no-verbal que da tanto miedo? Quizá deseo, quizá potencia. Si de cuerpo hablamos, la voz de Bárbara pareciera ser solo eso: un cuerpo salvaje, atroz e indómito que inunda el espacio y a quien se atreve a quedarse a escuchar.

fuentes de admiración estética, donde cabría el canto, por ejemplo. A Dolar le interesa pensar en un tercer posible lugar, donde se pueda estudiar y pensar la voz sin que se esfume como un exceso insignificante del lenguaje ni que tampoco se solidifique como un objeto musical de contemplación. Escogiendo mi propia tercera posibilidad – como escritora, como performer, como hablante que se centra en una búsqueda de agenciamiento a partir de su vocalidad – me interesa pensar la voz desde sus posibilidades poéticas, políticas y performativas que atraviesan, rodean o por lo menos rozan los actos de habla; que aunque juegan también a experimentar con la descomposición del lenguaje o la voz como puro sonido, buscan siempre insistir en que esas posibilidades desbordadas tienen un efecto en la oralidad. Me orienta también la forma en que Cavarero describe su insistencia en la recuperación de lo vocal no como una necesaria regresión a un balbuceo infantil pre-lenguaje, sino como una catalizadora de resonancias; siendo este corporal y musical resonar con otro cuerpo, el verdadero origen de toda comunicación (2006, p. 180). Los hermosos cantos de artistas sonoras como Ute Wasserman y Joan La Barbara (por mencionar solo a mis favoritas) que estiran sus voces hasta dimensiones difíciles de creer, sin duda informan mi trabajo también, le abren un abanico de posibilidades y lo desentuman, pero considero que nos estamos haciendo preguntas distintas. Me alejo con cariño de las cantantes, compositoras y poetas sonoras porque me interesa jugar a perseguir, acentuar y explorar la corporalidad de la voz en los lugares donde no suele haber cabida para ella, donde no florece con libertad. Me interesa poner una guarida cerca de los estudios de los filósofos y los escritores para interrumpir sus silenciosas meditaciones con un inagotable parloteo, me interesa generar una práctica que lleve la atención al énfasis sonoro y corporal de lo vocal para notar cómo se hace aparecer en nuestros usos cotidianos de la voz, en sus posibilidades comunicantes y relacionales del día a día.



Fig. 19 – *Bestias*. Bárbara Lázara y Edgardo González. 2020. Performance.

Registro de la performance *Bestias* realizada el 26 de febrero de 2020 en el Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México. Disponible en: https://youtu.be/Gkvd-L5BxNg?si=qrxQX9CSsnox6_UA

Aunque mi inmersión vocal es un ejercicio que ronda en el terreno del habla, incluyo a Bárbara como una referencia importante en este proyecto porque al pensar la voz es fundamental recordar que la voz no es habla, sino sonido. Que el habla se haya erigido como su destino principal responde al filtro logocéntrico que se le ha impuesto a la voz desde hace siglos y que es precisamente lo que lleva al borramiento de la corporalidad en favor del lenguaje. La voz *puede* hablar, así como puede hacer una infinita cantidad de otras sonoras piruetas. Piruetas que sin duda hacen esa carnalidad mucho más evidente y que suelen entenderse como carentes de significado, como supuestos “accidentes” vocales¹⁰, como “emisiones sin sentido que

¹⁰ Llantos, carraspeos, murmullos, tarareos y risas han sido estudiados por académicos como Steven Connor en su libro *Beyond words: sobs, humms, stutters and other vocalizations* (2014) y artistas como RAQS Media Collective en su ensayo *Stammer, Mumble, Sweat, Scrawl and Tic* (2014). Los gritos se ha disectado por Andrea Potestà en *Pensamiento del grito* (2020) y Ana Lidia Dominguez en *Una historia cultural del grito* (2022). Teóricos de la discapacidad como Joshua St Pierre han dedicado muchos artículos y ensayos para hablar del tartamudeo. El mismo Mladen Dólar dedica una parte de su libro para hablar del hipo y de la risa (2006). En las performances de esta inmersión vocal aparecen de vez en cuando estos momentos en que el cuerpo toma el protagonismo

son peligrosamente corporales, si no seductoras o cuasi animales” (Cavarero, 2005, p. 13). Conocer el trabajo de Bárbara le recordó al mío que interrumpir el discurso para jugar con bestias es importante, que permitir que caigan sobre el cuerpo todos los reflectores y explorar lo puramente sonoro de la voz, abre puertas que desde la palabra no se abrirán nunca.

Sin embargo, como he empezado a anticipar, a mi inmersión vocal le interesa mantenerse en el límite entre la oralidad del habla y la auralidad del sonido-voz. Decido no alejarme de las palabras porque me interesa saber qué pasa con el discurso apalabrado al verse nutrido por el cuerpo que exige una renovada atención¹¹. Dicho esto, un ejemplo maravilloso para escuchar como no se necesita de mucho para volcarse de vuelta al pensamiento pulmonar es el trabajo de Chris Mann, escritor y performer australiano. Mann desarrolla una práctica de lecturas performativas caracterizadas por un discurso frenético, dubitativo y que constantemente se tropieza consigo mismo. Sus largas lecturas pierden y ganan sentido mientras marean cómicamente al espectador que intenta seguir su línea de a veces brillantes, a veces absurdas ideas. Pero lo que brilla en estas lecturas, mucho más allá de las ideas – que después de un rato de escucharlas pareciera que van perdiendo su peso semántico para tomar una presencia casi musical – es la composición gestual tan mínima como excesiva que las acompaña. Las expresiones faciales y los ademanes del artista decoran la riqueza sonora de su voz que oscila constantemente entre los graves profundos y rasposos y los agudos lanzados al aire junto con revoloteos de manos. Ver a Mann performar es admirar una compleja coreografía de sonido y movimiento, aunque cabe decir que ni siquiera es necesario: con solo escuchar los registros sonoros de sus lecturas la carnalidad de la voz se hace patente, su voz tiene todo el rastro del cuerpo del hablante, lo carga, lo lleva consigo.

por sobre el lenguaje; sin embargo, una vez más, hay que saber cuando tenemos las manos (o la boca, en este caso) demasiado llenas para seguir añadiendo elementos. Ya habrá tiempo para jugar con este espectro de la voz en otra ocasión.

¹¹ Y porque soltar la palabra da mucho vértigo y ya aprendí que solo voy a poder llegar ahí muy muy muy despacio y con mucha mucha mucha ayuda.



Fig. 21 – *Speaking is difficult*. Chris Mann. 2017. Performance.

Registro de la performance *Speaking is difficult* realizada el 18 de noviembre de 2017 en el Center for Performing Arts en Nueva York, Estados Unidos. Disponible en: <https://vimeo.com/794266816>.

Algo similar ocurre con esa falta de cuerpo en lo visual pero exceso de cuerpo en lo vocal con la famosa obra *Not I* de Samuel Beckett (1972), que se presenta en un escenario totalmente a oscuras con excepción de una boca iluminada que parece flotar en un fondo negro. Así, la boca narra en primera persona la dramática historia de una mujer mayor que súbitamente recupera el habla después de muchos años de silencio. Pero al igual que en los discursos de Mann, lo que se roba nuestro asombro no es el contenido, sino la interpretación vocal-bucal que en este caso consiste en una verborrea acelerada. La boca flotante se mueve a toda velocidad, la lengua se retuerce, los labios se agitan cambiando de forma para pronunciar cada sílaba. Pareciera que en esa pequeña boca reside la totalidad del cuerpo y la totalidad de su asombro y su dolor. Ambas piezas podrían ser buenos ejemplos de aquello que Barthes llamó “el grano” de la voz (1986) para referirse a la materialidad del cuerpo que supura con ella; y aunque Barthes lo utilizó para describir a la voz que canta, sin duda nos sirve también para pensar en la voz que performa.



Fig. 22 – *Not I*. Samuel Beckett. 1975. Obra de teatro. 12'' 00'

Registro de la obra *Not I* interpretada por Billie Whitelaw en 1975 en una versión televisada para la BBC. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=191s>

Es importante notar que tanto Chris Mann como la dupla de Whitelaw y Beckett logran desplegar la voz enfatizando su riqueza corporal aun manteniéndose dentro del terreno del habla. No necesitan llegar a la canción ni al alarido puro para traer al frente la carnalidad de donde surge y por donde se emite el flujo vocal. Volviéndose cómplices tanto de Dolar como de Cavarero, en sus propuestas de rechazar la voz como el peso muerto del lenguaje, y abrazarla como el potente enlace no solo entre ambos, sino también entre significado y cuerpo, entre tiempo y cuerpo, entre espacio y cuerpo, y entre mi cuerpo y el cuerpo del otro. La voz brilla en todos sus matices no como un “medio para”, sino como un fin en sí mismo. Me parece muy seductora la sutileza con la que ambas obras logran hacer visible y audible el cuerpo del hablante, y mi trabajo apunta hacia eso también, interesándose por cómo se puede habitar ese vaivén entre registros orales y aurales. Pero para enriquecer y cerrar esta colección de referencias, me gustaría traer un recordatorio del cuerpo no tan sutil. Un cuerpo muy literal y muy teatral que tiene su propio grado de maravilloso: el Julio César de Romeo Castellucci (1997).



Fig. 23 y 24 – *Julius Caesar*. Romeo Castellucci (compañía Societas Raffaello Sanzio). 2015. Obra de teatro. Registros de la obra *Julius Caesar (Spared Parts)*, escenas interpretadas por Dalmazio Masini y Sergio Scarlatella. Fragmentos de la obra disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=mUR24drarAU>

En esta puesta en escena de algunos fragmentos de la tragedia de Shakespeare, Castellucci piensa en la producción del habla en relación con el poder y el cuerpo, incluyendo dos momentos que son especialmente puntuales para acompañar este apartado. Por un lado, está el actor Sergio Scarlatella quien hace una representación simbólica de Stanislavski: vestido con una túnica blanca, Scarlatella sale a escena y prepara una cámara endoscópica que pasa por varias partes de su cuerpo mientras la imagen de lo que ve la pequeña cámara se proyecta al fondo del escenario; lentamente, introduce la cámara por su nariz hasta mostrarnos su glotis y comienza a dar su discurso, provocando el – fascinante y ligeramente horroroso – abrir y cerrar de sus pliegues vocales. Más adelante aparece el actor Dalmazio Masini, quien hace un singular papel de Marco Antonio dando su discurso fúnebre, pues su voz suena más parecida al sonido del viento que a cualquier lenguaje humano. Cuando ponemos atención al motivo por el cual el monólogo en cuestión queda reducido a casi puro aliento, podemos observar que el actor tiene un agujero a la mitad de la garganta: Masini tiene una traqueotomía que le impide llevar a cabo el procedimiento que anteriormente el personaje de Scarlattella nos demostró con detalle. En ambos momentos, la presencia del cuerpo es avasalladora. El elaborado discurso de *Vskij* queda totalmente sobrepasado por la imagen del interior del aparato fonador, por esos mucosos pliegues que develan el funcionamiento anatómico de la voz; y aunque pareciera una suerte de caso opuesto, las palabras llenas de aire de Marco Antonio cumplen el mismo objetivo: confirman este funcionamiento. Así, Castellucci hace una disección al cuerpo del orador para transparentarlo, le quita todos los velos al acto de habla para mostrarlo por lo que es, por lo que siempre ha sido y permanecido oculto en el interior de cada uno de nuestros cuerpos.

El análisis de Julio César bien podría terminar aquí, cerrando este apartado con el ejemplo perfecto que confirma esta negada corporalidad profunda y carnosa de la voz a la que mis referentes y yo nos aferramos. Sin embargo, lo que encuentro aún más fascinante de esta lección de anatomía que propone el director italiano, es que incluso poniendo ante nuestros ojos los orificios por los que el sonido proviene, Castellucci no logra acabar con el misterio de la voz. Ni aunque Scarlatella hubiera podido

introducir esa cámara endoscópica a la profundidad de sus alvéolos y nos fuera guiando por todo el proceso hasta llegar al umbral de la boca, ni siquiera así quedaríamos satisfechos, ¿cierto?, ni siquiera así terminaríamos de matar la curiosidad¹². Quizá esto ocurre porque la voz no es *solo* cuerpo: la voz es una *prolongación* del cuerpo – un “misil corporal” en las famosas palabras de Dólar (2006, p. 70) – que me conecta con una infinidad de elementos del exterior y que al hacerlo se ancla (¿me ancla?) y se vuelve (¿me vuelve?) parte de ellos también: parte del abstracto código del lenguaje, parte del espacio físico y la atmósfera sonora que me rodea, y fundamentalmente, como elaboraremos a continuación, parte del otro. Dice LaBelle que la boca sostiene al sujeto como un ser dentro de una red de relaciones (2014), pero como se ha estado pensando, ese canal relacional comienza en profundidades aún mayores.

La voz prolonga tanto mi cuerpo inaugurando tantas relaciones simultáneamente que aunque la piel del hablante fuera totalmente translúcida aun así no nos bastaría para explicar o si quiera aprehender el acontecimiento entero de lo que es la voz porque es imposible mirar al mismo tiempo todas las conexiones que nacen al vocalizar la más mínima cosa. Ignorar, matizar o pasar por alto el origen corporal de la voz es frustrar desde el principio cualquier posibilidad de agencia de lo que esa voz puede hacer y las relaciones que puede entablar. Enfatizarla, como hacen estos artistas, de sutiles o brutales maneras, y como intento hacer yo también, es dar un primer paso para permitir que ese mismo cuerpo se desborde, que radicalmente se abra hacia el otro, y si eso no es un trabajo que es propio de las artes yo no sé qué es.

Mientras escribo estas líneas las leo en voz alta. El misil corporal que no pertenece enteramente ni a mi cuerpo ni al lenguaje ni al adentro ni al afuera sino que vincula de golpe todos estos elementos, está flotando ahora mismo en el aire, todavía

¹² Dolar nombra como la “acusmática” de la voz a este fenómeno de no encontrar su origen, de toparse con la boca que la emite y aun así no sentir que encaja del todo. “Un cierto ventrilocuismo pertenece a la voz como tal (...) La voz viene de dentro del cuerpo, de la panza, del estómago, de algo incompatible e irreducible a la actividad de la boca” (2006, p. 60). Pero parece que ni siquiera ver ese interior del cuerpo es suficiente para sentir que hemos dado con la respuesta.

calientito, todavía cubierto de saliva, todavía decorado con un movimiento de manos tan preciso que parece ensayado, todavía misterioso, todavía vivo, todavía con un origen difuso... aquí está, ¿lo oyen? El misil corporal empieza a debilitarse porque aunque el pensamiento de los pulmones lo tiene todo muy claro, el pensamiento de la cabeza es demasiado lento y pronto se queda sin palabras que ofrecer para seguir elaborando este párrafo y mantenerlo en el aire, ¿cómo es posible que la corporalidad de la voz sea tan contundente y se esfume tan rápido?.

2.2 Singularidad vinculante

Para abrir este segundo apartado, cito las frases que abren el monólogo del artista e investigador Lawrence Abu Hamdan en su lectura performativa *Contra Diction: Speech Against Itself* (2015)¹³:

“When programmers where first programming computers to recognize speech from speech to text applications, the biggest challenge they faced was getting the computer to understand that each different voice it heard belonged to the same language. The computer heard each person as if they were speaking their own unique language. All the physical properties of speech, unique to each speaking body – the size of the palate, the depth of the larynx and lung capacity in addition to regional accents – produces so much excess information that the computer could not understand how two people speaking the same word resemble each other in any way.” (Abu Hamdan, 2015)¹⁴

¹³ Para esta pieza (disponible en: https://youtu.be/dLYyZDdk6DY?si=WYsChkT7Q_HdME9F), Abu Hamdan hace una investigación sobre un antiguo mecanismo de jurisprudencia islámica llamado *taqqiya*. Usada por algunas minorías del islam, *taqqiya* refiere a la práctica de permitirse mentir o negar la propia fe cuando se está en una situación de riesgo o persecución. Tensionando muchas de las afirmaciones que yo misma hago en este proyecto, respecto de la voz como una extensión natural y por lo tanto “fiel” del cuerpo, este artista trae a la luz la posibilidad de la voz de enmascarar, de ocultar, de mentir para protegerse o proteger a otros. Abu Hamdan es un artista que se nombra como un “oído privado”, que estudia sonidos y voces como testimonios y evidencias en casos reales de personas que son vigiladas, perseguidas o afectadas por la violencia estatal, corporativa o ambiental. Desde esa perspectiva, indaga las contradicciones en la voz, aquello que oculta y devela; los contextos culturales, políticos y económicos que la tuercen y la moldean constantemente en contra de su voluntad. Las investigaciones de Abu Hamdan también se preguntan por la agencia de la voz, y encuentra potentes respuestas desde su propio lugar.

¹⁴ “Cuando los programadores trabajaron por primera vez para que computadoras reconocieran el habla en la creación de aplicaciones de voz a texto, el mayor desafío al que se enfrentaron fue lograr que la computadora entendiera que cada voz diferente que escuchaba pertenecía al mismo idioma. La computadora escuchaba a cada persona como si estuviera hablando su propio idioma. Todas las propiedades físicas del habla, únicas de cada cuerpo hablante – el tamaño del paladar, la profundidad de la laringe, la capacidad pulmonar, además de

Eso que en un principio resultaba imposible para las computadoras de entender, cómo dos voces distintas pronunciando la misma palabra pudieran estar diciendo “lo mismo”, fue un agudo problema que gran parte de la filosofía moderna terminó saltándose por completo¹⁵. Buscando nombrar y organizar las grandes verdades en amplias categorías, la tradición filosófica tendió a ignorar la radical singularidad de cada cuerpo y por lo tanto, de cada voz. La mayoría de los campos del saber (siendo las artes afortunado campo de excepción) lo tienen claro: las particularidades son metodológicamente un lío. La propuesta general del libro de Cavarero (2005) es precisamente esa, parándose también desde la filosofía, Cavarero critica ese rechazo de las singularidades, abogando por una “ontología vocal de la unicidad” (p. 173) que pueda rescatar a la voz de la abstracción y la figuración en general a la que el pensamiento occidental la ha sometido. Es una propuesta tan simple como maravillosa, no podemos seguir hablando de *la voz* sin preguntar inmediatamente *¿cuál?, ¿cuál voz?, ¿cuál voz de todo el universo de voces que correspondería a uno solo de todo el universo de cuerpos, de historias, de relatos, de verdades?* Trabajar desde lo vocal nos pide asumir la responsabilidad – y permitirse el goce – de habitar lo múltiple y lo complejo, el desborde de las singularidades irreducibles¹⁶.

Alvin Lucier, compositor estadounidense, grabó en 1969 un pieza sonora que no solo es un gran ejemplo de un artista pensando en la dimensión única de su voz; sino que podría ser también una representación sonora de lo que históricamente le ha ocurrido al polífono coro de nuestras voces. En *I am sitting in a room*, Lucier se graba dentro de una habitación, recitando el siguiente discurso:

“I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice, and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What

los acentos regionales –, producen tanto exceso de información que la computadora no podía entender cómo dos personas diciendo la misma palabra se parecían entre sí en algún modo” (traducción propia).

