

La voz: amplificaciones mediales de un ‘entremedio’

NATALIA ELGUETA ARIAS

Pontificia Universidad
Católica de Chile

RESUMEN

¿Qué ocurre cuando mediamos la voz después de ser emitida? Tomando como punto de partida la amplificación de la voz en escena como fenómeno en el teatro chileno reciente, se propone su consideración como proceso y como traspaso hacia lo medial. En este análisis se busca desplazar el centro de la performatividad vocal fuera de las lógicas del lenguaje dramático tradicional que privilegia el entendimiento del texto por encima del acontecimiento de lo vocal. Así, se presenta un diálogo entre algunas de las principales corrientes prácticas y filosóficas de los estudios vocales, que se entrecruza con el análisis de la vocalidad desde una perspectiva posthumanista, para entender la voz como un intersticio, y permitir relocalizarla como un elemento performativo y procesual que permea el espacio y a otros cuerpos.

Palabras clave: vocalidad, estudios vocales, posthumanismo, amplificación, voz

ABSTRACT

What happens when we mediate the voice after it is emitted? Taking as a starting point the amplification of the voice on stage as a phenomenon in recent Chilean theatre, its consideration as a process and as a transfer towards media is proposed. This analysis seeks to move the centre of vocal performativity outside the logic of traditional dramaturgical language that privileges the understanding of the text over the vocal event. Thus, a dialogue is presented between some of the main practical and philosophical currents of vocal studies, which intersects with the analysis of vocality from a posthumanist perspective, to understand the voice as an interstice, and allow it to be relocated as a performative and processual element that permeates space and other bodies.

Keywords: vocality, voice studies, posthumanism, amplification, voice

En los últimos años la vocalidad ha ampliado sus dimensiones performativas en las producciones teatrales. La masificación del uso de micrófonos, así como el roce —obligado— con la virtualidad durante la pandemia, han transformado la relación entre voz y presencia escénica. Al mismo tiempo, las inteligencias artificiales han mejorado el uso de la voz para comunicarse, al punto en que imitan no sólo los matices de una voz conversacional, sino que desarrollan cierta personalidad, aunque siempre camuflada como una inteligencia ‘artificialmente artificial’ (Borkowski, 2023). Con la entrada de la masificación de la reproductibilidad técnica de la voz —llevada a lugares que quizás Benjamin (2003) no llegó a prever, pues reproducimos no sólo como oyentes sino también como hablantes— y en particular con la masificación de la grabación y modificación del sonido¹, ha sobrevenido un cambio en la percepción de la intimidad de lo vocal. El uso de audífonos, la voz conversacional de un podcast, el ASMR, los audios de *Tik-tok* o *reels*, las narraciones, los audios de mensajería, son todos ejemplos de cómo la disposición a la escucha y la percepción auditiva en el cotidiano se ha ido modificando hasta volverse aparentemente íntima, sin serlo. Es decir, ya no es una voz performativa en su sentido tradicional, hecha para la escucha de múltiples otros, o al menos, aparenta no serlo. Entonces, ¿qué ocurre con la voz después de decir?, o, ¿cómo performar desde la voz considerando estas posibilidades mediales?

El uso de la voz como algo que se puede separar del cuerpo y volverse portátil sin tener que pasar por las porosidades de otro cuerpo o la reinterpretación de otras vocalidades, es bastante reciente².

En el teatro, se expresa en principio como una ayuda técnica en producciones que requieren llenar un espacio amplio de manera íntima. Sin embargo, si bien hay intimidades que el micrófono nos permite, su uso en tanto tecnología habilita otras posibilidades. En los últimos años en la escena chilena, han aparecido nuevos lenguajes de dirección que consideran la amplificación de lo vocal, su portabilidad y su distorsión como elementos fundantes de una nueva poética escénica en la que no sólo las voces directamente emanadas desde los cuerpos humanos tienen lugar, sino que se vuelven centrales en la puesta en escena. Ejemplos de esto son los trabajos de Manuela Infante³, Ana Luz Ormazábal⁴, Soledad Figueroa⁵, así como las exploraciones de Catalina Osorio con Proyecto Chresis y los

1. Por primera vez en la historia de la humanidad se ha masificado el uso cotidiano de teléfonos que no solo permiten hablar con otro en tiempo real, sino grabarse y verse/escucharse con distancia. Ejemplo de esto es el uso de los audios de Whatsapp, que nos ha permitido oírnos e incluso acelerar el habla en 1.5 o 2X.

