



**Facultad
de Artes**



**UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY**

REDIMENSIONES COREOGRÁFICAS

**Frecuencias de sonido, materialidades, corporalidades, espacialidades y sus poéticas en
prácticas de creación**

VERA GARAT MONESTIER

Maestría en Arte y Cultura Visual

Facultad de Artes

Universidad de la República

Tutor: Norberto Baliño

Cotutor: Silvio Lang

8 de diciembre de 2025

Montevideo

Maestría en Arte y Cultura Visual

Facultad de Artes, Universidad de la República

Redimensiones coreográficas. Frecuencias de sonido, materialidades, corporalidades, espacialidades y sus poéticas en prácticas de creación

Vera Garat Monestier

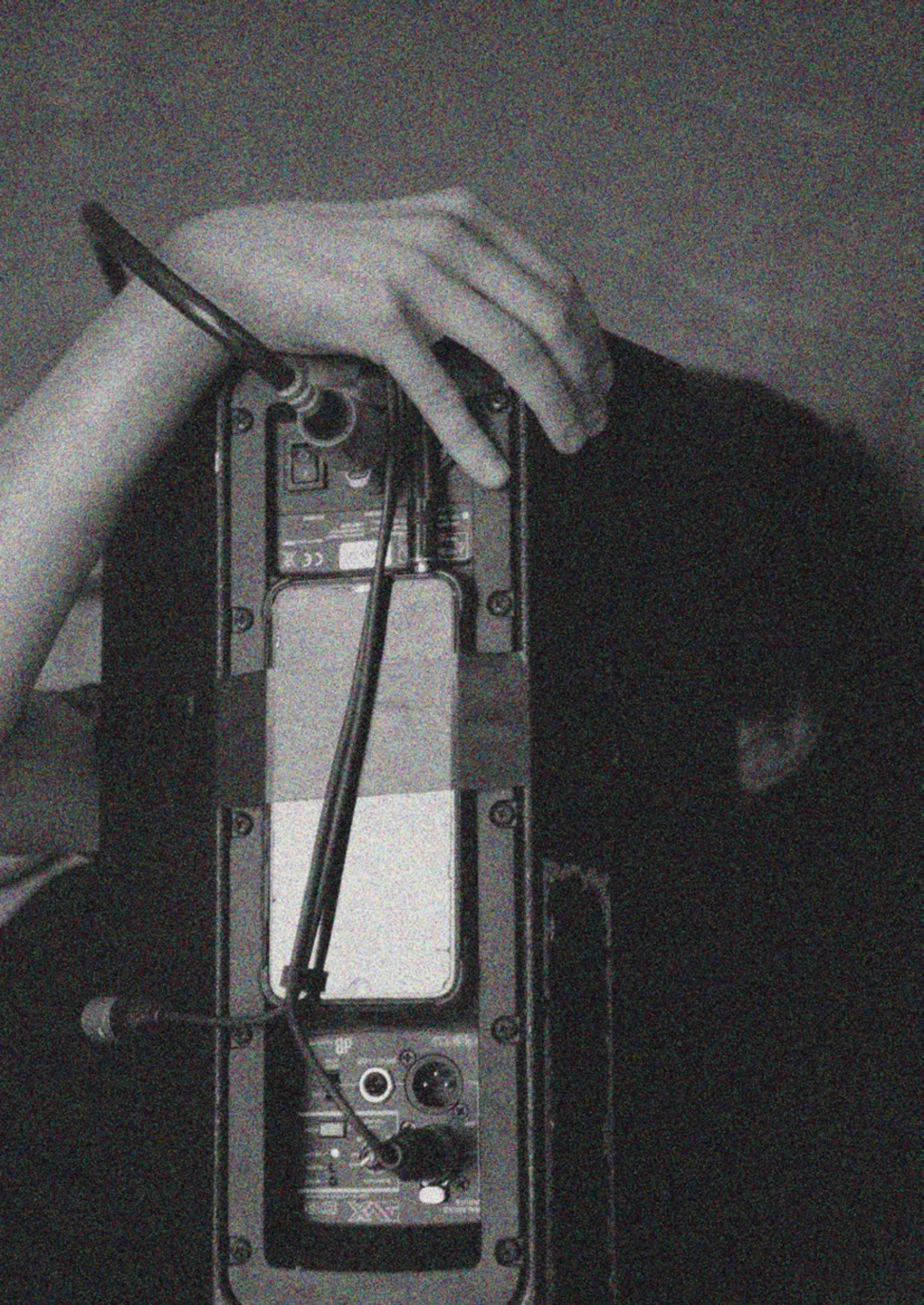
Línea de investigación: Arte y Cultura Visual

Área de concentración: Creación en arte y poética visual

Tutor: Norberto Baliño

Cotutor: Silvio Lang

Defensa de la tesis: 8 de diciembre de 2025, Montevideo





Agradecimientos

Quiero agradecer a cada una de las personas que han participado en este proyecto. Este no habría sido posible sin los contextos que albergaron las diferentes actividades y sin la participación y la colaboración de quienes trabajaron en los laboratorios de la Facultad de Artes de la Udelar, la Universidad Paul Valéry de Montpellier, en colaboración con Giessen, el laboratorio Être et Jouer, el proyecto En Movimiento y la Serie de Prácticas Contemporáneas, entre otros. Quiero agradecer el intercambio y la colaboración de quienes estuvieron en cada etapa y experiencia que me ha hecho llegar a esta tesis entre materias, sonidos, cuerpos y afectos.

Agradezco a mis tutores Norberto Baliño y Silvio Lang por su acompañamiento justo y cariñoso. A Rodolfo Opazo por su dedicación artística y afectiva. A mis compañeros de maestría por estar presentes en todo este recorrido. A Lukas Kühne y Fabricio Rossi por darme a conocer aspectos sobre el sonido que transformaron por completo mi trabajo. A Juan Pablo Maisonneuve por acompañarme y aconsejarme. A Federico Battistoni por su colaboración y acompañamiento técnico y afectivo. A Emelyne Da Silva por su trabajo dedicado durante su estadía en Uruguay. A Luciana Chieregatti, Amador Alina Folini, Leticia Sckrycky y Santiago Turenne por estar en los gérmenes de esta investigación. A Eloísa Jaramillo, Paula Giuria, Jimena García Blaya, Iván Haidar y Brigitte Potente por el intercambio en En Movimiento. A Laurent Berger por el interés que puso y el lugar que le dio a mi trabajo en su investigación. A Xavier Le Roy, Livia Piazza y Bernhard Siebert por recibirme y articular mi trabajo en Giessen. Al equipo de Être et Jouer en Alemania: Jule Kriesel, Linda Gao Lenders, Alice Marty, Cyprien Dève, Emelyne Da Silva, Thibaut Besse, Karim Mehri, Ximena Primera; y en Montevideo: Camila Parard Centi, Elisa Fernández, Gimena González, Luciana Bindritsch, Mateo Altez Ruiz, Luis Pazos, Rodolfo Opazo y Laurent Berger; sin ellos, la obra escénica sería otra.

Agradezco a mi familia y al querido equipo de *Frecuencias* por sostener con cariño, paciencia y profesionalismo este tiempo de trabajo juntos: Juan Pablo Maisonneuve, Sebastián Alíes, Rodolfo Opazo, Magdalena Leite, Aníbal Conde, Cala Fernández Mañana, Tamara Gómez, Paula Giuria, Lucía Rubbo, Carolina Guerra y Mariana Catalina Iris.

Y a Quío por acompañarme en el proceso con las vibraciones más bellas y profundas.

Allí en donde algunos no verán más que la abstracción de una cualidad pura,
otros verán la superficie reflectante de movimientos,
de desplazamientos ínfimos,
inducidos por un cambio de escala en la percepción.

David Lapoujade, *Las existencias menores*



Resumen

Enmarcada en el campo de las artes vivas, esta investigación propone una indagación que cruza la coreografía expandida, el trabajo con frecuencias de sonido y las prácticas artísticas experimentales. Se trata de una investigación-creación con una metodología de enfoque cualitativo cuyo objetivo fundamental es generar un puente entre aspectos provenientes de prácticas coreográficas y la interacción del movimiento con estímulos a través de frecuencias de sonido. Busca establecer cruces entre los campos del sonido y de las artes vivas, ampliar los límites de la coreografía a través del estudio de diferentes relaciones materiales y frecuencias de sonido; y crear poéticas sensibles mediante prácticas que enlazan materiales sonoros y otros cuerpos. A lo largo del trabajo, se desarrollaron las denominadas *Prácticas del sentir*, centradas en la escucha, lo táctil, lo sonoro como materia espacial y relacional, y el contacto entre cuerpos humanos y no humanos a través de vibraciones y frecuencias. Del mismo modo, fueron creadas una instalación y una pieza de artes vivas llamadas *Frecuencias*, donde se desarrollaron exploraciones a partir de las *Prácticas del sentir* y de materiales de visualización sonora. Las prácticas experimentadas fueron concebidas en constante retroalimentación con reflexiones teóricas provenientes de la coreografía expandida y la danza, la performance, la cultura visual, la instalación y los estudios del sonido. Este proceso permitió generar teorizaciones y prácticas que fueron surgiendo simultáneamente, desde diferentes formas de abordar relaciones materiales, corporales, performativas y sonoras, así como composiciones coreográficas, de instalación y visuales.

Palabras claves: artes vivas, frecuencias de sonido, coreografía expandida, prácticas del sentir, instalación

Abstract

Situated within the field of live arts, this research investigates the intersections between expanded choreography, work with sound frequencies, and experimental artistic practices. It is a research-creation with a qualitative methodological approach, whose main objective is to build a bridge between choreographic practices and the interaction of movement with stimuli generated by sound frequencies. It seeks to establish intersections between the fields of sound and live arts, to expand the boundaries of choreography through the study of material relations and sound frequencies, and to create sensing poetics through practices that connect sonic

materials and other bodies. Throughout the work, the *Practices of sensing* were developed, focusing on listening, tactility, sound as a spatial and relational matter, and the contact between human and non-human bodies through vibrations and frequencies. Similarly, an installation and a performance piece called *Frequencies* were created, where explorations were guided by the *Practices of sensing* and by sound visualization materials. The experimental practices were conceived in constant dialogue with theoretical contributions from expanded choreography and dance, performance studies, visual culture, installation art, and sound studies. This process enabled the emergence of theorizations and practices that unfolded simultaneously through different modes of engaging with material, embodied, performative, and sonic relations, as well as with choreographic, installation, and visual compositions.

Keywords: Live Arts, sound frequencies, expanded choreography, practices of sensing, installation

Tabla de contenidos

I - Introducción	12
Itinerario de mi relación con la materialidad	17
Contexto y fundamentación	22
II - Claves de investigación	32
Expansiones de la coreografía: del humanismo a las materialidades relacionales	32
Practicar cosas. Un modo de entender la creación	39
Escucha y vibración: fenómenos sonoros, cuerpo colectivo y devenires de la voz	42
III - Desarrollo metodológico	51
Diseño metodológico	51
Objetivos	51
Con quiénes. El proceso	52
IV - La investigación. Las prácticas, los materiales y las acciones	65
Prácticas del sentir	65
Visualización y otras materializaciones	67
La instalación	72
Pieza de artes vivas	77
V - Consideraciones finales	84
Referencias	87
Apéndice A	91
Apéndice B	99

01.Introducción



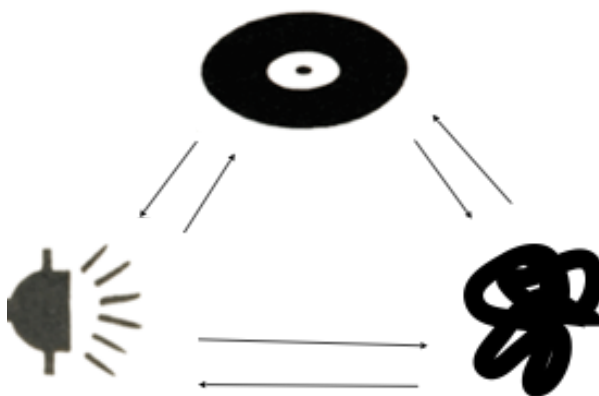
I

Introducción

Aunque mis trabajos de creación siempre han integrado diferentes lenguajes, entre los años 2013 y 2015 me centré en desarrollar prácticas de relación entre sonido, luz y movimiento explorando la horizontalidad de estas materias. Desde esos años vengo trabajando lo que, a través del proceso de creación de la obra *Pardo*, junto con mis compañeros de proyecto y codirectores de la obra Santiago Turenne y Leticia Skrycky, llamamos en su momento “transposiciones de lenguajes” (ver Figura 1).

Figura 1

Transposición de sonido, luz y movimiento



En ese entonces, nos inquietaba cuestionar la manera habitual en que se abordaban los procesos de creación, donde los distintos lenguajes –como la iluminación, la escenografía, el vestuario, la dramaturgia, el sonido o la coreografía– eran tratados como campos autónomos, aislados e incluso jerárquicos. Nos proponíamos generar una relación horizontal de los lenguajes y una afectación recíproca en el proceso de creación, lo cual implicaba generar prácticas en las que los lenguajes influyeran en la creación de unos y otros.¹ En ese entonces, estábamos mezclando relaciones entre luz, cuerpos humanos y sonido. Ahora, yendo un poco más atrás, entiendo que, quizás, mis estudios en artes plásticas y visuales también tuvieron que ver con esa búsqueda. La de generar tráficos desde el trabajo y las experiencias con y

¹ Por ejemplo, que la iluminación no solo acompañara lo ya definido por la dramaturgia, sino que operara, en el proceso, en la creación del movimiento o el sonido.

entre los cuerpos de la danza hacia el vínculo con otras materialidades; y contrabandear experiencias desde las artes plásticas y visuales hacia el territorio de la danza.

Jane Bennett (2010), plantea que toda materia posee una vitalidad propia, una capacidad de actuar y afectar, incluso si no tiene vida biológica. Seguro que esta cualidad material, en ese entonces, ya me estaba empezando a mover. De hecho, parte de las preguntas e inquietudes que hoy mueven mi trabajo tienen su origen en ese momento: lo material, el vínculo entre lo humano y lo no humano,² los límites y desbordes del cuerpo, las afectaciones materiales-relacionales-recíprocas; y el lugar de la coreografía en el entramado de estas relaciones.

Actuando como un sutil conector, subyace la curiosidad por el flujo de injerencia entre este campo de inquietud, su práctica y la creación de experiencias vitales. Mi interés continúa centrado en las posibilidades que emergen en el cruce de lenguajes como la materia, la luz, el sonido y el movimiento. Lo importante para mí es permitir el despliegue de las materialidades o *fisicalidades* y ver qué surge de esta experimentación. Es en ese proceso de exploración donde se revelan nuevas poéticas y relaciones.

Para este proyecto de investigación-creación, me he enfocado en explorar la relación entre movimiento y sonido, lo que me ha llevado a centrarme en la síntesis del sonido, específicamente en las frecuencias, y en el movimiento que este fenómeno genera: la vibración.

La vibración opera como conexión entre las cosas, moviliza la materia desde lo micro hasta lo macro, lo tangible y lo intangible, y el sonido atraviesa la materia a través de vibraciones conectivas. Es a partir de esta cualidad conectiva del sonido que hablo de un tocar sónico que no delimita adentro/afuera, arriba/abajo. Es un tocar que atraviesa y recorre el cuerpo y los límites del cuerpo. Es un desborde del cuerpo en todas las direcciones. Y también toca sensaciones, percepciones o imaginarios. En este trabajo, aunque me centro en una coreografía de frecuencias de sonido, voces y otras cosas, cuando hablo de materialidades también hablo de imágenes, visualidades, escucha, contacto, de pensamientos, sentires, luces, fisicalidades, voces, vibraciones, parlantes, cables, de lo colectivo, de frecuencias, paredes, espacio.³ En este sentido, probablemente esta investigación abarque otras dimensiones de la

² En relación con este punto, retomo nociones desarrolladas por Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019), donde propone una comprensión de lo humano y lo más-que-humano en la que las personas no se sitúan por encima de los no humanos, sino que se entremezclan con ellos –animales, máquinas, bacterias, ecologías–, desplazando así al sujeto humano moderno de su centralidad.

³ Actualmente esta idea también la estoy desarrollando en el marco de la unidad académica Creación en Danza del Instituto de Artes Escénicas de Facultad de Artes y en la unidad curricular Danza V: Investigación Coreográfica de la Licenciatura en Danza Contemporánea, junto con estudiantes y docentes de dicha unidad.

materialidad que se extienden más allá de lo físico e incluso de lo que llegamos a sentir o percibir.⁴ En las prácticas desarrolladas en el proceso de esta investigación –que me llevaron, por un lado, a lo que llamé *Prácticas del sentir*⁵ y, por otro, a *Frecuencias*, una propuesta instalativa y una pieza de artes vivas– han sido parte de la experiencia sensaciones, imágenes, memorias y asociaciones inesperadas; estos, también, materiales que forman parte del proceso.

Como señala Marie Bardet (2021):

Habría entonces una serie de gestos que se montan sobre las oposiciones binarias que consolidaban el edificio cartesiano, materialidades un poco extensas, un poco extendiéndose; conocimientos tocados/tocantes por las experiencias sensibles; tactos que *tienen lugar* sin tener espacio definido; pensamientos que no dejan intacta una materialidad del cuerpo que, antes que extensa y bien definida de antemano, se va extendiendo; atención a las palabras, imágenes, sensaciones, gestos, pieles, articulaciones, a través de las coextensiones en curso. No una única gran sustancia, sino inmaterialidades que se *coextienden* a ritmos diferentes. (p. 39)

En este trabajo, el gesto y el movimiento se tornan relacionales y vinculantes. La escucha, el sonar y el contacto, entendidos como prácticas relacionales, trascienden lo meramente sensorial. Abren la posibilidad de imaginar nuevas maneras de compartir y estar colectivamente desde lo afectivo. En las prácticas que he desarrollado en este proceso, aparece el contacto a través de la vibración, y esto da, a su vez, espacio para lo múltiple. Así emergen cuestiones como la atención al otro y una sensibilidad construida en conjunto que catapulta experiencias diversas. Quizás se trate de sentir de otro modo, o de reeducar o reconectar con nuestros sentires.

En las décadas del sesenta y del setenta, la danza occidental comienza a operar desde regímenes sensibles que rompen las relaciones tradicionales con los lenguajes que componían la escena hasta el momento. Al mismo tiempo, se establece un vuelco del arte hacia lo transdisciplinar y hacia el desarrollo de trabajos colectivos que cruzan diferentes saberes artísticos. En Latinoamérica, en la danza del Sur, estos desplazamientos materiales se vieron profundamente atravesados por condiciones políticas específicas, marcadas por las dictaduras

⁴ Marie Bardet (2021), tejiendo relaciones que cuestionan el dualismo cartesiano, trae el sopesar de Jean Luc Nancy como una relación recíproca y discordante entre *corpus* y pensamiento. Nancy, en *El peso de un pensamiento*, “retoma la carta de René Descartes a Elisabeth de Bohemia del 26 de junio de 1643, en la que le ruega, a su buena amiga, ‘atribuirle esta materialidad al alma’. Esta ‘extensión del alma’ -así como en la unión que tenemos todo el día, la mayoría de los días, la mayor parte de los meses del año” (citado por Bardet, p. 52). Ese espacio entre pensar y pesar, según Bardet, funciona como un *uppercut* del dualismo; y del mismo modo la cinestesia, una atención táctil que llega no al límite de la piel, sino a los recovecos, fluidos y vísceras del cuerpo. Una tactilidad de todo el cuerpo en la que no aparece una identificación ni una distancia, sería una coextensión que actúa como diferencia radical (p.61-64).

⁵ El concepto surge de la colaboración y tutoría del artista e investigador argentino Silvio Lang.

militares, la censura y el exilio. En estos movimientos, el cruce con lo político no solo permea las formas estéticas, sino que condiciona la propia posibilidad de enunciación artística.

En este sentido, aunque se van tejiendo relaciones afectadas por los intercambios y migraciones del momento, que se mezclan con modos de hacer europeo-estadounidenses,⁶ el giro hacia la materialidad en la danza latinoamericana adquiere otros sentidos, más ligados a la resistencia, al cuidado colectivo y a las prácticas de sostenimiento. Asimismo, este giro en la danza uruguaya y sudamericana propone otros modos de saber, sentir y hacer, en el que destacan artistas como Teresa Trujillo, Graciela Figueroa o Teresa Vila, quienes supieron transitar entre diferentes disciplinas, como las artes visuales, la danza y la performance y dar lugar a diversas experiencias estético-político-materiales.⁷ En el caso específico de Uruguay, este proceso de apertura hacia lo transdisciplinario o al cruce entre diferentes lenguajes artísticos no queda relegado al plano discursivo, sino que se ve reflejado en los modos concretos de producción.

En los últimos diez años, a partir de lecturas, experimentaciones y conversaciones e intercambios con diferentes artistas y amigos, el concepto de lo coreográfico ha ido tomando espesor en mis trabajos, adoptando distintas formas y permitiéndome abordarlo desde múltiples perspectivas, tanto para su conceptualización como para la creación y abordaje en espacios de enseñanza. Algunos de estos intercambios han sido conversaciones con Ayara Hernández, Rodolfo Opazo y Magdalena Leite sobre las implicancias de los desbordes materiales y su vínculo con la coreografía expandida, o lo que los artistas del Sur podemos llamar *coreografía experimental* y lo que en este trabajo también llamaré *coreografía material*. He mantenido conversaciones con Lucía Naser y Silvio Lang sobre la coreografía de acá, la del Sur, la *sudaca*, o sobre la relación con la historia, una posibilidad de multiplicación de gestos y rupturas que reconfiguran las condiciones materiales, políticas y epistemológicas del campo. Y con Lucía Yáñez sobre la condición abierta del estado actual de lo coreográfico, un territorio que me interesa pensarlo en discusión.

Aunque en este trabajo paso por historias que me ayudaron a pensar algunos entrelazamientos conceptuales y relaciones que tejen la investigación y el campo de estudio

⁶ En Europa y Estados Unidos, desde ciertos modos y éticas de creación, los cruces transdisciplinarios entre artistas visuales, sonoros, escénicos y performáticos comenzaron a consolidarse como formas de experimentación. Luego de la Segunda Guerra Mundial, el coreógrafo Merce Cunningham produjo un gesto radical en la materialidad de la danza, marcando un distanciamiento deliberado respecto a las lógicas de la representación y la expresión características de la danza moderna. Este desplazamiento –en colaboración con figuras clave como John Cage y Nam June Paik– implicó la incorporación del azar, la abstracción y la indeterminación como elementos constitutivos de lo coreográfico.

⁷ La teórica y curadora Elisa Pérez Buchelli, en su libro *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta* (2019) desarrolla un estudio de la obra y vida de estas tres artistas.

de lo coreográfico en sí, las preguntas sobre cuáles son las posibilidades de lo coreográfico o, más bien, qué traen los saberes coreográficos al contexto actual, o cuáles son las prácticas coreográficas que necesitamos desarrollar son algunas de las cuestiones que me han hecho adentrarme más y más en este territorio.

En este sentido, como dije antes, me resulta importante mencionar que la coreografía, como toda área de conocimiento, se va revisando y transformando constantemente; pareciera que el actual es un momento ávido de discusión sobre el campo. La coreografía, como área disciplinar en su origen en el siglo XVII, emerge en un contexto humanista. Se ocupa de las relaciones de movimiento de cuerpos humanos, sus formas y sentidos. Sus conocimientos se capitalizan como forma de poder, en un momento de institucionalización del arte influenciado por el racionalismo y el pensamiento único. Estudia secuencias de movimientos en tiempo y espacio y abarca sus sentidos sociales, religiosos y políticos. Estas características se han desarrollado profundamente en formas piramidales, jerárquicas y patriarcales y, aunque sus modos han sido cuestionados desde el campo experimental de la danza –atravesado también por saberes colonizados, también marcados por componentes de clase y tensionados por los feminismos y otras luchas sociales que cuestionan sus sentidos, formas de transmisión y modos de legitimación–, siguen necesitando ser movidos y nutridos para dar lugar a nuevas perspectivas éticas de creación.

En este proyecto, me interesa tomar la práctica de lo coreográfico como posibilidad hacia lo contingente; lo coreográfico como la organización de relaciones humanas y más que humanas que dan lugar a un evento. No busco generar fenómenos que den resultados, sino que creo dispositivos o prácticas para explorar justamente lo que se revela con cada cosa explorada y, a partir de ahí, obtener materiales que se ponen en común. Trabajo lo coreográfico desde una perspectiva experimental, expandida y material como posibilidad para habilitar relaciones, intensidades, volúmenes, aceleraciones y desaceleraciones. Esto puede provocar sentidos, imágenes o imaginarios –más allá de la cosa en sí– según la persona que lo habite. En suma, este trabajo no puede ser visto como un producto, es la acumulación de experimentos y ediciones que facilitan unas posibilidades de experiencias y sentidos. Una ontología relacional de experiencias vivenciales múltiples.

Al mismo tiempo, como comenté más arriba, desde hace años, y a través de mis trabajos de creación, he pensado la coreografía como la posibilidad de relacionar materiales, un contenedor de experiencias; por ello, entiendo el desborde de lo coreográfico no solo desde lo interdisciplinar, sino abarcando lo transdisciplinar y lo vivo en cuanto relaciones que se abren desde lo humano y más que humano. Autores como André Lepecki o Daniel Kairoz han

reflexionado sobre los nuevos modos de producción coreográfica y las transformaciones en las relaciones dentro de la composición. A partir de estas perspectivas, se abren dos líneas de interpretación asociadas a este proyecto. Por un lado, la idea de que la coreografía puede contribuir a otros campos de conocimiento más allá de su marco disciplinar, y que su articulación con lo transdisciplinar permite explorar nuevas formas de ensamblaje experiencial. Y por otro, la noción de que la coreografía no depende exclusivamente del ámbito tradicional con el que ha sido vinculada: la danza.

En este proyecto, elegí usar las frecuencias de sonido como material principal. Las frecuencias no solo son materia, sino que atraviesan otras materias, las hacen vibrar, son movimiento en un rango amplísimo, mueven y se mueven a escalas micro y macro. Se sabe que las frecuencias de sonido son utilizadas en la cultura occidental y en la oriental con numerosos fines: congregar, sanar, cantar, atraer, controlar, ahuyentar y más. En esta investigación-creación se despliegan relaciones entre frecuencias, el cuerpo y la voz, fenómenos acústicos del sonido, prácticas relacionales, corporales e interrelaciones materiales.

En la primera parte del trabajo, se expondrán las circunstancias que dieron lugar a la creación de este proyecto. En la segunda, compartiré los pensamientos e ideas claves desde donde este se desarrolla, así como ciertas relaciones históricas a las que entiendo que hay que prestar atención y que me ayudaron a pensar diferentes recorridos por los abordajes de la investigación y los conceptos planteados. En la tercera parte, describiré los distintos focos, metodologías y contextos de trabajo que hicieron parte de la investigación. En la cuarta parte, detallaré las diferentes prácticas desarrolladas para abordar las articulaciones entre cuerpos, materialidades y frecuencias de sonido que abarca esta investigación. Estas prácticas, en las diferentes etapas, se convirtieron en una forma de procesar, experimentar e investigar; y asimismo se desarrollaron como forma de pensamiento y acontecimiento estético. Por último, espero que este proceso de investigación-creación, sus recorridos y metodologías sirvan para visualizar abordajes de lo coreográfico como campo de saber que amplía los modos y alternativas de estar juntos.