¹⁵ Un problema que lentamente ha sido compensado con las líneas de pensamiento filosófico contemporáneo que, al igual que Cavarero, hacen la operación inversa y se vuelcan hacia el rescate de las singularidades.

¹⁶ Y podríamos intercambiar “trabajar desde lo vocal” por “desarrollar una práctica artística” en esta afirmación.

you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have"¹⁷ (1969)



Fig. 25 – Alvin Lucier grabando *I am sitting in a room* para el MoMA. 2014.

I am sitting in a room en su versión de 45 minutos grabada en 1981 está disponible en: https://youtu.be/fAxHILK3Oyk?si=vQq_guopHnYSPgzo.

Tal como Lucier describe, su discurso se graba y se reproduce una y otra vez en la habitación en la que se encuentra, lentamente perdiendo su forma, transformándose en un eco fantasmal y luego poco a poco en un sonido extraño que dejamos de reconocer como voz proveniente de un cuerpo. Transformándose quizá en el sonido de la habitación misma, o mejor: en el sonido de la relación entre el cuerpo del artista y la habitación. Más allá de lo fascinante que es intentar encontrar el segundo exacto de la grabación en que dejamos de reconocer la voz como voz, me gustaría enfatizar

¹⁷ “Estoy sentado en una habitación, diferente a la que tú estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y voy a reproducirlo de nuevo en la habitación una y otra vez hasta que las frecuencias resonantes de la sala se refuercen a sí mismas de manera que todo rasgo de mi habla, tal vez con la excepción del ritmo, sea destruido. Lo que escucharás entonces, serán las frecuencias resonantes propias de la habitación, articuladas por mi discurso. Considero esta actividad no tanto como una demostración de un hecho físico, sino como una forma de suavizar cualquier irregularidad que mi habla pueda tener” (traducción propia).

lo que Lucier señala como el objetivo de este ejercicio: suavizar o aplanar cualquier irregularidad que su habla pueda presentar, refiriéndose al tartamudeo que él tenía. Sin detenernos a darle una lectura o juzgar los motivos por los que el artista quisiera suavizar su tartamudeo hasta diluirlo, *I am sitting in a room* nos da un ejemplo puntual de las posibilidades que aparecen cuando se trabaja desde la unicidad de la propia voz, poniendo atención a esos ritmos particulares, usándolos como motivos para hacer algo aparecer (o desaparecer, en este caso). Volviendo a la crítica de Cavarero, pareciera que esa misma operación que hace Lucier con su propia voz es la que la autora señala que se ha hecho sistemáticamente con nuestras voces: se les ha aplanado, abstraído, homogeneizado, desencarnado, maquinizado, generalizado. Se habla de la voz como todas y como ninguna, volviéndolas un eco fantasmagórico que ha perdido su cuerpo y que se difumina en una habitación.

Pero aquello que Abu Hamdan contaba que era imposible para las computadoras de entender y sigue siendo difícil para la teoría de recordar, nunca ha sido un problema para nuestros oídos. Imaginemos que tocamos la puerta de la casa de nuestra madre, después de unos segundos ella quizás se asome por la ventana o grite desde dentro para preguntar: “¿quién es?” a lo que nosotros seguramente responderemos “soy yo”. Soy yo, yo que no necesito darte mi nombre mamá, porque mi voz es más que suficiente. La singularidad de las voces nunca ha sido un problema para nuestros oídos, tanto así que mucho de nuestra vida relacional se sostiene de la certeza de que podemos reconocer al otro por su voz. Cavarero nos recuerda que lo primero que la voz revela, es la unicidad del cuerpo que la emite; antes de decir cualquier palabra la voz nos prometería ya una verdad contundente: junto con ella se aproxima un cuerpo en particular. Esta promesa nos es tan profundamente natural que los recientes avances tecnológicos que permiten la creación y réplica de voces digital y artificialmente, o simplemente encontrarnos con alguien que suena como otra persona que conocemos, nos descoloca por completo.

La unicidad de la voz es algo que nuestros cuerpos tienen tan integrado que me siento un poco tonta dedicándole todas estas líneas (el agua moja y el fuego quema y

nuestras voces son distintas entre sí); pero insisto porque como suele suceder con las certezas, se vuelven parte del paisaje o parte de nuestro rostro y las dejamos de ver, olvidamos el motivo por el qué se pusieron allí en primer lugar... ¿y cuál sería este motivo?. Erin Schick, poeta, socióloga y activista tiene un poema que podría ayudarnos a recordar. Schick también tiene una voz que tartamudea, y haciendo la operación contraria a la disolución de Lucier, lo protagoniza. La poeta recita su texto *Honest speech* (2014)¹⁸ frente a un micrófono y un público que no podemos ver pero sí escuchar, impregnando el poema de las texturas naturales de su voz y ayudándome a sintetizar con su declamación, en menos de 4 minutos, las últimas 15 páginas y quizá incluso las próximas 15. Al poema de Schick lo atraviesa una acentuada corporalidad, característica de la poesía *slam*, y una celebratoria singularidad que señala desde el principio¹⁹ y nuevamente a gritos, al final de su texto diciendo: “When I sound like this I know my loved ones can find me. This is what I sound like when I speak for myself! This is what I sound like!” (2014): “cuando sueno así, sé que mis seres queridos pueden encontrarme”, quizá ese es el motivo.

Cada vez que abrimos la boca nos revelamos al otro en la vulnerabilidad de nuestra singularidad, y más allá de las palabras que escojamos para responder a su llamado – que dependiendo de cuáles sean, cómo las construyamos y cómo las entonemos empezarán a dar pistas sobre nuestro estado físico, emocional y los distintos rasgos que componen nuestra identidad – desde nuestra pura voz con sus texturas, tonos y timbres le confirmamos a nuestro interlocutor en primer lugar: esta es mi voz y es así como puedes reconocerme. Para Cavarero, este primer nivel de relación entre singularidades inauguraría ya un horizonte político, uno donde nos relacionamos con

¹⁸ Esta referencia no viene del campo del arte contemporáneo sino del formato conocido como *spoken word* o *slam poetry*, formato de recital de poesía que puede o no ser competitivo y que consiste en eventos donde distintos poetas hacen lecturas (performativas, podríamos incluso decir) de sus textos frente a un público.

¹⁹ El poema abre con las siguientes líneas: “The barn owl communicates with its’ mates and offspring using a complex system of hissing, screeching, squawking and facial muscle manipulation. Survival is dependent on creating a voice so unique it can be recognized by loved ones in an instant” (Schick, 2014) / “La lechuza de campanario se comunica con su pareja y crías usando un complejo sistema de silbidos, chirridos, graznidos y gestos faciales. La supervivencia depende de la creación de una voz tan única que pueda ser reconocida por nuestros seres queridos en un instante” (traducción propia).

otros cuerpos vocales desde nuestra singularidad; un horizonte donde la singularidad no es un lío sino el requisito necesario para poder reconocernos y, como nos recuerda Erin, para encontrarnos. Un horizonte que no solo necesita del otro sino que agradece su proximidad: te quiero cerca, más cerca para oír mejor tu voz. “Proximity as the eminent form of relation”²⁰ (2005, p. 30) dice Cavarero, “I speak in order to locate myself near you”²¹ (2014, p. 3) dice LaBelle.



Fig. 26 – *Honest Speech*. Erin Schick. 2014. Poema slam. 3' 19".

Registro de la lectura del poema *Honest Speech*. Disponible en: <https://youtu.be/j8XOyY54-Ew?si=TqaEUOZJ2Qw2tcag> .

Poner al centro la singularidad de las voces, hacerlo ahora con la singularidad de mi voz, no nos aísla ni nos atrapa en un monólogo narcisista de embriagarse únicamente con las propias palabras, todo lo contrario. Reconocer mi unicidad es reconocer también la unicidad del otro, honrándola. Este apartado se nombra “singularidad vinculante” para acentuar este punto, donde lo particular de la voz es un recordatorio de que nuestros cuerpos son capaces de reconocer un sinfín de particularidades sin

²⁰ “La proximidad como la forma eminente de relación” (traducción propia)

²¹ “Hablo para localizarme cerca de ti” (traducción propia)

ni siquiera verles las caras, que podemos saber quién nos llama del otro lado del teléfono o desde la oscuridad y que quizá eso es suficiente para considerarnos seres en relación, seres políticos. Lo vocal es siempre relacional²². Tengo una práctica vocal no solo porque me interesa localizar potencias en mi propio cuerpo como discutí en el primer apartado, tengo una práctica vocal porque deseo que ese cuerpo tenga una práctica necesariamente relacional, en deseante proximidad. Mi propuesta señala estas dos características de la voz para poder inaugurar una tercera, una suerte de agenciamiento que por consecuencia, debería empezar a brotar. En el poema de Erin este asomo de agencia es más que evidente.

El tartamudeo es a lo que se anclan los dos artistas de este apartado para crear sus respectivos ejercicios vocales, y como oyentes nos facilita el ejercicio de encontrar aquello que las hace únicas. Pero en vez de irse por el camino fácil, la provocación sería más bien afinar la escucha y la atención: cerrar los ojos, y sumergirse en la compleja tarea de encontrar los matices que componen el “soy yo” con el que cada una de nosotres respondemos a la demanda de identificación cuando tocamos la puerta. Pasando el inevitable extrañamiento (e incluso el incómodo rechazo) de toparse de frente con la singularidad de la propia voz, aparecería algo más; quizá ante el exceso de nuestro cuerpo que de pronto se nos hace presente en la boca, empezaríamos a buscar algo más. Y quizá en esa búsqueda agitada aparezca, sorpresivamente y para nuestro consuelo, el otro. La otra con su unicidad tan rica precisamente por ser distinta a la mía, el otro que tiene algo que me falta, le otre necesitando mi voz tanto como yo la suya, la otra que me reconoce, la que después

²² Rodrigo Zúñiga – filósofo, escritor y tutor de este mismo proyecto de investigación – al leer este apartado me plantea que esta dimensión relacional dentro de la singularidad de la voz podría llevarse incluso más lejos, ya que la unicidad misma de cada una de nuestras voces se construye siempre a partir de las otras voces que nos rodean. Recuperando algo que resuena con el ventrilocuismo que menciona Dólar desde la noción de la acusmática de la voz (2006), Zúñiga enfatiza nuevamente que siempre hay algo impropio en la propia voz, algo ajeno, algo que hace evidente – como hemos dicho de distintas formas a lo largo de este texto – que nuestras voces mismas, por muy particulares que sean, no nos pertenecen; no solo porque se convocan siempre para otro, sino porque además se construyen *a partir de* muchos otros. La singularidad de todas las voces estaría compuesta entonces de un montón de impropiedades: de tonos, musicalidades y ritmos que se nos integran involuntaria y naturalmente de los demás. Cada voz sería entonces una suerte de “enjambre” vocal, usando la palabra que utilizó Zúñiga en nuestra conversación, un enjambre de impropiedades. En ese sentido se refuerza lo que se intenta argumentar en este apartado: paradójicamente la singularidad de las voces no protagoniza al “yo”, sino que trae al frente una fuerza relacional y vinculante.

de un rato me ha pegado su acento, el otro con quien empiezo a compartir mi aliento en proximidad, le oíre que hace evidente que mi singularidad es también dinámica y contingente, la otra con su voz que es una prolongación de su cuerpo; el otro al que invoco con mi llamado, y que llega como un singular, único y particular alivio. Poner al frente la unicidad de las voces es poner al frente la necesidad del otro.

2.3 Agencia

Es ahora cuando corresponde regresar al punto de partida y volver a sintonizarse con la inquietud que ha atravesado las indagaciones vocales desde el principio: la pregunta por la agencia. A lo largo de los últimos proyectos y puntualmente del proceso de esta inmersión vocal, mi noción de agencia se ha ido desestabilizando y desplazando, tomando nuevos matices que me permiten llegar a nuevas preguntas. La agencia que deseo para mi voz lentamente se ha ido condensando en otra cosa, apenas tomando una forma lo suficientemente clara para poder elaborar sobre ella en este apartado. Para ir acercándome a esa *otra cosa*, quiero hablar de la última referencia que acompaña esta investigación, la artista serbia Katarina Zdjelar con su pieza *The Perfect Sound* (2008).

Como nos recuerda Ankke Bangman en la introducción del catálogo de la obra de Zdjelar para la 53ª Bienal de Venecia, *But if you take my voice what will be left of me?* (2009), la voz en la cultura occidental está íntimamente relacionada con la idea de intención, de voluntad, de presencia y por supuesto, de agencia. Hay un vago pero generalizado principio de que “tener voz” es “tener voto”, y que la imposibilidad de hablar es un “no tener voz” que nos condenaría a la invisibilidad y a la subalternidad. En *The Perfect Sound*, se graba una sesión de un logopeda inglés con su cliente, quienes realizan juntos una serie de ejercicios que tienen el objetivo de ayudar a dicho cliente a eliminar su acento extranjero y mejorar su pronunciación del inglés, teniendo como meta sonar más como un hablante nativo del idioma. La gimnasia facial, bucal y vocal que el logopeda le enseña al cliente para alcanzar “el sonido perfecto” hacen

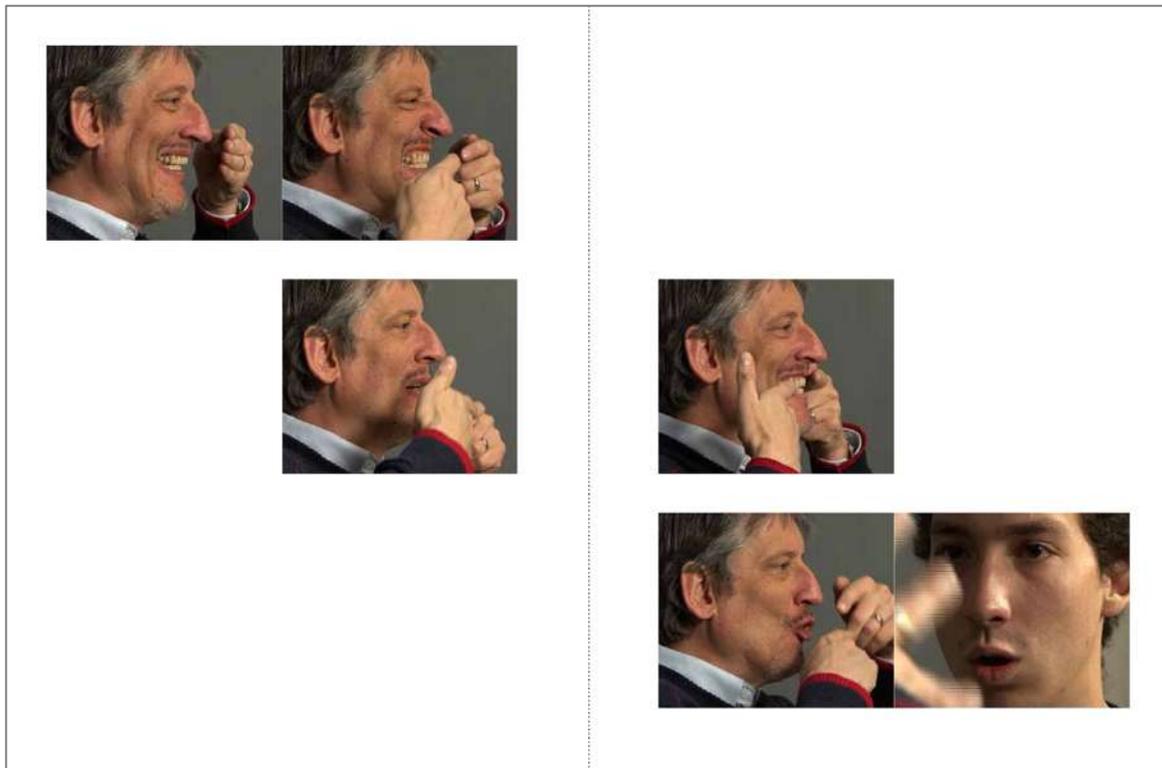


Fig. 27 y 28 – *The perfect sound*. 2009. Video. 14' 30".

Registro del video instalado en sala y fotogramas de la obra que aparecen en catálogo *But if you take my voice what would be left of me?* (Zdjelar, 2009).

aparecer ambos cuerpos y voces de forma escandalosa. *The Perfect Sound*, no es una obra aislada, Zdjelar tiene muchos otros trabajos donde diversas voces aparecen en este tipo de tortuosos, extraños y teatrales ejercicios, su práctica piensa constantemente en los mecanismos que tensan a la voz; en las contradicciones que irremediabilmente la tuercen y la moldean.

Con sus obras, la artista pone en evidencia las estructuras de poder y dominación que terminan atravesando brutalmente nuestra oralidad, en *The Perfect Sound* se hace evidente no solo la tensión que instala cualquier segundo idioma en nuestro cuerpo, el intento de suplir la lengua materna con otro código; aparece también como subtexto no menor la necesidad que pueden sentir algunos migrantes y hablantes no nativos del inglés de erradicar su acento para poder acceder a mejores trabajos o simplemente integrarse con más disimulo en las comunidades a las que llegan. Pero no profundicemos más en esa lectura, suspendámosla por un momento para permitirnos recorrer otros caminos que no desemboquen en la definición más habitual y asumida respecto a la agencia vocal; aquella donde “tener voz” refiere únicamente a la probabilidad de que al hablar yo tenga una audiencia esperándome con atención. Bangman nos sugiere tomar otro camino también, señalando cómo la dificultad para hablar que se pone en evidencia en esta obra no corresponde a una ausencia de voz, sino que es en esa dificultad precisamente donde la voz aparece (2009).

La noción de agencia que relaciona voz con voto es importante para un sinfín de análisis políticos, lingüísticos y filosóficos, sin duda lo es; pero sucede que la noción de voz sobre la que se sostiene esta sentencia es una voz distinta a la que he estado pensando a lo largo de todas estas páginas y de la mano de todos y todas estas teóricas y artistas. Aquella noción de voz = voto parece ser una que en primer lugar se “tiene” a modo de propiedad – tener voz, tener voto, tener una casa, tener un auto –; es una voz cuyo cuerpo solo importa en tanto tenga marcadores identitarios claros que la puedan posicionar en el lugar que le corresponde en la pirámide de privilegios y poder, dependiendo de su cercanía al sujeto cartesiano por excelencia que ubicamos como el hombre blanco cisheterosexual y sin discapacidades del norte

global y clase alta. Es una voz que no gime, no grita, no tartamudea, no susurra, no balbucea y no canta, es una voz cuya única función es enunciativa, una voz que sirve para hablar; es una voz que viene de una garganta que no se cierra, de un diafragma que no se expande, de una nariz que no se tapa por las alergias de la primavera, de unas manos que no se mueven. Es una de la que no sabemos nada en términos de textura, tono, timbre, *grano*; es una voz abstracta, atemporal; una voz que necesita del otro como mero público y que solo tiene valor en tanto las condiciones de nuestro sistema-mundo le permitan hablar a sus anchas y que sus palabras sean consideradas. Suspendámosla porque nos ha costado mucho expandir nuestro estudio de la voz hacia otras sensibilidades, porque mi voz y la del logopeda inglés y su cliente extranjero se merecen otro tipo de análisis y otro tipo de escucha.