2. La primera grabación de voz humana data de 1860; el fonógrafo de Edison de 1877 (Dolar, 2007). La fantasmagoría de la voz y su posibilidad acusmática son analizadas también por Thomaidis y MacPherson (2015) y Thomaidis (2017).

3. *Estado Vegetal* (2017) y *Cómo convertirse en piedra* (2020), pero aún más evidente en *Metamorfosis* (2021). El trabajo de Infante es vasto e incluye también sus proyectos musicales.

4. En particular en *Concierto* (2012), *Ópera* (2016) y *Este teatro no está vacío* (2021), Ormazábal ha desarrollado un lenguaje que una y otra vez se pregunta por el sonido.

5. Como laboratorio con La Voce Lab, como compañía con Capra Arte

Colectivo en *Macbeth o el viaje del poder* (2018), *Federico, todos los muertos* (2019), *Seirén* (2022), además de su trabajo audiovisual, y como banda musical con *La Cabra Voladora*.

laboratorios LOVA en Valparaíso, Laboratorio Vocal Bío Bío, Rumbos y el Núcleo de Investigación Vocal.

Pero, ¿qué es exactamente lo que se gana o se pierde en esta mediación del contacto entre voz y espacio? Para entender esto, es necesario encontrar la definición de lo que es la voz —o algo cercano a ella. La voz es un producto incorpóreo producido por el cuerpo (he ahí por qué en los últimos años, la literatura en torno a sus definiciones —Thomaidis (2015 y 2017), Cavarero (2005), Ihde (2007), por nombrar algunos— reniegue de su lugar instrumental como medio de expresión y abogue por una comprensión a partir de la expansión de la organicidad del cuerpo). La voz está compuesta por aire y carne, subjetividad, biografía. Los pulsos del cuerpo, su dimensión carnal, húmeda y aérea, son constitutivas de aquello que, como dice Erika Fischer-Lichte (2017), se ‘arranca del cuerpo’, desde su vibración interna al espacio circundante. Por lo mismo no puede escindirse del cuerpo si no es por medio de dispositivos externos, como su amplificación. En resumen: la voz no es una herramienta que pueda apartarse de su producción por un cuerpo con dimensiones físicas, biológicas, biográficas y contextuales (Ihde, 2007), pero tampoco puede ser entendida solamente como la suma de esas condiciones, es decir, mediante la separación de la experiencia de su producción.

Sin ser meramente una herramienta, la voz es uno de los medios más importantes que tenemos los seres humanos para establecer conexión con los demás, nuestro entorno e incluso con nosotros mismos. En este sentido, su carácter mediador como expansión de la presencia (Ihde, 2007) le confiere un lugar aurático que raya en la fantasmagoría: la voz es aquello que se escapa de un cuerpo y expande la presencia de dicho cuerpo más allá de sus límites físicos. Con respecto a la relación con lo performativo, Erika Fischer-Lichte (2017) plantea también que el carácter generativo de la voz y su ‘grano’ (en concordancia con Barthes, 1993) conlleva una presencia que escapa del cuerpo y se crea y re-crea a sí misma. Casi autopoiéticamente:

la sonoridad genera siempre espacialidad y, como hemos visto, no sólo en el sentido del espacio atmosférico. La vocalidad, además, produce siempre corporalidad. Con y en la voz se

originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio, razón por la que es audible tanto para el cantante/hablante como para los demás. (Fischer-Lichte, 2017, p. 255)