Itinerario de mi relación con la materialidad

En la obra *Pardo*, que codirigí con Leticia Skrycky y Santiago Turenne en 2015 (Figura 2), lo que en principio surgió como una necesidad metodológica y ético-estética de romper con la división que generalmente se da en la creación escénica entre los lenguajes (iluminación,

escenografía, coreografía, dramaturgia o más) y los roles (iluminador, coreógrafo, escenógrafo, etc.) terminó siendo el foco poético del trabajo. Tradicionalmente, en los procesos de creación escénica, los lenguajes vinculados a lo que llamamos “lo técnico” se integran solo cuando el trabajo conceptual, la idea inicial o la experimentación que dan forma al proceso ya están considerablemente avanzados. Es habitual escuchar que la luz se utiliza para adornar o iluminar lo que ocurre en escena, o que el sonido se destina a ambientar, otorgar sentido simbólico u orientar la representación. Sin embargo, este enfoque limita el potencial de estos lenguajes, relegándolos a ser meros acompañantes, en lugar de explorarlos como elementos que afectan intrínsecamente el proceso creativo.

En *Pardo* trabajamos la luz, el sonido y el movimiento como materias afectivas y desde la experimentación simultánea y poética con estos materiales, entramos en un proceso de desjerarquización y de investigación en el que ellos se fueron mezclando y cruzando. El trabajo se centró en desarrollar prácticas que hicieran aparecer diferentes relaciones y despliegues de los materiales. Al principio, trabajamos sobre la idea de transposición, entendiendo que ciertas características o comportamientos podrían ser traspasados de un lenguaje a otro, pero enseguida este trabajo fue mezclando afectaciones poéticas y ya no se trató de aplicar una única metodología, sino que la pieza fue surgiendo materialmente desde la mezcla y entrecruzamiento de los diferentes lenguajes que la compusieron.

Figura 2

Pardo (2015). Dirección de Leticia Skrycky, Santiago Turenne y Vera Garat

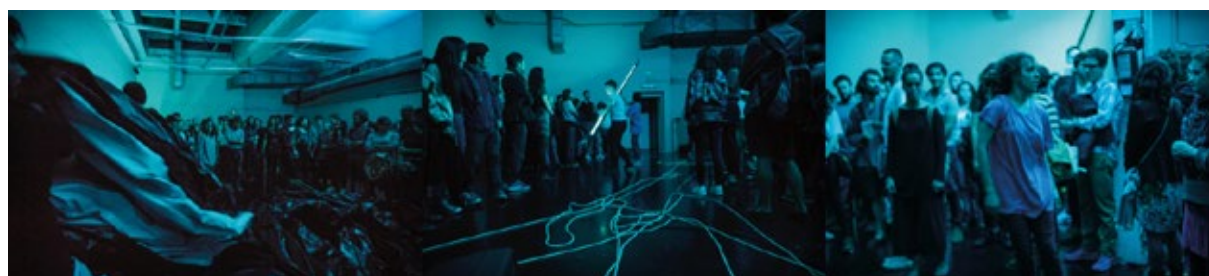


Nuestra siguiente pieza, *Entre*, fue estrenada en 2017 (Figura 3). Para esto tomamos la decisión de continuar, entre otras cosas, investigando sobre la transposición de lenguajes. Tras varios meses de exploración, desembocamos en una obra que tiene un fuerte foco en la energética del movimiento de los cuerpos y del sonido; intensidades que atraviesan el espacio y mueven a la gente que lo habita. El proceso derivó en un trabajo profundo de estudio de relaciones entre sonido y movimiento, del vínculo entre materia (varias cuerdas y un nailon negro de 8 m x 50 m) y acción, pasando de una acción de tres *performers* a otra colectiva en la que se sumaba el público. En notas personales sobre la obra, señalaba lo siguiente:

Durante la performance se va dando una transición [en la que el público pasa de tener un rol de espectador a generar una acción colectiva]. En la primera parte de la pieza, se propone un espacio compartido en el que el sonido y el movimiento (en tonos altos, vibrátiles y activos) progresivamente van invitando y contagiando a los espectadores ... una especie de invitación kinestésica a través del movimiento y el sonido. Una reverberación contagiosa y ambigua. Cuando el público llega, es invitado a entrar al espacio escénico y a moverse libremente según lo desee. ... Progresivamente, en el correr de la obra, se volverá a modificar esta relación hacia una instancia en la que el público es parte activa de ella ... y los intérpretes se pierden entre el público hasta borrar definitivamente esta relación. Esto se da a través de la manipulación de un gran nailon de color negro de 60 x 25 m; los espectadores lo toman, lo trasladan, se tapan ... y va ganando más lugar la acción colectiva. Una acción que, por la dimensión del nailon, no se sabe ni dónde empieza ni dónde termina, ni quién o qué la inicia. ... La composición coreográfica pasará a estar en la complejidad de las decisiones colectivas y en un devenir que ya no se va a poder determinar. ... La propuesta estética, hacia el final de la obra, propone bucear en la indeterminación formal y adentrarse en el devenir del acontecimiento propio. ... El diseño se traslada a la correspondencia desjerarquizada de los cuerpos y el nailon, el movimiento se crea entre la manipulación y el descontrol de la materia, la composición pasa a estar en los elementos que conforman ese tiempo compartido, en los sonidos que se corren de la correspondencia con los acontecimientos que suceden, en el desfase y superposición inaprensible de lo que se escucha. Entramos en un universo perceptivo y en un cuerpo colectivo y vibrátil.

Figura 3

Entre (2017). Dirección de Leticia Skrycky, Santiago Turenne y Vera Garat



Si reviso otros trabajos personales que hayan estado en los bordes de esta temática, tengo que mencionar la creación de la obra *Desde* (2012), dirigida junto con Tamara Gómez y Lucía Valeta (Figura 4). En esta obra estábamos las tres performers vibrando durante 50 minutos. También usábamos un gran nailon de 6 x 14 m, solo que el foco no estaba ni en la transposición de lenguajes ni en la vibración del sonido. Lo que en este trabajo buscábamos era abordar lo que llamamos “la permanencia de los estados”. Sin duda que tanto la decisión del tratamiento material del cuerpo humano como el movimiento de vibración y permanencia física fueron un antecedente en mis procesos de creación.

Figura 4

Desde (2012). Dirección de Tamara Gómez, Lucía Valeta y Vera Garat. Invitada Amaranta Velarde.



En la obra *Lo grabado en una superficie* (2018), creada seis años después de *Desde*, junto con Tamara Gómez y Natalia Viroga hablamos de la idea de *desobjetivar* el cuerpo, pero, esta vez, a través de la exploración de un cuerpo deseante y materialmente blando, agujereado y desbordado (Figura 5). Sobre esto reflexiono en *Apuntes sobre el proceso de investigación Vasta en el laboratorio Être et Jouer* (2021):

Hablamos de multidireccionalidad del cuerpo, de cuerpo anguloso, de marchas arrítmicas, torpes y urgentes para diluir la imagen que fija la presencia del cuerpo y lograr desobjetivar el cuerpo de mujer (en este caso, éramos tres mujeres desnudas). Ligado a estas cuestiones aparecieron los

fluidos, los agujeros del cuerpo, las entradas y salidas de líquidos y lo erótico. Se pasó por modos de estar toscos, chorreantes, asquerosos, deseantes, de cuerpos agotados, de cuerpos en estado encarnado (por ejemplo, por estar temblando durante 10 minutos sin parar). ... Otro aspecto conectado con este asunto que apareció muy fuertemente fue el desborde del cuerpo en múltiples direcciones. (2021, p. 6)

Figura 5

Lo grabado en una superficie (2018). Dirección de Tamara Gómez, Natalia Viroga y Vera Garat



Indudablemente, esta cualidad del cuerpo humano –sus cavidades, sus materialidades y sus expansiones–, así como el tratamiento del cuerpo desbordado, está estrechamente relacionada con la vibración, aspecto que continué trabajando en esta investigación a través de la emisión de frecuencias de sonido, a partir del 2019, un año después de estrenar *Lo grabado en una superficie*.

A lo largo del proceso de investigación-creación iniciado ese año, se desencadenaron varias preguntas que ampliaron el recorrido que se venía dando y complejizaron cuestiones que ya estaban entrelazándose en trabajos anteriores. Los nuevos contextos de creación que fui configurando, en instancias que describiré más adelante, como las obras *Vasta* (2021) y *Bel* (2022) y el montaje en Giessen (2022), entre otros talleres y residencias puntuales, fueron fundamentales para continuar con la investigación. Estos procesos abordaron aspectos que

abarcan relaciones entre sonido, voz, cuerpo e imagen y, con ello, las dimensiones de lo espacial, lo material, la escucha y lo táctil. Se desarrollaron asimismo indagaciones poéticas y reflexiones sobre las prácticas artísticas en artes vivas y la coreografía como campo de saber, que abarca dimensiones de lo humano y lo más que humano.

Es así como, en este proceso de investigación-creación propio a partir de la emisión de frecuencias de sonido, se busca explorar relaciones entre vibración, sonido, espacio y movimiento para, por un lado, crear obra y, por otro, volver disponibles prácticas que sirvan para seguir generando puentes transdisciplinarios que amplíen la noción del campo de lo coreográfico. Este proyecto aborda dimensiones de lo coreográfico como campo expandido en procura de habilitar y fortalecer esta área de conocimiento y su vínculo con otros campos del saber. Dicho de otro modo: tiene como propósito básico ampliar las comprensiones de lo corporal-material y lo coreográfico, en diálogo con los cambios epistemológicos y transdisciplinarios que impactan en el contexto artístico actual y, en particular, de la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Udelar).

Contexto y fundamentación

En Uruguay es muy escaso el material de investigación académica desde las artes vivas con foco en coreografía expandida, e inexistente con este enfoque volcado al vínculo con el sonido. La Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Udelar se creó en 2018; desde el 2015, existe la formación docente en Danza en el Instituto de Profesores Artigas y, desde el 2014, la División Danza Contemporánea del SODRE. El hecho de que no se encuentren textos que ahonden en las temáticas mencionadas indudablemente se debe a esta tan reciente integración de esta área de conocimiento al ámbito académico, así como a las condiciones dadas para el desarrollo de la investigación en danza en el contexto local. Sin embargo, desde la creación artística sí existen varios proyectos que, en el último tiempo, se han preocupado por trabajar la coreografía descentrándola de sus usos tradicionales; y que toman el concepto de coreografía expandida para desarrollar metodologías para crear o enmarcar sus trabajos.

Aunque se puede decir que la coreografía expandida se asocia a corrientes que surgieron en el arte contemporáneo desde un pensamiento occidental, en Estados Unidos y Europa,⁸ es un debate que está aún abierto y que, en el contexto uruguayo y sudamericano, se

⁸ Véase *La escultura en el campo expandido* de Rosalind Krauss (1979), que describe cómo la escultura se desplaza de su definición tradicional hacia una práctica que abarca diversas formas y medios. Asimismo, este

complejiza cargándose de un trasfondo político y social (como ha sucedido, en general, con las corrientes latinoamericanas del arte y el activismo social histórico sudamericano) haciendo de estos modos de trabajo algo particular.

Hoy en día, la coreografía en el campo expandido –o lo que en el Sur llamamos *coreografía experimental*, o lo que en este trabajo llamaría *coreografía material*– es un terreno que habilita a enlazar preguntas sobre el contexto, a practicar las éticas que se emplean en los procesos y a discutir sobre los usos de los cuerpos y sus concepciones, sobre las relaciones entre las personas que asisten a ver las obras, las interrelaciones entre lo material y lo inmaterial, la pertinencia o coherencia de las propuestas con el momento presente, entre otros muchos aspectos. Con estos debates críticos se resitúa el campo de conocimiento y se le devuelve su carácter vivo, su fuerza de creación y sus posibilidades en un sentido procesual y transformador.

Haciendo un recorte y concentrándome en el campo local, primero mencionaré brevemente el trabajo de algunos artistas que, de un tiempo a esta parte, abren la discusión de lo coreográfico. Por otro lado, mencionaré creadores de otras latitudes que ahondan, a través de sus obras escénicas, diferentes relaciones materiales que se vinculan al territorio de esta investigación; por ejemplo, en el abordaje de la vibración o el uso de la voz y el sonido desde el cuerpo. Y, por último, me referiré a otros artistas especialistas del sonido que resultan referentes de este campo de investigación.

Para empezar, quiero nombrar a los artistas uruguayos Magdalena Leite y Aníbal Conde, quienes se apoyan, para varios de sus trabajos, en la discusión sobre la coreografía expandida. *Videoclip* (2016), por ejemplo, según los creadores, “se trata de una página web (esta es la coreografía) en donde el usuario encontrará las herramientas para apropiarse de un material coreográfico, en este caso, coreografías y danzas de videoclips”.⁹ También en formato web y procesada de forma remota, entre 2020 y 2021, en codirección con las artistas Tamara Gómez (Uruguay), Carolina Minozzi y Patricia Árabe (Brasil), creamos *Transposiciones*, un proceso de creación y una pieza coreográfica que buscó poner en relación las prácticas artísticas en las que veníamos trabajando juntas desde hacía varios años. El sitio se puede recorrer como una galería de experiencias sensorioaudiovisuales.¹⁰ Por otro lado, el

campo expandido no se limita a la escultura, sino que incluye otras prácticas artísticas que antes se consideraban ajenas a ella.

⁹ Disponible en <https://cargocollective.com/videoclip/Proyecto-Original>

¹⁰ Ver <https://transposicoes.web.app/ficha-tecnica>. El equipo de *Transposiciones* estuvo conformado por las directoras ya mencionadas, que trabajaron junto con Carolina Goulart y Hedra Rockenbach, de Brasil, Rodolfo Opazo, de Chile, y Lucía Yáñez y Santiago Garat, de Uruguay. En la segunda edición del proyecto –que consistió en una instalación performática presentada en las Oficinas Culturales Oswaldo de Andrade, en San Pablo, Brasil, en el año 2023– trabajamos junto con Carolina Guerra, de Uruguay.

colectivo La Liga Tensa, integrado por las artistas Carolina Guerra y Lucía Naser de Uruguay, Nadia Lartigue, Esthel Vogrig y Juan Francisco Maldonado de México, desde el 2015 se enfoca en el estudio de movilizaciones de protesta a partir de una perspectiva coreográfica. Sus procesos han desembocado en espacios de discusión, exposiciones, publicaciones y charlas. Del mismo modo, inspirado en el libro *The Swedish Dance History*, en 2015 se creó *El libro de la danza uruguaya*, trabajo que coordiné junto con las uruguayas Carolina Guerra y Lucía Naser. Este proyecto, publicado por la editorial Hum, recopila textos sobre la danza uruguaya de cientos de colaboradores que enviaron sus aportes por convocatoria abierta. Estos textos, por decisión curatorial, fueron editados en el orden en que fueron recibidos. El libro fue creado como “una coreografía construida colaborativamente”.

Por otro lado y yendo más específicamente a artistas u obras que trabajan enfocándose en el despliegue de diferentes relaciones materiales –además de los ya mencionados en este texto con las obras *Pardo* (2015) y *Entre* (2017), antecedentes personales creados con Santiago Turenne y Leticia Skrycky–, es importante nombrar el trabajo del colectivo Hormigonera (2017), integrado por los diseñadores, artistas visuales y sonoros uruguayos Erika Del Pino, Fabrizio Rossi, Juan Manuel Ruétalo, Leticia Skrycky y Santiago Rodríguez Tricot, quienes, influenciados por la *Composición en tiempo real* del coreógrafo portugués João Fiadeiro, despliegan un sinnúmero de prácticas y dispositivos de escucha y relacionamiento material. Del mismo modo –y más estrechamente ligados a esta investigación por sus abordajes vinculados a lo sonoro–, me gustaría destacar los trabajos de Leticia Skrycky *Las lámparas* (2023), la colaboración de Santiago Rodríguez Tricot y la portuguesa Sara Vieira Marques [*finis terra*] *Undoing Listening* (2024) y de los uruguayos Carolina Besuievsky y Fabricio Rossi *Medidas y distancias* (2021).

A través de sus investigaciones, en los últimos años, estos artistas también se han centrado en generar piezas sensibles desde el encuentro entre la materia del sonido, el cuerpo y el espacio. En el caso de *Medidas y distancias* (que forma parte del proyecto Arquitecturas Invisibles, de Besuievsky), la obra se enfoca en el estudio de geografías sonoras a través del encuentro entre frecuencias de sonido y determinadas arquitecturas. *Las lámparas*, que según la autora se entiende como una “coreografía eléctrica que busca agudizar la escucha”, se centra en las relaciones que se dan entre el elemento de las lámparas, sus cualidades materiales y la corriente eléctrica como fuerza que activa el sonido. [*finis terra*] *Undoing Listening* (Figura 6) es una instalación-performance que, en palabras de su directora, “propone deshacer y sistematizar la escucha para ampliar sus posibilidades”. Esta pieza es parte del grupo de estudio portugués Grupo Exploratorio de Prácticas Sonoras, quienes investigan

sobre lo que llaman prácticas aurales, invisibles e impalpables, preguntándose cómo estas “pueden contribuir para recuperar los medios de imaginación y de producción del devenir”, otra vez en palabras de Vieira Marques.

Figura 6

[finis'terra] Undoing Listening (2024). Dirección de Sara Vieira Marques. Foto: Nacho Correa



Es razonable pensar que la danza contemporánea experimental viene trabajando con la vibración desde hace varias décadas; pero cabe destacar que, en los años 2000, surge una clara tendencia a trabajar con determinados estados del cuerpo o a evocar determinadas energías que se podrían asociar a esta cualidad física. En numerosas piezas de principios de los 2000, se trabaja con la insistencia en cierto movimiento y, desde ahí, se busca llegar a determinados estados. Se han visto obras que parten del sostener o de la permanencia de determinada fisicalidad, como vibrar, saltar, girar, rebotar, etc. Bajo este enfoque, quisiera volver a nombrar nuestra obra *Desde* (2012). Así mismo, casualmente, esta pieza dialogó de manera muy estrecha con *Over* (2015) del Colectivo Qualquer, conformado por los artistas Ibon Salvador, de Bilbao, y Luciana Chierigati, de Brasil; y con *Resistir* (2016), de la artista uruguaya Tamara Cubas. En estas tres obras se trabaja la permanencia en el rebote, llegándose

a alcanzar un estado de transformación del cuerpo a partir del devenir de esa insistencia.¹¹ Sin embargo, la diferencia entre estas obras y el trabajo de investigación *Frecuencias* (2025), del que hablaré más adelante, es que en esas obras prevalece la búsqueda de la permanencia de determinados movimientos del cuerpo y desde ahí surgen otros estados, otras imágenes y otras experiencias; se develan transformaciones a partir del sostener y permanecer tal o cual fisicalidad. En *Frecuencias*, en cambio, es a través de la voz y de la emisión de sonido que se llega, como consecuencia, a unos estados físicos; la voz surge desde y provoca una vibración. Al mismo tiempo, los cuerpos están atravesados por las ondas sonoras que emiten los demás dispositivos y personas (a escalas mínimas, imperceptibles, y a gran escala); desde ahí surge una transformación.

Continuando con el tema de la vibración, por un lado, quiero mencionar la obra *Permanecer* (2016) de Tamara Cubas. En esta, el público puede entrar uno a uno y permanecer en un piso cubierto de carbón que tiene la particularidad de temblar, activado por motores distribuidos debajo de la tarima. Ampliando la observación al campo regional, encontramos que también en 2016 se estrenó la obra *Gong*, de la coreógrafa chilena Javiera Peón-Veiga. En esta obra, como explica la directora, se “busca generar un microclima, un paisaje sin un horizonte, un espacio de disolución de límites. ... La obra explora el potencial de afección del sonido sobre la fisiología y composición del cuerpo”.¹² En ella se invita al público a presenciar diferentes sesiones del instrumento de percusión chino gong, cuyos sonidos milenarios se usan para conducir a poderosos niveles de meditación. Unos años después, Peón-Veiga realizó el proyecto *Afectos sonoros* (2018), en donde, según la autora, “el sonido es el performer y vehículo de la experiencia, el que conecta los cuerpos con lo que existe entre, con la continuidad de la materia, con el movimiento que va más allá del cuerpo individual”,¹³ aspectos centrales para esta investigación. Tomar el sonido como transporte, como conector y como experiencia y, al mismo tiempo, pensarlo como una de las materias centrales del trabajo refleja una intención de desjerarquización del cuerpo humano puesto en el centro de lo coreográfico.

Desde otro punto de vista y enfocándome en el uso de la voz o la emisión de sonido desde el cuerpo, aspecto que también atraviesa esta investigación, quiero mencionar el trabajo

¹¹ Otra obra no uruguaya, pero que circuló en nuestro país por esos años y que trabajaba con la insistencia fue *What they are instead of* de los artistas alemanes Jared Gradinger y Angela Schubot, presentada en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay FIDCU, 2012.

¹² Tomado de la descripción de la obra en el sitio web de Antonia Peón-Veiga: <https://antoniapeon-veiga.cl/proyectos/gong-1/>

¹³ Tomado de la descripción de la obra en el sitio web de Antonia Peón-Veiga: <https://antoniapeon-veiga.cl/proyectos/afectos-sonoros/>

de la artista portuguesa Ana Trincão *Aletheia* (2010). El nombre de la obra retoma un concepto tratado a principios del siglo XX por Martin Heidegger, en su libro *Ser y tiempo* (2022), que trae la idea de sacar algo de lo invisible; en este caso, se trata de develar el propio sonido del cuerpo, amplificado en tiempo real por un parlante envuelto en papel colocado en medio de la escena, hasta que el papel se rompe (ver Figura 7). Volviendo al Sur, la artista brasileira Michelle Moura plantea, en su obra *Fole* (2013), un movimiento “de expulsión”. En sus palabras: “El deseo es salir de ti mismo. La respiración acelerada es la acción que enciende el acontecimiento de un baile generativo: movimiento que produce aire, que produce sonido”. Unos años más tarde, Bea Sano y Eduardo Fukushima, también de Brasil, crean *Território Corpo Voz - O que mancha* (2020), una obra en la que van grabando los sonidos que producen sus cuerpos en movimiento generando un ambiente sonoro acumulativo, que se va poniendo en relación con el espacio. Esto genera una confusión entre lo que se entiende como voz que sale de los cuerpos y las voces que salen de los parlantes. En el trabajo del cruce de lo performático y lo sonoro, podría mencionar desde a Jonathan Burrows y el compositor Matteo Fargion hasta a las referentes Laurie Anderson o Meredith Monk.

Figura 7

Aletheia (2010). Dirección de Ana Trincão



Dada la naturaleza del tema de investigación, resulta pertinente referenciar antecedentes en creación sonora. Desde el campo de la música hay numerosos artistas que trabajan específicamente con frecuencias y experiencias performáticas o somáticas, artistas que estudian la escucha como campo sensible de profundización. Una gran exponente de este trabajo, que ha estado presente en el proceso de esta investigación, es Pauline Oliveros y su concepto de *Deep Listening*, referente clave de la música experimental de los años sesenta y setenta.¹⁴ Asimismo, se destaca la compositora francesa Éliane Radigue y sus “islas resonantes” (*L'île re-sonante*, 2005), obras compuestas generalmente con un solo sintetizador, o el anterior desarrollo de la música concreta y el trabajo de Pierre Schaeffer y Pierre Henry en los años cuarenta. Más adelante, destaca la aparición del término “paisaje sonoro”, acuñado por el canadiense Raymond Murray Schafer, o el trabajo del futurista Luigi Russolo, quien ya había propuesto en su manifiesto “El arte de los ruidos”, en 1913, una fusión entre sonido, artes visuales y tecnología. También existe una tradición de la descomposición del sonido o de la composición a través de *scores*, en donde se destaca John Cage, quien, desde sus estudios de sonido, música aleatoria, silencio y electrónica, recorrió junto a artistas como Merce Cunningham y Num June Paik territorios rupturistas, transformadores y transdisciplinarios para el campo del sonido y la danza. Por otra parte, cabe recordar al artista estadounidense Alvin Lucier y su estudio de la música experimental, acústica y electrónica. Su composición *I am sitting in a room* (1969)¹⁵ es una clara exposición de la distorsión de sonido en el encuentro y superposición de ondas en el espacio. La pieza muestra cómo las propiedades acústicas del espacio modifican y transforman el sonido mediante la superposición de ondas y resonancias.

Pero volviendo a nuestro territorio, quiero mencionar la investigación del escultor alemán residente en Uruguay Lukas Kühne, quien junto a Fabrice Lengronne viene impulsando desde hace varias décadas movimientos de estudio del sonido en nuestro país. Además de sus creaciones artísticas, que mezclan desde la escultura, el espacio y la experimentación sonora hasta la poesía y la instalación, según narra Francisco Tomsich (2021), gracias a apuntes que él mismo tenía de esa época, Lukas Kühne inicia el espacio de experimentación Quitapenas nombrándolo de esta manera: “*Klangkunst*, arte sonoro, Forma y Sonido” (p.15). Según Tomsich, en 2005, con la llegada de Kühne a Uruguay –y con la

¹⁴ Pauline Oliveros (Estados Unidos, 1932-2016) fue una compositora, acordeonista y figura central en el desarrollo de la música electrónica de la posguerra, creadora de *Deep Listening* (o escucha profunda, en español), una práctica que busca activar y mejorar las capacidades de escucha y sonido para ponerlas en relación con otros.

¹⁵ Se puede escuchar esta obra en <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>

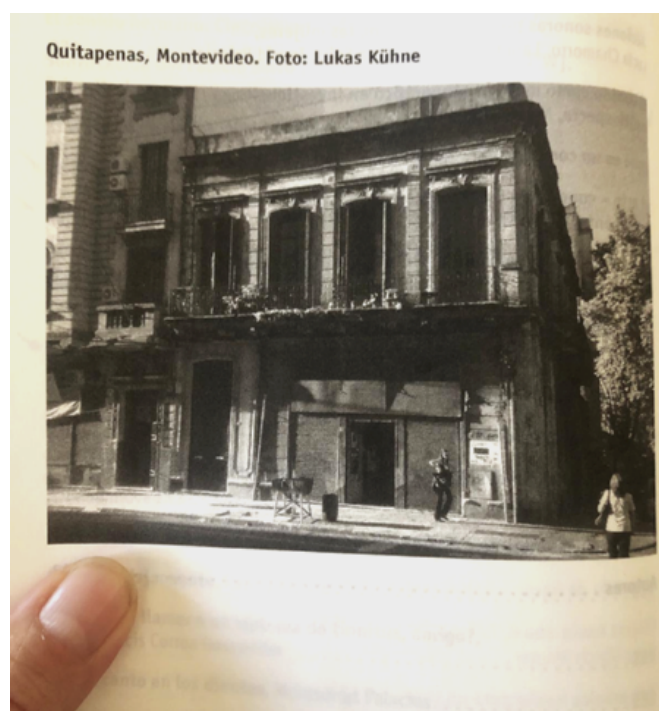
intención de cruzar los campos de sonido de la Escuela Universitaria de Música (EUM) y del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes—, se creó este espacio de experimentación y creación que iba a mover y ensanchar el territorio y estudio de la música experimental en Uruguay hasta el día de hoy. Sin dudas, este ha sido un espacio de creación, enseñanza y experimentación para el cruce transdisciplinario y el encuentro con lo sonoro que marca las particularidades del hacer artístico-sonoro de Montevideo. El antiguo bar Quitapenas (Figura 8) transformado fue alojando, proceso tras proceso, la experimentación de estudiantes y artistas de este y otros territorios. El argentino Nicolás Varchausky, en la introducción al libro *Forma y sonido. Quince años de arte sonoro en el Uruguay* (2021), lo traduce de la siguiente manera:

La experiencia del taller suele generar primero el extrañamiento de los territorios establecidos para luego proponer y posibilitar sus fugas transformadoras. En todo caso, la cuenca rioplatense del arte sonoro parece nutrirse de corrientes que alejan el sonido del sedimento acumulado por la matriz musical atravesando el delta que todo lo bifurca, lo mezcla, lo multiplica, lo diversifica, lo inquieta y lo desvía hacia el mar abierto de la incertidumbre y la curiosidad. (p. 11)

Según la artista Juanita Fernández, en los comienzos del espacio se pasaban horas de charlas y experimentación que eran, para el contexto, una propuesta nueva y transformadora. Recuerdo bien haber estado allí en esos tiempos, tomando, entre otras, clases de percusión con Jorge Camiruaga y pasando la audición para entrar en el Plan Piloto de Danza Contemporánea, en ese momento dependiente de la EUM de la futura Facultad de Artes.