Entonces, abramos otros caminos, pensemos en la voz carnal y singular que en este momento me interesa: ¿Qué pasaría entonces con la agencia de esa *otra* voz?, ¿de esa voz que he encontrado, literalmente, dentro de mí y que no es como ninguna otra?, ¿de esa voz que no me pertenece en tanto la creo para inmediatamente entregarla a otro? en tanto la creo para relacionarme incluso con un paisaje o un lugar. ¿Suspender la voz para entregársela al mar fue una cesión de agencia?, ¿ganó el mar algo de mi posibilidad de voto durante esos días?. ¿De qué se agencian los gritos de Bárbara Lázara, la verborrea de la boca flotante de Billie Whitelaw o los ecos fantasmales de Alvin Lucier?; en *The Perfect Sound*, ¿acaso no existe otra lectura para la mutación a la que se somete el cliente extranjero?, ¿acaso esos tensos y fascinantes minutos de exploraciones vocales no pueden ser otra cosa más que el registro de un acto de dominación?

Otra reflexión sobre la agencia se vuelve necesaria. Mis intentos de tejerla ahora no tienen la intención inocente – incluso irresponsable – de otorgarle una autonomía a la voz que la libere de las sujeciones que estructuralmente la moldean y la regulan; no es posible desarrollar una práctica vocal sin que esas estructuras me atraviesen, como dije antes, la voz es un puente que me pone en relación con todo aquello que me rodea: incluido el lenguaje y su normativa, incluida la cultura y sus protocolos,

incluido el capital y sus ritmos frenéticos, incluido el patriarcado y el régimen colonial con todas sus violencias. Pero otra reflexión sobre la agencia que se desarrolle a la par es necesaria; una reflexión que le dé no solo una dimensión distinta a mi trabajo, sino (y aquí me permito llevar lejos mis deseos) que permita ampliar el horizonte de lo posible; crear con ternura, curiosidad y paciencia nuevas posibles relaciones con nuestras voces y las voces de otros, revelando nuevas potencias en ellas, ampliando la escucha hacia otras formas sin duda políticas, de usar la voz. Otro tipo de agencia, una que no me tenga que ser otorgada, una que no tenga que pedir, una que pueda encontrar por mis propios medios en mi propia boca.

La insistencia en la corporalidad y la singularidad de la voz me llevan a proponer otro tipo de agenciamiento desde el terreno de lo vocal. Que mi voz venga de las cavidades profundas de mi cuerpo, de la humedad y la oscuridad del interior de un organismo que pulsa hace aparecer una agencia encarnada en la vitalidad misma de ese cuerpo. Es una agencia menos asociada a mi capacidad de “decir” lo que pienso y siento (menos aún de decirlo “correctamente”, apropiada-elocuente-eficaz-assertiva-puntualmente), y mucho más asociada a la pura habilidad y disfrute de hacer ese cuerpo sonar, de dar, literalmente, señales de vida. Aparece una agencia que es posible obtener a través de una práctica, de un trabajo de exploración de ese cuerpo; una práctica que lo prolonga, que lo extiende, que cuestiona constantemente sus límites; una práctica que si decide forzarlo o tensarlo de alguna forma, no viene desde la necesidad de corregirlo o suprimirlo, sino desde el deseo de desbloquear nuevas habilidades sonoras, narrativas, performáticas en ese cuerpo²³. Aparece también una agencia que no está enteramente sujeta a las macro estructuras que ordenan el mundo y sus actores sino que se fuga de esas lógicas determinadas para proponer otras. Al afianzarse en el cuerpo es una agencia que no se siente seducida por trascendencias, permanencias o eternidades, y por lo tanto que no puede pretender

²³ Pienso en la forma en que Diamela Eltit (1982) describió alguna vez su performance *Zonas de Dolor*: “Para eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino que para el placer. No como instancia teleológica sino inaugural, en el cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos” (s/p). Parafraseemos: la voz que yo misma he transformado con mi propio cuerpo en su diferencia, produciendo en el espacio en que resuena los más audaces brillos.

volverse modelo general ni protocolo de nada; al afianzarse en el cuerpo y en su dimensión sonora está contenida en el espacio-tiempo de un grito o de un acto de habla, en el espacio-tiempo de una vida y todas sus infinitas contingencias y eventos. Es una agencia en presente, que muta, que cambia, que se renueva, que acontece.

Que mi voz sea singular convoca una agencia que es por consecuencia también singular, que pide y celebra el desarrollo de prácticas vocales-poéticas-políticas infinitamente diversas. Es una agencia que viene de la vulnerabilidad y la valentía de exponerse a un revelamiento. La singularidad vinculante de la voz inventaría además un agenciamiento que es necesariamente relacional, pero no en el sentido de esa relacionalidad jerárquica donde la potencia de mi voz depende de su habilidad de sonar por encima de otras o de los marcadores identitarios que por *default* la situarían por encima de otras. La dimensión relacional que intento describir se construye desde el entendimiento de la voz como una expresión de singularidad que convoca la manifestación de otras singularidades; creando así un tejido de conexiones de aliento compartido. “Hay una dependencia del otro que pasa a través de una conexión plural de oídos y bocas” (Cavarero, 2006), pero esta dependencia no me ata ni me limita; por el contrario, es una dependencia que me recuerda que nunca hablo sola, que mi voz no existe en soledad, que cada sonido que brota de mi garganta es una invitación a conversar, una invocación al acompañamiento. Recordar que nuestras voces son llamados vinculantes le otorga un peso a mi voz, un peso que se siente mayor al de mi propio cuerpo, como si al decir cualquier cosa estuviera trayendo al frente muchos cuerpos a la vez y por lo tanto mis palabras cayeran haciendo un poco más de ruido. Intento describir un agenciamiento que se siente así, como la seguridad de ejercer una voz que es sostenida por otras.

Pensando en esta renovada noción de agencia, la obra de Zdjelar empieza a hablar más allá del sometimiento del hablante no nativo del inglés: habla también de la plasticidad vocal que nuestros cuerpos son capaces de alcanzar; de la posibilidad de aprender a sonar distinto, desnaturalizando nuestra voz e inaugurando en esos nuevos usos de la misma, otros relatos desde otros cuerpos. Desde esta otra

búsqueda de agencia, uno desearía interrumpir la sesión del logopeda inglés para preguntarle cómo es su relación con su propia voz si sobre ella recae el peso de su profesión y su trabajo; preguntarle cómo es que los movimientos de las manos también producen un cambio en la voz y de entrada cómo es que es posible moldear algo que se esfuma inmediatamente. Cabría preguntarle también al cliente extranjero si estas sesiones le hacen reconocer partes antes desconocidas de su cuerpo o si ha sentido que se ha creado una relación particular entre la voz del terapeuta y la suya, si reconoce algo de la voz de su terapeuta que lentamente va integrándose a él²⁴. Y así como podemos enriquecer el análisis de esta obra podríamos hacerlo con cada uno de los fenómenos vocales que nos rodean.

En todo este texto he evitado usar la problemática noción de “empoderamiento” no solo porque no estoy hablando de poder sino porque buscaría evitar toda palabra que sugiera una búsqueda de dominio a través de la voz. En cambio, deseo hablar más bien de un *potenciamiento*. Reconocer la corporalidad y la singularidad vinculante de la voz necesariamente renueva nuestra relación con ella, *potenciando* la aparición de saberes que estaban velados; de nuevas habilidades y estrategias poéticas, performáticas y políticas de insertar nuestra voz en el mundo; de nuevas relaciones que se tienden vocalmente con el tiempo, con el espacio e íntimamente con el otro. El conjunto de esos saberes, habilidades, estrategias, relaciones y afectos es a lo que ahora quiero referirme cuando hablo de agencia. *Reconocer la corporalidad y la singularidad vinculante de la voz produce otro tipo de agencia*. La inmersión vocal que he inaugurado ya desde el tejido de estas ideas es el desdoblamiento performativo que he logrado hacer de la anterior declaración en itálicas, es la forma en la que he rumiado este viaje teórico y conceptual con mi propia voz. El siguiente y último capítulo corresponde por fin a la descripción de dicho proceso inmersivo.

²⁴ Mladen Dolar tiene también un texto en el catálogo de Zdjelar donde escribe al respecto de *The Perfect Sound*: “No hay voz sin molde y sin contradicciones, y no hay una forma fácil de librarse de esta situación; de esta tensión que une lo individual y lo social, lo singular y lo universal, cuerpo y cultura, disfrute y código, saliva y fonemas, todos estos bajo la luz dura de la división de clases. Escrudifiñar estos nexos con paciencia, perspicacia, ingenio y sutileza es el primer paso para poder concebir nuevas políticas de emancipación” (p. 30, 2009) (traducción propia). Concebir, a través de la voz, nuevas políticas de emancipación: hacia allá se camina.

Capítulo 3: Proyecto

El proyecto AFE en el que desemboca esta investigación se compone de dos momentos performativos. El primero de ellos se nombra, como he anticipado ya, *Inmersión vocal*. Esta inmersión consiste en una performance²⁵ que trabaja con la voz y con el cuerpo, el tejido teórico del capítulo anterior. El segundo momento, *Emerción vocal*²⁶, surge como consecuencia y a modo de registro del primero, consistiendo en una suerte de relato vivo de la inmersión; como si después de sumergirse en la profundidad vocal fuera necesario salir a la superficie a tomar aire y contar lo que pasó. En este tercer apartado se discutirá el proceso de creación de ambas piezas, los elementos y estructuras que las constituyen, y la relación entre ellas.

3.1 Performance *Inmersión vocal*

3.1.1 Proceso de trabajo

Desde el inicio del proyecto, no hubo duda de que esta investigación culminaría con un gesto performativo, con una obra que usaría la voz y el cuerpo para desdoblarse. Ya en los primeros planteamientos se tenían presentes los tres ejes conceptuales sobre los que he elaborado: *corporalidad, singularidad vinculante y agencia*. El ahora citadísimo libro de Adriana Cavarero había estado rondándome desde hacía más de dos años, filtrándose lentamente en mi trabajo, dando pistas. En el camino, las otras dos referencias teóricas, Brandon LaBelle y Mladen Dolar, junto con la serie de artistas y performers que se han ido rastreando, fueron alimentando la investigación para poder aterrizar los tres grandes nodos que conformaron el capítulo dos; generando, quizá más que nodos, la concatenación de ideas que se planteó en términos de “*reconocer la corporalidad y la singularidad vinculante de la voz produce*

²⁵ Próxima a realizarse el 6 de diciembre en la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

²⁶ Próxima a presentarse del 12 al 14 de diciembre también en la Sala Juen Egenau, dentro de la exposición colectiva de examen de grado, acompañada por los proyectos de mis compañeras de grupo: Antonia Gómez con su obra *L.I.P.S.E.S* y Paula Coñoepean con su obra *El secreto del ají*.

otro tipo de agencia". Esta sentencia que podría sonar tan categórica y rígida me parece, más bien, que goza de la claridad de una afirmación que se intuye cierta, que se *siente* cierta en tanto se ha encarnado, en tanto se habita cotidianamente a través de una práctica artística que ha mirado en esa dirección desde hace un tiempo²⁷.

Con el mapa trazado, las primeras pruebas que se hicieron para irlo caminando fueron una serie de exploratorios ejercicios vocales que se enfocaron en la primera parte de la mencionada intuición: *corporalidad*. Así, trabajé por algunas semanas con breves y sencillas acciones que aunque mantenían la lógica de una lectura performativa, buscaban tensarla desde un uso de la voz que intensificaba su origen corporal y su naturaleza sonora, al mismo tiempo que subordinaba su dimensión significativa en términos de lenguaje. Por ejemplo: la voz leía un mismo fragmento en diferentes horas del día (al despertar, una hora después, al medio día, por la tarde y justo antes de dormir) haciendo patente como cambiaba de texturas conforme el cuerpo iba activándose y desactivándose; probaba también con lecturas que incluían bostezos, carraspeos o constantes muletillas de duda como *mmm*, *aaah*, *eeeh* de modo que esas interrupciones fueran haciendo tropezar al sentido original del contenido. Para otras pruebas recurría al uso de texto proyectado sobre el muro, recurso visual que se ha mantenido como elemento central de la performance *Inmersión vocal*. Rescatando algunas dinámicas propias de mis clases de canto²⁸, "leía" los textos que se proyectaban vocalizando únicamente las consonantes o las vocales de cada palabra, desarmando así el significado y acompañando el escrito solo con el sonido de la voz. Manteniendo esa desarticulación de los fragmentos, propuse otro ejercicio en donde iba seleccionando solamente algunas palabras del texto en cuestión, que

²⁷ Cabe confesar que en algunas ocasiones este proyecto ha llegado a *empalagarme*, y ninguna otra palabra es más puntual para describir el sentir. Hay un sensación de llevar meses hablando de algo que *ya sé*, de algo que muy adentro *ya sabía*, pero que no había tenido la oportunidad de sentarme a verbalizarlo ni el espacio para compartirlo con otros. Y aunque sigo creyendo que era totalmente necesario dedicarle todo este tiempo a irlo tejiendo palabra a palabra y gesto a gesto, que definitivamente han habido muchas sorpresas y se han encontrado maravillosas novedades, hay que decir que me ha estado rondando una extraña sensación de *dèjà vu*: ¿que no ya habíamos dicho eso antes?, ¿no escribí ya este mismo texto?

²⁸ Como vocalizaciones, "sirenitas" o ejercicios de respiración y activación del apoyo. La práctica del canto ha movilizadísimo mucho mi relación con mi voz y ha informado profundamente todo este proyecto.

leía en voz alta mientras las tocaba con la mano, generando así una suerte de *black-out poetry* que activaba la voz y el cuerpo para crear nuevas frases. Todos los fragmentos que usaba para estas pruebas correspondían a extractos de los libros que se citaron en la investigación: Cavarero, Dolar y LaBelle eran desarticulados y rearticulados en cada experimentación.

En un primer momento, hacía estas acciones sin asignarles mayor estructura u orden. De hecho, originalmente se planteó la posibilidad de que la inmersión vocal fuera precisamente un despliegue de ensayos, una serie de gestos que pudieran leerse como una incipiente e intuitiva práctica vocal que buscaba armarse desde la colección, la repetición, la variación, la acumulación y la composición de estos breves ejercicios. Me resonaba mucho la noción de *estudio*, me seducía la idea de trabajar en algo con bordes difusos, que se centrara en el ensayo y el proceso. Sin embargo, es complejo encontrar el camino cuando no solo los bordes sino la dirección misma es difusa. Aunque las exploraciones eran placenteras y definitivamente algo nuevo para mí, pronto se hizo evidente que no estaba logrando ensamblar, desde la pura acumulación de haceres, un proyecto que se sostuviera. Me conflictuaba también el posible montaje de dicho proyecto: ¿cómo pueden desplegarse una serie de ejercicios sonoros y corporales “suelos” que no sea a través de su registro audiovisual? La idea de tener que montar un montón de audios o videos me atormentó lo suficiente para desistir de ese camino. Lo que yo quería era presentar la voz sin mediaciones, directo desde mi propio cuerpo. Para mi trabajo, nuestra presencia en el espacio-tiempo compartido es fundamental, y para lograrlo, no había otra alternativa más que trabajar desde la performance, estructurando los ejercicios en una sola pieza, una sola narrativa. Comenzó entonces la construcción del que sería el guion de *Inmersión vocal*: una performance que debería reunir y trazar un camino con aquellos puntos de interés teóricos y vocales que ya se habían encontrado.

Para este trabajo corporal-escritural, el proceso se veía como ir rescatando elementos de los ejercicios que se habían hecho y del recorrido conceptual del segundo capítulo; al mismo tiempo que se probaba con la proyección visual, que se decidió mantener.

Uno de los deseos más profundos de esta performance es dar cuenta de una práctica de investigación-creación que intenta no subordinar ninguna de las dos palabras que la componen. En ese sentido, podríamos decir sobre la lógica que le fue dando forma, que no solo se basó en los ejes conceptuales que se habían planteado, sino que también retoma lógicas propias de otro tipo de prácticas vocales y coreográficas. Por ejemplo, la de una clase de canto: primero se calienta el cuerpo, luego se respira, luego se vocaliza y finalmente se canta. O una lógica escénica: lo primero que percibimos de la performer es su silueta, luego su aliento, luego su voz; después, aparece el cuerpo pero sin darnos el rostro, hasta que por fin nos habla de frente, y lentamente hacia el final permite que otras voces aparezcan mientras la suya se pierde, cerrando el casi teatral y mágico ciclo de aparición y desaparición. En ese juego de entrelazamiento de filosofía con poesía, de texto con canto, de silenciosas respiraciones con bulliciosas participaciones del público, se fue armando poco a poco el plan inmersivo.

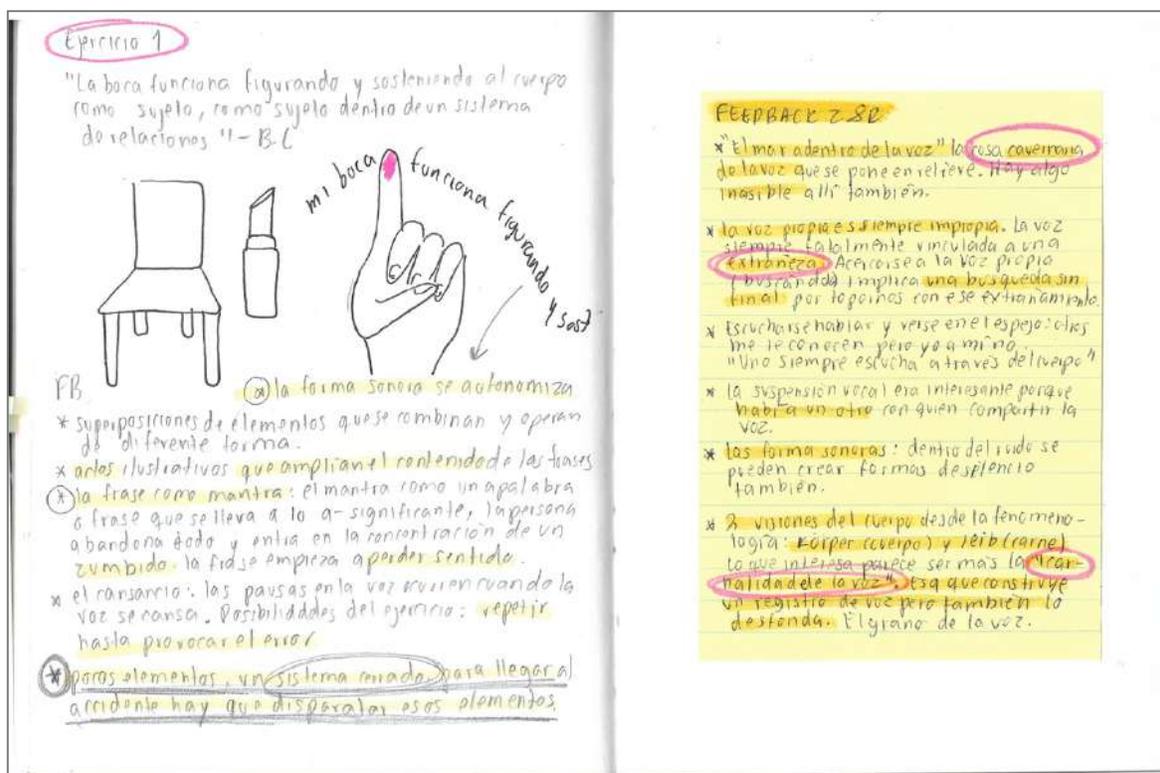


Fig. 29 – Fragmentos de bitácora del proyecto *Inmersión vocal*
 Notas de los primeros ejercicios que llevaron a la performance *Inmersión vocal*.