En ese sentido, no es de extrañar que la voz ocupe su lugar como un híbrido o tercera cosa que no queda considerada como pensamiento ni como cuerpo. Es un órgano que escapa de su cuerpo, una fuerza o agente producido por humanos, que conlleva sus condiciones físicas, mentales, emocionales y sociales, pero que se derrama fuera de los límites del cuerpo que lo produce para volverse ondas sonoras y cruzar otros cuerpos que la decodifican. Desde lo carnal concreto a lo etéreo que se desvanece, la voz se metamorfosea pasando de fisiología a lenguaje. La porosidad de la voz es procesual: no puede entenderse sin su acto de vocear y traspasar el espacio. Es un fenómeno intracorporal al mismo tiempo que es inter y transcorporal, pues afecta a otro cuerpo (intercorporal) y es afectada por uno o más cuerpos (transcorporal). Las vibraciones producidas dentro de la laringe de quien vocea, son amplificadas primero por sus propios huesos y resonadores, y luego por las superficies del espacio circundante, hasta ser recibidas y decodificadas por otros huesos, en otros cuerpos. De esta manera, la carnalidad originaria del suceso vocal –convertida en onda– modifica y resuena en los espacios internos de otros cuerpos y se permea porosamente de los sonidos vocales circundantes. Por esto, la voz, planteada por Thomaidis y MacPherson (2015), es también una forma de investigación viva, que es al mismo tiempo un método y un ‘entremedio’ entre su grano permanente y su transitoriedad efímera.

Tratar de definir la voz requiere de nosotros hacer el ejercicio de comprender la multiplicidad de su producción y el estado híbrido que la contiene y la constituye, en esa porosidad entre lo que permanece y lo que se desvanece. Como dice la teórica inglesa Jane Boston: “La voz es el canal y la amplificación, el impulso y la expresión, el pensamiento y el sonido. Es arte y es vida. Es, sin embargo, también difícil de definir” (2018, p. 5). Podemos partir de la realidad concreta y anatómica o lo que permanece en el cuerpo, siguiendo los pasos que Kristin Linklater (2006) define como una danza coordinada para comprender —simplificadamente— la forma en que se produce:

un impulso químico y eléctrico en la corteza motriz del cerebro manda señales simultáneas a la musculatura abdominal (relajar), al diafragma (tensar), para permitir la entrada del aire a los pulmones, y que luego, al relajarse, permita que el aire en su salida se encuentre con las cuerdas vocales cerradas (por acción del impulso motriz y del efecto Bernoulli) produciendo vibraciones que son amplificadas por los resonadores y finalmente modificadas en su sonido por los articuladores. La voz es, antes que nada, pensamiento y aire. Y sin embargo no puede reducirse simplemente a esos dos conceptos.

Para Mladen Dolar (2006), la voz es aquello que no contribuye a hacer sentido. Es el elemento material recalitrante al significado, y si hablamos para decir algo, entonces la voz es precisamente eso que no puede ser dicho. La voz, según esta perspectiva, sería solo un excedente de lo que no contribuye a lo dicho, es decir al texto. Sin embargo, al poner la palabra escrita por encima de la vocalidad, el acto de hablar deriva en una instrumentalización de la voz que la desaparece e invisibiliza, volviéndola transparente: un medio para la transmisión del mensaje. En contraposición, para Fischer- Lichte (2017) existe un paso más en el que la voz termina por ‘escindirse del lenguaje’ y convertirse, ella misma, en él (p. 262). La voz comienza como sonido elemental, pero en algún punto del *continuum* se vuelve *logos*, discurso, lenguaje, significado (Dólar, 2006), para luego traspasar ese límite y ocupar por sí misma el lugar de significante.

Así, la voz es vista como algo primitivo, animal y por lo tanto inferior al mundo de las ideas platónicas. Marca el paso entre lo animal y lo humano, de la emoción al pensamiento, y del sonido sin sentido al lenguaje con sentido. Sin embargo, en esta perspectiva de la voz como medio para el significado, aparece un problema de doble mediación: Si la voz es un medio para la transmisión de ideas en sonido, el sonido del lenguaje podría existir sin el cuerpo humano. En contraposición a esto, Cavarero (2005) y Fischer-Lichte (2017) coinciden en el punto de inflexión de la voz como un otro del *logos*:

como peligro y tentación que no augura la caída y la muerte, como en el caso de las sirenas, sino que ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y *al mismo tiempo* como capaz de transfiguración. (Fisher-Lichte, 2017, p. 259, cursivas en el original).