Figura 8

Quitapenas



Nota. Imagen del libro *Forma y sonido.*

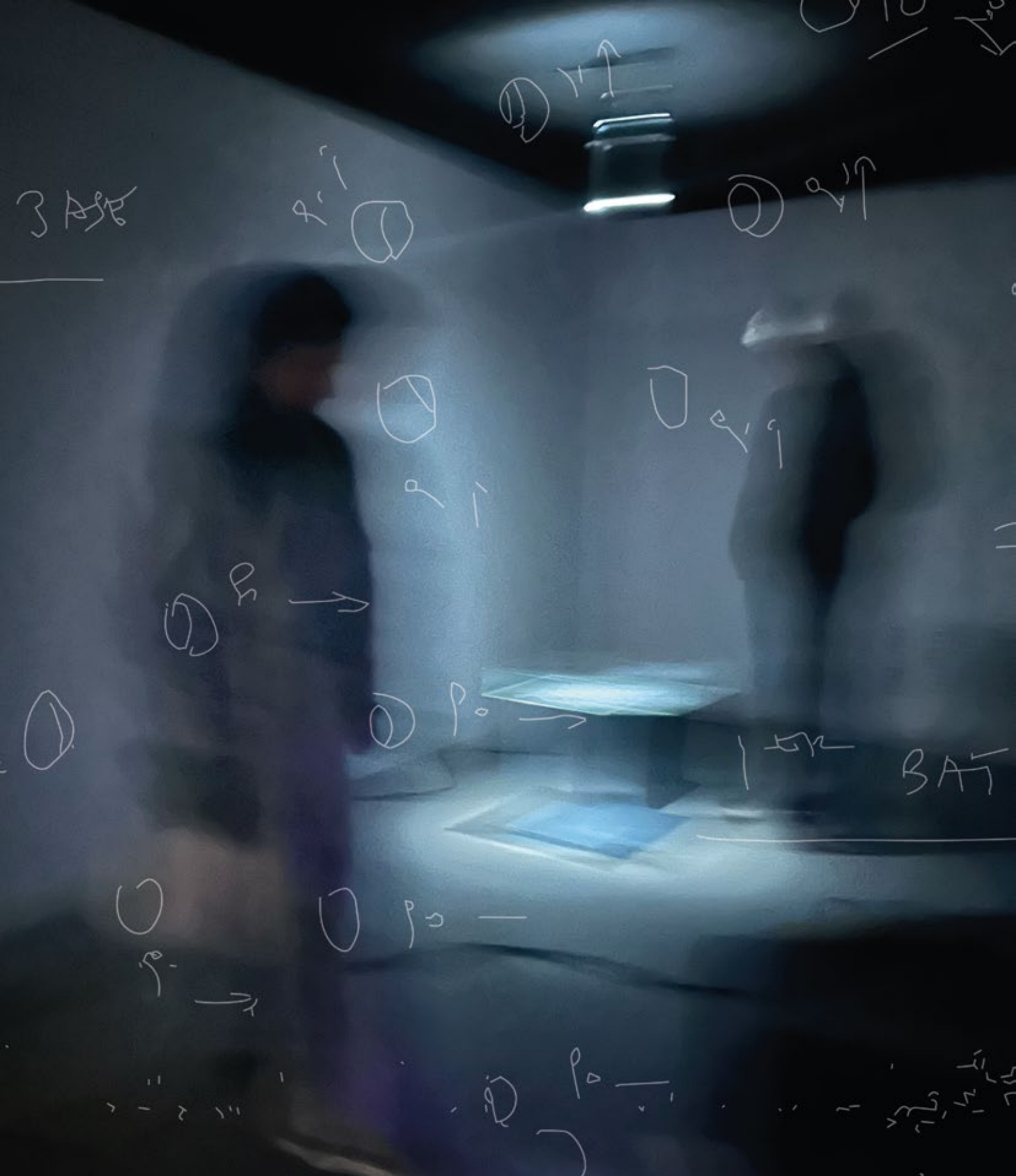
Quince años de arte sonoro en el Uruguay
(Kühne y Lengronne, 2021)

En suma, desde el 2005 hasta hoy, se han desarrollado desde actividades puntuales, conciertos, charlas y cursos hasta las sucesivas ediciones del Festival Monteaudio. También varias exposiciones que reunieron a numerosos estudiantes y artistas del sonido, la performance, la danza y las artes plásticas, como la exposición “Forma y sonido”, realizada en 2005, o las siguientes “Espacio y frecuencia, la sensación visual del sonido” (2006, en el Museo Nacional de Artes Visuales), “Rumbo al ruido” (2007, en el Museo de Arte Precolombino e Indígena) y más.¹⁶

En la danza contemporánea, espacios como este –así como otras plataformas autónomas uruguayas de intercambio latinoamericano e internacional y las iniciativas de artistas independientes acompañadas por nuevos apoyos estatales– han propiciado un cambio significativo en la relación del contexto nacional con el internacional, a partir de los años 2000.¹⁷ Estas décadas de creciente internacionalización, sin duda, me han influenciado. El haber vivido estos momentos, combinado con mis formaciones en danza y artes plásticas y visuales, mi interés por lo sonoro, así como mi trabajo en la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes y la reciente experiencia de la pandemia me han llevado a centrar mi interés e investigación aún más en lo sensorial, en el encuentro y la experimentación sensible de lo humano y lo más que humano.

¹⁶ Más información sobre el festival y las exposiciones puede encontrarse en: <http://www.formaysonido.org/>

¹⁷ Hoy en día, la sostenibilidad de la producción artística independiente sigue siendo precaria. Las plataformas que florecieron en las primeras décadas de los 2000, gracias a nuevas políticas públicas, actualmente se mantienen con un fuerte trabajo de autogestión y con muy pocos apoyos y reconocimientos estatales.



02 .Claves de investigación

II

Claves de investigación

Si tuviéramos que incluir verdaderamente el cielo y las estrellas como elementos dramaturgicos (no solo como utilería o como fondos pintados), tendríamos que comenzar a escribir manifiestos para un teatro basado en interrelaciones cósmicas que incluyeran a la materia subatómica y a la no-materia, y a las entidades, escalas y temporalidades que escapan completamente a la comprensión humana. En resumen, deberíamos declarar tristemente obsoleta a la tradición humanista que todavía sostiene al teatro occidental y sus dramaturgias demasiado humanas.

Augusto Corrieri, *La piedra, la mariposa, la luna y la nube*

Expansiones de la coreografía: del humanismo a las materialidades relacionales

Más allá del origen renacentista de inspiración en la Grecia clásica, el humanismo occidental basó la identidad moderna en la metafísica de la subjetividad, caracterizándose por un *pensar-hacer* desde esa subjetividad humana (cogito cartesiano) como centro de “producción de mundo”, a través del *logos* (palabra-razón) como foco principal de su ser y de su hacer dicotómicamente ordenado. En ese contexto humanista, el obrar artístico, sus prácticas y discursos se configuraron como creación que, desde lo representacional (teniendo en cuenta su carácter logocentrista) irrumpen en la materialidad de su entorno en cuanto dominio técnico de este *pensar-hacer* práctico. Sin embargo, una serie de paulatinas transformaciones históricas han ido mostrando las limitaciones de ese humanismo dotado de una identidad moderna.

En este contexto logocentrista, el discurso hegemónico de la danza académica y las artes del movimiento (desde el neoclasicismo hasta la actualidad), dejando en evidencia su identidad moderna, se han enfocado mayormente en la acción humana. Esta característica, desde lo académico, ha ido acompañada de una sistematización, legitimación e institucionalización del campo, proceso que responderá a fines propios de la Ilustración y que imprimirá en dicho campo de conocimiento aspectos no solo humanistas, sino también coloniales, patriarcales y capitalistas. Fuera de las excepcionales comunidades que han podido mantenerse al margen, las artes vivas latinoamericanas están impregnadas de afectaciones ético-estéticas propias de modelos de institucionalización fundados por ese humanismo: “Hemos interiorizado cierto pensamiento colonizador, pero ya no solo como relación entre continentes o entre colonizadores y colonizados, sino como la introyección de categorías que

recolonizan desde el presente nuestras propias percepciones, prácticas y corporalidades” (Naser, 2025, p.118).

Por otra parte, uno de los hitos de la modernidad a partir del cual se construirá gran parte del relato de la historia de la danza en Occidente es la creación de la Real Academia de la Música y la Danza, fundada en Francia en el año 1661 bajo el mandato de Luis XIV. A partir de este momento, la historia de la danza espectáculo, la ópera y la música occidental estará marcada por el disciplinamiento, la organización piramidal y el intento de universalización de las estéticas europeas de la época. La escasez de textos específicos en Uruguay sobre las consecuencias de este proceso de colonización en la danza da cuenta de las complejidades que atraviesa este campo de conocimiento, de cuya magnitud somos testigos y parte hasta el día de hoy. Suelly Rolnik (2019), teórica brasileña, habla de un inconsciente colonial-capitalístico refiriéndose a “la política del inconsciente dominante en este régimen y que atraviesa toda su historia, pues lo único que varían son sus modalidades junto con sus transmutaciones y sus formas de abuso de la fuerza vital” (p. 32). Desde este pensamiento surge la pregunta: ¿cómo esquivar o desplazar la política de producción de pensamiento de la cultura moderna-colonial-occidental-capitalista? ¿Qué relaciones con el sentir pueden desestructurar nuestros hábitos?

Parafraseando a André Lepecki (2007) y en relación con la coreografía neoclasicista, esta perpetuará arqueologías disciplinarias que serán dispositivos o aparatos de control de los cuerpos y de la danza, una vía para transmitir e instalar los valores de la edad moderna. A través de la danza espectáculo en Occidente, la coreografía será un dispositivo más de uso de los cuerpos. Según Lepecki, se trata de un dispositivo y un mecanismo de distribución de poder:

No es solo una disciplina o tecnología del cuerpo, no solo un modo de composición, no solo un registro o archivo, sino un dispositivo. Concebir la coreografía como un dispositivo es verla como un mecanismo que distribuye y organiza simultáneamente la relación de la danza con la percepción y la significación. Pues es precisamente este tipo de organización del campo perceptivo-lingüístico lo que realizan los dispositivos. Como explica Gilles Deleuze, la principal contribución de Michel Foucault a una teoría política de la significación es el concepto de dispositivo, el cual pone en primer plano la idea de que la percepción está siempre ligada a modos de poder que distribuyen y asignan a las cosas visibilidad o invisibilidad, significado o insignificancia. (p. 120) [Traducción propia]

En sus orígenes, la coreografía se transforma en una vía de sistematización, organización y control de los cuerpos en el tiempo y el espacio. Existen las coreografías sociales, militares o dancísticas que forman parte de mecanismos de disciplinamiento de los

cuerpos en varios ámbitos del campo social (Figura 9). Pero también existe la coreografía, como plantea Lepecki, como un mecanismo de poder en tanto visibiliza o invisibiliza, distribuye y organiza la percepción y la significación. Es así que, como diría Julyen Hamilton durante el taller de creación que ofreció en Montevideo en 2025,¹⁸ la coreografía “se crea para estar con muchas cosas”, como posibilidad para establecer relaciones y encuentros en tiempo y espacio. De esto hablaré más adelante.

Figura 9

Marcha militar



Luego de varios siglos de neoclasicismo, dominados por la codificación del movimiento, el virtuosismo y de la mimesis representacional, a fines del siglo XIX comenzaría lo que se llamó el “movimiento de danza libre”, que dio lugar al advenimiento de la danza espiritualista y moderna, transformando las características de la danza academicista en un vuelco hacia nuevas expresiones dancísticas que apuntaban a la libertad del movimiento, a la no codificación y al enfoque de las fuerza del espíritu y del alma. Posteriormente, en Europa, tanto el expresionismo alemán como las técnicas modernas de entre guerras iban a desplegar diversos desarrollos técnicos y coreográficos que seguirían aún sostenidos por las teorías de la representación y de la expresión.

En la década del cincuenta, con el trabajo del coreógrafo Merce Cunningham junto a John Cage y artistas como Nam June Paik, entre otros, se abriría, a través de sus diálogos y

¹⁸ Theatre Work's: Creative Performances, 15 al 18 de mayo de 2025 en Fantástico, Montevideo.

propuestas artísticas, una autonomía de la danza en relación con los demás lenguajes (literatura, pantomima, música, escenografía). La incorporación del azar, de la abstracción de la forma y de nuevas aperturas a los estudios de las relaciones cuerpo-espacio-tiempo en la composición generaron un nuevo vuelco que buscaba ampliar las posibilidades de la coreografía.

Continuando esta línea, en las décadas del sesenta y del setenta, se abrieron recorridos de democratización de la danza, apareció el minimalismo, se activó una voluntad de desinstitucionalización, el cruce con diferentes lenguajes y una reunión con la performance y los *happenings*. En Uruguay, artistas como Teresa Trujillo o Graciela Figueroa movieron el lenguaje de la danza al proponer creaciones con usos alternativos del lenguaje, en espacios no convencionales y moviéndose de los modos de producción que se estaban dando en ese momento. En este período, los límites de los lenguajes artísticos se mezclaron y la desmaterialización del objeto de arte, potenciada por la convivencia de lo que habían sido las vanguardias, desplegó un *boom* de la interdisciplina y el conceptualismo dando lugar a una producción de arte y de coreografía que, en los años 1990 y 2000, activó numerosos procesos con estéticas muy variadas y heterogéneas.

Desde la búsqueda de generar transformaciones en esta genealogía, en algunas danzas-espectáculo occidentales, danzas modernas, danzas contemporáneas, institucionalizadas, sociales o experimentales de los últimos tiempos, surgen corrientes que buscan trabajar desde una perspectiva de decolonización de los modos de acción, de los movimientos, de los modos de transmisión y de creación de las prácticas de danza. A su vez, en estos años, surge la noción de coreografía expandida como exploración más allá de lo disciplinar, de cuño humanista. Este concepto, que actualmente es una discusión abierta y crítica, tomó fuerza en los 2000 extendiendo los conocimientos de la coreografía a otros alcances y a otros usos. El término *coreografía expandida*, además de dialogar con la escultura expandida, el cine expandido o el arte expandido de los años sesenta y setenta (Krauss, 2002), es ensanchado y utilizado por numerosos artistas de este y otros territorios, a través de sus creaciones.

En la introducción de este texto se han mencionado desde estudios coreográficos de manifestaciones políticas hasta libros o sitios web coreográficos creados en Uruguay; fueron citados artistas uruguayos que, a través de sus investigaciones, ensancharon este campo de conocimiento.

Actualmente las relaciones que se establecen con la coreografía expandida, experimental o lo que llamo *coreografía material* son un laboratorio en el que sus

especificidades se van creando en la medida en que las investigaciones van surgiendo, sin tener que ver con un único modo de hacer, ni con un logos, ni con una técnica o una estética determinada.

Por otro lado, de la mano de la coreógrafa danesa Mette Ingvarsten, recientemente se han generado conceptualizaciones en relación a la coreografía expandida que sirven como vehículo para reflexionar sobre las amplitudes que esta área de conocimiento puede alcanzar. En su texto “8 afirmaciones breves sobre la importancia de la coreografía expandida”, Ingvarsten plantea:

1. Es importante para repensar continuamente nuestra comprensión del movimiento y la coreografía debido a los desarrollos contemporáneos en tecnología, ciencia, teoría, etc.
2. Es importante porque vivimos en un mundo de flujos, redes y conexiones inmateriales que no pueden ser representados por cuerpos, sino que deben expresarse en formas inmateriales.
3. Es importante porque si no seguimos buscando en qué se puede convertir la coreografía, los marcos y convenciones preexistentes lo decidirán por nosotros.
4. Es importante tratar de comprender la relación con otros campos. Pensar una coreografía ampliada es dejar atrás el dominio del cuerpo y el espacio del teatro como únicos marcos posibles para la coreografía.
5. Es importante repensar la noción de lo que es un escenario, debido a nuevas formas de expresión como, por ejemplo, YouTube. Aunque YouTube en sí mismo no es interesante de por sí, lo que propone en relación con la performatividad no se puede ignorar.
6. Es importante pensar en qué tipo de representaciones existen ya en nuestra sociedad, para poder comprender la función de la expresión teatral y la necesidad del teatro.
7. Es importante pensar dónde puede tener impacto una práctica coreográfica, qué tipo de espacio puede transformar una práctica coreográfica.
8. Es importante porque creará nuevas danzas, nuevos tipos de lugares y nuevos modos de distribución. (Material circulante en Facultad de Artes, s. d.) [Traducción de Ayara Hernández]

Haciendo alusión a este tema, también corresponde nombrar a los coreógrafos e investigadores de danza Mårten Spångberg y Xavier Le Roy, quienes, hacia los años 2000, reflexionaron sobre el uso de los conocimientos de la coreografía y su vínculo con otros campos disciplinares. En un fragmento del texto editorial de la conferencia “Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects”, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2012), en ocasión de la retrospectiva del coreógrafo Xavier Le Roy, se plantea:¹⁹

Los coreógrafos están experimentando con nuevos modelos de producción, formatos alternativos, han ampliado considerablemente la comprensión de la coreografía social y están movilizandofronteras innovadoras con respecto a la autoorganización, el empoderamiento y la autonomía. Simultáneamente, hemos visto una serie de exposiciones en las que la coreografía a menudo se

¹⁹ Ver:

<https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/expanded-choreography-situations-movements-objects>

sitúa en una tensión entre movimiento, situación y objetos. La coreografía necesita redefinirse para incluir artistas y otros que utilizan estrategias coreográficas sin necesariamente relacionarlas con la danza. [Traducción propia]

En este texto, queda explicitada una relación que se empieza a instalar, en la danza de los 2000, entre movimiento, situaciones y objetos. Lo que me interesa aquí es que la discusión sobre coreografía expandida trae consigo la observación no solo de una nueva concepción del término *coreografía*, que amplía sus aportes a otros campos disciplinarios, sino que también anuncia expresiones que se vienen desarrollando por parte de artistas de las artes escénicas o vivas más allá de la danza y que, a través de la coreografía o, como dice Le Roy, del vínculo entre movimiento, situación y objetos, abren un campo infinito de relaciones en un tiempo-espacio determinado integrando búsquedas que reúnen lo humano y lo más que humano. Este aspecto resulta fundamental para esta investigación por el hecho de pensar la coreografía en términos sonoros, en términos de movimientos de objetos y sus ritmos, en términos corporales, espaciales, temporales, en imágenes e intensidades, lo que llamo una *coreografía material*.²⁰ En esta tesis, como plantea Jane Bennett, toda materia posee una vitalidad propia, una capacidad de actuar y afectar, incluso si no tiene vida biológica. El sonido y la vibración intensifican esa capacidad dada y esto se hace parte de la coreografía. A esa vitalidad Bennett la llama “materia vibrante” (2012).²¹

Por otra parte, Chantal Pontbriand, en su texto “Expanded dance” (2013), plantea que la danza expandida, al igual que el cine expandido propuesto por Gene Youngblood en los años 1970, empuja los bordes del arte ampliando sus posibilidades. Youngblood plantea que cuando hablamos de cine expandido lo que realmente ampliamos es la conciencia. El cine expandido de este modo no se centra en ampliar la realización cinematográfica a través de computadores ni proyecciones alternativas. Él plantea que, en cierto modo, el cine expandido aún no es una película: igual que la vida, es un proceso que va llegando. Asimismo, “numerosos coreógrafos trabajan en todos los continentes, multiplicando territorios y abordajes de la danza” (Pontbriand, 2013, p. 287).

En el caso de la práctica artística y la coreografía, en este campo de investigación-creación, que inevitablemente se va dando en un cruce transversal con otros campos del saber, me interesa repensar cómo es que la práctica artística reabre la pregunta

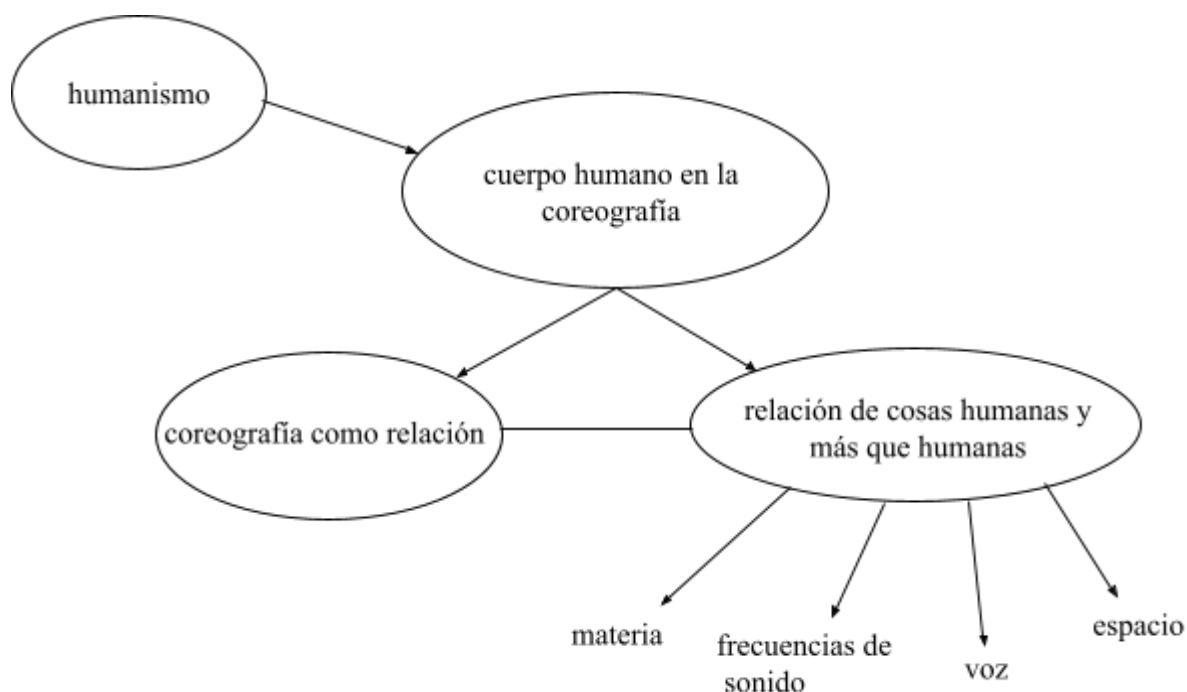
²⁰ Estas conceptualizaciones, además de ser desarrolladas en esta tesis, son parte de observaciones de procesos de creación en cursos de la Licenciatura en Danza Contemporánea de Facultad de Artes en los que soy docente (Danza V: Investigación Coreográfica y laboratorio final de egreso).

²¹ Ver también Augusto Corrieri: “Hoy podemos reconocer que las artes performativas son una manifestación de relaciones ecológicas, una oportunidad para asistir a la omnipresente ‘red entremezclada de humanidad y no-humanidad’ ” (2019, p. 283)

sobre qué es lo que la coreografía puede hacer, en cuanto forma de conocimiento, de pensamiento y creación ya que “pensar en términos coreográficos también es buscar formas de articulación con lxs otrxs y con el mundo, de ensamblaje experiencial por decirlo de alguna manera” (Maldonado, 2019, p. 265). Este debate sobre los nuevos modos de producción de la coreografía y sobre cómo funcionan las relaciones en la composición coreográfica abren dos vías de interpretación asociadas a este proyecto: por un lado, la idea de que la coreografía puede aportar a otros campos de conocimiento más allá de su área disciplinar y que, en su vínculo con lo transdisciplinar, abre otros modos de relaciones experienciales; y por otro lado, la idea de que la coreografía es independiente del área con la que trabaja tradicionalmente: la danza. Tomando estos aspectos, en esta investigación, planteo un corrimiento de los modelos que se desencadenan desde el humanismo para desplazar el cuerpo humano del lugar central de la coreografía y pensarla a esta como una posibilidad de relación de cosas humanas y más que humanas (Figura 10). En este caso, frecuencias de sonido, voz, espacio y relación. Una coreografía material.

Figura 10

Esquema conceptual del trabajo



Practicar cosas. Un modo de entender la creación

Pensar la creación desde la idea de practicar algo nos permite, desde el hacer, desde el estar practicando, ir generando la experiencia. Esta experiencia, en un proceso de creación o de investigación, es lo que va generando el conocimiento. En la medida en que estamos practicando, estamos generando experiencias y estamos ejercitando la posibilidad de que aparezcan nuevos acontecimientos, damos lugar a nuevos sucesos. El hecho de estar practicando, en este sentido, se vuelve un principio fundamental para la creación artística y para el proceso de investigación-creación.

Según Giorgio Agamben (2005), uno de los efectos que provoca la estética moderna es que el arte queda reducido al ámbito del mero hacer técnico (*téchne*). Esto lleva al artista a concebir su obra como un objeto determinado por un principio ajeno a él, separando así su acción creativa de la obra misma. Sin embargo, Agamben propone que una forma de superar esta separación es integrarlos, hacer del principio formal (la obra) y de la práctica el querer del artista; es ahí que se “recoge, en su irreconocible oposición” (p. 110). Es en el entramado del inventar prácticas para desarrollar procesos donde se abren dos cuestiones que quiero destacar: 1. en esas prácticas inventadas ya se encuentra el abrazo al desgarró de Agamben entre lo que se crea y el propio querer del artista y 2. es ahí, en el proceso de creación, donde se encuentran las inquietudes de los involucrados, en la materialidad del proceso.

Por esto, el pensar en términos de práctica refleja un tipo de relación particular con el hacer y con los materiales que surgen en el proceso constitutivo del propio *hacer-ahí*. “Los artistxs no hacemos obras. Inventamos prácticas”, plantea Silvio Lang en su “Manifiesto de la práctica escénica” (Hang, Muñoz, 2019, p.113). Es que las prácticas son soporte y metodología para el proceso de investigación, pues no son “consecuencia de”, sino algo que copertenece al tiempo propio del obrar artístico. Esto, de por sí, pone en valor los procesos antes que los resultados.

Realizar prácticas es un acontecimiento en sí mismo, no tiene que ver con la representación, con la re-versión, el ensayo o el re-hacer. La práctica tiene la cualidad de ser realizada y tomar forma según el estado de quien o quienes la practiquen. Parte de *inputs*: pautas, consignas o incluso reglas, pero da el margen suficiente para que quienes la practiquen tomen sus propias decisiones en el hacer generando, a su vez, un devenir particular de la *práctica en sí*. Esto permite poner en relieve materiales y desligarse de la responsabilidad de producir algo (en el sentido moderno). Permite estar en un “estado de práctica”, sin pretender

más de lo que *es siendo*, resistiendo de forma inmanente la relación dicotómica sujeto-objeto o creador-obra.