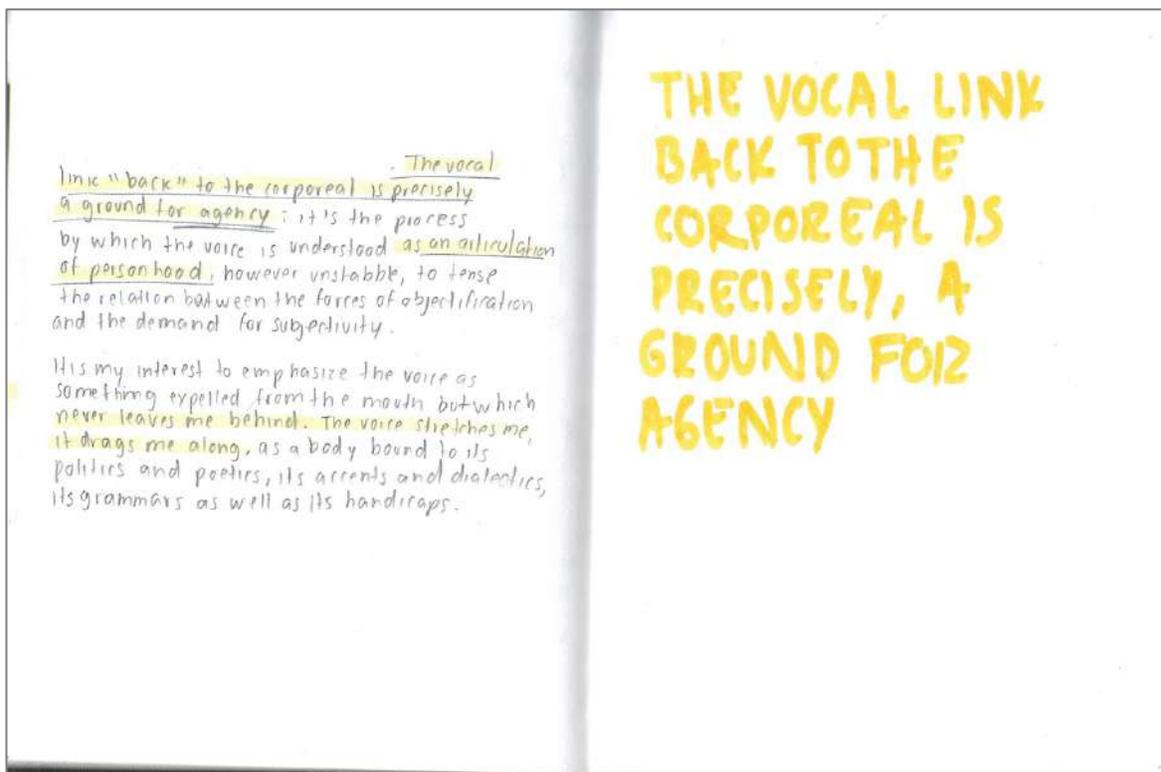
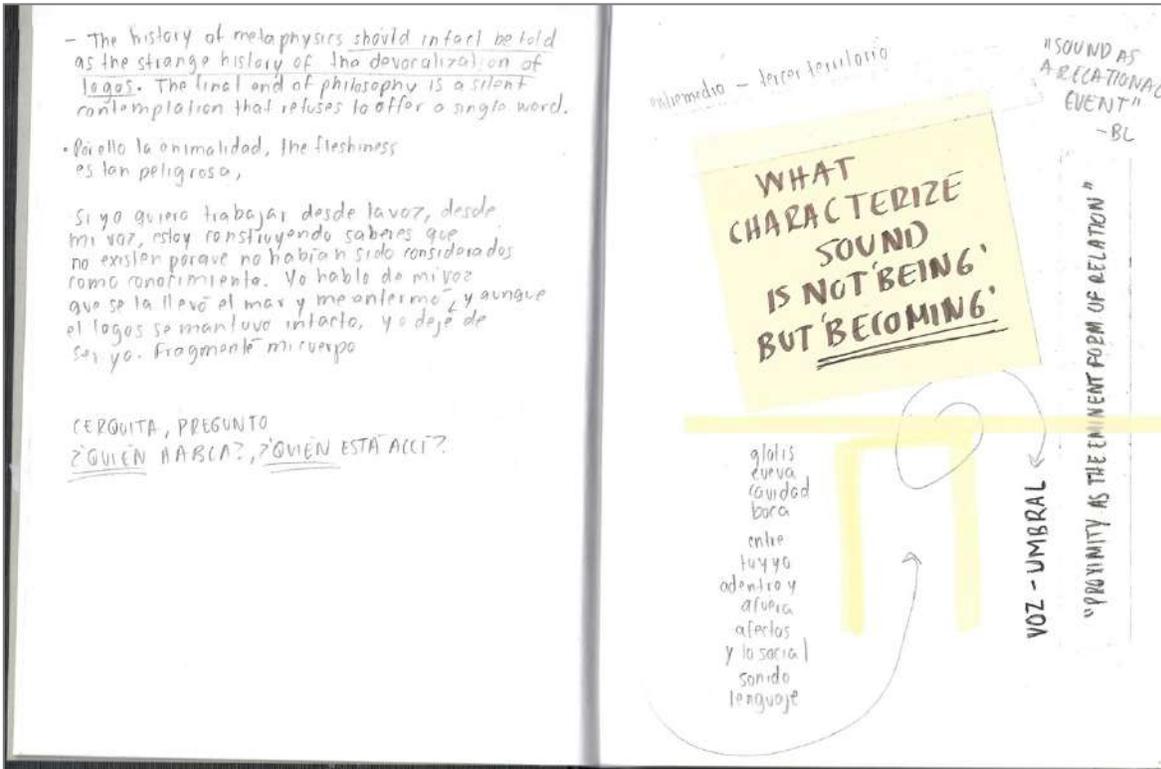


Fig. 30 y 31 – Fragmentos de bitácora del proyecto *Inmersión vocal*
Referencias y notas.

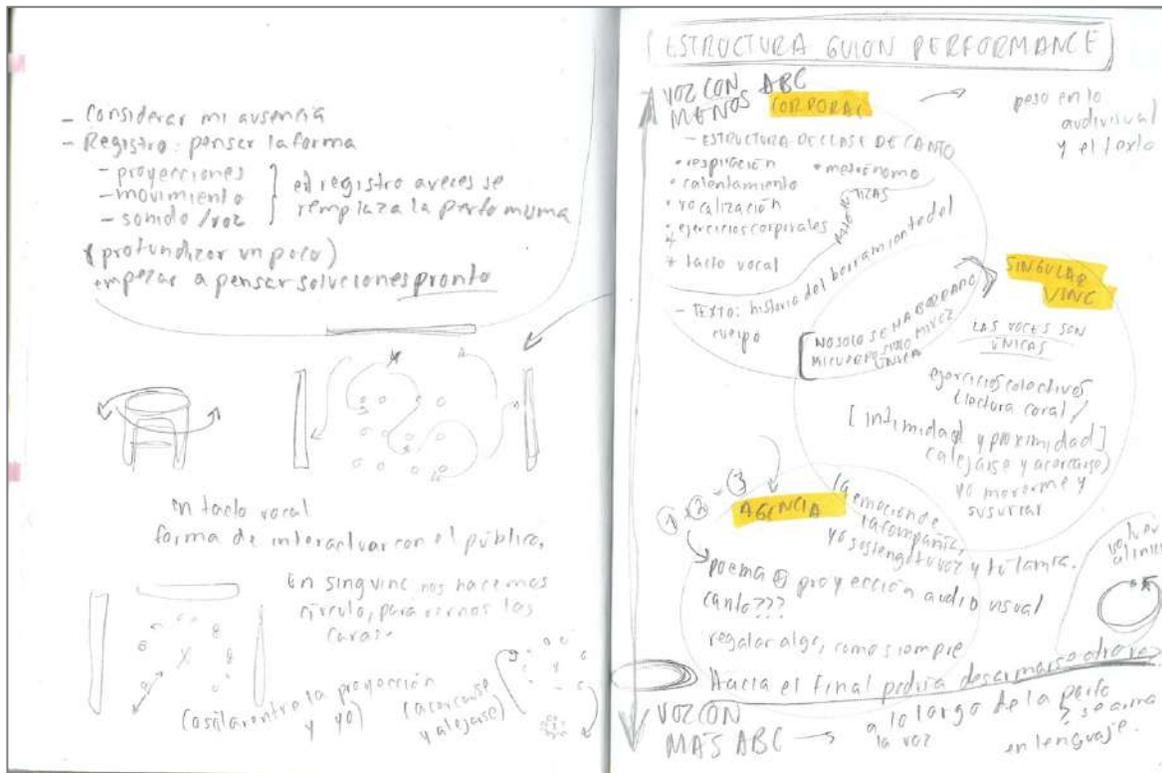
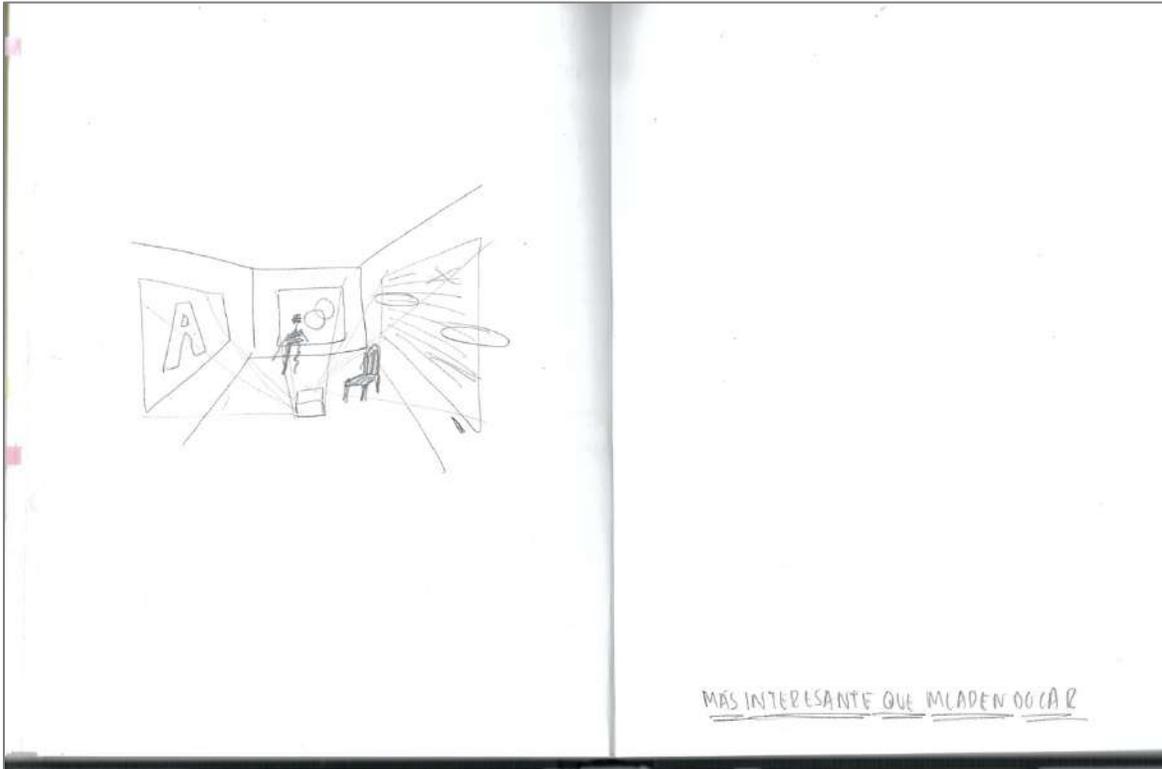


Fig. 32 y 33 – Fragmentos de bitácora de proyecto *Inmersión vocal*
Proceso de trabajo del guion.

3.1.2 Descripción de la performance

Describir una performance es cuando menos complejo, es intentar capturar algo que se hace presente solo para inmediatamente alcanzar a ver su silueta alejándose a la distancia: tan complejo como escribir sobre la voz. Describir una performance que todavía no sucede es llanamente un ejercicio de ficción especulativa. Intentar hablar de un acontecimiento en su estado virtual, aún en potencia, bien podría ser un total despropósito si no se tuvieran las consideraciones necesarias. Consideraciones como la apertura, por ejemplo; cierto grado de incertidumbre y opacidad, pero también honestidad y determinación para manifestar con claridad lo que se desea que ocurra. Intentando tener esas precauciones en mente, me parece que puedo describir esta pieza aún-por-ocurrir en dos sentidos: a partir de los elementos y recursos que utiliza y a partir de la estructura general que la compone.

Inmersión vocal utiliza cinco recursos básicos empezando, por supuesto, con mi voz/cuerpo; recurso primordial que sostiene el resto y los pone en interacción. El segundo elemento es el texto, que abarca no solo aquel que el Data proyecta sobre el muro, sino también el guion mismo que coreografía el movimiento de mi cuerpo y la narrativa de mi voz; el papel de la escritura en este proyecto es fundamental. El tercer elemento es precisamente la proyección, que permite no solo presentar la palabra desde su visualidad, sino que también facilita y propicia la interacción de la performer con ellas: siguiéndolas con la mirada, proyectándolas sobre la piel, recorriéndolas con el tacto; en ese sentido, la proyección también compone imágenes. El cuarto recurso lo aporta la voz del público, que aunque hace su aparición hasta la segunda mitad de la performance, es quizá el momento más potente. Invitar al espectador/participante a usar su propia voz durante la inmersión vocal, es una forma de aterrizar e integrar los flotantes pensares de la voz en la carnalidad de los cuerpos que comparten aliento durante esos minutos. Convocar la voz del otro desde su corporalidad, desde su singularidad vinculante y desde su agencia, es el llamado más importante de todo el proyecto.

Finalmente, el último recurso correspondería al tiempo y espacio. La dimensión temporal de la inmersión vocal es interesante porque aunque ésta se prolonga por aproximadamente 45 minutos, a lo largo de ella va cambiando la forma de relacionarse con el tiempo. Al principio, la performance se acompaña del sutil sonido de un metrónomo que marca los segundos; generando una temporalidad más mecánica pero también más rítmica. Hacia la mitad es más bien mi voz la que moldea el tiempo con la modulación de su relato; y hacia el final, es ahora el público quien de alguna forma se apropia del tiempo con su participación. Respecto a la espacialidad, la performance se realiza al interior de la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Siendo un solo espacio rectangular de 7 metros de ancho, 15 metros de largo y 4 metros de altura, la sala genera una acústica con mucha reverberación, que aunque dificulta la comprensión de lo que se dice, hace que la voz resuene intensamente, saturando el espacio y los cuerpos que lo habitan.

Vayamos ahora a la estructura. Como he introducido ya, la inmersión vocal se estructura en tres partes. En la primera parte, *corporalidad*, se plantea una de las críticas principales que hacen LaBelle y Cavarero en sus textos y que es la provocación a la que responde el cuerpo de la performer que lentamente se hace presente: la voz, al estar bajo el yugo de la palabra, ha ido olvidando su origen corporal. Así, mi voz se presenta primero sin lenguaje, utilizando el tiempo de la performance para irse articulando y singularizando poco a poco: parte del silencio, a la respiración, al sonido y finalmente a la palabra. Éste es también el momento donde tiene más protagonismo la proyección visual, el peso de la narrativa oscila entre mi cuerpo y el texto que se proyecta sobre el muro del fondo de la sala. La segunda parte se centra en la noción de la *singularidad vinculante* de la voz, de cómo su unicidad tiene un propósito relacional. Aquí se introducen dos elementos nuevos: mi voz que habla desde la oscuridad (la imagen de mi cuerpo se pierde pero precisamente por la particularidad de su voz la seguimos reconociendo) y por primera vez, la participación del espectador. Para dar cuenta de las múltiples singularidades que en ese momento ocupan la sala, se convoca a aquellas otras voces a aparecer, a responder al llamado. Finalmente, la tercera parte corresponde a la propuesta de *agenciamiento vocal* que

he desarrollado, ese agenciamiento que es también corporal, singular, vinculante, afectivo y poético-político. Mi voz toma nuevamente el protagonismo por un momento, para después dejar que la performance termine con una segunda invitación a la participación del público, que por fin se levanta de su lugar para movilizarse a interactuar también con las palabras de la proyección y con los otros cuerpos a través del tacto y de su voz. La inmersión terminaría con un coro de voces que suenan simultáneamente, ojalá pensando para sí cómo (y si es que) también las habita a ellas ese potencial agenciamiento; usando el final de la performance para buscarlo.

Originalmente, con ese barullo terminaba el proyecto de *Inmersión vocal*, con esta invitación a buscar otra agencia dentro de la propia garganta nos encaminábamos al cierre de este texto y de este curso AFE y de este programa académico. Sin embargo, en el proceso ocurrió que del mismo programa académico llegó el aviso de que existe un protocolo para encaminarse a esa despedida. Dicho protocolo consiste en que mi proyecto debe cumplir el requisito de estar expuesto²⁹ en sala, en la presentación colectiva de los proyectos AFE junto con mis compañeras de curso. Ante ese requerimiento, la planeación inicial de la inmersión vocal tuvo que modificarse. Sin el deseo de forzar la obra entre los márgenes del protocolo de examen de grado, ni tampoco de resolver el requisito de estar en sala simplemente poniendo el registro audiovisual de la performance, se planteó una tercera posibilidad: desdoblar la inmersión vocal un poco más para generar otro gesto performativo que sí se adaptara a las condiciones de la exposición colectiva y que inclusive pudiera elaborar precisamente al respecto de este dilema del registro “imposible” de una experiencia compartida corporal y sonora. Es así como surge el segundo momento de este proyecto, del que se hablará a continuación.

²⁹ Entiéndase “expuesto” en el sentido más tradicional de la palabra: presentarse, en el contexto de una exposición de artes visuales, dentro de un espacio de cubo blanco de forma “permanente”, fija, estable; ocupando el espacio entre/sobre los muros y el suelo; disponible para el espectador en un horario de 10:00 a 18:00hrs de lunes a viernes.