Si la voz es un medio para el fin de la transmisión del lenguaje y su destino es la transmisión *del* lenguaje y transformación *en* lenguaje, es posible que la digitalización de la voz a futuro llegue a ahorrarnos la acción de hablar y comunicar, tal como pasa con las voces generadas por inteligencia artificial⁶. Estos otros medios reemplazarían la comunicación oral, a través del acto de iteración y auto aprendizaje de tonos a partir de voces grabadas en estudio. Una distorsión de la percepción sonora cotidiana que desplaza ese ‘entremedio’ del que nos hablaba Thomaidis (2017) hacia un ‘entre medios’.

Así, tenemos también el concepto de entremedio (*in between*) usado por Mladen Dolar (2006), quien presenta a la voz como el nexo entre cuerpo y lenguaje. Este entremedio descansa sobre lo que Erika Fischer-Lichte (2017) llamaría espacio liminal. El lugar de la voz aparece aquí desde la materialidad del cuerpo hablante, propuesta por Barthes (1993) en donde el ‘grano’ de la voz es permanente, mientras el espacio aurático que activa es transicional. En la misma línea, Silvia Davini (2007) propone que “la sola evidencia de que no es posible hablar sin voz inscribe en el registro de lo vocal todo lo que constituye un residuo, un resto, surgido de la sustracción de significación al significante” (p. 75). Este resto es lo que se fuga y se desborda en el habla y esta fuga es magnificada en el contexto de la performance, puesto que la voz puede hacer mucho más que sólo hablar (Thomaidis, 2017). En ese ‘mucho más’ se muestra la tensión inherente entre lo vocal y lo textual en escena, pues la voz, a pesar de contener y ser capaz de generar múltiples significados en sí misma, queda como un exceso que desborda los contenedores del análisis lingüístico. ¿Qué ocurre, entonces, cuando mediamos, una vez más, la voz después de ser emitida? Y, sobre todo, cómo podemos desplazar el centro de su performatividad fuera de las lógicas del lenguaje dramático tradicional que privilegia el entendimiento del texto por encima del acontecimiento de lo vocal.

Para Erika Fischer-Lichte (2017), lo performativo es un acontecimiento que no apela a la interpretación de lo expresivo de la obra por parte de la audiencia, sino más bien a la experiencia y percepción que esta hace del acontecimiento. Así, podemos comprender el fenómeno vocal desde su posibilidad de producción en el momento y desde el cuerpo en vez de sus parámetros

6. Para mayor información al respecto, sugiero revisar los trabajos de David Trippett (2019), sobre la hiper- tecnologización digital en la producción musical; Alex Borkowski (2023), sobre el pensamiento crítico en torno a la voz en la era de las asistentes virtuales y la Inteligencia Artificial; y en particular a Doménico Napolitano (2022) y Konstantinos Thomaidis (2017) acerca de la clonación de voces y las voces femeninas de asistencia.

instrumentales de uso. De acuerdo a Silvia Davini (2007): “La sustitución de la palabra ‘empleo’ por ‘producción’ permite superar los resquicios de la razón instrumental” (p. 18) y más aún, considerando la organicidad de la producción de la voz desde la carnalidad y humedad de lo laríngeo y la improcedencia de pensarla como un instrumento:

en sí mismo, ni un instrumento puede ocultar ni un órgano puede revelar nada. Es el sujeto quien oculta o revela; y el lugar del sujeto es el cuerpo. De forma que no podemos pensar la voz y la palabra sin pensar el cuerpo y el sujeto. (Davini, 2007, p. 84)

El uso de herramientas como los micrófonos puede llevar a diferentes resultados y lugares de enunciación. Para el teatro de cámara o realista, la intervención de micrófonos permite la amplificación de la intimidad generada en escena: un susurro, un secreto, una palabra a medio decir pueden ser amplificadas para cumplir con los parámetros de la audibilidad que se requiere para hacer sentido inmediato de lo que está aconteciendo en escena. Se pone así el foco técnico fuera del cuerpo del performer: lo audible e inteligible del discurso, de la palabra escrita, como una ‘ayuda’. Sin embargo esta no es la única posibilidad de amplificación.