La importancia de la práctica no está en lo que se define en su forma, aunque esta sea agencia para su realización, sino en lo que está sucediendo, que se pone de relieve en el presente y lo sobrepasa. El propósito de salirse de la significación es quizás un intento de romper con lo humanista y programado; y de entrar en lo errático, en la indefinición, en lo accidental y lo desconocido. Este desplazamiento trae consigo la intención política de abordar el proceso y sus eventos, parafraseando a Combes (2013), en exceso de respecto a sí mismos (p. 28).

Esto implica renunciar a la idea de práctica en el sentido únicamente de producción voluntaria²² para reivindicar el sentido de la producción involuntaria de un efecto. A partir de este quiebre se abre la relación entre la experiencia y la práctica como vías aunadas que se activan desde el deseo y la *voluntad de poder* en lo que la dirección del propio proceso de creación trae en sí mismo. Es decir, experiencia y práctica se conciben en el proceso creativo como dimensiones entrelazadas que se activan conjuntamente más allá y más acá de su propia intención y su materialización, ya sea tangible o intangible. Entendiendo de este modo el vínculo entre práctica y experiencia, se daría un corrimiento de quien enuncia el proceso desde la actividad artística para dar lugar a las fuerzas activas que desde el trabajo de creación se develan, más allá de una intención o voluntad.

Otro punto de importancia es generar insumos para reflexionar sobre las contingencias del hacer artístico y sus implicancias ético-estéticas y políticas en una sociedad pluriversa y procurar elucidar las contingencias presentes en dicho accionar. Esto no quiere decir que no seamos conscientes de una parte de los sentidos que estamos abriendo o tocando con una creación, sino que hay muchos que son consecuencia relacional de las vivencias e historias de quienes practican o experimentan. Y, asimismo, el *cómo* de las investigaciones será fundamental para relacionarse con el *qué*. Jonathan Burrows (2010) lo plantea de este modo: “El truco consiste en desarrollar el hábito de permitirse disfrutar del *qué* y, al mismo tiempo, tomarse un momento para considerar el *cómo*” (p.45). El *cómo* serían los modos, las claves, los inputs, pautas interconectadas con los lenguajes y materias. Y el *qué* quizás sea el acontecimiento en sí mismo y todo lo que este despliega, lo que se incorpora a la vida a partir de él.

²² Instalada por el pensamiento teológico cristiano que “al pensar en el Ser supremo como *actus purus*, vincula a la metafísica occidental la interpretación del ser como evidencia concreta y acto” y no como posibilidad (Agamben, 2005, p.114).

Es necesario desarrollar un tipo de práctica que habilite la experiencia de lo múltiple, es decir, que no cierre sentidos, sino que los abra; trabajar con un enfoque menos anclado en la significación y más en lo que sucede en el acontecimiento, en la contingencia proliferante del suceso. No quiere decir que no estemos atravesados por la significación o que no trabajemos con ella, sino que moldeamos los campos de significación para ampliar las posibilidades de la experiencia, en contraposición a otros modos de creación que tendrían un mensaje directo y acabado para transmitir o una historia clara que contar.

En las artes vivas y escénicas se crean prácticas que, muchas veces, proponen cambios en los modos de relacionamiento, imaginan vínculos intensivos más allá de lo humano, revierten las subalternidades. Lo que me interesa aquí es ver qué aparece en las poéticas de la coreografía, la performance y otros saberes de las artes vivas que moldean su plano de inmanencia.²³ Escribir y hablar en los términos de su práctica que, al fin y al cabo, es la cosa misma. Parafraseando a Paz Rojo (2019),²⁴ todo lo demás ya se ha dicho o escrito antes, lo que pasa en la práctica no.

Por otro lado, las prácticas muchas veces plantean un modo de relacionarse con las cosas más allá del campo poético del arte. “Las prácticas artísticas pueden localizarse, se pueden desglosar en herramientas, métodos, fórmulas y costumbres de trabajo. Todo ello genera un contexto que permite la discusión en el seno de una comunidad y que legitima la validez de una investigación” (Sánchez y Pérez Royo, p. 8)

Las prácticas que aquí se investigan suceden entre cosas, sonidos, acontecimientos, entre enunciados, memorias, historias y afectos; a su vez, suceden situadas en un contexto, les pasan a unas personas, a unos materiales, a unos espacios. Son de seres y cosas, no únicamente de humanos, los movimientos que las componen surgen fenomenológicamente del *encuentro con* los propios materiales, se articulan en las vivencias y existencias que mueven sentidos y se activan desde acciones y fenómenos. Por eso, y de este modo, aparece la palabra *práctica* cada vez más fuerte: práctica artística, práctica de sonido, práctica de movimiento, práctica de vibración, práctica de las artes vivas y, para esta investigación, prácticas que llamo *del sentir*.

²³ La inmanencia como inflexión de la vida a sí misma. Deleuze, en “La inmanencia: una vida”, texto publicado en la revista *Philosophie* n.º 47 (Minuit París, 1 de septiembre de 1995), plantea “Se dirá que la pura inmanencia es una vida y nada más. No es la inmanencia de la vida, sino que lo inmanente es en sí mismo una vida.” Y agrega: “El campo trascendental se define por medio de un plano de inmanencia y el plano de inmanencia por medio de una vida.” (p. 37) Por otro lado, la pura inmanencia deja atrás las lógicas de la relación dicotómica entre sujeto y objeto.

²⁴ Paz Rojo (1974, Madrid). Coreógrafa, bailarina e investigadora. Desarrolla su actividad en el cruce entre las prácticas artísticas, la coreografía y la filosofía.

La escucha, el cuidado, el inhibir, el no reaccionar, el trabajar con la imaginación, el toque y más son actividades que se practican en las artes vivas, que sortean modelos coloniales y se enfocan en lo vincular, en lo relacional, en el encuentro y los modos de estar juntos.

Contextualmente, el campo de las artes vivas y la danza, como posibilidades que engloban cuestiones del obrar artístico y de la vida, me permitió –entre los años 2020 y 2024 y estando yo inmersa en las realidades y consecuencias de la pandemia de COVID-19– trabajar, desde mi proyecto investigativo y artístico, un mayor direccionamiento hacia enfoques menos anclados en la significación y orientar mi interés a lo vivencial. Aunque este aspecto ya lo venía desarrollando, el contexto impulsó fuertemente dicho vuelco, que, sin lugar a dudas, es uno de los aspectos que activan dos anclajes fundamentales de la investigación: la importancia y el desarrollo de las prácticas en sí mismas²⁵ y el intento de ampliar la coreografía, los marcos y las convenciones preexistentes en el campo de las artes vivas.

Es claro que hoy en día resulta necesario practicar despliegues poéticos para fortalecer la investigación artística como proceso de creación y no como producto. A su vez, es necesario asumir los enunciados y discursividades que se develan y acompañan las prácticas, sus modos (el cómo) y sus planos de inmanencia. Las *Prácticas del sentir* abren un plano de inmanencia donde el arte ya no se define por la obra, sino por el movimiento de las fuerzas que lo atraviesan. Allí, proceso y experiencia se confunden en una deriva de intensidades, devenires y afectos que crean mundos.

Escucha y vibración: fenómenos sonoros, cuerpo colectivo y devenires de la voz

Lo concreto no es la materialidad de los cuerpos en sí mismos, sino el
“ruido” de su vibración.

David Lapoujade, *Las existencias menores*

Hace un tiempo, conversando con la creadora brasilera Carolina Mendonça sobre prácticas somáticas y sonido, me habló de la artista Pauline Oliveros, sus *Sonic Meditations* y su práctica de *Deep Listening*. Aunque esta práctica se enfoca en expandir la consciencia del

²⁵ Tomo aquí la idea de práctica como principio que sostiene la investigación, con la intención de integrar lo que, en la edad moderna, toma rumbos que quiebran la idea de arte (*téchne*) y práctica (el mero *hacer*) con la voluntad poética (*poiesis*) del artista. “Que el hombre sea capaz de practicar significa que el hombre quiere su acción y, al quererla, la atraviesa hasta el límite; práctica es el ir a través hasta el límite de la acción.” (Agamben, 2005, p. 123)

sonido con fines restauradores (que no es un primer foco de este trabajo), hay cualidades en torno a la escucha, el cuidado, la colaboración, el movimiento, la vibración, lo colectivo y el sentir muy presentes en el trabajo de Oliveros y que son aspectos que atraviesan esta investigación.

La autora plantea que *Deep Listening* se practica “siempre que se tenga en mente que las complejas ondas sonoras que transitan continuamente por el oído desde el mundo exterior hacia el córtex auditivo [área de la corteza cerebral que recibe, gestiona, elabora y entiende los estímulos auditivos] requieren de la participación activa de la atención” (2005, p. 37). En esta línea, David Toop, en su libro *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, menciona el escuchar y el oír del siguiente modo: “Escuchar puede ser ejecutado con esfuerzo y, sin embargo, el resultado puede ser solo oír, mientras que oír puede empezar por instinto y terminar en la consagración de la primavera”. Toop reflexiona sobre el escuchar de manera pasiva y el oír activamente, y también plantea que una escucha atenta y consciente puede llevar a una experiencia más profunda y significativa del sonido. Asimismo, Oliveros expresa la diferencia entre oír y escuchar del siguiente modo: “Oír es el fenómeno físico que posibilita la percepción. Escuchar es prestar atención a lo que es percibido tanto acústica como psicológicamente” (2005, p. 39).

Si bien la pieza de artes vivas y la instalación de esta investigación no exigen contar únicamente con un público que haga un ejercicio consciente de poner atención en la escucha (aunque seguramente la propia propuesta los pueda hacer desembocar en eso), las prácticas que nombraré más adelante como *Prácticas del sentir*, realizadas en contextos de laboratorios o en ensayos, sí proponen trabajar con una escucha consciente y aguda. La diferencia entre el trabajo de laboratorio y las piezas (instalativa y de artes vivas) me hace pensar que la escucha profunda que propongo con este trabajo se mueve entre diferentes estratos de la propia práctica del escuchar, desde la que implica una voluntad de acción, como plantea el *Deep Listening* o el propio Toop, hasta las que suceden a través del acontecimiento estético en sí mismo.

Aquí aparece una cuestión que es la inevitabilidad del sonido, aspecto que conlleva la importancia de la política de su uso. El sonido toca sin diferenciar, no discrimina, viaja, atraviesa, une y conecta. Así como se silencia, con el paso del tiempo se expresa en el contacto con las cosas y el espacio. Esta investigación toma esa cualidad táctil, sensorial y expansiva del sonido y la lleva a la experiencia estética, así como a la experiencia política de lo colectivo. Según Salomé Voegelin (2018):

Las acciones de la posibilidad del sonido, cargadas de emociones e imaginación, permiten la reimaginación de una práctica política y su verdad material: determinando de qué otras formas podría instituirse la política y cómo podría efectuarse, de otro modo, la verdad de una comunidad, la práctica compartida de vivir.” (p. 92) [Traducción propia]

En este sentido, el sonido y la escucha como práctica colectiva van más allá de una experiencia sensorial. Habilitan e invitan a pensar en nuevas formas de acción colectiva y afectiva. Y lo político, en tanto modos de compartir un espacio desde la escucha, el contacto a la distancia y la conexión más allá de nuestras historias, aparece como posibilidad para ampliar los modos de sentir, a través de la experiencia y de la escucha, la sensibilidad de lo colectivo.

Al mismo tiempo, la vibración conecta una materialidad con otra, a escalas micro y macro, desde las células, los espacios entre los huesos (las articulaciones resonantes) hasta los espacios entre las cosas, aparentemente vacíos, y las propias cosas. Y se explicita en la vibración, en el contacto inmediato y a la distancia. El sonido es el vínculo y, al mismo tiempo, es uno de los elementos fundamentales del trabajo coreográfico, en donde lo relacional y el contacto se da empujado por las fuerzas sonoras. Es una ontología relacional.²⁶

El fenómeno de resonancia o simpatía es un fenómeno que ocurre cuando algo empieza a vibrar en presencia de un sonido causado por una afinación o frecuencia de vibración similar a las del objeto que vibra. Tanto el uso de la voz humana, sus resonadores o cualquier cosa que resuene o emita sonido, como los parlantes, van a ser parte del movimiento de las frecuencias en el espacio. A través de la vibración se da un movimiento de cosas y seres en el espacio. A través de la simpatía, las ondas mueven objetos como parlantes, vidrios, luminarias, tejidos, líquidos, huesos, cualquier cosa. Esta no discriminación reúne el movimiento sonoro y material de lo humano y lo más que humano. Esta posición del trabajo para la creación abre un foco hacia el campo de lo relacional, en el sentido de que es desde los efectos del estar ahí, o sea, desde esas relaciones materiales que se engendra la experiencia. Este trabajo busca experimentar prácticas que movilicen los modos de relacionarnos, busca agudizar experiencias del sentir en tanto vínculos y afectos entre cosas, materias, fuerzas y seres. Donna Haraway (citada por Theurner, 2018) plantea que el momento actual “exige abandonar la supuesta excepcionalidad de las personas humanas como eje de las narrativas terrenales”. Entonces me pregunto, a través de esta investigación, qué experiencias se

²⁶ Según Bennett (2022), necesitamos “idear nuevos procedimientos, tecnologías y regímenes de percepción que nos permitan entrar más estrechamente en contacto con los no-humanos, o escuchar y responder más cuidadosamente a sus estallidos, objeciones, testimonios y proposiciones. Pues estas manifestaciones son profundamente importantes para la salud de las ecologías políticas de las que nosotros formamos parte” (p. 232).

despliegan en estas prácticas en las que se sensibiliza sobre ondas de sonido, los parlantes, los tubos de luz atravesados por frecuencias, el polvo o los cuerpos. En esta línea, Bennett (2022) plantea que “es igualmente importante rechazar la idea de una materia pasiva, en la medida en que hace invisible las agencias materiales que operan en un cuerpo social” (p. 235), abriendo así la posibilidad de pensar estos materiales no como soportes inertes, sino como fuerzas activas que configuran la experiencia.

Aquí la coreografía es un recipiente de acontecimientos, en este caso visibles y no visibles, cuerpos humanos y más que humanos. Es una coreografía material, hechos concretos y virtuales en un tiempo-espacio determinado y común. La escucha, la reverberación y la resonancia son modos de comunicación entre las cosas. Se activa, parafraseando a Haraway, una “ontología relacional” entre ondas de sonido, frecuencias, el agua del cuerpo, la energía vital, la carne, los órganos, los tejidos, los elementos del ambiente, etc.

Por otro lado, me interesa la relación entre sonido y movimiento en la creación, en donde “la obra es el acontecimiento de la experiencia” (Rolnik, 2019, p. 38).²⁷ El acontecimiento se da en la duración del estar juntos, en el habitar la experiencia o, más bien, en dejarse afectar y ser la propia experiencia. Quizás esto nos permita entrar en esos virtuales colectivos o, como diría Suely Rolnik (2019), en esas capacidades *extrasensoriales* y *extracognitivas*; ni en lo emocional ni psicológico, sino en lo *extrapsicológico* y *extrasentimental*. Y aquí aparecen los afectos más allá de la conciencia, el sentir identificado o sin identificar. Y aparte, lo que se crea en conjunto, lo colectivo como desplazamiento político en cuanto deja de ser simplemente una agrupación de sujetos y pasa a ser un ensamblaje material, un campo de fuerzas heterogéneas. En este trabajo le llamamos “el coro”, que reúne y trae unas fuerzas, y a través del sonido, quizás, borra los límites de la individualidad. Lo que Bennett (2022) nombraría como una “política ecológica vibrante”.

En este sentido, el vehículo del contacto desde el sonido va más allá del “unir una cosa con otra” porque el sonido atraviesa entonces los límites concebidos de los cuerpos y las cosas se diluyen en el atravesamiento de la vibración y, por tanto, de la afectación.

Cuando se trabaja desde la fenomenología del sonido, al tomar la acústica y las frecuencias como su aspecto más crudo, aparece esta capacidad que tiene el sonido de conectar cosas. Cuando hacemos sonar una frecuencia fundamental en un espacio, instantáneamente este se transforma, se imprime otra percepción del espacio.²⁸ Si somos

²⁷ Rolnik refiriere aquí a la obra *Caminando* de Lygia Clark.

²⁸ Esta idea de transformación momentánea del espacio se podría asociar a lo que Michel Foucault (2008) llama sus *contraespacios*, “sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar” (p. 3).

varias personas habitando ese espacio, seguramente se establecerá otra construcción de relaciones que la que había antes porque estamos siendo tocados por la misma frecuencia, estamos juntos siendo tocados por lo mismo.

El contacto genera un paisaje sonoro conjunto, un mismo atravesamiento, vivimos un mismo paisaje invisible. Se da un cuerpo colectivo que se conecta más allá de lo visible. Queda el sentido de lo colectivo; esa trama puede ser un sentido común, pero en este caso es una trama que está en el campo de fuerzas. Cuando trabajamos en la obra *Pardo* (2015) tomamos al filósofo Édouard Glissant para hablar de este aspecto, lo que no se ve, lo opaco. Hoy, más que hacer visible lo que constituye la experiencia, quizá se trate de permitir su proliferación opaca, de dejarla vibrar en su exceso de sentido. Glissant lo diría como el *derecho a lo opaco*, como resistencia a la transparencia.

Podríamos pensar una sonoridad de la existencia: como deriva de fuerzas, ecos de lo que puede suceder. Una multiplicidad de intensidades, donde el acontecimiento se practica y se desplaza constantemente.

Junto con Rodolfo Opazo, coreógrafo chileno-uruguayo, escribimos durante el proceso de creación de la obra *Bel* (2021):²⁹

Si el sonido tiene la capacidad de agitar un cuerpo y, a través de esa agitación, puede modificar la materia de ese cuerpo, y si la materia en esa transformación propicia otras experiencias de la sensibilidad, nos interesa el estudio del sonido en su aspecto más crudo.

Por otro lado, trabajamos el sonido como fuerza vibrátil desde exploraciones de la relación cuerpo-voz-movimiento y con la intención de intensificar el paralelismo entre el sonido y la voz humana. En este caso, no desde la emisión de la voz y su vínculo con la palabra, sino desde la exploración del caudal de aire que la compone y su recorrido por las distintas estructuras del cuerpo: zonas de resonancia, concavidades y canales de vibración. Las ondas de sonido nos devuelven la inquietud sobre lo que pasa en nuestro propio cuerpo durante la emisión, la relación entre los sonidos y los movimientos que ellos provocan.

Esta atención al cuerpo que devuelve la emisión de la voz como caudal de aire desobstruye y amplía el acceso a la sensación. Como ya expuse, esta investigación busca

²⁹ Este proyecto de investigación escénica sobre y desde el sonido fue realizado entre 2021 y 2022, a partir de entrevistas a artistas sonoros, cantantes y músicos para la realización del texto y la pieza escénica *Bel*. El trabajo forma parte de la línea de investigación “Redimensiones coreográficas”, desarrollada en el marco de esta tesis de maestría. Para el proceso, con Rodolfo Opazo, codirector de la pieza escénica, entrevistamos a Lucas Kühne, Martín Canova, Eli Almic, Rodolfo Vidal, Antonella Moltini, Valentin Piñeyro, Franco Bechi, Ramiro Guggiari y Carolina Minozzi. Al mismo tiempo, trabajamos con los artistas sonoros Juan Pablo Maisonneuve y Franco Bechi, y con la dramaturga Leonor Courtoisie. El proyecto fue realizado con la financiación del ciclo Montevideo Danza y presentado en el festival Monteaudio (EUM, 2022) y el Ciclo de Prácticas Contemporáneas (Colonia, 2023). La obra fue seleccionada por el Programa de Fortalecimiento de las Artes (IM, ADDU, 2023), presentada en la Sala Lasaroff, en el ciclo Solos al Mediodía del Teatro Solís, organizado junto con el Centro de Arte y Ciencia GEN (2023), y en el festival Santiago Off (Santiago de Chile, 2024). También fue programada en el ciclo Danzas Exquisitas (INAE, 2025).

trabajar sobre la multiplicidad de las concepciones del cuerpo y sus relaciones en el mundo y con otros seres. Aunque se considere este cuerpo material sonoro múltiple, aparece este otro hecho de un cuerpo paradójico, que no está determinado. A través de las Prácticas del sentir y la relación frecuencias-cuerpo-voz que despliego en esta investigación, se rompe con la dirección del cuerpo individual y la técnica mecanizada. Son búsquedas en el encuentro entre la materia, el cuerpo y la voz.

El fenómeno del batimiento es un efecto sonoro generado por la interacción de dos ondas sinusoidales con frecuencias apenas distintas; según la distancia entre las frecuencias se dará un batimiento lento (a menor distancia) o rápido (a mayor distancia). Luego de varios encuentros, impulsada por los artistas de sonido Lukas Kühne y Fabricio Rossi, además de las experimentaciones de escucha de frecuencias y búsquedas de las fundamentales en distintos espacios, no paré de probar formas de generar batimientos. Fueron experiencias entre parlantes, entre voces y voces con parlantes. Ellas forman gran parte del trabajo: de *Frecuencias* y de las *Prácticas del sentir*.

Cuando experimentamos con la voz, cuando la fuente propia se une a la fuente externa de un parlante, se conecta lo espacial y lo corporal y se explicita la fusión. Una vez que un cuerpo empieza a resonar emitiendo sonido junto a una frecuencia que suena en el espacio, todo vibra y la conciencia de la vibración hace que aparezca una situación de unión y de fusión. En las *Prácticas del sentir* de esta investigación, al largar la voz intentando estar en la misma frecuencia que suena desde un parlante, en ese momento de pasaje de la escucha de lo externo al sonar y escuchar interno es que se profundiza en la conciencia de la escucha, lo que Pauline Oliveros llamaría *Deep Listening*.

Estos estudios, por tratarse de una ciencia³⁰ de lo vivo, se encuentran en constante transformación, lo que define necesariamente su inexactitud. Deleuze y Guattari plantean:

Solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. (2004, p. 13)

En la pieza de artes vivas se trabaja la sensación, y esto dirige el trabajo al cuerpo y las relaciones; no a la idea del cuerpo, sino a las relaciones materiales que se dan a través del

³⁰ “El término *ciencia* indica el ‘deseo de conocer’, es decir, el acceso a un conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación procesada por la razón dialéctica y la lógica, en procura del acceso a la verdad que supere la doxa. Lo diferenciamos del concepto de ciencia moderna, en la que opera como elemento instrumental un método sistemático (método científico) que, aplicado al mundo, permite su ordenamiento en categorías formales y disciplinas del conocimiento (las ciencias).” Gilbert Hotois, citado por Norberto Baliño (s. f.) en *Cuerpo hermenéutico: Aporías de la formación docente en artes visuales*, Universidad Nacional de Colombia.

toque del sonido y de la vibración. En la pieza, un grupo de personas son concebidas como fuentes sonoras, y desde ahí se genera una amplitud hacia el espacio, son varias las fuentes. Esto conlleva a que la vibración del espacio y de las personas que emiten sonido se crucen: a este momento le llamamos “el coro”.

En las experimentaciones del taller, muchas veces sucedía que primero aparecía el foco en el sonido externo, el sonido que me llega, y luego la atención a lo interno. Sintiendo ambos se da una fusión de lo externo con lo interno. Cuando la onda sonora viene de un parlante, de una fuente externa, la vibración se da en las cosas y también se da en los cuerpos; y a la vez, cuando la fuente emisora son los performers o las personas que habitan el espacio, los sonidos se mezclan y la experiencia se transforma. Entonces el sonido llevado a una síntesis entre voces y amplificadores genera una experiencia de encuentro material; ese límite y encuentro parece amplificar la experiencia. Poéticamente:

[Aquí] los cuerpos, incluidos los cuerpos técnicos o tecnológicos, ya no son herramientas de reproducción o de adaptación, sino superficies de registro, sensores. Registran movimientos, ‘ruidos’ en el límite de lo audible o de lo visible, lo cual hace de ellos especies de almas o espíritus. (Lapoujade, 2018, p. 90)

La vibración se da en los cuerpos orgánicos, inorgánicos, en el propio cuerpo y junto a los otros.

Otro fenómeno que forma parte de las exploraciones y experiencias del proceso, y que también son experimentadas en las *Prácticas del sentir*, han sido los nodos de interferencia, también llamados nodos de ondas estacionarias o nodos de cancelación. “Si dos ondas viajan en direcciones opuestas y se encuentran en algún punto, interfieren entre sí. La interferencia es algo local, ocurre en el punto del espacio donde se cruzan”, afirma Farnell (2010, p. 24).³¹ En estos puntos en el espacio se silencia el sonido por sumarse las ondas. En los talleres, a estos paisajes los llamé *topografías invisibles*, en las que a los nodos de interferencia los nombramos como vacíos o agujeros en el espacio.

Este trabajo está atravesado por asuntos del campo sonoro como: 1. fenómenos del sonido y abordajes de la acústica, 2. la materia sonora y la vibración, 3. los devenires del cuerpo y la voz y 4. algo fundamental: practicar para sentir más. Algo simple pero muy necesario para los tiempos que estamos viviendo.

³¹ “La superposición es la suma de ondas. La amplitud de una nueva onda creada al sumar dos ondas en un momento dado o en un punto del espacio es la suma de sus amplitudes individuales. Dos ondas de la misma frecuencia que están en la misma fase coinciden perfectamente. Se reforzarán mutuamente cuando se superpongan, mientras que dos ondas en fase opuesta se cancelarán entre sí. Si dos ondas viajan en direcciones opuestas y se encuentran en algún punto, interfieren entre sí. La interferencia es algo local, ocurre en el punto del espacio donde se cruzan.” (Farnell, 2010, p. 24. Traducción propia)

Deleuze y Guattari, en su libro *Mil mesetas* (2010), plantean que “del caos nacen los medios y los ritmos” y que “lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmosis” (p. 319), a la vez que el sonido organiza, hace temblar, mueve y es caos. Según los autores, aparecen tres aspectos: “fuerza del caos, fuerza terrestre, fuerza cósmica ... tres aspectos de una misma cosa” (p. 319), Este trabajo de sonido lo planteo como una actividad para que, citando de nuevo a Deleuze y Guattari, “las fuerzas íntimas terrestres no sean englutidas” (p. 318) y puedan resistir a los efectos de la actualidad, a la aceleración y la globalización.

03 .Desarrollo Metodológico



III

Desarrollo metodológico

Diseño metodológico

El presente proyecto trata de una investigación cualitativa en la que se utiliza la investigación-creación como forma de indagar. A lo largo del proceso se buscó poner en relación prácticas a las que llamo *Prácticas del sentir*. Estas ponen foco en lo táctil, en lo sonoro como materia relacional y espacial y en la escucha. A su vez, fueron desarrolladas prácticas de composición coreográficas que, junto a diferentes conocimientos artísticos, dialogaron con aspectos provenientes de la coreografía, de las prácticas performáticas, la cultura visual, la instalación y el campo de lo sonoro. De este modo, discursos y reflexiones que aparecen a partir de lecturas de distintas fuentes se vuelven prácticas de creación. A su vez, las teorías de estas prácticas son nombradas en un proceso en el cual el foco está en el movimiento visible y no visible de cuerpos humanos y no humanos, a través de la emisión de frecuencias de sonido. Es así que en esta investigación se realizan indagaciones que abordan estas relaciones y estas líneas epistémicas para que, a través de la propia práctica artística y de lecturas generales, se pueda conquistar el tema y se vaya estructurando la investigación. De esta manera, a lo largo del proceso de investigación interactuaron prácticas experimentales y reflexiones teóricas entrelazadamente.