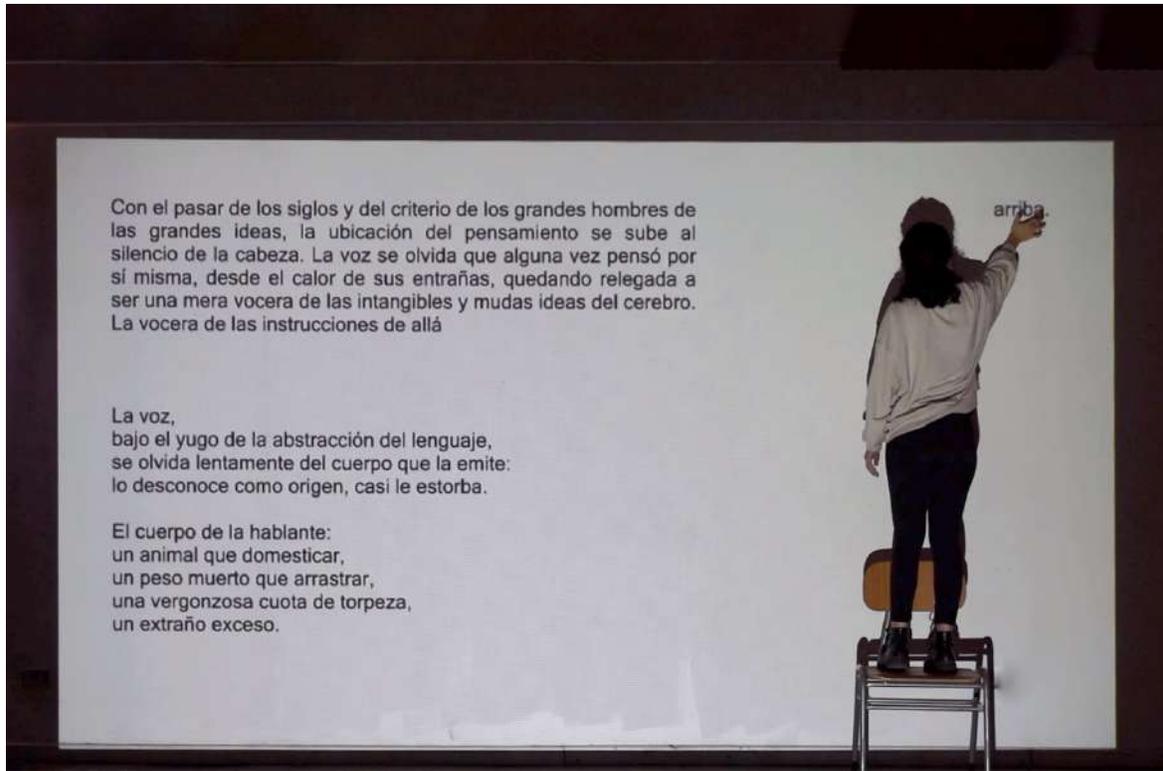


Fig. 34 y 35 – Ensayos de *Inmersión vocal*

Pruebas con una proyección de menor escala de la primera parte de la performance, *corporalidad*.

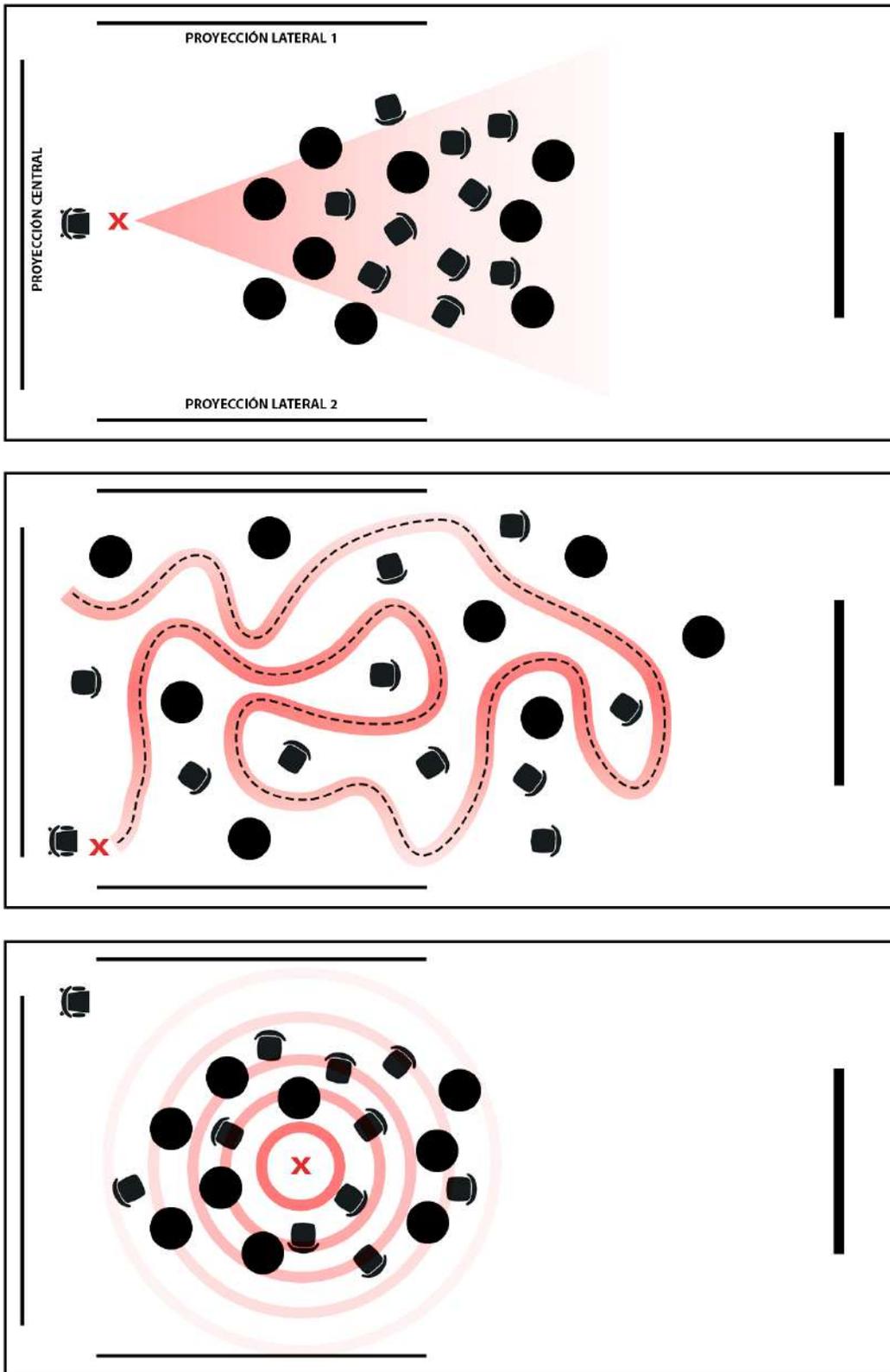


Fig. 36 – Bocetos conceptuales de *Inmersión vocal*

Trazos de las posibles disposiciones de la artista y del público en el espacio, considerando los flujos y trayectos de la voz durante la performance.

3.2 Performance *Emersión vocal*

3.2.1 Proceso de trabajo

Aunque la emersión vocal surge como respuesta a un requerimiento académico, se ha abordado como una oportunidad para pensar en una de las problemáticas a las que desde siempre se ha enfrentado la performance: el tema del registro. ¿Cómo dar cuenta de lo que pasó? A lo largo de la historia del arte contemporáneo se han hecho un sinfín de acercamientos distintos a esta interrogante; y aunque ahora no corresponde detenerse a elaborar sobre ello, sí cabe decir que en mi práctica performativa es hasta hace muy poco que me he hecho esta pregunta.

Recordando los trabajos que he dado como antecedentes en el primer capítulo, vemos como en *Lengua Materna* y en *Una canción para Irarrázaval*, el tema del registro no se problematiza ni tampoco necesariamente se “aprovecha”; en ambos casos se optó por simplemente registrar con fotografías y videos la totalidad de la acción. Aun así, hay una claridad absoluta de que el registro no constituye la obra; si esas piezas volvieran a presentarse correspondería hacerlas nuevamente en vivo. Sin embargo, con *Suspensión vocal: mar*, sí que se piensa el registro de forma muy consciente, pues al ser una acción tan prolongada, es únicamente a través de sus capturas que la obra puede (parcialmente, por supuesto) compartirse. En *Suspensión vocal* se optó por contrastar la magnitud de la acción – entregar la voz al mar por 12 días – con un registro mínimo: una fotografía, un breve texto descriptivo y una bitácora. En *Suspensión vocal* el problema del registro potencia la obra, permitiendo que se especule e imagine sobre su proceso, facilitando su circulación y, sobre todo, dando cuenta de la imposibilidad de dar cuenta.

¿Qué hacer entonces con la exigencia de que la inmersión vocal esté permanentemente en sala? Después de varias semanas de parálisis, pensé: “después de sumergirse, eventualmente hay que salir”. Toca volver a la superficie; salir a respirar, a descansar, a contar a quienes nos esperaron pacientemente en la orilla cómo nos fue, qué vimos, qué sentimos, qué nos pasó. Después de la inmersión,

debería haber una emersión. La complementariedad de ese movimiento me hacía sentido, me dejaba tranquila, no se puede estar dentro de la propia garganta para siempre. Apareció entonces una buena ancla para pensar en el tipo de acción que podría suceder en la Sala Juan Egenau durante la muestra colectiva, había que salir a contar. Con la idea del relato en mente, apareció otra noción a considerar, otro eje de la voz que se mencionó poco durante la inmersión vocal pero que ahora demandaba protagonismo: la voz ocurre en el tiempo. Si a la voz le quitamos los medios técnicos para grabarse y reproducirse, la voz es puro presente; la voz demanda presencia, cercanía, encuentro. Es así como desde la invertida noción newtoniana de que todo lo que baja tiene que subir, desde una latente interrogante por el registro catalizada por el inesperado rigor académico, y desde las innegociables demandas de *aquí y ahora* de la voz, es que se plantea la performance *Emersión vocal*.

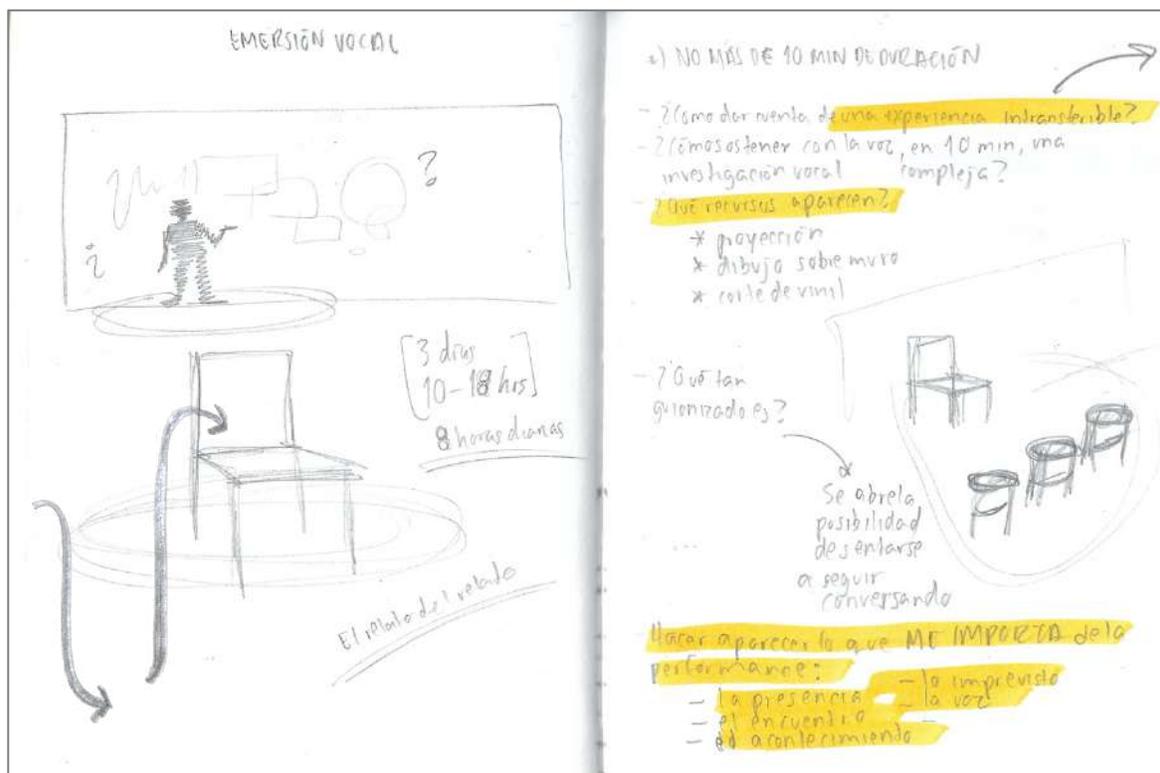


Fig. 37 – Fragmentos de bitácora del proyecto *Emersión vocal*
Primeras notas y bocetos de *Emersión vocal*

3.2.2 Descripción de la performance

Si describir una performance es complejo y describir una performance que aún no ocurre es un ejercicio de ficción especulativa, describir una performance que es el registro de una performance que aún no ocurre está ya en el límite de lo irresponsable. Prolongando el disfrute de hacer promesas de lo que será sin tener ninguna certeza de ello, una vez más, repetiré la estrategia usada en la descripción de *Inmersión vocal*, hablemos de los elementos centrales y de la estructura de la emersión para intentar por lo menos dibujarla con palabras en el aire.

La emersión vocal reduce sus recursos a cuatro³⁰: nuevamente mi cuerpo/voz, nuevamente el texto, (ojalá) nuevamente las voces del público y nuevamente el tiempo y espacio. Sin elaborar mucho más sobre las mencionadas voces propias y ajenas que ya se desarrollarán a continuación, cabe explicar que el tiempo/espacio se modifica considerablemente respecto a la inmersión vocal ya que, aunque la emersión sucede también en la Sala Juan Egenau, ésta se encuentra en una instancia muy distinta, funcionando como un espacio de cubo blanco que hospeda una exposición colectiva. En ese sentido, mientras el espacio se reduce a un solo muro, el tiempo se extiende a una duración de tres días. Finalmente, agregar al respecto del texto, que durante la emersión vocal éste considera tanto el relato fragmentado que hace la voz a lo largo de toda la performance, como un texto descriptivo que se instalará en sala.

Por su parte, la estructura de la emersión es también muy distinta a la performance que la antecede; en esta ocasión, se hace un ejercicio con un trazo mucho más

³⁰ De las muchas cosas que quedan pendientes en este texto y que no alcanzarán a considerarse plenamente en las conclusiones, es elaborar sobre cómo la densidad de contenido que parecen tener ambas obras, se contrasta con la austeridad de los recursos que utilizan. Hay algo que me interesa en la posibilidad de generar acontecimientos con lo mínimo. La coreógrafa, bailarina y asesora externa de este proyecto, Bárbara Pinto, describió esta austeridad como la habilidad de trabajar “sin artificios”. Desde hace un tiempo me ronda la idea de aproximarme lo más posible a ser una artista *sin bodega*, una que no necesite preocuparse por la conservación de sus piezas, ni si quiera de ir a desmontar después de una exposición. Ojalá insistir en ese hacer más con menos, en hacer solo con lo que el cuerpo puede, en que *la cosa* desaparezca con gracia apenas dejando sobre la mesa una servilleta con su número telefónico.

simple, suelto, abierto, prolongado y semi-improvisado. Por un lado, por la naturaleza misma del contexto donde se desarrolla la performance, compartiendo instancia con otros proyectos y en un espacio expositivo que distribuye la atención del espectador de forma muy diferente a la “caja negra” que se usó la primera vez. Y por otro, porque creo importante para mi trabajo el probar con nuevos modos de explorar la performatividad que tensen o se alejen de mis lógicas ya conocidas de lecturas, guiones y monólogos pre-escritos. Así, la emersión vocal, más que un guion con una narrativa, instala una *situación* en la SJE. La situación se describe lo más puntualmente posible usando un texto en gran formato instalado en el muro lateral izquierdo de la sala:

“El pasado 6 de diciembre ocurrió en este mismo espacio una performance llamada Inmersión vocal. El proyecto consistía en sumergirse en las profundidades de la voz, de mi voz, para explorar con sus cualidades más ricas: su corporalidad, su singularidad, su relacionalidad y su capacidad de agenciamiento. Desde el deseo de investigar estas cualidades, construí la mencionada performance que ahora, por supuesto, no está aquí. Pasa que hay otra cualidad vocal esencial: la voz acontece en el tiempo. La voz es presente y la voz es presencia. La voz con la que a mí me interesa trabajar – que es aquella que emana sin mediaciones técnicas desde el cuerpo vivo – acontece para entregarse al otro e inmediatamente desaparecer.

Pasa que la tendencia a esfumarse que tiene mi voz choca con el deseo del arte y sus instancias expositivas/académicas de tener evidencias para mostrar, circular, conservar y mantener. Ante el histórico, profundo y entendible deseo de la huella se vuelve necesario estar aquí; poner aquí mi cuerpo y mi voz como el único registro posible. Esta segunda performance se nombra entonces Emersión vocal, y consiste en salir a la superficie con el relato de lo que pasó.

Durante los días que dura esta exposición estoy presente en la sala, instalándome como un registro oral de lo que fue la inmersión. Siéntete libre de interrumpir para hacer preguntas, conversar y hacer uso de tu voz a partir de la convicción que moviliza a este ejercicio: las voces son singulares y vinculantes prolongaciones del cuerpo y del presente.”

Mi cuerpo se sitúa junto a este texto, usando la misma ropa y sentada en la misma silla que utilicé en la inmersión vocal. Mientras no haya público en la sala me mantengo callada, no tiene sentido expulsar voz si no está dirigida a alguien, el relato es siempre para que otre lo escuche. Cuando la sala tenga visitantes, se espera a que su atención esté puesta en el texto sobre el muro para empezar a hablar. El relato oral que se menciona en el texto se escucharía no como una narrativa estructurada de principio a fin de *Inmersión vocal*, sino más bien como breves y pausadas frases que relatan cosas que sucedieron a lo largo de la performance. El relato no necesariamente sigue un orden riguroso ni se esfuerza por abarcarlo todo; las frases tienen algo de vagas, no intentan traducir lo que es intraducible, son casi pretextos para hacer la voz sonar. Lo que se cuenta incluye descripciones simples de lo que hizo mi cuerpo y mi voz en el espacio, habla también de lo que decía el texto de la proyección, y entrelaza anotaciones sobre cómo me sentía o lo que percibía en ese momento. Las frases armarían secuencias similares a esta:

La sala está oscura con la excepción de un rectángulo de luz blanca proyectada en la pared del fondo (...) Hago inhalaciones profundas y exhalaciones con el sonido "s" (...) 24 personas están sentadas en el suelo sobre una alfombra oscura, algunas prefieren las sillas" (...) Aparece un texto que cuenta la historia de cómo los antiguos griegos llegaron a sospechar que se pensaba con los pulmones (...) Estoy nerviosa, no sé si mi historia de los griegos les está aburriendo (...) La voz tarda mucho tiempo en aparecer y cuando lo hace, lo hace con timidez (...) Aparece escrito en la proyección "la celebración de la saliva" (...) La luz se pone rosa (...) Hablo del ejercicio de tacto de sonido (...) Cuando me acerco al público veo a Miranda sentada, me alegro mucho, pensé que no vendría. (...)

