



# LA INDISOLUBLE SENSACIÓN: LA TRANSDUCCIÓN ENTRE CUERPO Y SONIDO COMO PAR

*A SENSACÃO INDISSOLÚVEL: A TRANSDUÇÃO  
ENTRE CORPO E SOM COMO PAR*

*THE INDISSOLUBLE SENSATION: THE TRANSDUCTION  
BETWEEN BODY AND SOUND AS PAR*

**Andrés Grumann Sölter**  
**Camila R. Cannobbio**

**Andrés Grumann Sölter**

Andrés Grumann Sölter es PhD en Estudios Teatrales y de la Danza en la Freie Universität Berlin (Institut für Theater u. Tanzwissenschaft bajo la tutoría de Erika Fischer-Lichte); también es Licenciado en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y ha realizado la Formación como Artista Sonoro en Tsonami (2021). Realiza docencia e investigación en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Escuela de Teatro y Postgrado en Artes).

E-mail: agrumann@uc.cl

**Camila R. Cannobbio**

Camila R. Cannobbio es Licenciada en Actuación UC. Magister en Performance Practice as Research y Movement: Directing and Teaching, ambos impartidos por el Royal Central School of Speech and Drama, Londres. Diplomada en Danza y Mediación Tecnológica por la UNAM. Desde el año 2017 se desempeña como docente en el área de movimiento en la Escuela de Teatro UC.

E-mail: crrojas1@uc.cl

### Resumen

El ensayo explora la conexión indisoluble entre el cuerpo y el sonido a través de un laboratorio en formato PaR, (Práctica como Investigación) centrándose en cómo el tratamiento aural del sonido activa la percepción de una experiencia corporal interna. Para esto, utilizamos el sistema “Grasa” del *Body-Mind Centering* como medio de exploración somática para buscar modos de transducir la experiencia corporal al sonido y viceversa. En ello, el concepto de transducción fue un elemento clave para abordar la conexión entre ambos, enfatizando la naturaleza vibracional de las sensaciones corporales, a través de técnicas del foley, microfónica y síntesis modular. La concepción interdisciplinaria del laboratorio, abordada junto a una metodología PaR, nos permitió desarrollar nuevas perspectivas y vínculos entre sonido, sensación y experiencia corporal.

**Palabras claves:** PaR, Sensación, Somática, Sonido, Transducción.

### Resumo

O ensaio explora a ligação indissolúvel entre o corpo e o som através de um laboratório em formato PaR, (Practice as Research) focando em como o tratamento auditivo de som ativa a percepção de uma experiência corporal interna. Para isso, utilizamos o sistema “Fat” de *Body-Mind Centering* como meio de exploração somática para buscar formas de transduzir a experiência corporal em som e vice-versa. Neste, o conceito de transdução foi um elemento chave para abordar a ligação entre os dois, enfatizando a natureza vibracional das sensações corporais, através de técnicas de foley, microfone e síntese modular. A concepção interdisciplinar do laboratório, abordada em conjunto com uma metodologia PaR, permitiu-nos desenvolver novas perspectivas e ligações entre som, sensação e experiência corporal.

**Palavras-chaves:** PaR, Sensação, Somática, Som, Transdução.

### Abstract

The essay explores the indissoluble connection between the body and sound through a laboratory in PaR format, (Practice as Research) focusing on how aural treatment of sound activates the perception of an internal bodily experience. For this, we use the “Fat” system of *Body-Mind Centering* as a means of somatic exploration to look for ways to transduce bodily experience to sound and vice versa. In this, the concept of transduction was a key element to address the connection between the two, emphasizing the vibrational nature of bodily sensations, through foley, microphone and modular synthesis techniques. The interdisciplinary conception of the laboratory, approached together with a PaR methodology, allowed us to develop new perspectives and links between sound, sensation and bodily experience.