Objetivos

Objetivo general

Contribuir al desarrollo de conocimiento en el campo de las artes vivas generando un puente entre aspectos provenientes de prácticas coreográficas y la interacción del movimiento con estímulos a través de frecuencias de sonido.

Objetivos específicos

1. Generar alianzas y cruces entre campos de conocimiento provenientes del sonido y las artes vivas.
2. Ampliar los límites de la coreografía a través de estudios de sonido y coreografía expandida.

3. Crear prácticas y poéticas a través de un proceso de investigación-creación que cruce materiales sonoros y otros cuerpos.

Con quiénes. El proceso

Este proyecto se fue desplegando a lo largo de distintas etapas. Esta sección las presenta y las describe de manera progresiva.

El primer contexto en el que se dio inicio a la creación de esta investigación fue *Cuatro*, un proyecto de investigación coreográfica basado en la colaboración de las artistas Alina Ruiz Folini (Argentina), Luciana Chieregati (Brasil), Leticia Skrycky y Vera Garat (Uruguay), apoyado por el Fondo Iberescena de Ayuda a la Coproducción de Espectáculos de Artes Escénicas, en 2019.

En los inicios de mi curiosidad por el trabajo con frecuencias de sonido, escribí el siguiente fragmento, que formó parte de la presentación del proyecto en marzo de ese año:

La frecuencia es una magnitud que mide el número de repeticiones por unidad de tiempo de cualquier fenómeno o suceso periódico. En esta investigación, la intensidad de la frecuencia se explicita en un número de experiencias sintetizadas que buscan envolver al espectador en un campo acústico y visual. Generar una descontextualización para que el tiempo del sonido y el tiempo de lo visual vuelvan los ojos al cuerpo.

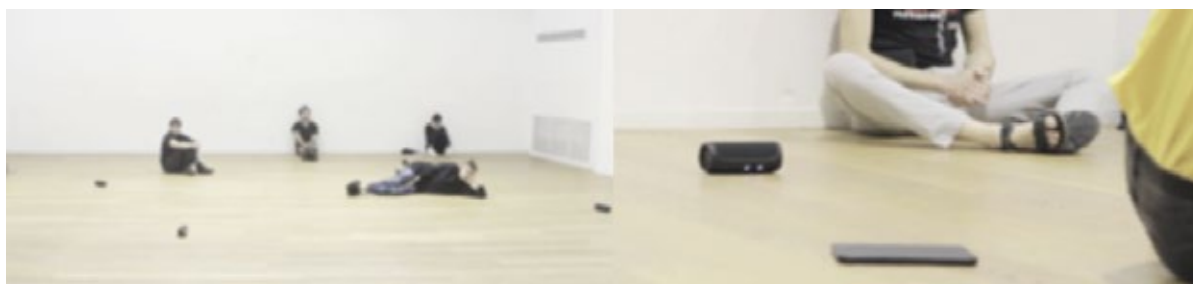
Este proceso tuvo dos instancias claves, una en el Centro de Artes y Ciencias GEN, en diciembre de 2019 (Figuras 12 y 13), y otro en el Centro Cultural de España, en septiembre de 2020.³² En estas instancias, me centré en hacer prácticas de emisión de frecuencias con pequeños parlantes y en experimentar con los fenómenos acústicos que se daban en la sala de ensayos. A partir de la exploración del sonido con pequeños parlantes, probé junto con Leticia Skrycky el movimiento que se producía en ciertos parlantes con la emisión de algunas frecuencias. En determinado nivel de simpatía, los parlantes se movían por el espacio.

³² El registro del proceso en video se puede ver en:

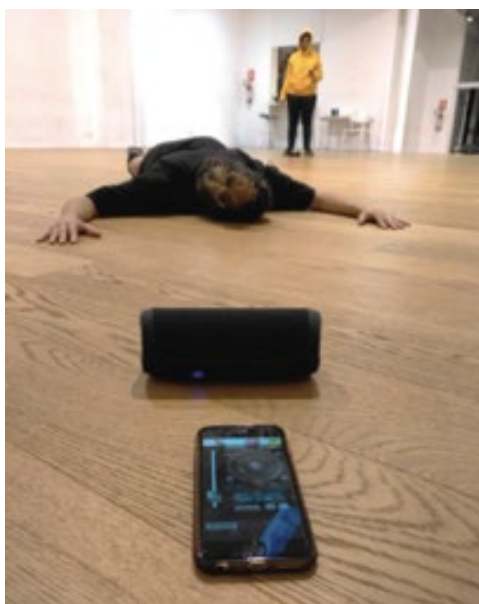
<https://www.youtube.com/channel/UCSZt4C54vOw8LGk3vv18smQ> (Hasta 00:31:40 min)

Figura 12

Registro de la primera apertura del proceso. Proyecto Cuatro (2019), Centro de Arte y Ciencia GEN

**Figura 13**

Residencia de creación Cuatro, 22 de diciembre de 2019, Centro de Arte y Ciencia GEN



Durante estas instancias realicé las primeras pruebas de manipulación de diferentes frecuencias y parlantes en distintos espacios, de la relación entre las frecuencias y determinadas materias y el movimiento en el espacio de las fuentes a través de la manipulación de parlantes. También me di cuenta de la relación física que se daba entre las frecuencias y las personas, quienes modificaban su posición o movían partes del cuerpo según la escucha y la vibración que sentían. Las acciones principales que hacían eran: cerrar ojos, mover la cabeza, tocar el piso, acostarse y desplazarse.

El 13 de febrero de 2020, fui invitada a participar en la 3.^a Jornada de Educación Artística “El cuerpo en la escena”, organizada por la Sala de Educación Artística de los Institutos Normales de Montevideo. En esa instancia, propuse trabajar en una actividad de sensibilización, intercambio y escucha. Inicié con una escucha con tres parlantes, luego un

ejercicio de escritura a partir de las sensaciones vividas y, por último, un intercambio en relación con la experiencia del vibrar, sentir y sonar juntos.

Durante 2020 y 2021 realicé pruebas de manipulación de diferentes frecuencias y parlantes en distintos contextos. Probé cruces de ondas y batimientos, distintas intensidades, cantidades y tipos de amplificadores, y pruebas de movimientos de diferentes frecuencias en el espacio. Estas pruebas estaban orientadas a experimentar sobre las relaciones entre las dimensiones del espacio y las emisiones de frecuencias, entendiendo que cada espacio suena diferente y vibra según el sonido que se active. Por otro lado, las ondas inciden de distinta manera en cada cuerpo, entonces surgió un foco particular en el efecto de las ondas sobre los cuerpos del espacio, cuerpos humanos o no humanos. Me centré en hacer pruebas poniendo una atención profunda en lo que cada espacio con sus elementos me daba como información. El sonido siempre va a buscar la distancia más larga y las ondas van a mover cada cosa, según su masa, de manera diferente.

En este período, también me concentré en generar modos de visualización del movimiento de las frecuencias en contacto con otras materias. Realicé pruebas visuales y con algunos materiales que pude hacer en el período de pandemia, desde trazados manuales, hasta diferentes soportes y materiales en movimiento: arena, ceniza, papel quemado y nailon.

En 2021, fui convocada a trabajar en dos instancias en el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE). Una de ellas se trató de la residencia En Movimiento, realizada en octubre de ese año. Este encuentro, convocado por las curadoras Eloísa Jaramillo, de Colombia, la argentina Jimena García Blaya y la uruguaya Paula Giuria, me reunió con los artistas Iván Haidar, de Argentina, y Brigitte Pontente, de Colombia, para trabajar una semana en el INAE. El foco inicial de la invitación estuvo puesto en intercambiar sobre los procesos en los que cada uno de nosotros estábamos trabajando. Para abordar mi investigación, en este contexto, convoqué al coreógrafo Rodolfo Opazo y al músico Fabricio Rossi. Esta residencia fue fundamental para adentrarme, desde ese momento en adelante, en exploraciones relativas a ciertos fenómenos de sonido como el batimiento o los nodos de interferencia (ver Figura 14). También realicé pruebas de visualización y vibración con madera, polvo, alambre, agua y cenizas.

Figura 14

Registro de trabajo en la residencia En Movimiento (2021), con Fabricio Rossi, Instituto Nacional de Artes Escénicas



El laboratorio Être et jouer fue realizado del 17 al 29 de agosto de 2021. Se trató de una iniciativa impulsada por La Manufacture de Lausanne (Suiza) y la Universidad de Montpellier 3 (Francia), en articulación con el INAE, bajo la coordinación de Laurent Berger.³³ En esta instancia, a la que fui convocada para trabajar con un grupo de performers y actores, mi trabajo se centró en el estudio de la relación con las frecuencias y la vibración a través del cuerpo y la voz. Fue en este contexto que aparecieron varias de las prácticas de relación cuerpo-voz que continué trabajando en el resto de la investigación. Participaron los performers y actores Camila Parard Centi, Elisa Fernández, Gimena González, Luciana Bindritsch, Mateo Altez Ruiz, Luis Pazos, Rodolfo Opazo y Laurent Berger.³⁴ A la apertura de este proceso, realizada en el INAE, la llamé *Vasta* (ver Figura 15).

³³ Director, docente y traductor, Laurent Berger dirige actualmente la maestría en Creación Escénica de la Universidad de Montpellier. Anteriormente fue colaborador artístico y director del Laboratorio hTh Lab en el Centro Dramático de Montpellier, bajo la dirección de Rodrigo García, y dirigió la carrera de Dirección Escénica en La Manufacture, Haute Ecole des Arts de la Scène de Lausanne.

³⁴ Una entrevista realizada por la investigadora francesa Maxine Reys, estudiante de la maestría en Creación Escénica de la Université Paul Valéry, Montpellier 3, resume algunas de las reflexiones y focos el trabajo realizado en el laboratorio:

https://drive.google.com/file/d/1DdZSJAp0Tmqg3z_-028eUUIHC9_qBrHL/view?usp=sharing

Figura 15

Serie del registro de trabajo en el proceso de Vasta (2021), Instituto Nacional de Artes Escénicas



Entre 2021 y 2022, junto con el artista Rodolfo Opazo, trabajamos en la creación y dirigimos la obra *Bel*, estrenada en febrero de 2022 (Figura 16). El foco principal de esta creación estuvo en profundizar la temática del sonido y conocer los abordajes de ciertos artistas con relación a los fenómenos del sonido, la acústica y la voz. Hicimos nueve entrevistas, las cuales desgrabamos y generamos, junto con la dramaturga Leonor Courtoisie, dos textos polifónicos que formaron parte de la pieza. Los entrevistados fueron: Lukas Kühne, Martín Canova, Eli Almic, Rodolfo Vidal, Antonella Moltini, Valentín Piñeyro, Franco Bechi, Ramiro Guggiari y Carolina Minozzi. A su vez, trabajamos con los músicos Juan Pablo Maisonneuve y Franco Bechi y con los diseñadores de luz Santiago Rodríguez Tricot y Juan Andrés Piazza. El texto de sala introduce la obra de este modo:

En mayo del 2021 nos reunimos a conversar con artistas y amigos que desarrollan sus trabajos desde el campo del sonido y de la voz. Cada encuentro desembocó en diálogos llenos de relatos personales, imaginaciones, fugas técnicas y conceptuales. Alucinaciones sobre y desde el sonido y la voz. A partir de la desgrabación de esas conversaciones, surgió un texto que teje citas y reescrituras de aquel universo. ... *Bel* es la reverberación de un texto polifónico, a través de un diálogo entre dos *performers*. Es una invitación a obturar la hegemonía oclocentrista y hundirnos en la experiencia de atender y dislocar el sonido y nuestras percepciones del mismo. (Garat y Opazo, 2022)

Figura 16

Bel (2022). Dirección de Rodolfo Opazo y Vera Garat



Durante esos mismos años de 2021 y 2022, tuve algunas participaciones en diferentes contextos que me ayudaron a materializar algunos de los gestos de la investigación que forman parte de la creación. En agosto de 2021, di un taller en Colombia, organizado por la Red de Artes Vivas. Este taller fue un espacio de práctica de algunos de los ejercicios que venía desarrollando con el vínculo cuerpo-voz y visualización de la vibración. En febrero de 2022, di un taller en Colonia del Sacramento, en el marco del encuentro Serie de Prácticas Contemporáneas; en este espacio, compartí experiencias de interacción entre la voz y la emisión de frecuencias, a través de parlantes en el espacio abierto. Exploramos las relaciones sonoras con el entorno y el fenómeno del batimiento, prácticas de emisión de una voz contra otra voz, escucha profunda y ejercicios de sonorización con el espacio exterior y el ambiente sonoro.

Los viernes del 17 de junio al 8 de julio de 2022, convoqué a un grupo de estudio en Facultad de Artes para compartir y explorar sobre algunas prácticas de escucha y de visualización de frecuencias de sonido (Figura 17). A su vez, compartí preguntas sobre la proyección de la pieza de artes vivas y la instalación. Estos encuentros, por un lado, fueron preparatorios del trabajo en el montaje que luego haría como primera prueba escénica en

Giessen, Alemania, y para la instalación que realicé en julio de 2022 en el espacio Lavadero de Montevideo. Por otro lado, el grupo de estudio fue un espacio de intercambio, práctica y reflexión sobre el proceso de investigación-creación con estudiantes de la licenciatura en Danza Contemporánea y artistas invitados.

Figura 17

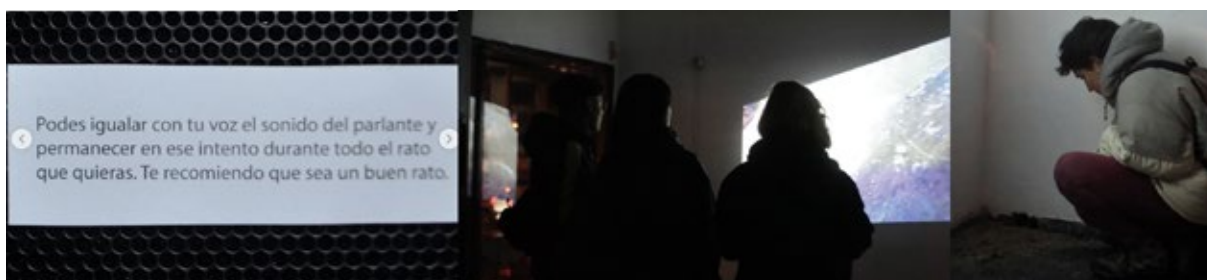
Registro del trabajo realizado en el grupo de estudio convocado en Facultad de Artes (2022)



La instalación del espacio Lavadero (Figura 18) constó de tres parlantes que emitían frecuencias. Una instrucción en una de las paredes del espacio invitaba a quien entraba a recorrer la instalación y hacer el ejercicio de escuchar; y una instrucción en uno de los parlantes proponía igualar la voz al sonido que salía del parlante provocando un batimiento. Esta instalación se centró en compartir fenómenos como los nodos de interferencia, el batimiento y la propia sonoridad y vibración que se manifestaba en el espacio con esas ondas sonando. Además, en una de las paredes de la sala se veía un video con la edición de las diferentes visualizaciones que fui generando en 2020 y 2021, con pruebas de vibración con parlantes, papel, nailon, cenizas y papel quemado.³⁵

Figura 18

Instalación Lavadero, Montevideo, 2022



³⁵ Ver: <https://drive.google.com/file/d/1aVYKc8BRCKDoKnQm6oKCvtVTNzYbBeO8/view?usp=sharing>

Del 18 al 30 de julio de 2022, fui invitada a dar un *workshop* en el Institute For Applied Theater Studies en Giessen, Alemania, en cooperación con el Hessian Theatre Academy (HTA),³⁶ en el marco del proyecto de investigación *Être et jouer*, iniciado por el académico francés Laurent Berger. En este marco, di el “Workshop of matters and vibrations, frequencies which affect the bodies”, en el que participaron estudiantes del Institute For Applied Theater Studies y de la maestría en Creación Escénica de la Universidad de Montpellier 3. Durante los 12 días de curso (en los que trabajamos 6 horas diarias), nos concentramos principalmente en tres focos: 1. el trabajo sobre la emisión sonora de los cuerpos, más específicamente el trabajo con la voz, sus recorridos internos y externos, y las relaciones que se abren al trabajar a partir del uso de la vibración de la voz entre cuerpos y espacios; 2. la escucha activa, el trabajo con frecuencias de sonido emitidas por artefactos electrónicos y la escucha de los distintos comportamientos de las frecuencias en el espacio, sus efectos y los flujos sensibles que despliegan; y 3. el análisis de las implicancias políticas del trabajo. Por las características del proyecto *Être et Jouer*,³⁷ me solicitaron que realizara un montaje para ser presentado al finalizar el laboratorio. A estos efectos, el sábado 30 de julio realicé la apertura “Matters and Vibrations, Frequencies which Affect the Body”. Este montaje fue un gran avance para reunir la exploración y trabajar el diseño de la obra escénica de esta investigación. Fue presentado como una práctica abierta y luego realizamos una conversación con el público asistente (Figura 19).

³⁶ Red de estudios y producción de todas las universidades de Hessen, Alemania, que ofrecen programas relacionados con el teatro, así como teatros municipales y estatales de la región. Diversas conexiones entre disciplinas y socios están bajo el paraguas de Hessian Theatre Academy (HTA). Los programas asociados son: Acting (Diploma) at the Frankfurt University of Music and Performing Arts (HfMDK), Applied Theatre Studies (BA/MA) at the Justus Liebig University in Giessen, Choreography and Performance (MA) at the Justus Liebig University in Giessen and HfMDK, Classical Voice / Music Theatre at the HfMDK, Contemporary Dance Education (MA) at the HfMDK, Dance (BA) at the HfMDK, Directing in Theatre (BA) at the HfMDK, Dramaturgy / Comparative Dramaturgy and Performance Research (MA) at the Johann Wolfgang Goethe University in Frankfurt am Main, Stage Design / Scenic Space (Diploma) at the Offenbach University of Art and Design (HfG Offenbach) <https://hessische-theaterakademie.de/en/programmes/>

³⁷ “Que examina los modos de interpretar dentro de las formas contemporáneas y las estéticas de la performance. Su objetivo es explorar, a través del trabajo en proceso de distintos artistas, las diversas maneras de *performear*, de dirigir y de cómo estos distintos modos se relacionan y desempeñan un papel en la creación de performances en la actualidad.” (Recuperado de material interno del proyecto, facilitado por su director Laurent Berger; traducción propia.)

Figura 19

Registro del trabajo realizado en el en el Institute For Applied Theater Studies en Giessen, Alemania (2022)



Unos meses después, fui invitada a participar en el coloquio internacional “Présences et présents de l’artiste dans la création” del Centre Dramatique National de Montpellier, département Théâtre et spectacle vivant, Université Paul-Valéry Montpellier 3, en el que ofrecí la ponencia “Expérimentations autour du projet Redimensions chorégraphiques. Études avec des fréquences, des matérialités, des corporéités et des spatialités comme création de mondes”, una conferencia performática con la participación de estudiantes de la maestría Création Spectacle Vivant de aquella universidad.

El viernes 11 de noviembre de 2022, presenté la performance *Actividad de escucha*, en el marco del Festival Cósmica en el bar Tribu de Montevideo (Figura 20). Se trató de una acción-instalación que reunía varias de las prácticas que venía realizando, algunas activaciones sonoras y la invitación a realizar una práctica de sonar colectivamente con una de las frecuencias emitidas.

Figura 20

Actividad de escucha (2022). Festival Cósmica, bar Tribu, Montevideo



Los jueves de marzo de 2023, dicté el taller “Materia del sonido: devenires entre cuerpos, frecuencias y voces”, en el marco de los Laboratorios de Prácticas Contemporáneas de CROMA (Figura 21). Este fue otro contexto para compartir y trabajar la relación entre la materia del sonido y su espacialización en los diferentes cuerpos que formaban parte del espacio. Trabajamos sobre prácticas de escucha que enlazaban la voz, las frecuencias de sonido y los espacios de resonancia; devenires de la escucha en movimiento, devenires de las voces en tanto desborde del cuerpo y la relación con el sonido como materia en el espacio. En este contexto, a partir de las exploraciones de escucha activa apareció la idea de topografía, ese paisaje sonoro que, a partir de la emisión de una frecuencia, se instala en el espacio.

Figura 21

Taller “Materia del sonido: devenires entre cuerpos, frecuencias y voces” (2023), Croma



Desde diciembre de 2023 a diciembre de 2025, tuve cinco bloques de trabajo junto con los artistas Paula Giuria, Cala Fernández Mañana, Tamara Gómez, Rodolfo Opazo, Magdalena Leite y Aníbal Conde, donde profundizamos en el diseño de la composición de la obra escénica. En este período trabajé el diseño lumínico de la pieza de artes vivas con Lucía Rubbo y junto a Sebastián Alíes hicimos pruebas para el diseño de la instalación. Experimentamos formas de visualización del movimiento de las frecuencias, con la interacción entre frecuencias de sonido y diferentes materiales. Asimismo, tuve encuentros con Juan Pablo Maisonneuve, con quien compartí el diseño sonoro de la pieza y quien me ayudó a grabar las últimas pistas necesarias para su culminación. Para esta última etapa del trabajo, luego de haber sido apoyada por la Comisión Académica de Posgrado CAP, recibí el apoyo de Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura. En este marco, *Frecuencias* fue presentada como *work in progress* en el Centro Cultural Ciudad de la Costa (CCCC), en agosto de 2025.

Paralelamente, estas pruebas fueron acompañadas por intercambios con colegas, lecturas, análisis, *feedbacks*, etc. Por un período de dos meses trabajé, invitada por la

Plataforma LODO de Buenos Aires, en los Intercambios Epistolares con la música argentina Bárbara Togander. En este período de intercambio, creamos la pieza audiovisual *Garatogander*.³⁸ Y en setiembre de 2025 fui invitada a participar de la exposición *Resonancias desde el abismo. Prácticas artísticas entre presiones y frecuencias extrañas* bajo la curaduría de Fabiana Puentes, y seleccionada en la convocatoria *Azafrán 2025* del Centro Cultural España de Montevideo³⁹. En este contexto presenté la performance video-instalación *Campo sónico*. Fabiana, en su texto curatorial, plantea:⁴⁰

Las obras aquí reunidas operan bajo frecuencias y presiones extrañas, adoptando un ecosistema abisal: resisten ser completamente decodificadas, transforman el descarte en mutación generativa, traman temporalidades heterogéneas, desestabilizan la escala humana y establecen con lo otro una relación sostenida en la escucha atenta.

Este proceso también fue una oportunidad para poner en relación varios elementos de la investigación (ver Figura 22).

Figura 22

Campo sónico (2025). Prácticas artísticas entre presiones y frecuencias extrañas, CCE, Montevideo



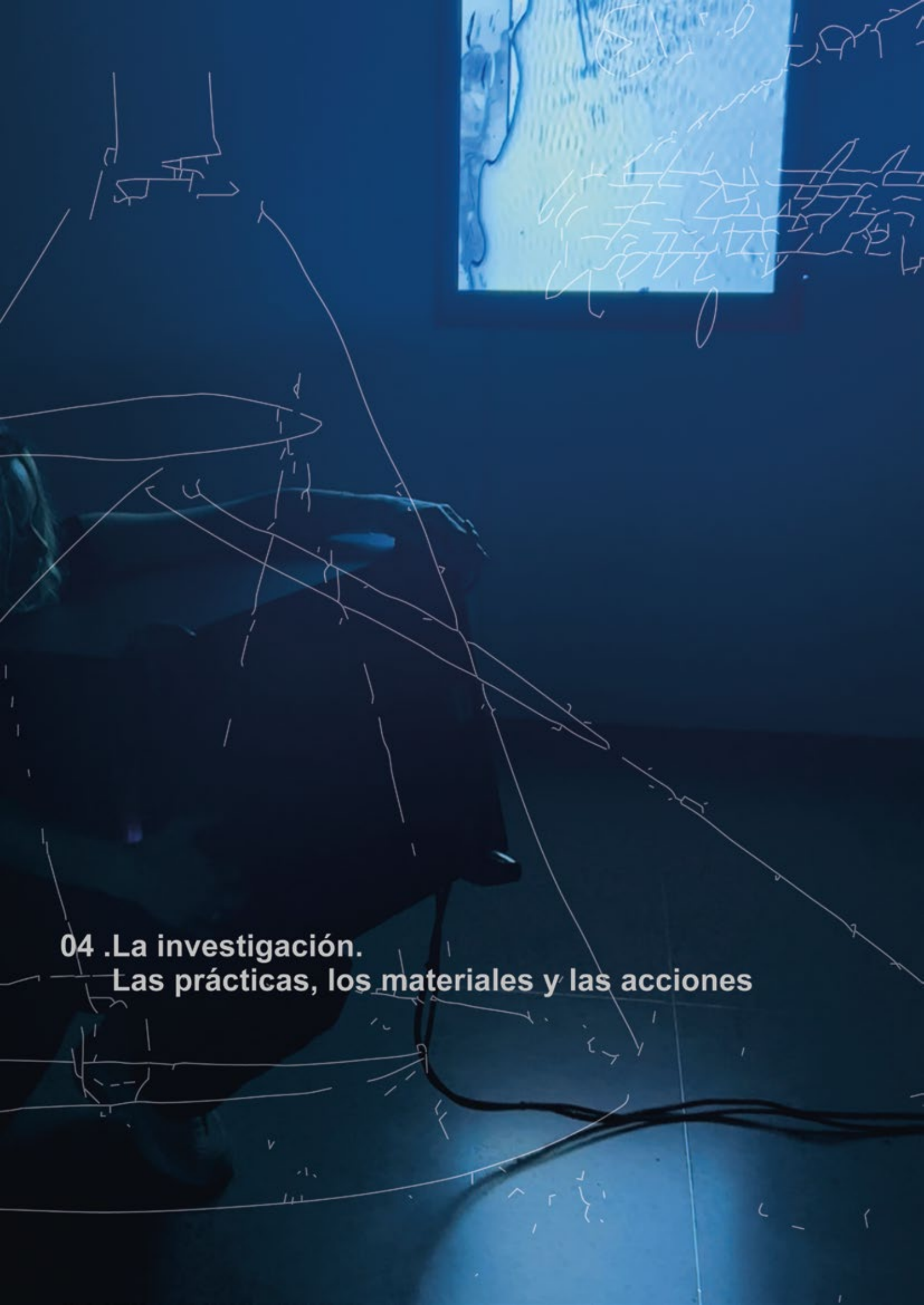
³⁸ *Garatogander* puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=XhkLiTg48xU>

³⁹ En esta exposición participaron Guadalupe Ayala, Karina Flores, Leticia Almeida (Tanky) & Mathías Chumino (C03RA), Liliana Farber, Pol Villasuso, Sofía Córdoba y Vera Garat.

⁴⁰ Ver: <https://ccemontevideo.aecid.es/-/resonancias-desde-el-abismo?redirect=%2F>

Por otra parte, como mencioné antes, durante el proceso fue fundamental encontrarme con el artista y docente Lukas Khüne, quien me hizo aclaraciones sobre términos como *tono*, *frecuencia*, *armónico* o la propia idea de *batimiento* que luego formó parte de los experimentos; y con Fabricio Rossi, con quien también intercambié sobre temáticas del sonido.

Las diferentes instancias y pruebas se transformaron no solo en una vía de desarrollo de la investigación, sino también en un clarificador de los atributos del trabajo que me permitieron darle cuerpo a la investigación, generar el análisis de la temática, su sistematización y contextualización.