La voz hace aparecer estas frases con calma, dando tiempo entre una y otra, por si el silencio anima a quien escuche a interrumpir, a hacer una pregunta, pero también a irse cuando lo deseen. El objetivo es proponer un ritmo que dé la sensación de que este registro oral estará disponible y prolongándose con esa suavidad por muchas horas más; un ritmo que dé espacio para ir y volver, para quedarse sin que sea abrumador, pero sobre todo con el importante deseo de convocar la aparición de las voces del público sin tener que demandarlas. Las voz no le hace preguntas al

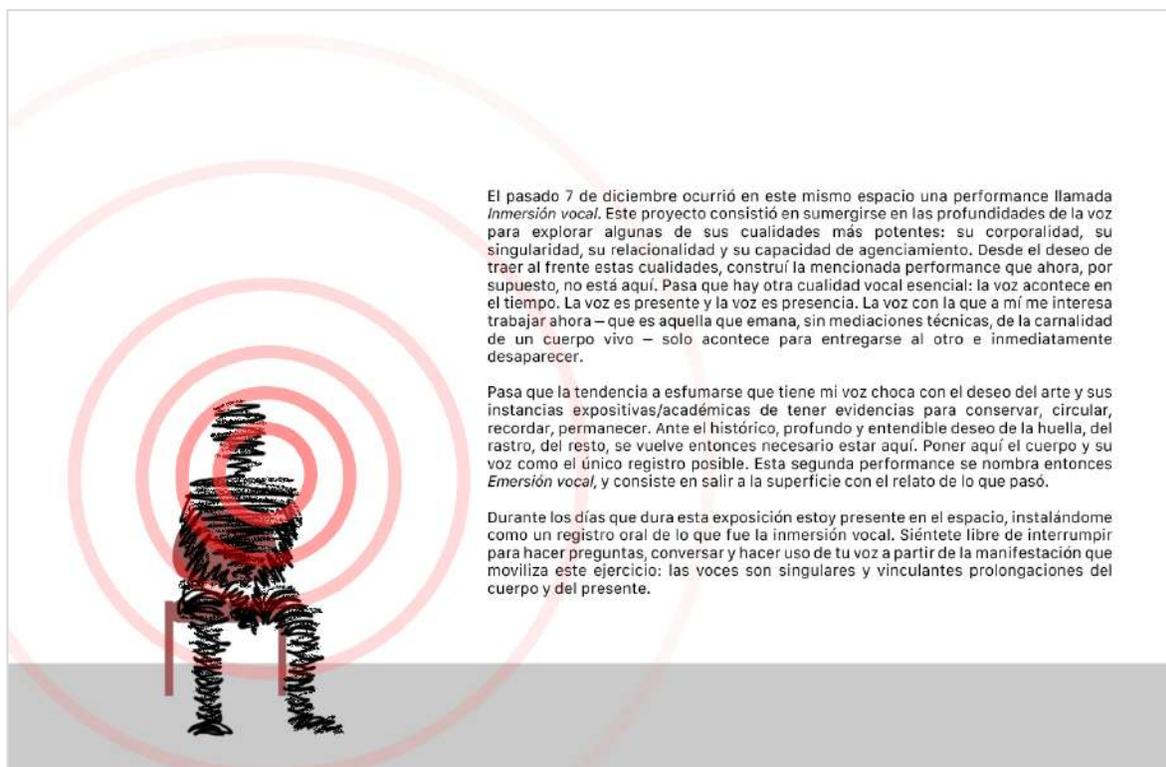
espectador, no lo interpela directamente; las preguntas o la conversación se harán presentes solo si la otra lo desea y lo busca por su cuenta.

Un factor importante a considerar es que esta emersión vocal comparte no solamente espacio con otras obras, sino que también comparte con ellas ambiente sonoro. La obra de mi compañera Paula Coñoepean, consiste en una instalación que incluye una pieza de video que usa también una voz para narrar un relato. Aunque esta voz suena con un volumen más bien bajo, esta obra no tiene audífonos y se está reproduciendo constantemente en *loop*: la sala no estará nunca en completo silencio. Por este motivo, durante la emersión vocal no estoy hablando todo el tiempo, el registro oral se activa solo cuando la atención del espectador está dirigida a mi pieza pues ésta no debería imposibilitar ver y escuchar el video de Paula ni sonar permanentemente sobre él. Durante mis recientes y múltiples visitas a la Sala Juan Egenau, no es común ver grandes grupos de personas adentro, por ello considero que este vaivén de voces puede funcionar sin ser sobrecogedor. Aun así, será importante al momento de la performance estar receptiva a lo que el flujo del público permita y proponga. Es decir, si hubiera algún espectador que decida realmente sacarle provecho a este relato oral y desee instalar una larga conversación mientras hay otros visitantes entrando al espacio, tendríamos que salir de la sala y ocupar juntos las sillas y mesas que están al exterior de la SJE. Esa flexibilidad será necesaria para que la emersión pueda compartir armónicamente con los otros dos proyectos AFE.

Emersión vocal, como mencionaba al principio, instala una situación a explorar: la situación del registro vivo. Como cualquier cosa viva, el registro es también una cosa opaca, difusa y mutable que exige una performatividad en esa misma línea. Esta performance se prolonga por los tres días que dura la exposición colectiva en la Facultad de Artes, y seguramente en el proceso irá adaptándose a ella. Poco a poco aproximándose mejor al público que se acerca, leyendo mejor su curiosidad, sus ganas de hablar o su deseo de silencio. En ese sentido, la emersión aporta a este proyecto varias cualidades vocales que quedaron fuera de la inmersión: la voz que calla, la voz que espera, la voz que está latente pero guardada dentro del cuerpo;

aparece también la voz de la memoria, la que habla de un pasado para intentar traerlo al ahora; y, con particular relevancia, aparece la voz que está a la expectativa, que improvisa, que no está segura de lo que va a pasar, que *pingponea* con el otro en conversación.

Me parece importante que este denso proyecto AFE termine arribando a su fin con una emersión orientada hacia la ligereza, hacia la minimalidad. El cuerpo que permanece tres días en el espacio no lo hace de forma sufriente, heroica ni resistente; el cuerpo habita el espacio con mucha calma, con liviandad, con disfrute. Es así como concluye entonces el proceso inmersivo, no cerrándose de forma circular y definitiva, sino trazando una flecha que baja y vuelve a subir como se dibuja en el margen izquierdo de las últimas notas de la bitácora (fig. 37); trazando una parábola abierta. Una parábola, un valle, un cuenco profundo donde quepan todas las exploraciones vocales por venir y sus inesperadas preguntas, necesidades y deseos.



El pasado 7 de diciembre ocurrió en este mismo espacio una performance llamada *Inmersión vocal*. Este proyecto consistió en sumergirse en las profundidades de la voz para explorar algunas de sus cualidades más potentes: su corporalidad, su singularidad, su relacionalidad y su capacidad de agenciamiento. Desde el deseo de traer al frente estas cualidades, construí la mencionada performance que ahora, por supuesto, no está aquí. Pasa que hay otra cualidad vocal esencial: la voz acontece en el tiempo. La voz es presente y la voz es presencia. La voz con la que a mí me interesa trabajar ahora — que es aquella que emana, sin mediaciones técnicas, de la carnalidad de un cuerpo vivo — solo acontece para entregarse al otro e inmediatamente desaparecer.

Pasa que la tendencia a esfumarse que tiene mi voz choca con el deseo del arte y sus instancias expositivas/académicas de tener evidencias para conservar, circular, recordar, permanecer. Ante el histórico, profundo y entendible deseo de la huella, del rastro, del resto, se vuelve entonces necesario estar aquí. Poner aquí el cuerpo y su voz como el único registro posible. Esta segunda performance se nombra entonces *Emerción vocal*, y consiste en salir a la superficie con el relato de lo que pasó.

Durante los días que dura esta exposición estoy presente en el espacio, instalándome como un registro oral de lo que fue la inmersión vocal. Siéntete libre de interrumpir para hacer preguntas, conversar y hacer uso de tu voz a partir de la manifestación que moviliza este ejercicio: las voces son singulares y vinculantes prolongaciones del cuerpo y del presente.

Fig. 38 – Boceto conceptual de *Emerción vocal*

Disposición de la performer y su voz en relación al texto sobre muro.

Conclusiones

La voz, mi voz, propone un campo de exploración vasto. A lo largo de este proyecto se hicieron patentes sus desbordadas dimensiones, fue difícil concentrarse con todas las tangentes que se abrieron en el camino. De igual forma, es siempre difícil escoger palabras para concluir. Lo es aún más con este proyecto en el que está aún por conocerse lo que sucederá en ambos momentos performativos; no tengo ahora forma de saber si mis planes sostendrán los acontecimientos que han bocetado. Por ahora, puedo hacer una síntesis de lo que se queda conmigo, dentro de mi garganta, después de la inmersión-emersión a nivel teórico y escritural, a nivel de lo que ha sucedido en sus distintas pruebas y ensayos.

Se queda conmigo la satisfacción de haber desarrollado un proyecto de investigación-creación que equilibra el peso de sus indagaciones teóricas de la voz con su dimensión performativa; un proyecto que extrajo poesía y juegos vocales a partir de textos filosóficos. Se queda conmigo el placer de haber encontrado nuevas formas de trabajar con mi cuerpo, no olvido que yo inicié este programa académico con el antecedente de tener un solo performance como parte de mi portafolio. De hecho, me quedo con la sensación de que este proyecto funciona incluso como una suerte de síntesis de todo lo que he aprendido los últimos años respecto a la voz. Pienso ahora que quizá me equivoqué cuando dije que esta obra se enmarcaba dentro del momento nombrado en el primer capítulo como “la suspendida voz en expansión”, quizá este proyecto iría mejor en otro apartado llamado “la inmersiva voz que se detiene a reconocer de dónde viene y qué es lo que busca”... o quizá más bien debería desechar los apartados y volver a la imagen de la niña en la dulcería corriendo de un antojo a otro.

Me quedo también con la sensación de haber llevado hasta sus últimas consecuencias la convicción de lo que un proyecto vocal demanda: presencia, tiempo, cercanía, encuentro cuerpo a cuerpo. Considero fundamental terminar un programa de Magíster teniendo claridad de qué es lo no-negociable en nuestro

trabajo, de cuáles son las condiciones básicas que permiten el germinar de nuestra poética. Finalmente y no menos importante, también se queda conmigo el profundo agotamiento de haber hecho este recorrido vocal en soledad. Aunque he tenido la fortuna de contar con el valiosísimo acompañamiento de mis profesores Rainer Krause y Rodrigo Zúñiga, de mis compañeras de cohorte y de otros colegas y amigos, me he dado cuenta de que lo más potente de trabajar con la voz es que es un campo fértil para trabajar acompañada, para trabajar con muchas voces, para tener conversadores siempre cerca y conversaciones siempre sucediendo. Hacer la inmersión vocal en forma de un (casi) monólogo, requirió de una cantidad de energía que no sé si quiero y si puedo volver a producir. Trabajar con otros es siempre un vaivén que nos retroalimenta; ojalá mis procesos en el futuro se vean más como un vaivén que como este intenso despliegue de fuerzas.

Por último, hablemos de algunas de las mencionadas tangentes que esta investigación abrió y que quedan pendientes para futuras búsquedas. En primer lugar, está el deseo de seguir explorando las infinitas posibilidades de trabajar la relación entre la performance y la palabra. Al inicio de este proyecto pensé que lo que me interesaría trabajar “en adelante” eran las posibilidades de una voz más sonora y menos apalabrada; sin embargo, en el proceso me di cuenta de que no necesariamente es así. Mi práctica no ha logrado soltar la oralidad ni la escritura porque creo que no le interesa hacerlo; parece que lo que la mueve es más bien tensionar esa oralidad, tensionar ese cuerpo parlante, hacerlo hablar de un sinfín de maneras, bajo una diversidad de condiciones espacio-temporales y en una abundancia de contextos. Parece que lo que mi práctica pide es seguir rumiando las distintas posibilidades de encarnar la palabra.

Por otro lado, con *Emersión vocal* apareció, por supuesto, la pregunta por el registro. Como una investigadora de la voz, ¿de qué formas es posible acercarse a ella, intentar asirla, sabiendo que es imposible?, ¿cuántas formas puede tomar esa imposibilidad, ese fracaso, esa batalla felizmente perdida?, ¿cómo potenciar los proyectos vocales, performativos y escriturales desde su registro?, ¿cómo desde las

decisiones que se tomen respecto a ese mismo registro, junto con el planteamiento y los recursos que use la voz, mis proyectos pueden tener cabida en espacios que van desde un teatro, un museo o un coloquio académico, hasta un *slam* de poesía, una sala de conciertos o una activación en el espacio público? Hay mucho potencial en problematizar y tematizar el registro y la captura o no captura de la voz dentro de mi trabajo.

Finalmente, como tercera tangente para retomar en el futuro estaría ese enmarañado último eje de la inmersión vocal: la pregunta por la agencia. Quizá la parte más difícil de todo este proyecto fue intentar describir mi propia noción de agenciamiento con miras a que pudiera tener sentido también para otros. Sé que una de las líneas de indagación vocal que más me interesa continuar es aquella que tiene que ver con la agencia de la voz, aquella que encuentra en la voz un camino para articularnos como seres políticos, seres que afectan y son afectados; seres en relación, en proximidad, en cercanía; seres que dependen el uno del otro, que esperan la voz ajena con ansias; seres capaces de encontrar dentro de sus propios pliegues vocales una herramienta política y poética para sus prácticas de vida. Me entusiasma haber logrado lanzar un primer borrador de cómo entiendo hoy ese agenciamiento y me entusiasmará aún más ver cómo esa noción se va transformando con el tiempo.

Quizá no es tan difícil encontrar palabras para concluir cuando se tiene claridad de que no se concluye nada; queda tanto por decir. *Inmersión vocal*: parábola abierta y búsqueda continua.

Anexo: Relato y registro de montaje

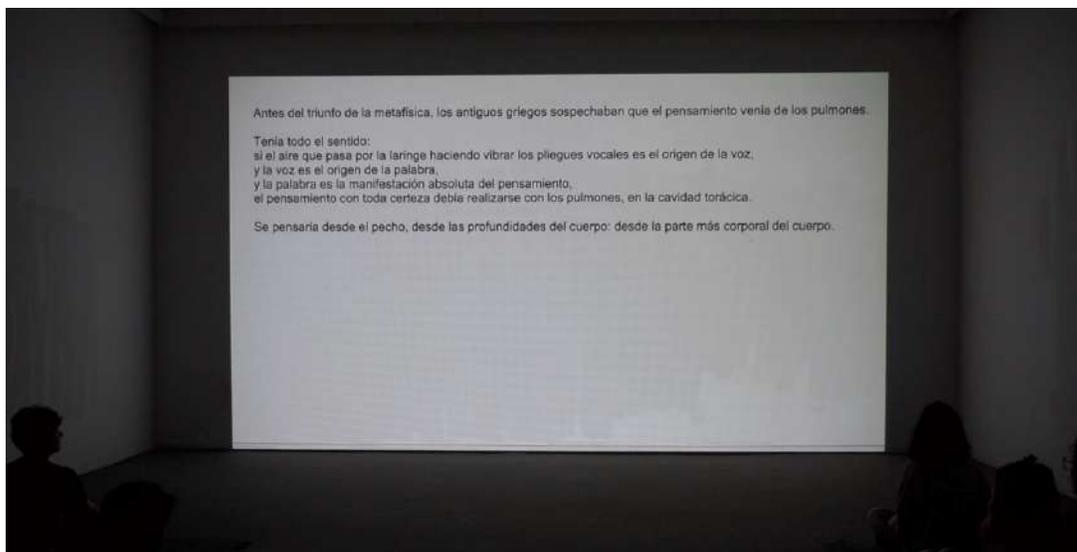
Escribo este anexo un mes después de la entrega y defensa de este proyecto, ahora que todo se ha asentado y es posible tomar distancia para hablar de lo sucedido. Escribo este apartado ya no desde la casi irresponsable ficción especulativa sino desde la memoria. La performance *Inmersión vocal* ocurrió el 6 de diciembre en la Sala Juan Egenau, asistieron profesores, colegas y amigos quienes me escucharon respirar al ritmo de un metrónomo, hablar del pensamiento pulmonar de los antiguos griegos y de cómo las preguntas por la voz tardaron en llegar al cuerpo pero finalmente lo hicieron; conocieron el ejercicio de tacto de sonido, siguieron mi voz sin poder verme y escucharon mi difusa pero convencida noción de “agencia”.

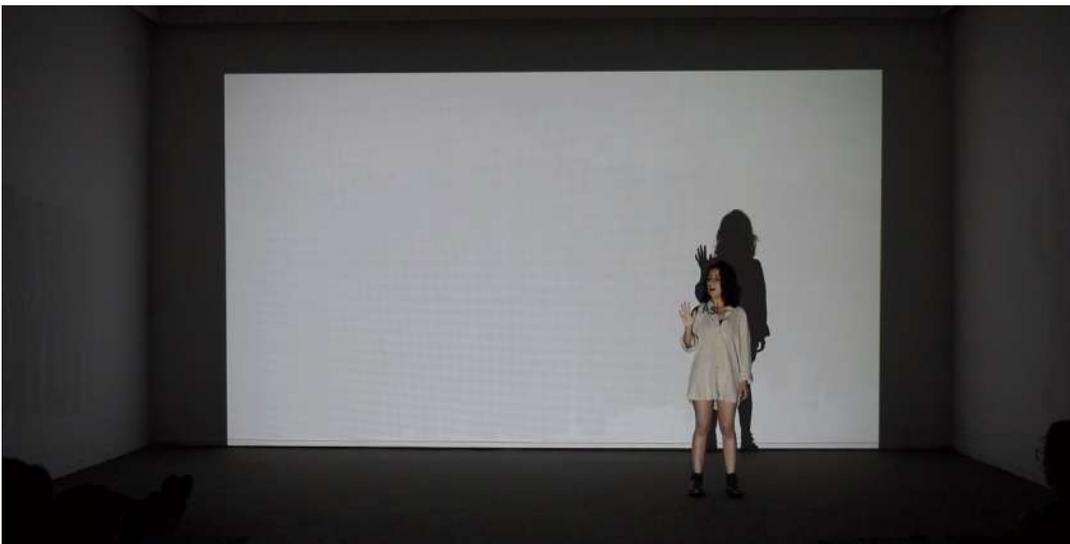
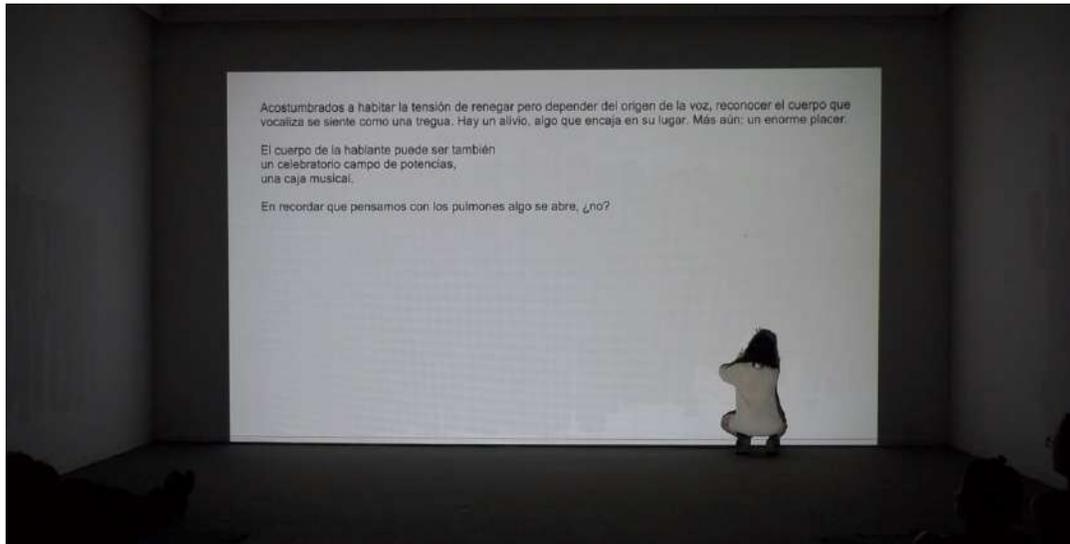
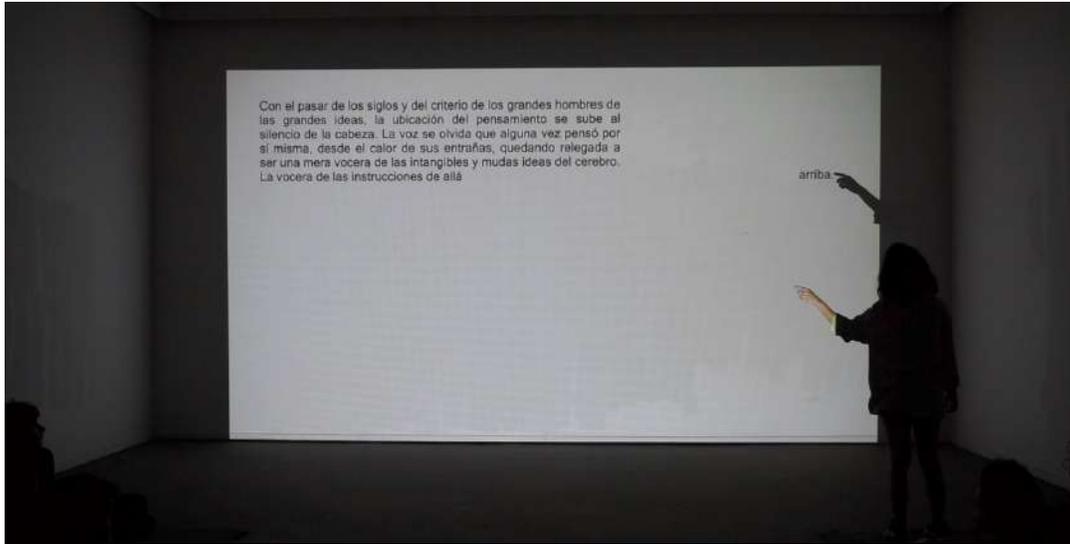
Recuperando algunos detalles que son observaciones importantes para futuros proyectos, pienso, en primer lugar, en el tiempo: considero que los casi 40 minutos de duración se desdoblaron con suavidad, no solamente para mí sino también para los escuchas con los que pude conversar y quienes retroalimentaron este trabajo. Pienso que las distintas energías y recursos (visuales, corporales, textuales y sonoros) utilizados en los 3 momentos de la performance pudieron sostener el tiempo y la atención del público con liviandad, lo cual era una preocupación constante al trabajar en el guion. Por otro lado, también considero que la estructura narrativa y el trazo coreográfico funcionó a favor de la inmersión: que la voz se fuera construyendo de a poco, que el cuerpo pospusiera el encuentro frente a frente y que entre medio hubiera un momento de oscuridad, generaban tensiones que después la voz y la palabra podían relajar. Además, que la participación del público encaminara el cierre permitía desarmar y despedir la performance de forma más bien dinámica y placentera; como si después de 40 minutos juntos pudiéramos sentir alguna familiaridad que nos lo permitía, que abría el espacio para jugar.