En una era en donde las intersecciones entre performance, cuerpo, drama, texto, voz, visualidad, están más activas y son más estudiadas que nunca, podemos, también, preguntarnos qué es voz y qué es la voz performativa. Don Ihde (2007) acuña el concepto de ‘voz dramaturgica’, para referirse a la voz que nos puede sobrepasar y sobrecoger sin palabras, dando lugar a una transparencia trivial que esconde su significación sonora. Para Ihde, en la voz dramaturgica se unen en el mismo momento la completitud del sonido y del significado como paradigma de la palabra encarnada. Si bien es una voz que puede derivarse de un texto escrito a nivel de dramaturgia, a su vez es también un lugar de dramaturgia en sí misma, en el sentido de la generatividad de la acción y movimiento de tensiones en un momento dado. He aquí algo que es necesario tener en consideración para entender los movimientos entre lo dicho y su amplificación. La mediación de lo que se oye a través de micrófonos, permite distorsiones y desdibuja el límite de ese ‘entremedio’ de la voz que plantean Dolar (2006) y Thomaidis (2017). Este espacio del límite

corporal se ve amplificado y, de este modo, la liminalidad se expande para formar una tercera cosa; siguiendo a Ileana Diéguez (2014):

percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, percedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. (p. 64)

El estado liminal de este traspaso puede ser amplificado tomando en cuenta el potencial de la propia oralidad como espacio de fronteras: “La oralidad es un fenómeno inmerso en las relaciones conviviales, pues la transmisión en vivo e in situ de los textos implica al menos la presencia de otros o de un grupo de escuchas, estimulando vínculos sociales” (Diéguez, 2014, p. 48). En esta escucha se percibe, originalmente, la amplificación del límite: en la producción de sonido no hay transferencia de material sino de energía, y el límite se difumina. Como forma de percibir el mundo, la audición sitúa al sujeto al centro, a diferencia de la frontalidad de la percepción visual: cuando vemos tenemos un horizonte, o marco de referencia que nos permiten las cuencas de los ojos; cuando oímos, en cambio, los sonidos vienen de todas las direcciones. Don Ihde (2007), en su fenomenología del sonido, habla de la diferencia entre la frontalidad cónica del campo visual y su contraparte auditiva que sitúa al sujeto desde una perspectiva esférica que excede la frontalidad de lo que es mostrado: El campo auditivo es una esfera cuya extensión permanece indefinida en tanto se extiende al horizonte.

Siguiendo a Adriana Cavarero (2005) y Konstantinos Thomaidis (2015, 2017), el pensamiento dentro de la sociedad moderna, y desde el impuso cartesiano del ‘pienso, luego, existo’ ha quedado separado de la palabra hablada, generando lo que Cavarero (2005) llama la ‘desvocalización del logos’, que pone a la voz en un nivel jerárquicamente inferior al pensamiento abstracto y su transmisión escrita. Cavarero (2005) propone el lugar de la unicidad de la voz como material sonoro que se intercambia entre diferentes individualidades: la voz manifiesta el *ser único* de cada ser humano, y su autocomunicación espontánea según los ritmos de una relación sonora.

Esto responde a lo que propone Jacques Derrida (2011) con respecto a la importancia del discurso por sobre la escritura. En este sentido,

y con respecto a la ‘ausencia presente’ derridiana, Cavarero (2005) y luego Thomaidis (2015, 2017) proponen que se da en ambos sentidos: el texto es una traza del discurso tanto como el discurso está influenciado por el texto escrito o la capacidad del hablante de escribir y leer. Para Thomaidis (2017), las voces pueden hacer mucho más que pronunciar textos o aludir a ideas, y otra forma de dar cuenta de la complejidad de la presencia no es volviendo a la interioridad del yo, sino abriéndose a la comunicación intersubjetiva entre cuerpos materiales. La ‘Re-vocalización del Logos’ propuesta por Thomaidis (2017) sigue un camino arraigado en lo corporal, al borde de la animalidad, como una forma de pensar con todo el cuerpo, en un impulso por reunificar lo que el pensamiento cartesiano dislocó. Ir un paso más allá en la distorsión que se produce luego de emitir el sonido y refractar es una forma también de permitir otro punto de ‘escucha’: al volver extraña la voz y desdibujar el límite de lo que realmente es emitido por un cuerpo, y lo que es modificado por una máquina, la liminalidad se expande y genera su propio campo.