04 .La investigación. Las prácticas, los materiales y las acciones

IV

La investigación. Las prácticas, los materiales y las acciones

En este apartado, comparto los contenidos de esta investigación. Estos se dividen en cuatro partes: *Prácticas del sentir*, visualización y otras materializaciones, instalación y pieza de artes vivas.

Prácticas del sentir

A lo largo del proceso fueron surgiendo algunas metodologías que me ayudaron a profundizar y visualizar la investigación. Experimentaciones que se volvieron prácticas que vinculan lo táctil, lo sonoro como materia relacional y espacial (a través de la emisión de frecuencias de sonido con diferentes interfases y de la voz) y la escucha.

Estas prácticas buscan resensibilizar, volver a hacer sensible. Lo que sería, en palabras de los investigadores Marie Bardet y Silvio Lang, resensualizar para volver a sentir de una forma distinta. Vivimos en un mundo que tiende a la homogeneización de la sensibilidad, el valor de estas prácticas radica, entonces, en favorecer una posibilidad de fuga frente a esa tendencia. Si todo tiende a acelerarse, es útil ralentizar. Si lo hegemónico es la aceleración, estas prácticas buscan enlentecer. Por eso, a cada una de ellas es necesario darle tiempo, practicar lentamente, dar espacio. Lo mismo sucede con la acumulación o la maximización de las cosas: si todo tiende a una verborragia de opiniones, estas prácticas tienden a priorizar la escucha. Esto implica una recepción, un vínculo más sutil con las cosas del mundo. Implica recibir y observar qué nos sucede con eso que recibimos, prestar atención y disponerse a la escucha.

Y a la vez, el escuchar no está dado; uno debe disponerse a escuchar. Esto implica construir un escenario, un territorio para esa escucha. “La escucha tiene una capacidad exploratoria que no busca conocer el mundo, sino que se acerca al aprendizaje como una práctica, un esfuerzo físico y constante por comprender, momentáneamente y una y otra vez, cómo vivir en el entre-de-las-cosas” (Voegelin, 2018, p. 59; traducción propia). Construir ese territorio y disponerse a la escucha puede implicar ponerse en relación con el entorno, con los otros o tu propio cuerpo. Es en estas prácticas en donde ensayamos esas formas de estar presentes y de poner el cuerpo. Entonces, lo importante es no dar la sensación por sentada, no dejar que nos gane la homogeneización del sentir. Se trata de una especie de reeducación

sensible para volver a sentir de una manera que no conocíamos o que conocíamos, pero que había quedado en otro plano de la sensación y vuelve a reactivarse con la práctica.

También, este proceso tiene que ver con encontrar un lugar de resonancia, un espacio de encuentro en donde la vibración y el sonido que conecta –Javiera Peón Veiga lo plantea como un vehículo– sean un puente para la relación entre las cosas. Cuando el sonido se encuentra con el espacio, con los cuerpos, se genera una interacción. En la medida en que el espacio, los cuerpos y un nuevo sonido interactúan, lo que se daba hace un momento cambia; de este modo, se crean nuevas formas de estar en el espacio, nuevas resonancias y movimientos que comparten materialmente la vibración. Sensibilizarse en ese encuentro sutil y háptico amplifica lo micro. Esta posibilidad abre nuevos caminos en la experiencia sensorial, llevando a los cuerpos humanos y más que humanos a un lugar inmediato de interrelación.

Al mismo tiempo, sonar junto a otras personas abre cuestiones que tienen que ver con lo comunal, con el encuentro, con el hacer en colectivo, con lo que pasa más allá de uno. Por esto, la idea de ser atravesados por el sonido y, al mismo tiempo, tener la experiencia del sonar trasciende lo puramente subjetivo e individual. La voz sale del cuerpo y trae instantáneamente lo colectivo. Y sumado a esto, el emitir un sonido tan básico como una frecuencia nos conecta con sensaciones muy primarias, prerreflexivas, sin sentido, lo que trae consigo aspectos de nuestro modo de ser que hemos dejado atrás. Sonar sin un único sentido, sonar en la posibilidad prerreflexiva del sonido.

Si hacemos sonar una frecuencia en un espacio, si la estacionamos, instantáneamente aparece lo que llamo una *topografía invisible*, un territorio con un paisaje, un espacio estético en cuanto sensible que se presta a la interacción. Abrir la atención y la disponibilidad a sentir este fenómeno, con sus nodos de interferencia, con sus ondas, sus silencios y espacios de mayor o menor intensidad de sonido, así como sus vibraciones y resonancias, genera un paisaje de escucha que sensibiliza lo táctil, lo microvibratorio, lo conectivo, lo espacial, lo fluido, blando, sutil y más.

En este proceso fueron creadas 19 prácticas que atravesaron los siguientes focos: 1. la materia del sonido en el espacio, fenómenos del sonido; 2. la escucha; 3. el sonido como conector, lo relacional y el estar juntos; 4. la vibración micro y macro, lo visible y lo invisible, el movimiento común de las cosas; 5. experimentaciones de la relación cuerpo, voz y vibración, materialidades del cuerpo, canales de aire y dislocación de la relación cuerpo-voz; y 6. relaciones del sentir y el imaginar, la voz en el espacio, autonomía de la voz.

A continuación, enumero las mencionadas prácticas:

- Práctica 1. Solo escuchar
- Práctica 2. Topografías invisibles, un paisaje que escucha. Las frecuencias y la voz como fuerza vibrátil que conecta. Vibraciones, materias y escalas
- Práctica 3. Tocar sónico. Las fuentes móviles, escalas micro y macro
- Práctica 4. Una frecuencia, una voz
- Práctica 5. Escuchar y sonar en colectivo
- Práctica 6. Boca a boca
- Práctica 7. Desde el canal de aire: la voz
- Práctica 8. La voz como fuerza vibrátil que conecta, el coro
- Práctica 9. El cuerpo que escucha. Topografía del sonido y la escucha
- Práctica 10. Tapar y destapar orificios
- Práctica 11. La voz como fuerza de vibración y continuidad entre las partes
- Práctica 12. Tapa contra tapa
- Práctica 13. Amasarse, sonar y vibrar juntos
- Práctica 14. La voz desborda el cuerpo y sale al espacio
- Práctica 15. La voz fuera del cuerpo en el espacio
- Práctica 16. Yuxtaposición de capas
- Práctica 17. Correr el centro, demorar la caída
- Práctica 18. Percibir, sentir e imaginar. Tocar desde cerca y a la distancia
- Práctica 19. Práctica de escuchar-sonar-trazar

Visualización y otras materializaciones

Durante el proceso se incursionó en diferentes experimentaciones, con la intención de hacer aparecer posibles visualizaciones de aspectos del trabajo. Esta intención de visibilizar la interacción entre sonido y diferentes materialidades, crear imágenes y hacer visual parte de la investigación fue un modo de pensar la relación entre lo invisible y lo visible. De probar el hacer aparecer imágenes visuales desde la relación sonora. En este “hacer aparecer”, se busca develar una imagen desde el practicar dispositivos que acerquen esa imagen a la propia relación con el acontecimiento que la hace surgir, con la experiencia o suceso que hace que la imagen aparezca; en este caso, el contacto entre materiales (como, por ejemplo, papel, agua o nailon) y frecuencias de sonido. Esta intención, de algún modo, busca, al igual que en las diferentes metodologías propuestas en el proceso, sintetizar y simplificar la brecha entre lo

determinado y lo indeterminado de un acontecimiento que expone afectos visibles y no visibles del vínculo y contacto entre el sonido y la materia con frecuencias de sonido. Aquí, ese contacto y visualización entre materias hace que “el límite ya no se encarne en una cualidad abstracta, sino que se vuelva una membrana viviente, sensible” (Lapoujade, 2018, p. 89).

Esto busca también, en las experiencias de visualización (ver Figura 23), no dejar pasar lo vivencial en cuanto experimentación en el presente, tanto en el momento de la experiencia de crear o visualizar como en el momento de compartirla con otros. En este sentido, se realizaron varias experiencias de interacciones materiales para que, en su contacto, dieran cuenta de las fuerzas que estaban operando en la experiencia.

Figura 23

Imagen captada del proceso de visualización audiovisual (2021). Papel, cenizas y parlante, Instituto Nacional de Artes Escénicas



La primera parte de este atributo del trabajo fue mayoritariamente desarrollado en el período de pandemia. En un momento en el que el contacto y la proximidad entre los cuerpos estaban siendo coartados, trabajar en hacer visible el movimiento que se da en la interacción

entre sonido y materia a la distancia fue un modo de actualizar la memoria del contacto y del toque, de la fuerza de lo háptico, a través del sonido más allá de la proximidad entre los cuerpos. En este período, probé la interacción de frecuencias con diferentes parlantes y distancias entre ellos, y entre frecuencias y diferentes materiales como: nylon, papel, papel quemado, arena, cenizas, agua, polvo, vidrio, metal, alambre, madera, aluminio, plástico, tela y diferentes fuentes de luz (Figuras 24 y 25).

Figura 24

Pruebas de visualización con papel quemado, arena y cenizas sobre papel y parlante



Me centré en explorar el desencadenamiento de las relaciones de contacto entre materias, frecuencias sonoras y su visualización, observando cómo estas relaciones devienen en visualidad y cómo estas representaciones influyen en nuestra relación con el sonido. Utilicé diferentes frecuencias, manipuladas en tiempo real, y diferentes dispositivos, con superficies o contenedores de materiales, etc.

Figura 25

Imágenes captadas de procesos de visualización audiovisual de frecuencias de sonido (2022). Nailon, cenizas, papel y parlantes



En estas pruebas de visualización, no me interesaba utilizar espectrogramas ni tampoco llegar a las Figuras de Chladni; a pesar de conocer su existencia, el trabajo tomó otras direcciones. Lo que busqué fue experimentar diferentes contactos y puestas en relación de materiales y sonido para, desde esa experimentación, develar nuevas visualizaciones de estos contactos. Fue interesante observar cómo las diferentes características de las relaciones entre sonido y espacio o sonido y materia desembocaban en imágenes.

Entonces, en esta dirección, a lo largo de la investigación realicé las siguientes prácticas: 1. Práctica 19: escuchar-sonar-trazar, 2. visualización con frecuencias y distintos

materiales y 3. prácticas de visualización a través de refracción. Estas prácticas fueron parte del proceso de investigación en sus diferentes etapas e instancias. La práctica 1 dio el resultado de imágenes a las que llamo *mapas* (ver Figura 26).

Figura 26

Mosaico creado durante la Práctica 19: escuchar, sonar, trazar



Nota. Ver Apéndice.

Luego, algunos de los resultados que fui alcanzando en la visualización con frecuencias y distintos materiales y la refracción formaron parte de algunas aperturas públicas del proceso, como imágenes disparadoras de diálogos en los talleres que fui realizando⁴¹ y, finalmente, dos dispositivos que forman parte de la instalación y la pieza de artes vivas: uno al que llamé “estanque” y otro de “refracción” (figuras 27 y 28). En la concreción de ambos dispositivos trabajé junto con el artista Sebastián Aliés.⁴²

⁴¹ Se pueden ver los materiales generados en los siguientes enlaces: [Prueba frecuencias y cenizas 1.MOV / Prueba frecuencias y cenizas 2.MOV / Prueba frecuencias y cenizas 3.MOV / Prueba frecuencias y cenizas 4.MOV / Edición visualización frecuencias y cenizas.mov](#)

⁴² Se pueden ver en los siguientes enlaces:
https://drive.google.com/file/d/1utT5ATYB4mrHJ0u3GxwL08XkFuM_tln9/view
<https://drive.google.com/file/d/1zAbyyN9T0o2nvQdeuxpN3zINUWo0gzFm/view>
https://drive.google.com/file/d/1Cs6V4156xM03UtaY38tRgC_S-MJjdTR/view
<https://drive.google.com/file/d/1mBd0KuyER1aWqxKTf8RIbLbCn7nsp4cW/view>
<https://drive.google.com/file/d/1pecl6MmUuEw4zjmfTSiQ7Buum1k-i0O7/view>

Este trabajo de visualización develó diferentes imágenes y poéticas visuales que habilitaron nuevas formas de experimentar el sonido, visualizando la conexión entre la vibración sonora y su presentación en el espacio.

Figura 27

Imágenes captadas del proceso de visualización refracción (2025)



Figura 28

Imágenes captadas del proceso de visualización estanque (2025)



La instalación

Desde 2019 fui realizando diferentes prácticas, de las cuales se fue desplegando una mirada coreográfica que pone foco en movimientos provocados por las frecuencias; muchas veces, estos movimientos son visibles o más sensiblemente evidentes y otras, no. Algunas veces, lo que se ve es la repercusión del movimiento de algo sobre otra cosa, o ni siquiera se ve ningún movimiento.

A partir de este fenómeno, me empezó a interesar la idea de que la mayoría de las cosas que se mueven con estos sucesos no se ven: partículas, bichos, polvo, etc. Esta

observación me llevó a preguntarme sobre las capas de lo no visible y a acudir a la colaboración del científico Federico Battistoni,⁴³ con quien reflexionamos sobre algunas características generales de las relaciones orgánico-inorgánico y de las escalas micro y macro en las relaciones de movimiento, a través de las frecuencias de sonido que estaba experimentando. Las consecutivas pruebas que fui realizando con diferentes materiales me llevaron a un trabajo que desembocó en la visualización y amplificación poética del movimiento de lo micro.

Acompañando estos desarrollos comenzó a aparecer otro atributo del trabajo, la idea de que era necesario guionar las frecuencias de sonido. O sea, la duración, las características y la permanencia de las frecuencias en el tiempo-espacio. Estas exploraciones focalizadas en la emisión de frecuencias, su superposición y cambios de intensidades me empezaron a dar una información coreográfica de la relación del sonido con los materiales con los que resonaba; y con esto se desplegó una reflexión sobre el campo de lo coreográfico en tanto contenedor de relaciones de lo material, lo háptico y sensible, pero no necesariamente visible.

En este punto se cruzó otra artista, la brasileña Carolina Mendonça, con quien intercambié reflexiones y trabajos en el contexto de los festivales Arqueologías del Futuro, en Buenos Aires, y Nido, en Rivera. A partir de las charlas con esta artista, se activó mi interés por la idea de que el dispositivo de la investigación, ya sea instalativo o de artes vivas, al ser compartido con otros, podría ser vivido como experiencia artística, como práctica o como una obra coreográfica indistintamente. De hecho, una de las cuestiones que me venía llamando la atención era que al probar un sistema simple⁴⁴ de activación y desactivación de distintas frecuencias, a través de amplificadores de sonido (con canales separados distribuidos en un espacio), se activaba una dimensión performativa de quienes vivían la experiencia. La vivencia generaba ciertas fisicalidades particulares en quienes participaban de la propuesta; el estado de escucha y las repercusiones del sonido en el espacio activa cierto tipo de movimientos, como pequeños movimientos de cabeza que reorientan la escucha en distintas direcciones, balanceos del cuerpo, traslados, entre otros (Figura 29).

⁴³ Battistoni es licenciado en Bioquímica y máster en Química por la Facultad de Ciencias de la Universidad de la República. En Bremen, Alemania, se doctoró en Microbiología y realizó un posdoctorado. A su vuelta al país, realizó otro posdoctorado y finalmente creó su propio grupo de investigación en el Instituto de Investigaciones Biológicas Clemente Estable.

⁴⁴ En ese momento, el sistema que estaba usando implicaba ir activando y desactivando, y variando de frecuencias usando la aplicación en línea Tone Generator. Según la interfaz que usaba, modificaba las intensidades desde la propia interfaz (ya sea una computadora o un celular). Esto implicaba irme moviendo por el espacio para poder acceder a las interfaces y modificar las frecuencias o las intensidades.

Figura 29*Movimientos de escucha (2025)*

Fueron numerosas las pruebas y observaciones que desembocaron en esta instalación, desde la apertura del proceso *Cuatro*, en 2019, hasta la performance *Actividad de escucha* que realicé en 2022. Cada taller, cada espacio de encuentro y práctica del proceso fue posibilitando un entendimiento sobre el estado que este dispositivo de frecuencias abría.

Por otra parte, la idea de visualización del sonido señala una valoración de lo invisible y cómo esto se puede transformar en algo visible y tangible. Hablar de diferentes dimensiones del sonido en su relación con el entorno implica un reconocimiento de la importancia de la interacción con el espacio y la escucha. Esta dimensión de la interacción con el espacio y el entorno a través de una profundización de lo sensible genera una accesibilidad afectivo-sensorial que trae a la superficie relaciones entre lo visible y lo no visible, lo material e inmaterial, que se aleja de las percepciones tradicionales o los ritmos acelerados de relacionamiento actuales.

En el presente, la instalación llamada *Frecuencias* integra experimentaciones sobre guiones de sonido, escucha, interacción entre sonido y espacio, fenómenos acústicos, así como la materialización y visualización del sonido en una experiencia sensible.

En la versión de instalación en sala, se invita a explorar de forma envolvente diferentes dimensiones del sonido en su relación con el espacio. La instalación cuenta con cuatro parlantes dispuestos en las esquinas de la sala. En el centro hay un estanque con agua (de aproximadamente 1m x 1m, según el espacio donde se instale). Esta se mueve a partir de la vibración generada por un quinto parlante colocado debajo del estanque (ver boceto de la

Figura 30 y la Figura 31).⁴⁵ Quien habita la instalación puede recorrer el espacio y experimentarla háptica, sonora y visualmente.

Figura 30

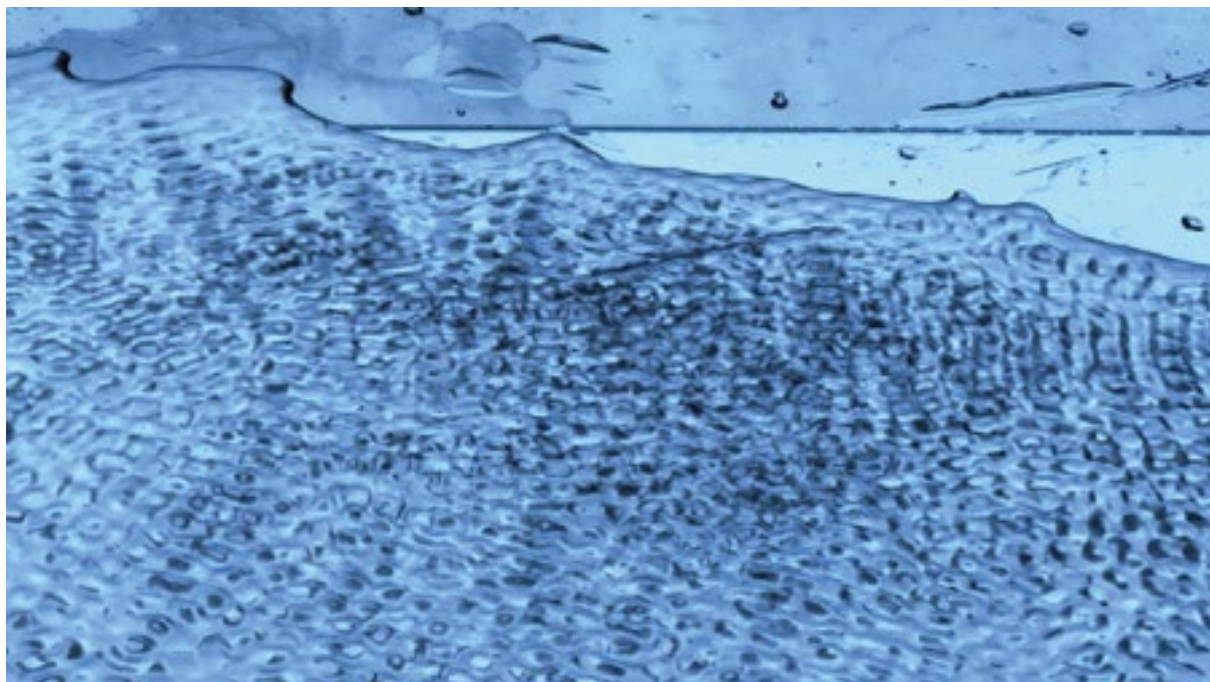
Boceto de la versión instalación en sala



⁴⁵ Este formato tiene dos audios: uno que sale por los parlantes colocados en las cuatro esquinas y otro que sale del parlante colocado debajo del estanque. Estos audios se componen de variaciones de frecuencias, espacialización y modulaciones de intensidad; del mismo modo, el parlante que esta debajo del estanque, que modula en intensidad y levemente en frecuencias.

Figura 31

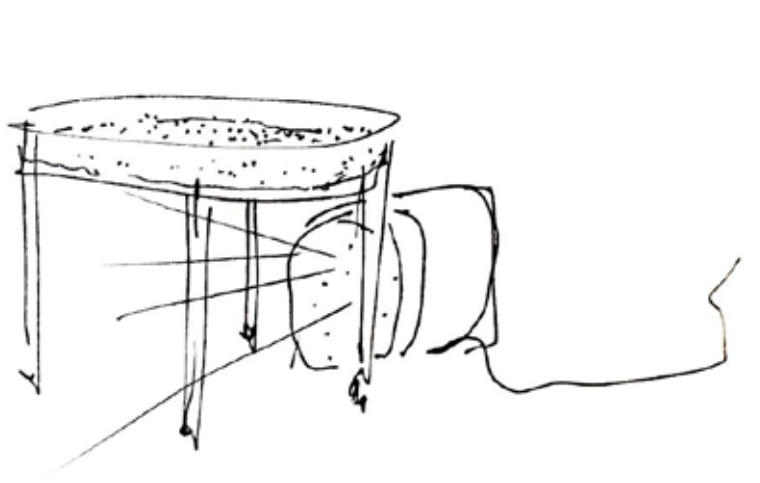
Estanque de vidrio, agua y parlante (2025)



La versión para espacio abierto se concentra en el estanque, que contiene agua y un parlante colocado debajo. El guion de sonido sale por un único parlante que mueve el agua (ver boceto de la Figura 32). Se trata de una grabación con modulaciones de intensidad y variaciones leves de la frecuencia principal con la que resuenan los materiales de la pieza.

Figura 32

Boceto de la versión espacio abierto



Ambas versiones se trabajan de manera muy experimental probando manualmente cuáles son la frecuencia y la intensidad que mueven el dispositivo y, por lo tanto, el agua. Una vez hechas las pruebas, se hacen las grabaciones de sonido para activar la instalación.

Pieza de artes vivas

Quien escucha es, entonces, una especie de médium, alguien que percibe y se conecta con
aquello que subyace a las formas del mundo.

David Toop, *Resonancia siniestra. El oyente como médium*

La pieza, llamada al igual que la instalación *Frecuencias*, comienza con la formación de un círculo con los espectadores que se sientan en el piso, junto a los parlantes y los *performers*.

Progresivamente suena una frecuencia⁴⁶. Esta hace sonar el espacio a través de la vibración y afecta también a los cuerpos que la habitan. Luego de seis minutos, aparece un batimiento en el encuentro de dos frecuencias desfasadas.

A los cuatro minutos, vuelve la frecuencia fundamental, sincronizando nuevamente la emisión inicial: 90 hz. Esta vibración compartida se convierte en experiencia común: los parlantes emiten vibraciones y los espectadores pueden sentirlas a través del contacto con el piso. Los *performers* exploran también las vibraciones en el espacio. Vuelve un batimiento y se abre una nueva capa: la relación con la voz. Surge un intercambio material con las frecuencias y los cuerpos. Se instala una búsqueda por parte de los *performers* para resonar con la frecuencia que sale de los parlantes. Aparece una continuidad entre la voz y la emisión de las frecuencias.

En estos entrelazamientos entre lo que llamo frecuencia “base” y las pulsaciones, surgen tres aspectos de interés: a. la interacción con el espacio y la materia de sonido que se instala en el entorno, b. el contacto corporal y sonoro con los demás *performers*, cosas y espectadores a través de la vibración, y c. el sonido a través de los cuerpos, el cuerpo como materia.

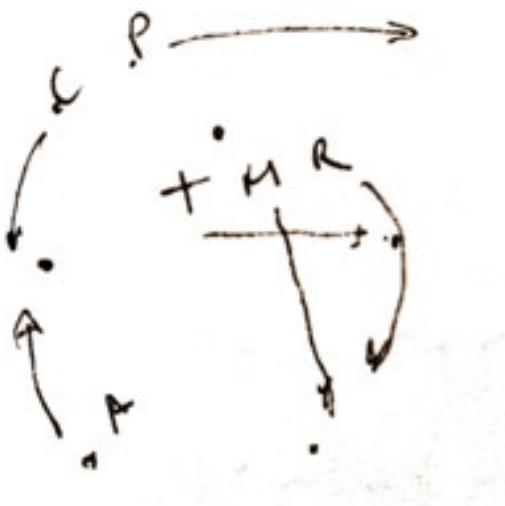
La disposición circular, combinada con la proximidad a los parlantes, da lugar a una forma de coro táctil –un coro vibracional más que vocal, una resonancia compartida–. Esta figura básica –el círculo– convoca tanto a lo ritual como a lo común, y el sonido de las frecuencias, a lo táctil y lo conectivo. Como señala Eduardo del Estal (2022), el círculo puede

⁴⁶ En el INAE, la frecuencia que comienza a sonar –que, a su vez, será la frecuencia base para el guion de sonido– es de 90 hz. En el intento de encontrar la frecuencia fundamental, la de 90 hz fue la que nos dio más resonancia.

entenderse como una estructura de poder horizontal que posibilita el acontecimiento colectivo y la atención compartida. Se abre una relación físico-material entre cuerpo, voz y espacio (ver boceto de la Figura 33).

Figura 33

Bocetos del proceso de investigación-creación



El siguiente es un momento que llamamos de “arrullo colectivo”, se busca un cuerpo móvil en tránsito, un cuerpo que todo el tiempo está en movimiento y que tiene una relación con el borde. Que practica explorar el sonido desde lo táctil, a través del contacto y de la relación con diferentes materias que están en el espacio.

Luego se entra en contacto directo con los parlantes hasta moverse con ellos, entablando una relación afectiva y material (Figura 34). Es un espacio de exploración con el parlante, con su textura, su peso, su vibración. Se da una interacción directa, una relación amorosa con lo material. Los parlantes se cargan, se desplazan, se tocan. Durante la pieza, las fuentes de sonido van cambiando de lugar, esto mueve su relación material-espacial. Progresivamente, se acciona un sonido más complejo, aparecen múltiples fuentes sonoras que reconfiguran el espacio. Algunas fuentes sonoras aparecen “desde atrás” alterando radicalmente la dirección de la escucha. Esto despliega una espacialidad expandida, atravesada por un cambio de escala, que traslada la atención a un dispositivo de refracción.

La visualización es táctil, sonora y afectiva. Como plantea André Lepecki, la opacidad “constituye una poderosa crítica a la iluminación que define el capitalismo neoliberal contemporáneo” (2019, p. 222). En lugar de apostar por la hipervisibilidad, la obra se mueve en luz baja: propone una atención opaca, una visualidad vibrante, casi táctil. Esta opacidad y penumbra, junto con la orientación hacia lo audible y la escucha, parecen constituir un intento de revisar críticamente los regímenes de visibilidad que dominan lo escénico contemporáneo. Tal gesto dialoga con lo que señala Lepecki (2019), cuando advierte que “la visibilidad y el espectáculo de las realizaciones escénicas se entremezclan con el poder contemporáneo, particularmente cuando este último está sumamente comprometido con el control escópico y la manufactura de la subjetividad como transmisión compulsiva de imágenes *selfies* hipervisibles” (pp. 222-223).