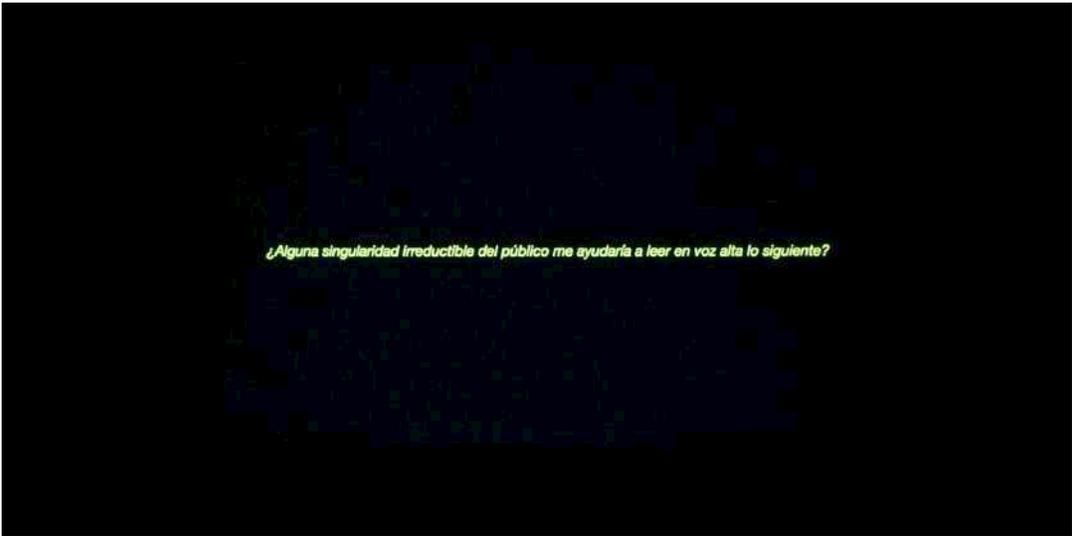
Sin duda, el logro más importante de la inmersión fue ése: que efectivamente se diera una respuesta activa por parte del público. Para mí, esa participación fue la señal más clara de que quizá nos habíamos entendido, que habíamos resonado, que hubo algo

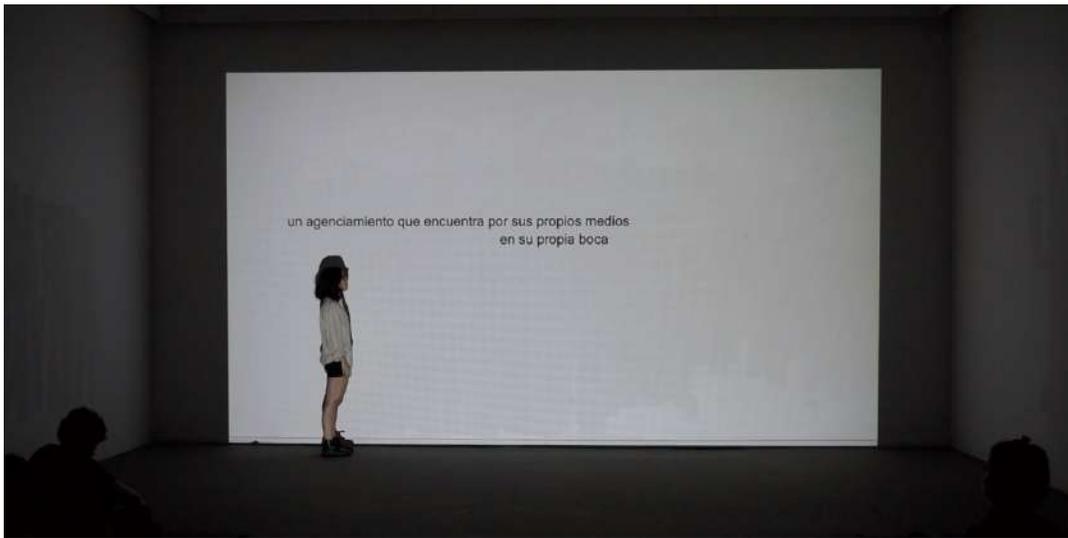
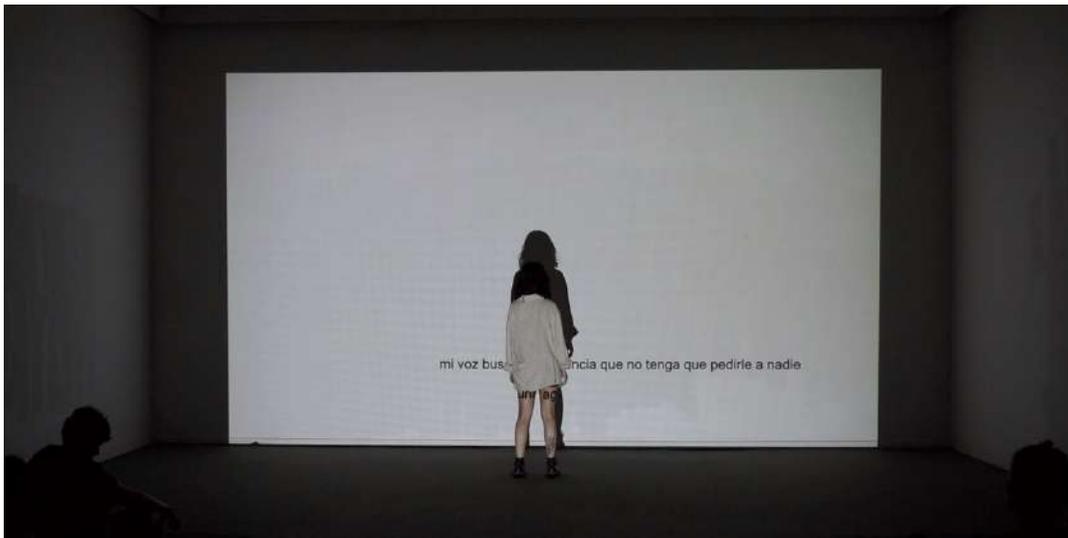
en ese llamado a su singularidad y en la pregunta por la agencia de su voz que había hecho sentido para ellos. Lograr convocar las voces de amigos y desconocidos estaba planeado, pero aun así me tomó por sorpresa lo conmovedor que realmente fue para mí. Escuchar el acento brasileño de Aline en la oscuridad; las frases que Alexandra, Juan o Bárbara armaban sobre la agencia de su voz y la aparición de rostros nuevos con los que después pude conversar en torno a la palabra y el cuerpo fue una retroalimentación muy valiosa. En ese mismo sentido y a partir de esta experiencia, he pensado que me gustaría suspender por un tiempo la realización de este tipo de gestos performáticos tan cronometrados y unidireccionales para centrarme más en aquellos que insisten en un vaivén, en un intercambio, en la organicidad de la voz que habla y espera algo de vuelta.

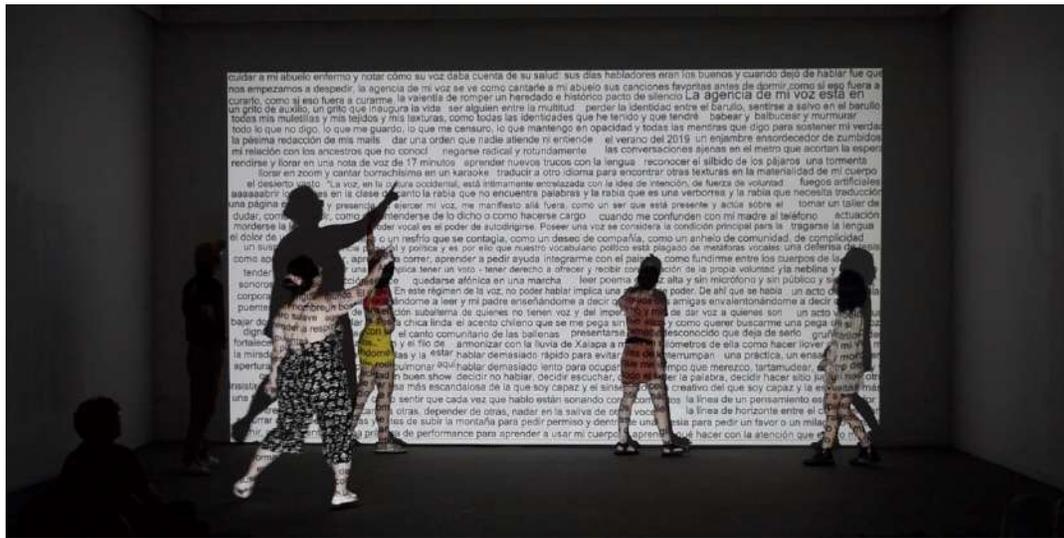
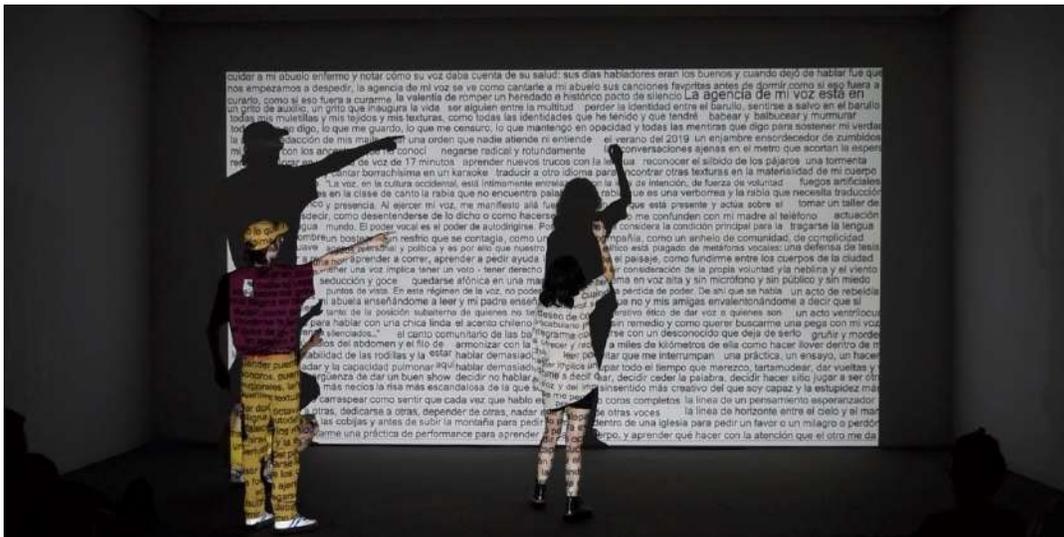
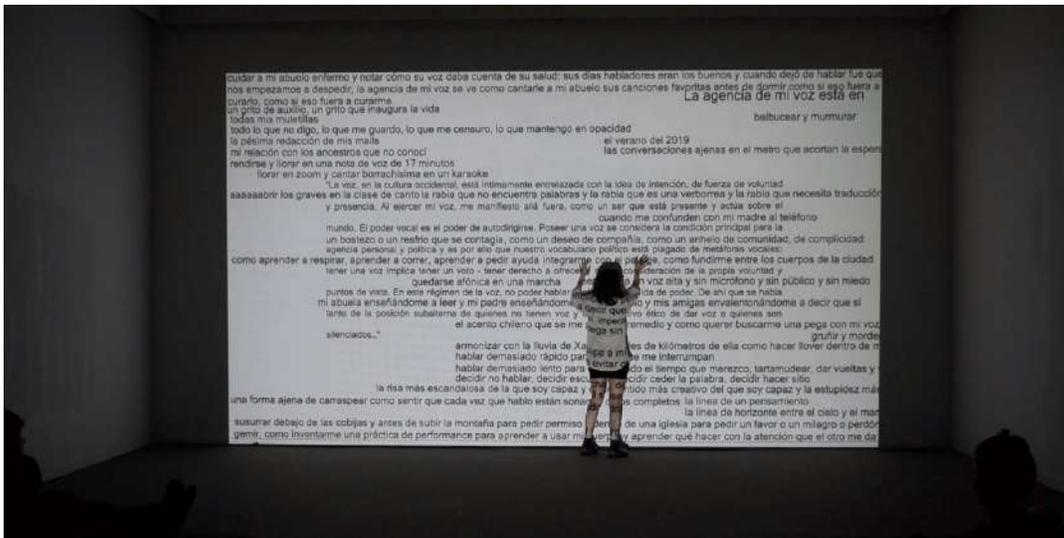
A continuación se agregan algunas imágenes que permiten hacerse una vaga idea de cómo “se veían” los distintos momentos de la performance, imágenes por supuesto que fracasan en su intento de ser fieles registros de lo sucedido. Aunque no hay ninguna voz en estas imágenes, quizá algo logran hacer los textos y las sugerencias de movimiento. Este fracaso nos lleva consecuentemente a la segunda parte performativa del proyecto, *Emersión vocal*.

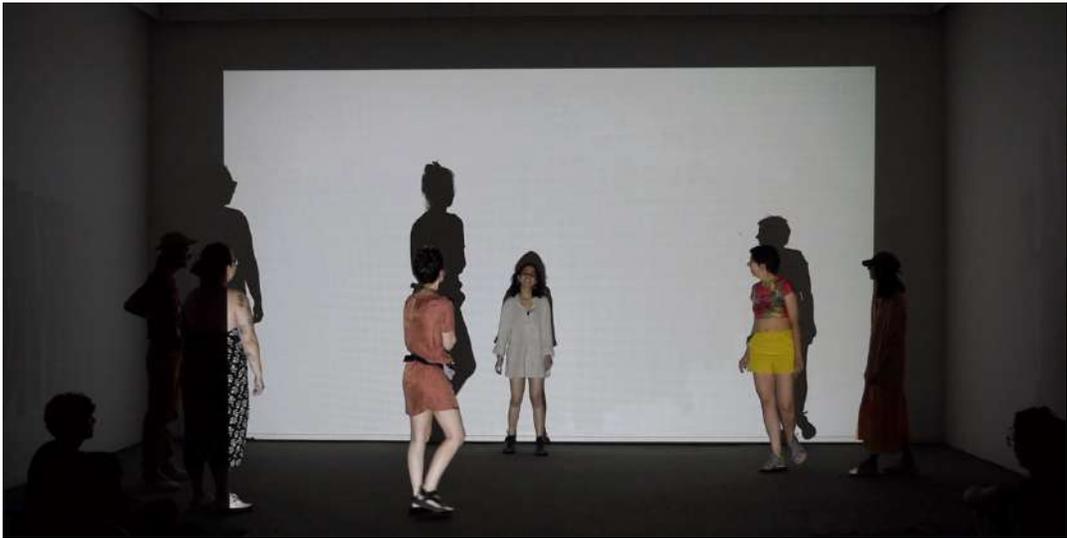
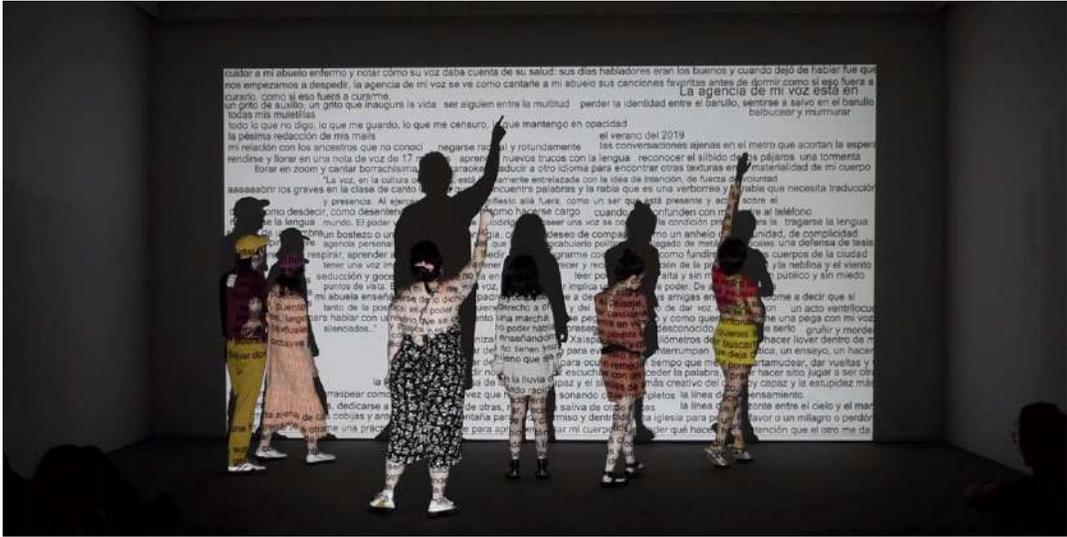












Figs. 39 a 54 – Registros fotográficos de performance *Inmersión vocal*.