En esta búsqueda por darle espacio a la voz para su propia *poiesis* de lo práctico a lo teórico, propongo re-centrarla no sólo como un objeto de estudio, sino como una manera de estar-en-el-mundo y un lente metodológico que nos permite encontrar qué es aquello que reverbera en los demás cuerpos y cómo el límite espacial se desdibuja en la escucha. Para esto, uso parte de la gama de conceptos que engloban lo no-humano o post-humano⁷. La intermedialidad provocada por la doble mediación de la voz como *medium* del lenguaje y luego como elemento modificado tecnológicamente, nos permite no solamente escuchar el lenguaje y su forma de ser proferido por un cuerpo, sino que abre el campo de la significación del sonido en sí, por medio de su extrañamiento. Al respecto, David Trippett (2019) señala que surge una paradoja: al igual que el concepto de lo posthumano está en última instancia incrustado en lo humano y se define en contra de ello, lo virtual está aquí incrustado en lo material. Es decir, la distorsión de la amplificación vocal o su manejo con pedalera de efectos de sonido también contiene múltiples capas: en un rever o un relentamiento, en un manejo de profundidad/intensidad o aumento/disminución de fragmentos por segundo, la voz no deja de estar emitida por un cuerpo, así como no deja de existir el elemento físico del micrófono para tomarla y transformarla.

7. Comprendiendo la multiplicidad de este concepto, que va desde el feminismo Cyborg de Donna Haraway (2018) hasta el pensamiento desde lo vegetal de Stefano Mancuso (2017).

En este intersticio la amplificación y modificación del sonido puede operar también con sus propias lógicas: un ejemplo de esto es la acusmática casi fantasma de las voces que doblan a las actrices en *Metamorfosis* de Manuela Infante, en donde no se sabe desde qué cuerpo aparece la voz. En esta obra hay una exploración que se origina desde la voz y el sonido, centrándose en el mito de Eco, condenada —Infante propone liberada— a repetir lo que otros dicen. Esto responde a una búsqueda en torno a los modos de crear: “La manera de operar es que la obra ‘se comporta como’. Y eso corre para las plantas, las piedras, la voz, el fuego o el ruido” (Infante en Costamagna, 2022). Puede también se puede ver la evolución de una pregunta que viene desde los tiempos de *Realismo* y *Ernesto*: “No puede imprimirse el texto sobre el cuerpo sin que se astille tanto la realidad como la ficción” (Infante, 2010, p. 35).

Por otro lado, el feminismo posthumanista de Donna Haraway (2018) nos ofrece diferentes maneras de re-pensar las relaciones entre humanas y tecnologías a partir del entendimiento del cuerpo como un ente bio-político que reverbera, generando su propio campo y subjetividades que actúan como un pivote desde el cual articular la condición de frontera, para abrirse a esta subjetividad y salir del binarismo. De esta manera, la voz y su amplificación —que actúa como potenciadora del sonido biológicamente emitido— ponen en entredicho o desestabilizan los análisis tradicionales que usan los parámetros de audibilidad e inteligibilidad convencionales.