Al final, en las distintas versiones de la obra, entra un artefacto que reconfigura el espacio. En Giessen, fue un andamio de aluminio; en las aperturas del proceso realizadas en Facultad de Artes, una *Génie*, una plataforma empujada por dos performers, que desplazaba lentamente los cuerpos y objetos que quedaban en el espacio; en el CCCC, se arrastró una plataforma de madera con un *subwoofer*. Progresivamente, el dispositivo de refracción se iba apagando y quedaba solo el *subwoofer* que recorría el espacio sonando empujado por un performer.

A medida que esto sucede, las variaciones de sonido se apagan. Finalmente, se prenden las luces de la sala (ver Figura 36 y 37).

Figura 36

Guion de sonido, voces y desplazamientos de la pieza de artes vivas Frecuencias

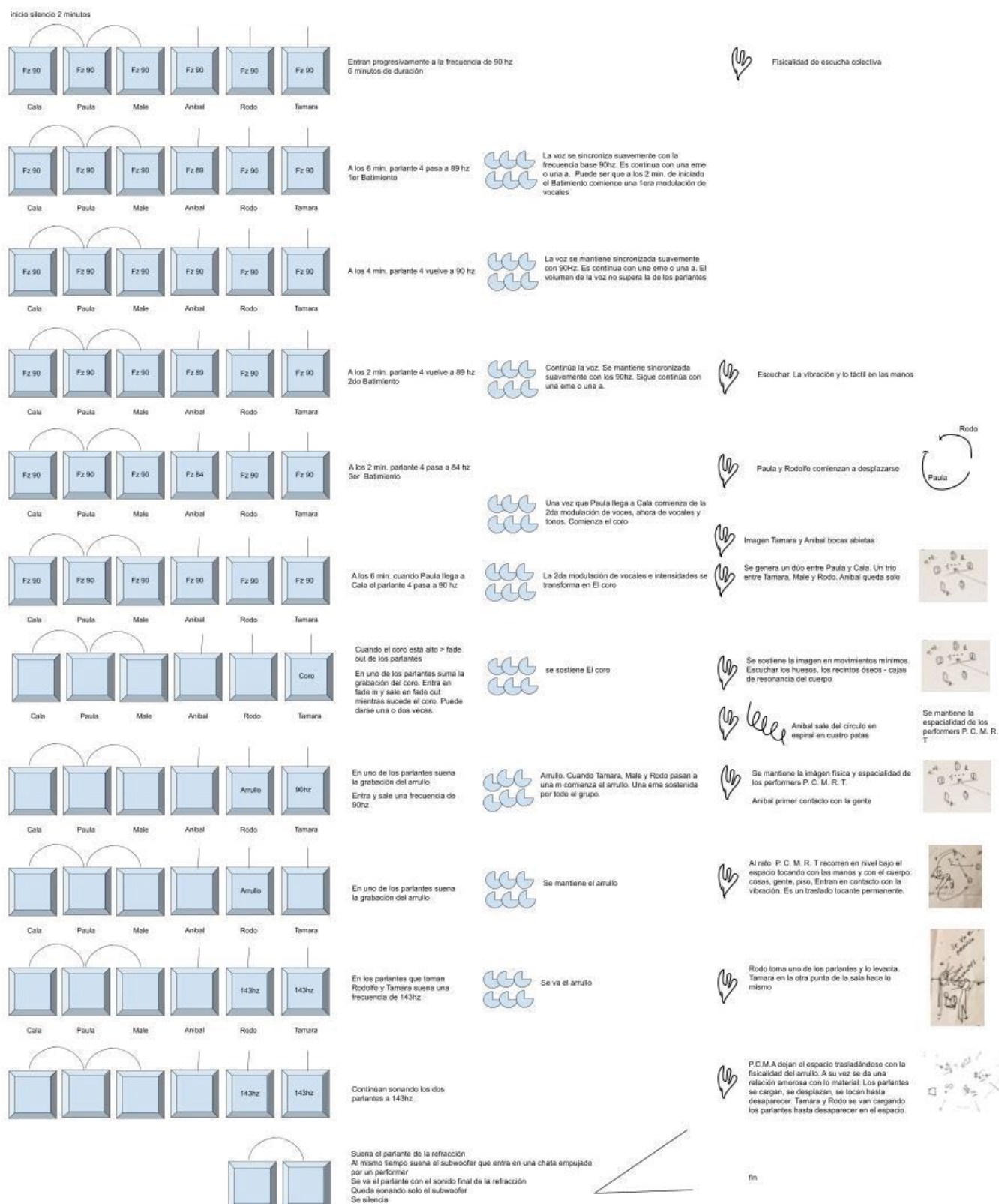


Figura 37

Guía de cues para la luz de la pieza

- 0.1) Mientras el público ingresa hay baja intensidad de luz en el espacio
- 1) 90 hz - 6 minutos: Fade in con público ya en el espacio sentado en círculo, se suman parlantes de apoco en 6 minutos baja la intensidad de luz filtrada en ámbar a 20%
 - 2) Se superpone frecuencia de 89 hz - 4 minutos de batimiento durante esos 4 minutos, posible intermitencia de luz en ámbar a 20%
 - 3) 90 hz (frecuencia base) durante 1 minuto y medio sube a 50% en 3 minutos y medio
 - 4) Se superpone a la de 90, 89 hz - 2 minutos de batimiento queda a 50%
 - 5) La de 89 hz cambia a 84 hz - 6 minutos tercer batimiento, la de 90 hz continúa, el círculo se empieza a abrir vuelve a bajar a 20% en 6 minutos
 - 6) Vuelve a quedar sola la frecuencia de 90 hz - cuando Paula y Cala se encuentran queda a 20%
 - 7) Coro en 5 min posible intermitencia de luz en ámbar a 20%
 - 8) Coro alto se van los 90 hz - fade out ámbar baja a 10% en 3 min y se prende punto naranja wash led en dirección opuesta al espejo
 - 9) Arrullo / gateo - parte táctil - recorrido wash de punto opuesto a espejo y cambio de color en 10 min
 - 10) Rodolfo va a parlante, empieza a levantarlo, vuelve frecuencia 90 hz - se va arrullo desde su parlante en movimiento. Queda punto wash led blanco en espejo quieto
 - 11) Se vacía el espacio (posible bajada de luz) - entra track frecuencia progresivo y vibra superficie espejada, refracción - luz blanca Se va wash entra linterna vibración espejo
 - 12) Entra parlante en una chata con ruedas manejada por performer, continúa refracción linterna vibración espejo
 - 13) Después de la frecuencia queda el sub y se va luz de espejo - movimiento del público, final, queda solo el sub sube luz en general de intensidad para salida del público

Nota. Imagen de archivo de trabajo realizado junto a Lucía Rubbo para la presentación en el CCCC y adaptado para pruebas a ser realizadas en INAE en diciembre de 2025.

Un aspecto importante es que la elección del espacio modifica completamente la obra. En cada versión, la arquitectura, el piso, el sonido, el mobiliario y los materiales que lo componen son elementos activos de la composición. Siguiendo a Tim Ingold (2012), el ambiente puede entenderse no como un fondo estático, sino como una red dinámica de relaciones entre cuerpos, fuerzas y materiales que coconstituyen la experiencia.

Como en las *Prácticas del sentir*, el cuerpo opera, hace y se amplifica desde el movimiento, desde el imaginario, desde la asociación, desde la escucha. Se suceden una yuxtaposición de acontecimientos, intensificaciones y cambios de atención.



05 .Consideraciones finales

V

Consideraciones finales

Esta investigación surgió de la necesidad concreta de practicar y abrir un espacio de pensamiento desde las artes vivas, mi práctica coreográfica y lo sonoro. A lo largo del proceso, lo que comenzó como una búsqueda para generar cruces entre diferentes materialidades fue tomando forma en un hacer que desborda categorizaciones disciplinares.

Esta tesis ha intentado ser más que una afirmación, una forma de experimentación para desarrollar modos de estar, de moverse, de escuchar y de sentir; en donde el movimiento, la vibración y la escucha se afectan mutuamente. Buscó abrir un campo de exploración y contribuir al desarrollo de conocimiento en el campo de las artes vivas, generando un puente entre prácticas –a las que llamé *del sentir*–, lo coreográfico –en un sentido expandido, experimental y material– y diferentes relaciones con estímulos sonoros. Esta relación fue tratada como una zona de resonancia donde cada exploración, que vinculó afectos y diferentes materialidades, se configuró en términos de copresencia y coimplicación, sin pensar que una cosa responde a otra, sino que cada acontecimiento se da en una mezcla relacional afectiva y de transformaciones materiales. En este sentido, el sonido no se utilizó como herramienta o acompañamiento, sino como fuerza, como materia vibrátil que convoca, une y conecta cuerpos y cosas, humanas y no humanas.

Este proyecto trabajó sobre lo vivencial y buscó inhibir la significación para entrar en lo accidental y en la indefinición. Esto quiere decir que buscó activar experiencias que transformen nuestra atención o, más bien, guiar a quienes participen en ellas a través de eventos que modifiquen nuestros modos de estar. Para esto, en esta investigación, se moldean escenarios activando una fuerza vibrante y colectiva que nos lleva a experiencias de lo vivo, cargadas de contagios, conexiones y modos de sentir específicos. La escucha, la reverberación y la resonancia quizás nos permitan entrar en esos virtuales colectivos o, como diría Suely Rolnik (2019), en esas capacidades extrasensoriales y extracognitivas.

A través del recorrido realizado, se lograron transposiciones entre los campos del sonido y las artes vivas. Las alianzas y colaboraciones permitieron entender el territorio y las tensiones que, a través de la práctica, se fueron generando. Las frecuencias de sonido abrieron conexiones, vibraciones y reflexiones técnicas y poéticas, expandiendo los marcos de lo coreográfico y de una investigación-creación en artes vivas más allá de lo visible.

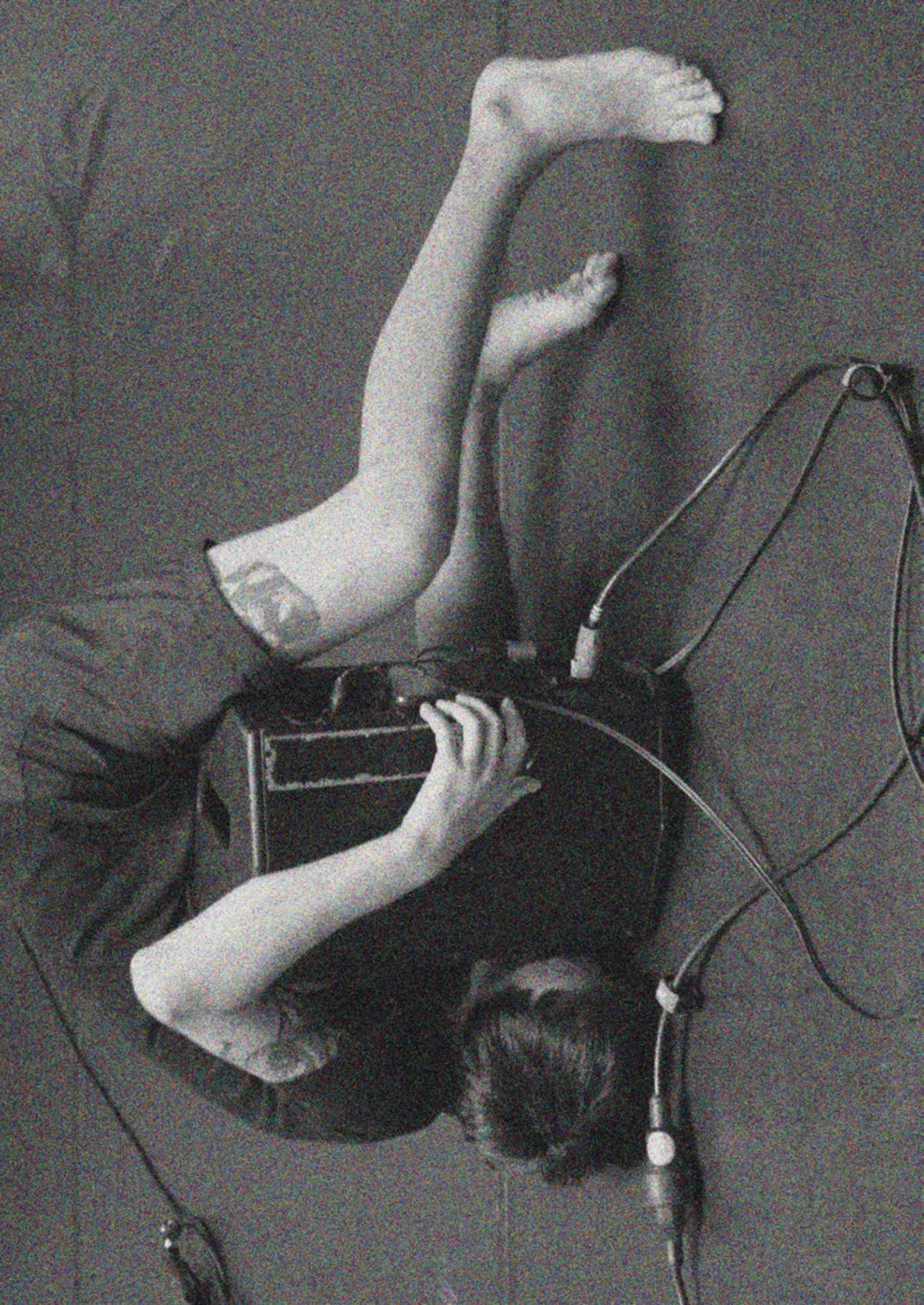
En este sentido, alineada con propuestas que desde los estudios críticos han cuestionado cómo ciertas formas de ver –y de hacer ver– están cargadas de poder, de jerarquías y de exclusiones, el trabajo se puede entender como una forma de conectar con otras visualidades, afectivas, vibrátiles e imaginarias. La vibración como fuerza invisible que conecta, la voz como fuerza vibrátil. Esta dimensión política del sonido, la síntesis del trabajo con las frecuencias, el contacto simple y los múltiples sucesos que se abren van dando cuenta de la complejidad de la experiencia, en un sentido amplio. De lo concreto se pasa a lo complejo.

Resituarse la coreografía como una práctica pensante y viva puede desplegar conocimientos que aporten tanto a la propia práctica como a su conceptualización. Es así que, lejos de pensar en un resultado, se propusieron prácticas y poéticas que integran cuerpos, materiales y sonidos para que algo acontezca. Desde ahí no aparecen conclusiones cerradas, sino rastros, experiencias singulares, posibilidades, maneras de estar-juntos en la vibración, en la escucha y en el movimiento; desbordes que siguen trabajando incluso después del cierre formal de esta tesis.

Los atributos aquí desplegados continuarán siendo desarrollados en próximas etapas: coreografía expandida, coreografía experimental, coreografía material. Lo vibrátil y lo sonoro como apertura de relaciones. Movimiento humano y no humano. Escucha como forma de cohabitar.

La coreografía experimental o material es entendida como una posible vía para favorecer y ampliar el campo de las artes vivas en el contexto actual. Asimismo, pensar los modos específicos de hacer y la manera en que el conocimiento se crea en un contexto de práctica artística puede devenir en una apertura que permita pensar también a otras disciplinas.

Las frecuencias pueden modificar el estado de la materia y los cuerpos, generando nuevas conexiones y entrelazamientos del pensamiento –entendiendo el pensamiento como sensación, percepción, y acción–. Eso quizás active nuevos imaginarios, nuevas historias, nuevas fabulaciones. De este modo, esta investigación es una práctica crítica y situada; una apertura hacia futuros posibles de creación.



Referencias

- Agamben, G.** (2005). *El hombre sin contenido*. Ediciones Altera.
- Austin, J. L.** (1990). *Cómo hacer cosas con palabras* (J. M. López Muñoz, Trad., 2.^a ed.). Paidós. (Obra original publicada en 1962)
- Bardet, M.** (2021). *Perder la cara*. Cactus.
- Bennett, J.** (2012). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (J. C. Rodríguez, Trad.). Caja Negra.
- Burrows, J.** (2010). *A choreographer's handbook*. Routledge.
- Centro Cultural de España de Montevideo.** (2025). *Resonancias desde el abismo*
Prácticas artísticas entre presiones y frecuencias extrañas.
<https://ccemontevideo.aecid.es/-/resonancias-desde-el-abismo?redirect=%2F>
- Corrieri, A.** (2019). La piedra, la mariposa, la luna y la nube. Notas sobre la dramaturgia en la era ecológica. En B. Hang y A. Muñoz (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 267–284). Caja Negra.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Pabón, C.** (2012). La inmanencia: una vida. *Inmanencia. Revista del Hospital Interzonal General de Agudos Eva Perón*, 1 (1).
- Del Estal, E.** (2010). *Historia de la mirada*. Atuel.
- Farnell, A.** (2010). *Designing sound*. Mit Press.
- Foucault, M.** (2008). *Topologías: heterotopías y cuerpo utópico* (R. García, Trad.). Fractal.
- Garat, V.** (2021). *Apuntes sobre el proceso de investigación Vasta en el laboratorio Être et Jouer* [Manuscrito inédito].
- Haraway, D. J.** (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Heidegger, M.** (2022). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria de Chile.
- (2002). *El origen de la obra de arte* (2.^a ed., J. E. Rivera, Trad.). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1935)
- Ingold, T.** (2012). *Ambientes para la vida*. Trilce.
- Ingvartsen, M. y Chauchat, A.** (2010). 10 × 10 afirmaciones. *Cairon. Revista de estudios de danza*, 14, pp. 10–11. Universidad de Alcalá.
- Krauss, R.** (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.). *La posmodernidad. Un informe*. Akal.

- Kühne, L. y Lengronne, F.** (Eds.). (2020). *Forma y sonido. Quince años de arte sonoro en el Uruguay*. Editorial UNQ.
- Kühne, L.** (Ed.). (2006). *Espacio y frecuencias. La sensación visual del sonido*. Museo Nacional de Artes Visuales.
- Lang, S.** (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 113–122). Caja Negra.
- Lapoujade, D.** (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Lepecki, A.** (2007). Choreography as apparatus of capture. *TDR: The Drama Review*, 51(2), 119–123.
- (2017, septiembre 22). *Son[i]a #248: André Lepecki* [Entrevista]. Ràdio Web. En: MACBA. <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-248-andre-lepecki>
- (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 221–254). Caja Negra.
- Maldonado, J. F.** (2019). ¡Hidratación y libertad! En B. Hang y A. Muñoz (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 255–270). Caja Negra.
- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.** (2012). *Expanded choreography. Situations, movements, objects...*
<https://www.macba.cat/en/activities/expanded-choreography-situations-movements-objects/>
- Naser, L.** (2025). Pedagogías como disputas: orientaciones, instituciones y estrategias situadas para estudiar las danzas. En V. Anzalone, M. Pintado y L. Naser (Coords.). *Escribir danzas I: historias, relatos, archivos, cuerpos, textos*. Revista de Danzas de acá, Fartes, Udelar, microutopías.
- Oliveros, P.** (1974). *Sonic meditations*. Smith Publications.
- (2005). *Deep Listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
- Pontbriand, C.** (2014). Expanded Dance. En N. Solomon (Ed.). *Danse: An Anthology* (pp. 96-108). Les Presses du Réel.
- Rojo, P.** (2019). *To dance in the age of non-future* [Tesis de doctorado]. Stockholm University of the Arts, Suecia.
- Rolnik, S.** (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traficantes de Sueños.
- Sánchez, J. A. y Pérez Royo, V.** (2010). La investigación en artes escénicas. Introducción.

- Cairon. Revista de estudios de danza*, 13, pp. 5-13. Universidad de Alcalá.
- Tambutti, S.** (2006). *Teoría general de la danza*. Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
- Theumer, E.** (2018). Donna Haraway: La revolución de las hijas del compost. *LatFem*.
<https://latfem.org/donna-haraway-la-revolucion-las-hijas-del-compost/>
- Toop, D.** (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja Negra.
- Voegelin, S.** (2018). *The political possibility of sound: Fragments of listening*. Bloomsbury Academic.



APÉNDICE A

Descripción de las *Prácticas del Sentir*

Práctica 1 - Solo escuchar

Toma un dispositivo donde puedas abrir un emisor de frecuencias. Yo, en general, uso el Tone Generator (<https://www.szynalski.com/tone-generator/>). Prueba varias frecuencias y haz sonar una que haga vibrar sensiblemente el espacio. Durante un rato, abre la escucha, recorre y habita el espacio como quieras.

Práctica 2 – Topografías invisibles, un paisaje que escucha. Las frecuencias y la voz como fuerza vibrátil que conecta. Vibraciones, materias y escalas

Toma uno o dos parlantes y una interfase donde puedas abrir un emisor de frecuencias. Yo, en general, uso el Tone Generator (<https://www.szynalski.com/tone-generator/>). Prueba varias frecuencias y haz sonar una que haga vibrar sensiblemente el espacio, puedes buscar una frecuencia cercana a la fundamental. Una vez que hayas elegido qué frecuencia instalar, puedes recorrer el espacio. Durante un rato abre la escucha, recorre y habita el espacio. En determinado momento, haz que tu canal de aire se transforme en voz. Suena lo más parecido posible al sonido emitido por el parlante. Mantente en esta acción mientras recorres el espacio. Recorre, escucha y suena. El sonido te toca y tú puedes tocarlo. Tómate tu tiempo para la experiencia.

Nota: En esta práctica se evidencia el encuentro de las fuerzas del sonido que provienen de los parlantes y de la voz de quienes la practican. Esta mezcla se relaciona en el correr de la experiencia dejando aparecer la vibración conjunta y la interferencia en lo micro y lo macro, en el cuerpo internamente y en el espacio. Las frecuencias tocan y atraviesan, aparece una conexión a la distancia, un toque a la distancia.

Práctica 3 - Tocar sónico. Las fuentes móviles, escalas micro y macro

Disponer, en el espacio, parlantes que emiten frecuencias con interfases o canales independientes. Paulatinamente modifica los hertz, las intensidades y las relaciones espaciales de los dispositivos desde donde se emiten. Recorre el espacio. Siente lo micro y macro, lo arquitectónico y espacial, lo material y relacional. Las frecuencias en el espacio, los fenómenos del sonido.

Práctica 4 - Una frecuencia, una voz

Toma un dispositivo donde puedas abrir un emisor de frecuencias. Yo, en general uso el Tone Generator (<https://www.szynalski.com/tone-generator/>). Es necesario que la frecuencia que utilices pueda sonar a una intensidad y a una altura que se empareje con el volumen de tu voz. Haz sonar una frecuencia que te resulte cómodo hacerla con la voz, recomendando entre 100 y 200 hz (la última vez, usé 143 hz). Acomódate y suena con el parlante. Se trata de hacer sonar, escuchar y emitir, al mismo tiempo, una frecuencia. Deja entrar la fuerza material de la vibración al cuerpo, conecta con tu tono, con tus estructuras internas, con tus fluidos y huecos. Sigue sonando.

Práctica 5 – Escuchar y sonar en colectivo

Se realiza con parlantes distribuidos en la sala; primeramente, en silencio, y luego suena una frecuencia. Según el espacio es la frecuencia a utilizar: busca una frecuencia que resuene en el espacio utilizado. Es recomendable que sea de entre 100 y 200 hz ya que luego se sumarán las voces. Toma una posición cómoda. Tómate un momento para estar en silencio. Respira y escucha los sonidos internos de tu cuerpo. Tomate otro momento para esto. En *fade in*, otra persona hace sonar los parlantes. Deja que las vibraciones de los parlantes atraviesen todos tus orificios: nariz, oídos, boca, ojos, orificios de tu pelvis, ano, vagina. También, que atraviesen los orificios de tu piel, todos tus poros. Deja que la vibración resuene con todos tus tejidos, tus cavidades y recintos óseos: cabeza, tórax, pelvis, columna vertebral. El sonido mueve internamente tu cuerpo. La vibración conecta tus partes. Presta especial atención a las vibraciones que se dan en contacto con el sonido. De manera gradual, introduce tu voz en el ejercicio. Suena muy suavemente sintiendo cómo tu canal de aire y tu respiración se transforman en vibración y voz. Primero, haz el mínimo sonido que puedas hacer. Gradualmente siente el recorrido del aire y la voz a través de tu cuerpo. Con tu voz, intenta igualar la frecuencia que sale de los parlantes, suena con la frecuencia emitida por los altavoces. Suena junto con las frecuencias de los parlantes y las voces que están en el espacio. Sostén el sonido y respira. Tu propia voz, la vibración del espacio y de otros cuerpos están presentes y juntos en la sala. Mantén una escucha activa y atenta para continuar con el proceso de experimentación del cuerpo, la voz y su entorno.

Práctica 6 – Boca a boca

Siéntate cómodamente frente a otra persona. Sus cuerpos deben estar aproximadamente a medio metro de distancia. Una de las dos personas comienza a emitir una frecuencia, la idea

es permanecer en ese sonido durante toda la práctica intercalando la respiración. Debe ser una altura que le resulte cómoda. Segunda persona: abre tu boca, respira y suena buscando igualar tu tono de voz con el de la primera persona. Con las dos bocas abiertas, los sonidos de una y otra se encuentran y se cruzan. El sonido sale de sus cuerpos y, a la vez, suena en sus cuerpos. Las fuerzas del sonido atraviesan y entran al cuerpo de la otra persona. La práctica está en el intento de sostener la misma frecuencia, de igualar el tono de voz emitido por la otra persona y que el material sonoro la traspase. Manteniendo el frente a frente, si gustan, pueden ir cambiando de posición. La boca abierta y la distancia entre una y otra se mantiene.

Nota: Esta práctica se hace de a dos personas, sentadas una frente a otra. El objetivo es tener una experiencia en el encuentro entre las dos voces. Dos frecuencias que se cruzan cara a cara. Fue creada a partir del intercambio realizado en la residencia En Movimiento (2021) con Fabricio Rossi.

Práctica 7 - Desde el canal de aire: la voz

Pongo atención a la respiración, siento la inhalación y la exhalación. Pongo atención al gesto de respirar. El canal de aire circula. El aire recorre el cuerpo. En la próxima exhalación, se modifica la circulación del aire a un pequeño sonido. Suena lo mínimo que puedas sonar. Percibe la vibración en el cuerpo que genera ese mínimo sonido en cada exhalación. Permanece un rato en ese ejercicio.

Práctica 8 – La voz como fuerza vibrátil que conecta, el coro

Comenzar sentados y tomarse unos momentos para percibir el gesto de la respiración, la entrada y salida del aire. Luego de un rato, en determinado momento, hacer que el canal de aire se transforme en voz. La voz sale como fuerza que surge del aire y de la respiración.

Las voces de quienes realizan la práctica irán completando el espacio. El encuentro entre las voces en el espacio y su fuerza material –que toca y hace vibrar–, será una vía para activar lo relacional y lo colectivo. Vibrar todos juntos. Cada quien podrá orientar su cuerpo hacia alguna cosa con la que quiera sonar. La voz sale del cuerpo en esa dirección; imagino y pruebo la frecuencia de eso que quiero tocar con la voz, esto me devuelve una información, se produce un intercambio entre cada quien y la cosa. Imagina, alucina (en palabras de Rodolfo Opazo) el contacto que produce el sonido de la voz con esa otra cosa y lo que eso devuelve al cuerpo. Luego de un rato, se puede variar la práctica yendo una persona en una dirección hacia el contacto de la voz con algo, y el resto de quienes están en el espacio, le siguen y se orientan de la misma manera. Allí, suenan juntas hacia y en contacto con algo a la distancia.

Nota: Esta práctica, en general, la hago con una frecuencia amplificada que suena como base permanente en el espacio.