Emersión vocal ocurrió del 12 al 14 de diciembre, instalándose también en la Sala Juan Egenau y consistiendo efectivamente en el texto descrito en el apartado anterior (texto que desde entonces sufrió algunos cambios en su redacción³¹) y mi presencia en la sala. Se instaló sobre el muro lateral derecho usando corte de vinil negro y se colocó una silla del mismo color a su lado, silla que ocupé durante dos días y medio en un horario de 10:00 a 18:00 horas mientras la sala estaba abierta al público de la Facultad de Artes. Las primeras personas con quienes se activó el registro oral fue la comisión de este proyecto AFE (las profesoras Paula Arrieta y Paulina Mellado, y mis tutores Rodrigo Zúñiga y Rainer Krause), con estos visitantes se hizo aquello que había sugerido con anterioridad: yo activaba el registro narrando brevemente algunos elementos o acontecimientos que hubiera ocurrido a lo largo de la inmersión vocal, sin mayor orden o estructura.

Sin embargo, pasado el examen de grado y mientras transcurrían las horas y las personas que visitaban la exposición, era evidente que esa forma de hablar de la performance no solo no daba cuenta de “nada” en realidad (siempre se consideró la imposibilidad de que una parte diminuta hablara por el todo), sino que además resultaba mucho más pertinente, tanto para los y las visitantes como para mí, hablar

³¹ La versión final instalada en la SJE leía:

“El pasado 6 de diciembre ocurrió en este mismo espacio una performance llamada *Inmersión vocal*. El proyecto consistía en sumergirse en las profundidades de la voz, mi voz, para explorar con algunas de sus cualidades más potentes: su corporalidad, singularidad y capacidad de agenciamiento. Para investigarlas, construí la mencionada performance que ahora, por supuesto, no está aquí. Pasa que hay otra cualidad vocal esencial: la voz acontece en el tiempo. La voz con la que a mí me interesa trabajar – aquella que emana, sin mediaciones técnicas, desde el cuerpo vivo – es presente y es presencia, surge para entregarse al otro e inmediatamente desaparecer.

Pasa que la tendencia a esfumarse que tiene mi voz choca con el deseo del arte y sus instancias expositivas / académicas de tener evidencias para mostrar, circular, conservar y poseer. Ante el histórico, profundo y entendible deseo de la huella, se vuelve necesario estar aquí; poner aquí mi cuerpo y mi voz como el único registro posible. Esta segunda acción se nombra entonces *Emersión vocal*, y consiste en salir a la superficie con el relato de lo que pasó.

Durante los días que dura esta exposición estoy presente en la sala, instalándome como un registro temp(oral) de lo que fue la inmersión. Siéntete libre de interrumpir para hacer preguntas, conversar y hacer uso de tu voz a partir de la convicción que moviliza a este ejercicio: las voces son corporales, singulares, vinculantes y fugitivos acontecimientos.”

del ejercicio en sí mismo, de esta emersión vocal de la que aquí y ahora ambos estábamos siendo parte. Algunos de mis primeros conversadores, además de mi comisión, fueron también docentes, de quienes entendí la curiosidad (quizá pedagógica) de conversar lo que estaba sucediendo en esa sala. Mi presencia les invitaba a preguntarme no tanto por la performance original a la que el texto en vinil hacía referencia, sino por cómo estaba resultando mi experiencia de estar allí, cómo había surgido en el proceso AFE o “cómo me había ido” en términos de la evaluación. Hablar con ellos sobre cómo llegué a esta solución me pareció, también a mí, mucho más nutritivo, lo cual dio pie a que buscara replicar esa experiencia con los distintos visitantes que se acercaran, fueran o no docentes.

Así, durante el segundo y tercer día de la acción, pude dialogar sobre una diversidad de cosas que rodeaban a este acto de presencia: sobre la insistencia del cuerpo en la sala; sobre cómo la voz puede convocar performatividades tan distintas entre sí, algunas más calculadas y otras mucho más improvisadas; sobre los desafíos y las complejidades de investigar la voz desde las artes visuales; sobre el problema de registrar lo “irregistrable”; sobre la espera, el aburrimiento y el tiempo invertido en generar encuentros; y sobre la propia relación de los visitantes con su voz. Surgieron también otras respuestas interesantes que acompañaron la conversación: aparecieron gestos de cuidado (“¿almorzaste?, ¿te traigo algo?, ¿por lo menos un té?”), gestos de resonancia (“yo también estoy trabajando el tema de la voz/el cuerpo/la palabra”), gestos de confusión (“ah! yo pensé que estabas aquí cuidando la sala”) y por supuesto, también gestos de indiferencia. La emersión se centró más bien en hacer uso de mi cuerpo/voz presente y convocar, desde ese tiempo y espacio compartido, la voz del otro.

En ese sentido, más que un ejercicio de registro, la *Emersión vocal* me pareció un ejercicio de complicidad. Ante el gesto de “estoy aquí intentando torpemente tender un puente imposible entre tú y una obra que no viste”, la mayoría de los y las visitantes reían un poco, y decidían hacer su propio esfuerzo para compensar la torpeza de mi puente imposible y caminar hacia mí. Entre esos dos esfuerzos vocales muchas

veces *algo* surgía, y optimistamente decidí leerlo como una suerte de entendimiento, de empatía: “*sí, ya veo, mi voz tiende a esfumarse también*”. La emersión no cumplió el objetivo que se le había asignado, pero eso quizá siempre lo supimos. Lo que sí logró fue traerme a la superficie, a la superficie de nuevas preguntas, curiosidades y observaciones; de nuevas posibles rutas investigativas e incluso nuevas posibles amigas con quienes transitarlas. Lo que también logró fue recordarme que mi práctica es, esencialmente, una pulsión por conversar; una pulsión que últimamente había dejado de atender y que ahora se hace nuevamente presente. Ha valido la pena fracasar en la misión del registro para poder recibir ese recordatorio. Finalmente puedo decir que con esta emersión, y desde este placer por conversar, la parábola del movimiento inmersivo termina efectivamente abierta y con eso puedo quedarme tranquila. Concluyo este último apartado con un par de fotografías de la emersión, que aunque deben ser incluidas, nuevamente no dan cuenta de nada de lo que he descrito anteriormente (y ante ese fracaso del fracaso, creo, no queda más que sonreír).





Figs. 55 y 56 – Registros fotográficos de performance *Emersión vocal*.

Índice de imágenes

- **Pág. 10** | Fig. 1: Paola Medina. Registro fotográfico de *I am not translatable*. 2017. Instalación sonora. Medidas variables.
- **Pág. 10** | Fig. 2: Paola Medina. Registro fotográfico de *I am not translatable*. 2017. Instalación sonora. Medidas variables.
- **Pág. 12** | Fig. 3: Paola Medina. Texto de *La República de los Conversadores*. 2019. Texto sublimado en tela. 200 x 130 cm.
- **Pág. 13** | Fig. 4: Paola Medina. Registro fotográfico de *La República de los Conversadores*. 2019. Texto sublimado en tela. 200 x 130 cm.
- **Pág. 13** | Fig. 5: Paola Medina. Registro fotográfico de *La República de los Conversadores*. 2019. Texto sublimado en tela. 200 x 130 cm.
- **Pág. 14** | Fig. 6: Paola Medina. Fotograma de *Desencuentros*. 2019. Video. 0'32".
- **Pág. 14** | Fig. 7: Paola Medina. Fotograma de *Desencuentros*. 2019. Video. 0'32".
- **Pág. 18** | Fig. 8: Paola Medina / CUEN Gallery. Fotograma del video de registro de *Lengua materna*. 2022. Performance en colaboración con Rebeca Hernández. 25'00". Créditos y cortesía de CUEN Gallery.
- **Pág. 18** | Fig. 9: Paola Medina / CUEN Gallery. Fotograma del video de registro de *Lengua materna*. 2022. Performance en colaboración con Rebeca Hernández. 25'00". Créditos y cortesía de CUEN Gallery.
- **Pág. 19** | Fig. 10: Paola Medina / CUEN Gallery. Fotograma del video de registro de *Lengua materna*. 2022. Performance en colaboración con Rebeca Hernández. 25'00". Créditos y cortesía de CUEN Gallery.
- **Pág. 21** | Fig. 11: Paola Medina. Registro fotográfico de *Una canción para Irarrázaval*. 2022. Performance. 17'00". Registro por Juan Camilo Mutis.
- **Pág. 21** | Fig. 12: Paola Medina. Registro fotográfico de *Una canción para Irarrázaval*. 2022. Performance. 17'00". Registro por Juan Camilo Mutis.
- **Pág. 22** | Fig. 13: Paola Medina. Registro fotográfico de *Una canción para Irarrázaval*. 2022. Performance. 17'00". Registro por Juan Camilo Mutis.

- **Pág. 25** | Fig. 14: Paola Medina. Fotografía de la entrega de la voz en *Suspensión vocal: mar. 2023*. Acción de 12 días de duración. Registro por Gonzalo Tapia.
- **Pág. 25** | Fig. 15: Paola Medina. Fotografía de recuperación de la voz en *Suspensión vocal: mar. 2023*. Acción de 12 días de duración. Registro por Gonzalo Tapia.
- **Pág. 26** | Fig. 16: Paola Medina. Texto descriptivo de *Suspensión vocal: mar. 2023*. Acción de 12 días de duración.
- **Pág. 26** | Fig. 17: Paola Medina. Montaje de *Suspensión vocal: mar* en la galería D21 Proyectos de Arte. 2023.
- **Pág. 27** | Fig. 18: Paola Medina. Bitácoras de *Suspensión vocal: mar. 2023*. Bitácora de procesos (29x21cm) y libreta con *La Petición* (14x9cm).
- **Pág. 27** | Fig. 19: Paola Medina. Bitácoras de *Suspensión vocal: mar. 2023*. Bitácora de procesos (29x21cm) y libreta con *La Petición* (14x9cm).
- **Pág. 33** | Fig. 20: Bárbara Lázara y Edgardo González. Fotograma del video de registro de *Bestias*. 2020. Performance. Créditos de Rhizome Films.
- **Pág. 35** | Fig. 21: Chris Mann. Fotograma del video de registro de *Speaking is difficult*. 2017. Performance. Créditos de Music for Contemplation / Craig Shepard.
- **Pág. 36** | Fig. 22: Samuel Beckett. Fotograma del video de registro de *Not I*. 1975. Obra de teatro interpretada por Billie Whitelaw en su versión televisada para la BBC.
- **Pág. 37** | Fig. 23: Romeo Castellucci (Compañía Societas Raffaello Sanzio). Registro fotográfico de *Julius Caesar (Spared parts)*. 2015. Créditos de Luca de Pía.
- **Pág. 37** | Fig. 24: Romeo Castellucci (Compañía Societas Raffaello Sanzio). Registro fotográfico de *Julius Caesar (Spared parts)*. 2015. Créditos de Luca de Pía.
- **Pág. 42** | Fig. 25: Amanda Lucier. Registro fotográfico de Alvin Lucier *grabando I am sitting in a room* para el MoMA. 2014. Créditos de Amanda Lucier.

- **Pág. 45** | Fig. 26: Erin Schick. Fotograma del video de registro de *Honest Speech*. Poesía slam. 2014. Créditos de Button Poetry.
- **Pág. 48** | Fig. 27: Katarina Zdjelar. Registro fotográfico del montaje de *The perfect sound* en el catálogo *But if you take my voice what would be left of me?*. 2009. Video. 14'30". Créditos de Katarina Zdjelar.
- **Pág. 48** | Fig. 28: Katarina Zdjelar. Fotogramas de *The perfect sound* en el catálogo *But if you take my voice what would be left of me?*. 2009. Video. 14'30". Créditos de Katarina Zdjelar.
- **Pág. 57** | Fig. 29: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 58** | Fig. 30: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 58** | Fig. 31: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 59** | Fig. 32: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 59** | Fig. 33: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 63** | Fig. 34: Paola Medina. Registro fotográfico de ensayos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 63** | Fig. 35: Paola Medina. Registro fotográfico de ensayos de *Inmersión vocal*. 2023.
- **Pág. 64** | Fig. 36: Paola Medina. Bocetos conceptuales de la performance *Inmersión vocal*. 2023. Dibujo digital.
- **Pág. 66** | Fig. 37: Paola Medina. Fragmentos de bitácora de procesos de *Emersión vocal*. 2023.
- **Pág. 71** | Fig. 38: Paola Medina. Boceto conceptual del montaje de la performance *Emersión vocal*. 2023. Dibujo digital.
- **Págs. 76** | Fig. 39: Paola Medina. Registro fotográfico de performance *Inmersión vocal* (Parte 1: "Corporalidad") 2023.

- **Págs. 77** | Fig. 40: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 1: “Corporalidad”) 2023.
- **Págs. 77** | Fig. 41: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 1: “Corporalidad”) 2023.
- **Págs. 77** | Fig. 42: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 1: “Corporalidad”) 2023.
- **Págs. 78** | Fig. 43: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 1: “Corporalidad”) 2023.
- **Págs. 78** | Fig. 44: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 2: “Singularidad”) 2023.
- **Págs. 78** | Fig. 45: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 79** | Fig. 46: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 79** | Fig. 47: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 79** | Fig. 48: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023..
- **Págs. 80** | Fig. 49: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023..
- **Págs. 80** | Fig. 50: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 80** | Fig. 51: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 81** | Fig. 52: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 81** | Fig. 53: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.
- **Págs. 81** | Fig. 54: Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal (Parte 3: “Agencia”) 2023.

- **Pág. 84** | Fig. 55. Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal. 2023. Registro por Paula Coñoepan.
- **Pág. 85** | Fig. 56. Paola Medina. Registro fotográfico de performance Inmersión vocal. 2023. Registro por Paula Coñoepan.

Referencias

Obras referenciadas

1. Abu Hamdan, L. (2015). *Contra Diction. Speech Against Itself*. [Performance]. Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dLYyZDdk6DY&t=8s>
2. Beckett, S. (1972). *Not I*. [Monólogo]. Interpretado por Billie Whitelaw. Forum Theater del Lincoln Center, Nueva York, Estados Unidos. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=255s>
3. Castellucci, R. (1997). *Julius Caesar. Spared parts*. [Obra de teatro]. Fragmentos disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=mUR24drarAU>
4. Lázara, B. & González, E. (2020). *BESTIAS*. [Performance]. Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, México.
5. Lucier, A. (1981). *I am sitting in a room*. [Pieza sonora]. Lovely Music, Ltd. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>
6. Mann, C. (2017). *Speaking is difficult*. [Performance]. Center for Performance Research, Nueva York, Estados Unidos. Registro disponible en: <https://vimeo.com/794266816>
7. Medina, P. (2017). *I am not translatable*. [Pieza sonora colaborativa]. Escuela de Artes de la Universidad de las Américas Puebla, Cholula, México. Registro disponible en: <https://www.paolamedina.net/i-am-not-translatable>
8. Medina, P. (2019-2020). *Conversaciones*. [Proyecto colaborativo de investigación artística]. La Nana Laboratorio Urbano de Arte Comprometido, Ciudad de México, México. Registro disponible en: <https://www.paolamedina.net/conversaciones>
9. Medina, P. (2022). *Lengua materna*. [Performance]. La Clínica, Oaxaca, México. Registro disponible en: <https://www.paolamedina.net/lengua-materna>
10. Medina, P. (2022). *Una canción para Irarrázaval*. [Performance]. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Registro disponible en: <https://www.paolamedina.net/una-canción-para-irarrázaval>. Texto disponible

en: <https://puntodefugacl.wordpress.com/2023/04/06/una-cancion-para-irrazaval/>

11. Medina, P. (2023). *Suspensión vocal: mar*. [Acción]. D21 Proyectos de arte, Santiago, Chile. Registro disponible en:
<https://www.paolamedina.net/suspension-vocal-mar>
12. Schick, E. (2014). *Honest Speech*. [Poema slam]. National Poetry Series, Oakland, Estados Unidos. Registro disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=j8XOyY54-Ew>
13. Zdjelar, K. (2008). *The perfect sound*. [Video]. Fragmentos disponibles en:
<https://vimeo.com/89116543>

Bibliografía

1. Bangman, A. (2009). "VOICES EXERCISES: AN INTRODUCTION" en *But if you take my voice what will be left to me?*. Catálogo para la 53ª Bienal de Venecia. Autopublicación. Disponible en:
<https://katarinazdjelar.files.wordpress.com/2007/04/ebook-katarina-zdjelar-but-if-you-take-my-voice-2009.pdf>
2. Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: towards a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press.
3. Connor, S. (2014). *Beyond words: sobds, humms, stutters and other vocalizations*. Reaktion Books.
4. Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. The MIT Press.
5. Dolar, M. (2009). "The perfect sound" en *But if you take my voice what will be left to me?*. Catálogo para la 53ª Bienal de Venecia. Autopublicación. Disponible en: <https://katarinazdjelar.files.wordpress.com/2007/04/ebook-katarina-zdjelar-but-if-you-take-my-voice-2009.pdf>
6. Domínguez, A. (2022). *Una historia cultural del grito*. Editorial Taurus.
7. Eltit, D. (1982). "Socavada de sed." En *Ruptura: documento de arte*, 6. Ediciones C.A.D.A. Disponible en:
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/731842#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

8. LaBelle, B. (2014). *Lexicon of the mouth: Poetics and politics of voice in the oral imaginary*. Bloomsbury.
9. Lázara, B. (2022). *Las posesiones de Bárbara Lázara / Entrevistada por Ricardo Pineda*. La Tempestad. Disponible en:
<https://www.latempestad.mx/barbara-lazara-berliner-kunstlerprogramm/>
10. Milone, G (2021). “Voz, página y paisaje. Ficciones fónicas en la poesía argentina contemporánea”. *ALEA*. Vol. 23 (p. 68-83). Disponible en:
<https://doi.org/10.1590/1517-106X/20212316883>
11. Potestà, A (2020). *El pensamiento del grito*. Ediciones Metales Pesados.
12. RAQS Media Collective (2014). “Stammer, Mumble, Sweat, Scrawl and Tic” en *Está escrito porque está escrito*. MUAC UNAM.
13. Schlosser, M. (2019). Agency. En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Editorial Edward N. Zalta. Disponible en:
<https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/agency>
14. Zdjelar, K. (2009). *But if you take my voice what will be left to me?*. Catálogo para la 53ª Bienal de Venecia. Autopublicación. Disponible en:
<https://katarinazdjelar.files.wordpress.com/2007/04/ebook-katarina-zdjelar-but-if-you-take-my-voice-2009.pdf>