La amplificación y su distorsión plantea una respuesta que es pregunta: ¿Qué oímos? ¿Quién hace el proceso que nos ofrece la obra desde un punto de vista —o de audición— estético? El lugar de mensajero que usualmente la voz acarrea en el teatro se vuelve su mayor potencia a partir de estas nuevas medialidades y sus usos. Las puestas en escena juegan con la inmaterialidad de la voz y la materializan, volviéndola un protagonista más. Mediante este procedimiento de centrar el sonido como lugar de la percepción, se cuestiona la relación del teatro con el texto, es decir, la manifestación de un lenguaje. Acá la voz se vuelve agente: tanto como lugar de afectación como en su dimensión transformadora del espacio y la situación circundante. Deleuze y Guattari (2004) explican el concepto:

un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos. (p. 92)

De tal modo que entenderemos la agencia de las diferentes vocalidades mediadas como su posibilidad de acción transformadora y actuante sobre los cuerpos y entre ellos. Esto nos permite oír lo que la voz tiene que decir desde una perspectiva posthumanista, entendiendo su acción en potencia como una existencia entre cuerpos. Al respecto y aún más allá, Rachelle Chadwick (2020) propone una analítica posthumanista para la voz que considera la posibilidad de escape de los límites corporales y de existencia en ese entremedio como una extensión del cuerpo y su experiencia: una fenomenología posthumana de la voz no se aparta de la perspectiva del sujeto individual y humano autocontenido en su propia piel, sino que piensa la encarnación viva de los cuerpos voceantes como algo carnal y transcorpóreo. La experiencia vivida y nuestra corporeidad respirante se extienden, de esta forma, más allá de los confines de los cuerpos humanos delimitados individualmente, abriendo el potencial para repensar la voz como un proceso móvil y transcorpóreo más que como un objeto, esencia o propiedad de un yo individual (Chadwick, 2020). De esta manera, al comprender la voz mediada como un entremedio vuelto a mediar, se abre la posibilidad de desplazar su percepción en escena como ligada únicamente a su carácter dramático. Esta relocalización de la voz como fenómeno carnal y medial nos permite percibirla en tanto fenómeno que acontece. Así es como la tecnologización de la voz en escena devela su condición de intersticio, de grieta porosa por donde algo de lo que se vocea queda en el cuerpo y algo se escapa. Mostrar la posibilidad de distorsión de la voz y el extrañamiento que deviene de ella, le permite una vida por fuera de la totalización del texto.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1993). *Image-music-Text*. Fontana Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Borkowski, A. (2023). Vocal Aesthetics, AI Imaginaries: Reconfiguring Smart Interfaces. *Afterimage*, 50(2), 129–149. <https://doi.org/10.1525/aft.2023.50.2.129>
- Boston, J. (2018). *Voice*, London: Palgrave/MacMillan.
- Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Trad. Paul A. Kottman. Stanford University Press.
- Chadwick, R. (2020). Methodologies of voice: Towards posthuman voice analytics. *Methods in Psychology*, 2. <https://doi.org/10.1016/j.metip.2020.100021>
- Costamagna, A. (23 de junio 2022). Manuela Infante: romper el teatro. *Revista Santiago* <https://revistasantiago.cl/cultura/manuela-infante-romper-el-teatro/#>
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* Trad. José Vásquez. Pre-textos.
- Derrida, J. (2011). *Voice and Phenomenon*. Northwestern University Press.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Paso De Gato/ Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX: un sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Trad. Manuel Talens. Ediciones inestables.

- Idhe, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound*. State University of New York Press.
- Infante, M. (2010). ¿Qué puede ser más enrojecedor que sobreactuar la propia vida? *Apuntes de Teatro*, (132), 35-38.
- Linklater, K. (2006). *Freeing the natural voice*. Drama Publishers.
- Mancuso, S. (2017). *El futuro es vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Mazzei, L. & Jackson, A. (2017). Voice in the agentic assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, 49(11), 1090-1098.
- Napolitano, D. (2022). AI voice between anthropocentrism and posthumanism: Alexa and voice cloning. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 7, 35-49.
- Thomaidis, K & McPherson, B.(eds) (2015). *Voice Studies*. Routledge.
- Thomaidis, K. (2017). *Theatre & voice*. Palgrave/McMillan Education.
- Trippett, D. (2019). Digital Voices: Posthumanism and the Generation of Empathy. *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture* (pp. 227–248). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316676639.023>

Recepción: 11/07/2024

Aceptación: 26/07/2024

Cómo citar este

artículo: Elgueta, N. (2024). La voz: amplificaciones mediales de un 'entremedio'. *Teatro*, (11), 181-193. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76768>