Práctica 9 – El cuerpo que escucha. Topografía del sonido y la escucha

Ponte en una posición cómoda y tómate un tiempo para abrir la escucha. Abre la atención a los sonidos del ambiente, los externos, los internos del cuerpo, los que vienen de arriba, de abajo, del lado derecho, del izquierdo, los que vienen de más lejos, los que vienen de más cerca, de todas las direcciones, abre la escucha. Ablanda los agujeros de la cabeza: los ojos y el líquido de los ojos, los orificios de la nariz, la boca, las orejas, los oídos internamente.

Pon atención a la base pélvica, contacta con la base y sus orificios. Pon en relación el tejido de la base pélvica y sus orificios con el tejido y los orificios de la cara. Lleva la atención a esta relación, tejidos de la cara y base pélvica. Vuelve con la atención a las orejas y abre la escucha. Siente el sonido en contacto con el cuerpo. Abre los poros. El sonido entra al cuerpo. Ahora traslada la atención a los poros, los poros que abren la piel, la piel en contacto con el sonido, el cuerpo escucha. La pelvis sigue abierta. Muévete a partir de esta escucha.

Nota: ¿Cómo se mueve un cuerpo que escucha? Paisaje de cuerpos que escuchan el espacio sonoro. Topografías del sonido y la escucha.

Práctica 10 – Tapar y destapar orificios

Poner las manos como un cuenco, tapar y destapar orificios del cuerpo. Esto lo podemos hacer comenzando por las orejas para luego ir cambiando una mano y la otra hacia otros orificios. El tiempo en que nos quedamos en un lugar u otro será determinado por la propia experiencia de quien lo lleva adelante.

Práctica 11– La voz como fuerza de vibración y continuidad entre las partes

Estando de a dos, una persona se tira al piso y la otra acompaña. La persona que acompaña va poniendo la boca en diferentes partes del cuerpo de quien está en el piso, y va generando un sonido constante (en general, propongo hacer una vocal como *a*, *o*, *u* o la consonante *eme*). El sonido atraviesa el cuerpo de quien está en el piso. Hazlo varias veces buscando distintos contactos con tu boca y el cuerpo de la otra persona. Cuida la presión de la boca. En esta práctica se puede poner foco en los recintos óseos del cuerpo como espacios resonadores (pelvis, tórax, cráneo, conducto raquídeo).

Nota: Esta práctica se puede hacer de a dos o de a varias personas, con una acostada en el piso. El trabajo de la boca y el sonido contra el cuerpo activa la vibración interna, la

vibración conecta los huesos, los fluidos, los órganos, los tejidos. La vibración da continuidad entre las partes y conecta.

Práctica 12 – Tapa contra tapa

Dos personas se acuestan en línea, a lo largo, poniendo en contacto la tapa de sus cabezas una con la otra. Una comienza a sonar con una *eme*, luego la otra. Intercalan esta acción varias veces, sin generar silencios; luego lo hacen las dos al mismo tiempo.

Práctica 13 – Amasarse, sonar y vibrar juntos

Estando de a dos, una persona se tira al piso y la otra le acompaña. Para quien se tira al piso: relaja el cuerpo y pon atención a tus sensaciones. Luego de un rato, pon atención a tu respiración y, en una de las exhalaciones, vas a generar el sonido en forma de *eme*. Pon atención a la vibración que ese sonido produce. Muévete a partir de lo que el sonido y la atención al sentir te provocan. Quien estaba observando va a poner su boca en una parte del cuerpo, en donde sienta que está concentrada la vibración. Y va a sonar (con las vocales *o*, *a*, *u* o la consonante *eme*) intentando emparentar su frecuencia con la que está generando quien está en el piso sonando. Resonar en la misma frecuencia. El sonido de quien acompaña atraviesa el cuerpo de quien se está moviendo y, a la vez, quien se mueve suena. Puede ser que se mueva para cambiar el movimiento o que el sonido le provoque cambiar de posición. Las dos voces atraviesan el cuerpo. Hacerlo varias veces buscando distintos puntos desde donde hacer atravesar la voz. Cuidar la presión de la boca. En esta práctica, el segundo rol puede poner foco en apoyar su boca en zonas que sean más difíciles o más fáciles de hacer vibrar, recintos óseos como pelvis, cráneo, tórax, pero también extremidades o espacios en los que no se esté poniendo tanta atención. Este segundo rol puede también deformar el cuerpo de quien suena moviéndolo, haciéndolo cambiar de forma, desarmándolo. Esa manipulación, a su vez, va a modificar el sonido de la respiración. Se trata de vibrar juntos.

Nota: Una versión de esta práctica puede ser cambiar de roles cuando todas las capas del ejercicio están siendo desplegadas. La vibración da continuidad entre las partes, conecta.

Práctica 14 – La voz desborda el cuerpo y sale al espacio

Pon atención a la respiración. Siente la inhalación y la exhalación. Pon atención al gesto de respirar. El canal de aire se mueve. El aire recorre el cuerpo. En la próxima exhalación, cambia la circulación del aire a un pequeño sonido. Suena lo mínimo posible. Percibe la vibración interna que genera ese mínimo sonido en cada exhalación. El sonido viaja

internamente por el cuerpo y mueve la materia. Percibe ese movimiento. Después de un rato, pon atención a dejar salir la voz, trabaja con la imagen de la voz cayendo desde la boca y saliendo del cuerpo, quédate un tiempo practicando con este foco. Siente cómo sale del cuerpo. Luego, la voz sale del cuerpo y se choca con el espacio, sale del cuerpo y toma la forma de las diferentes cosas que existen. Las cosas devuelven información en forma de sonido y eso nos afecta. Abrirse a sentir esa afectación y moverse en el espacio a partir de esta información. La voz sale de mi cuerpo y toca cosas. La voz es un despliegue, un desborde de mi cuerpo, el cuerpo se amplifica y se chorrea a través de la voz en todas las direcciones.

Percibe ese movimiento e imagina hacia qué otras direcciones internas de tu cuerpo el sonido se puede mover.

Práctica 15 – La voz fuera del cuerpo en el espacio

Pongo atención a la respiración, siento la inhalación y la exhalación, percibo el gesto de respirar. Pongo atención al canal de aire, el aire recorre el cuerpo. En la próxima exhalación, voy a transformar la circulación del aire en un pequeño sonido. Sostengo ese sonido acompañándolo con la respiración. Siento los movimientos internos que genera ese sonido en mi cuerpo, siento la vibración. Me puedo mover a partir de esa sensación o puedo generar movimientos para sentir. En determinado momento, pongo atención al sonido que sale de mi boca. El sonido sale y se relaciona con otras cosas en el espacio. Mi voz aparece fuera de mí. Mi voz es un desborde de mi cuerpo. Me toca internamente y toca externamente. La voz pasa a ser una fuerza material que toca. Ella sale, atraviesa, afecta y me afecta. Luego, ¿qué hace la voz fuera del cuerpo en el espacio?

Esta práctica puede continuar teniendo los siguientes focos:

- La voz sale, toca cosas y esas cosas también me afectan, me informan y transforman, en un fenómeno que se agencia en la sensación, la vibración y la acción. La voz choca contra algo y me devuelve información. Hacer sonar las cosas. Resonar con algo.
- La voz hace vibrar micro y macropartículas.
- Tocar las cosas que vibran y hacer que mi voz vibre, sonar con la vibración de las cosas.
- La voz sale y se independiza del movimiento. Experimento con el sonido de la voz disminuyendo lo más posible la fisicalidad que esta acción genera.
- El movimiento se independiza de la voz. Experimento con la fisicalidad que provocó mi voz y amplifico esa fisicalidad sin sonar.
- Me muevo para sonar

- Sueno y el sonido me mueve
- O suceden ambas cosas simultáneamente

Nota: En esta práctica se trabaja el sentir de la relación del movimiento y la voz junto a la imaginación y las repercusiones móviles de las fuerzas que se dan en el espacio. Aparece un cuerpo expandido desde la voz. Esta práctica en general la propongo con una base del sonido de una frecuencia en el espacio, emitida con dos o más parlantes.

Práctica 16 – Yuxtaposición de capas

Pongo atención a la respiración, sentir la inhalación y la exhalación, percibo el gesto de respirar. Pongo atención al canal de aire, el aire recorre el cuerpo. En la próxima exhalación voy a transformar la circulación del aire en un pequeño sonido. Sostener ese sonido acompañándolo con la respiración. Sentir los movimientos internos que genera ese sonido en mi cuerpo, sentir la vibración. Me puedo mover a partir de esa sensación o puedo generar movimientos para sentir. A partir de aquí trabajar en la exploración de cada una de las consignas que detallo a continuación y luego en su yuxtaposición:

- La voz en el cuerpo
- El cuerpo suena internamente y se mueve
- Muevo la voz
- La voz sale del cuerpo y se independiza del movimiento
- El movimiento se independiza de la voz
- La voz choca contra algo y me devuelve información
- Hacer sonar las cosas
- Resonar con algo
- Torcerse desde el sonido

Nota: Una vez que se ha trabajado en cada una de estas capas por separado se entra en una improvisación en la que se puede ir transitando de una capa a otra. El cambio entre una y otra puede devenir o ser abrupto, puede ser progresivo o muy concreto y rápido. Puede ser cualquier movimiento que haga, puede ser cualquier sonido que haga.

Práctica 17 – Correr el centro, demorar la caída

Correr el centro del cuerpo y dejarse caer tiene que ver con descentrar la verticalidad, con horizontalizar las relaciones con las cosas. Se trata de transformarse y deformarse para habilitar otros parámetros de relaciones. Este foco se ha ejercitado de la siguiente manera, guiado junto con Rodolfo Opazo: De a dos uno, toca con la mano una zona del cuerpo del

otro. Quien recibe el toque da peso y empuja sutilmente hacia el punto que le están tocando. En determinado momento, quien sostuvo inicialmente saca su mano y quien estaba empujando va a caer. La idea es tomar el momento justo entre que se saca el apoyo y el cuerpo reacciona. Tomar ese movimiento, ese espasmo y perpetuarlo físicamente en la caída, sostener la caída, captar ese momento, ese movimiento y demorar su final.

Práctica 18 – Percibir, sentir e imaginar. Tocar desde cerca y a la distancia

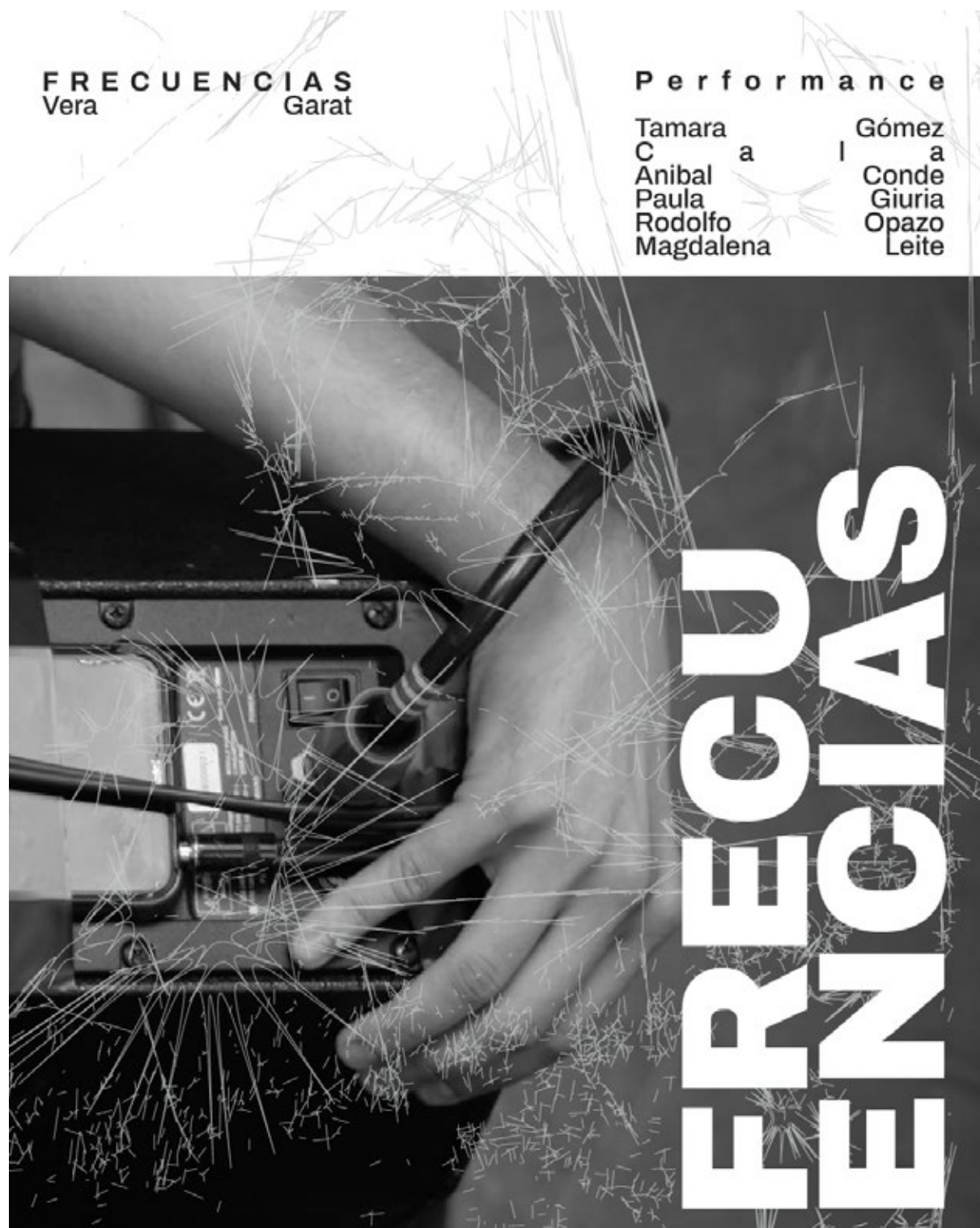
Esta práctica se realiza con parlantes y una frecuencia sonando y vibrando en el espacio. Para comenzar, instalar un sonido continuo que se emparente lo más posible con la frecuencia que está sonando en el espacio. Luego de un rato, tocar algo con la voz a la distancia. Tocar con las manos. Sentir la vibración de las cosas. Buscar el toque y la expansión. Buscar el contacto con los demás, son algo más que está en el espacio. Tocar con la voz y con el cuerpo. Tocar desde cerca y a la distancia. Tocar sin tocar, alucinar el tocar. La relación con las cosas abre la imaginación. Mezclar el percibir, el sentir y el imaginar.

Práctica 19 – Práctica de escuchar-sonar-trazar

Toma un dispositivo en donde puedas abrir un emisor de frecuencias. Yo, en general, uso el Tone Generator (<https://www.szynalski.com/tone-generator/>). La práctica se puede hacer con auriculares o sin auriculares, pero es necesario que la frecuencia pueda sonar a una intensidad que se empareje con el volumen de tu voz. Haz sonar una frecuencia que te resulte cómodo hacerla con la voz (yo, la última, vez usé 143 hz). Emite, a través de la voz, el mismo tono que suena a través del dispositivo de sonido, suena a la misma frecuencia que la emitida por la interfase de sonido. La idea es, mientras se realiza la práctica, experimentar esa búsqueda y no pensarlo como un objetivo final. Permanece en este ejercicio durante al menos 15 minutos. Durante la práctica, o después de ella, toma una hoja y una lapicera, deja que tu mano se mueva a través de la experiencia de sonido que estás viviendo dejando un trazo, una huella en el papel. Evita que tu mirada caiga directamente sobre el trazo. La idea es dejar que el trazo aparezca a partir de la escucha y no que tú organices el dibujo. Esta operación la puedes hacer antes de la práctica, durante y después; de este modo verás los cambios en el estado de las marcas.

APÉNDICE B

Bocetos gráficos para la difusión de la presentación pública de *Frecuencias*

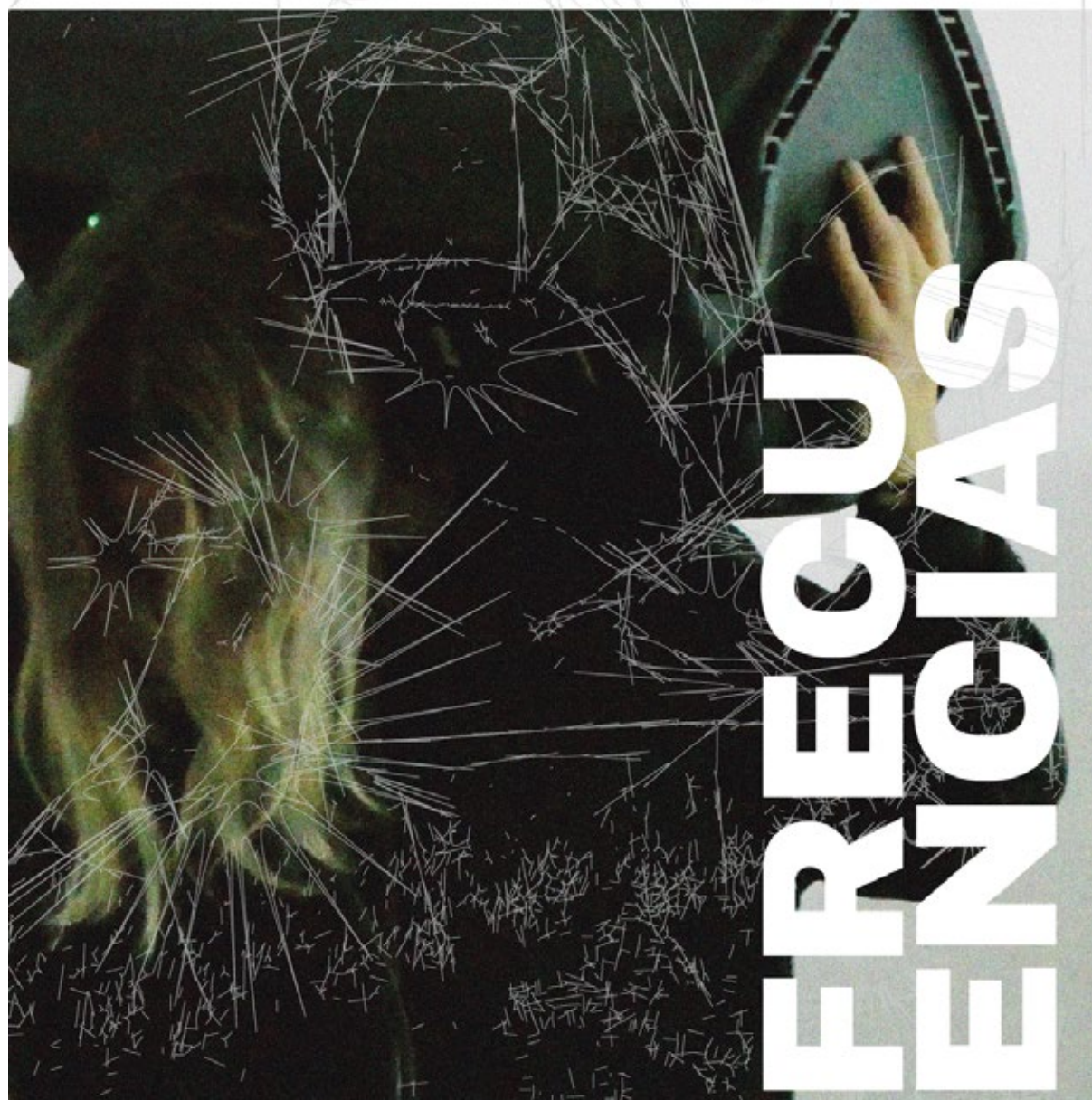


FRECUENCIAS
Vera Garat

Performance

Tamara C
Anibal
Paula
Rodolfo
Magdalena

Gómez
a
Conde
Giuria
Opazo
Leite



FRECUENCIAS

FRECUENCIAS

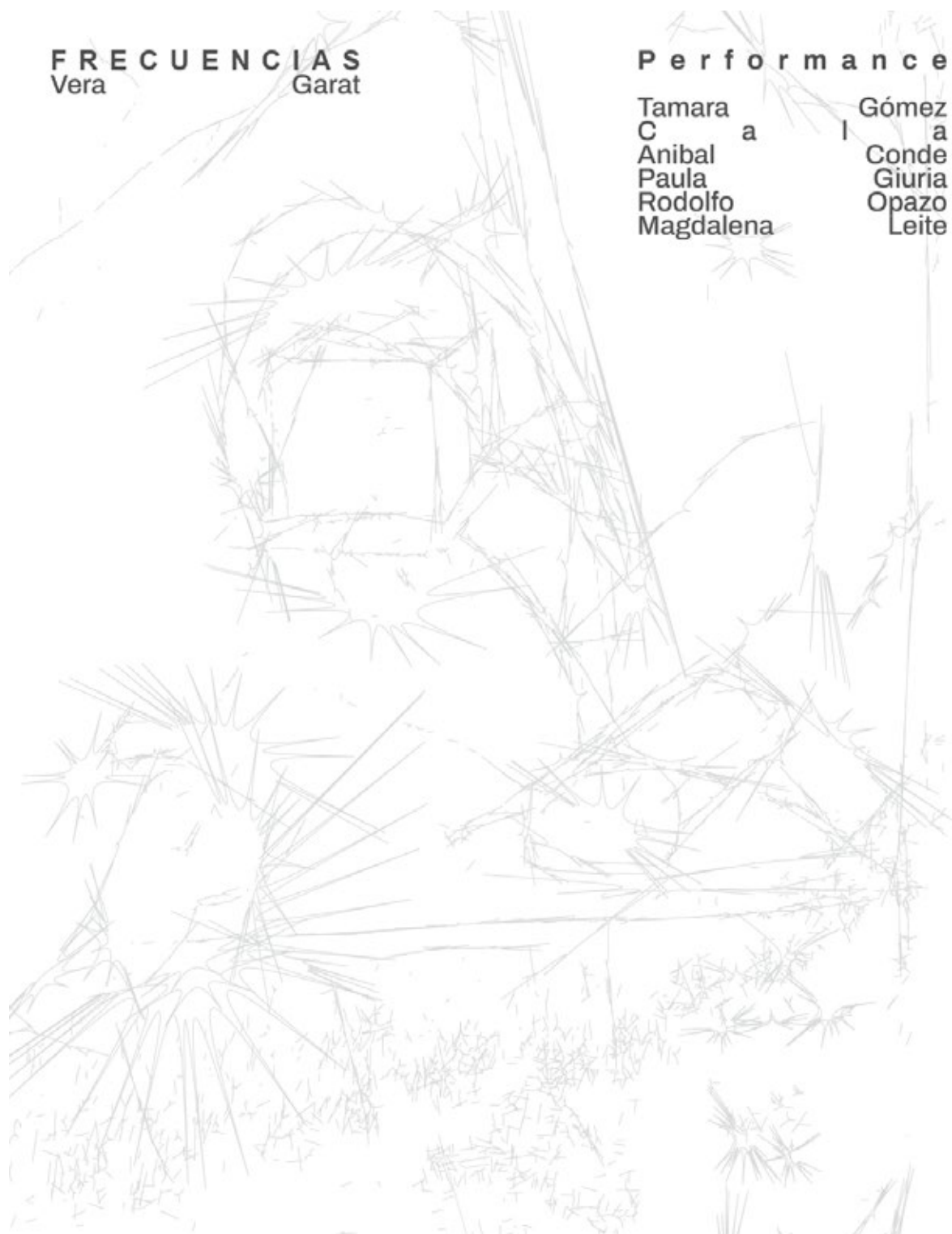
Vera

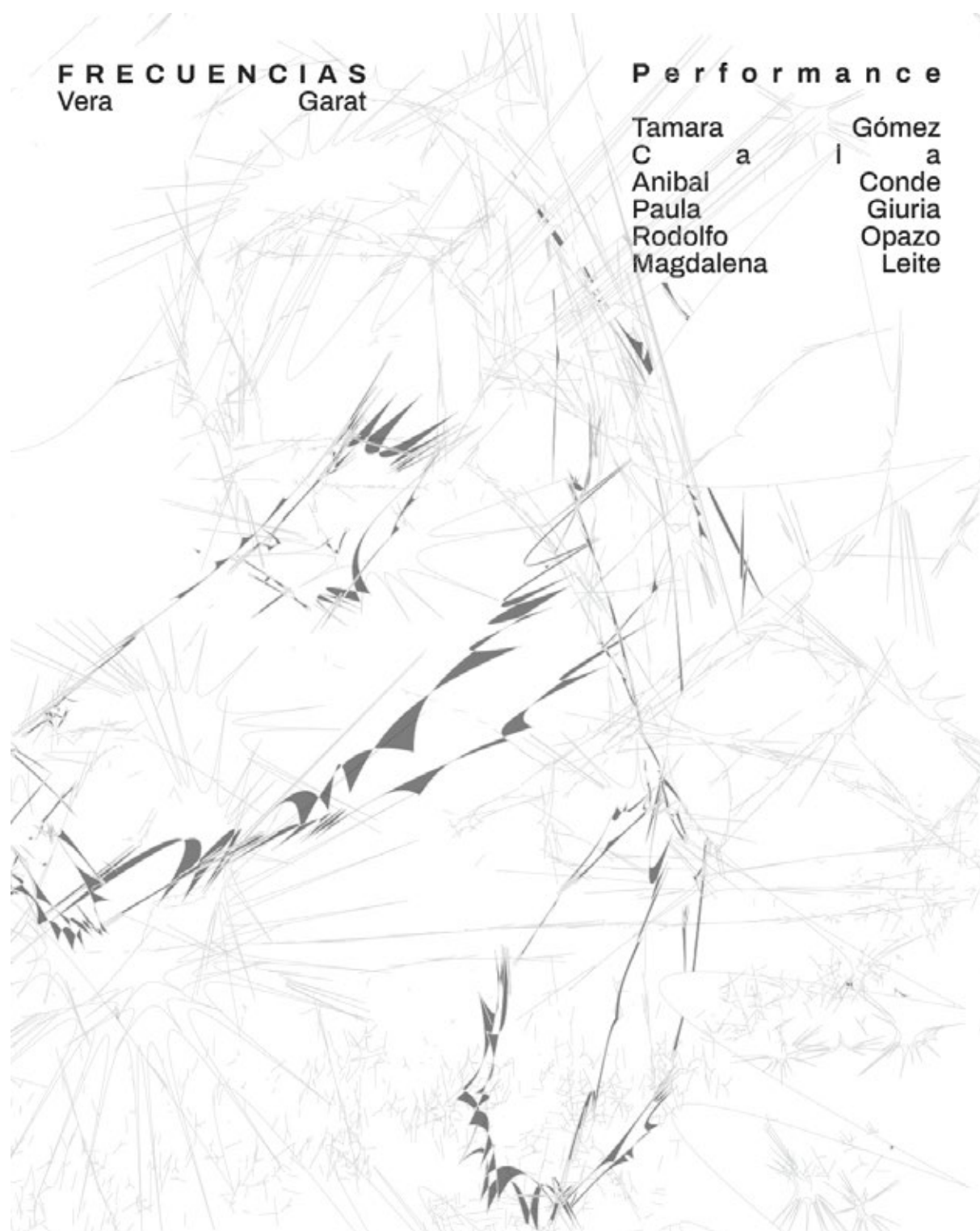
Garat

P e r f o r m a n c e

Tamara
C a
Anibal
Paula
Rodolfo
Magdalena

Gómez
a
Conde
Giuria
Opazo
Leite





Nota. Estas imágenes fueron trabajadas junto al diseñador Rodolfo Opazo con bocetos personales del proceso de investigación y fotografías de Antonella Moltini.