**Keywords:** PaR, Sensation, Somatics, Sound, Transduction.

Abrir la pregunta por la vinculación entre creación e investigación en contextos universitarios especializados en la formación artística es, hoy, un tema que le incumbe a la práctica artística como investigación (“Practice as research”, en inglés, PaR). Robin Nelson, especialista en esta área, señala en *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances* que esta metodología entiende el hacer como una forma de conocimiento, planteando que PaR es un modelo en el que un diverso rango de preguntas puede ser formulada y conducida a través de la práctica de las artes (Nelson, 2013, p.6). En lo planteado por Nelson, aparece un giro del concepto de creación artística hacia la noción de **prácticas**, en el que subyace uno de los fundamentos con el que el sistema universitario en Artes propone la discusión de la investigación PaR. José Antonio Sánchez, en su ensayo *Investigación y experiencia: metodologías de la investigación en artes escénicas*, sostiene que “hablar de prácticas no es hablar de técnicas. La práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las que intervienen en un proceso creativo” (Sánchez, 2009, p.330). Para el autor, aquel quehacer de las prácticas artísticas involucra una conciencia de la cuestión de la relación con la experiencia, asunto que presenta otro giro fundamental. El arte, nos recuerda el autor español citando a John Dewey, “es en primer lugar experiencia” (Sánchez, 2009, p.328) no resultado, no obra de arte. La concepción de la práctica artística como experiencia denota la necesidad de los planteles universitarios de valorizar la formulación de preguntas a los procesos de creación que gatillen exploraciones en los que se indaguen, registren, critiquen los pasos, decisiones y transformaciones que emergen de cada práctica exploratoria para que tal experiencia reformule el modo, la forma y el fondo de la investigación al interior de las Artes (más allá de las divisiones disciplinares). Para las Artes Escénicas, este giro desde los lenguajes técnicos hacia la experiencia vivida, explorada, re-configura un ejercicio indagatorio de creación sustentado en prácticas de laboratorio en las que los encuentros contienen planificaciones metodológicas previamente diseñadas y donde la experiencia explorada proyecta la emergencia de lo vivenciado como forma de conocimiento, lo que podemos entender como conocimiento encarnado.

## PaR en la investigación de Artes Escénicas

Como lo ha sostenido José Manuel Izquierdo en su columna “ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes” (2022), “las disciplinas artísticas no son reconocidas hoy en Chile como un campo de investigación”...sin embargo, “existe amplio reconocimiento internacional hoy a las artes como forma de investigación” (Ciper Chile, 2022). Esto ha sido abordado en nuestro medio por diversos autores que le han dado a la *práctica como investigación* (PaR) al interior de la universidad un lugar de discusión y posible validación (Villegas & Espinoza, 2019; Contreras, 2018, 2020). Es un hecho que nos encontramos en el proceso de validación del PaR como modo de investigación en Artes dentro del sistema de generación de conocimiento en Chile. Pero esto va a la par con el hecho que la discusión no está zanjada al interior de los planteles universitarios. Sin embargo, de estas discusiones se dejan desprender algunas ideas fundamentales. Uno de los primeros consensos apunta a la idea de generación de conocimiento. El PaR en contextos universitarios de laboratorio generaría conocimiento desde la subjetividad de experiencias practicadas que, a la objetividad de hechos finalizados, cuya necesidad se concentra en desplegar experiencias delimitadas por preguntas y criterios metodológicos a procesos, el trabajo con materialidades cuya existencia emerge de prácticas múltiples de exploración, más que de el resultado como forma de obras de arte. El PaR, más que solo instalarse a contracorriente de los modelos investigativos de otras áreas disciplinares (Ciencias Matemáticas, Humanas, Sociales), comparte con ellas algunos elementos fundantes que vale la pena listar: la necesidad exploratoria con elementos del contexto y la experiencia vivida, las prácticas de experimentación, el ejercicio del ensayo y el error, así como, la puesta en ejercicio de la creatividad y la perspectiva crítica con el fin de contribuir a la generación diversa de conocimiento. En todo ello estaríamos relacionados con criterios de pregunta-respuesta, marcos metodológicos y discursivos (tanto bibliográficas como desde las propias prácticas) que cuentan en la exploración experiencial su núcleo de sabiduría (El Mostrador, 2018). Al igual que las demás “ciencias”, el PaR ha encontrado en el formato del *laboratorio* un lugar idóneo para su quehacer.

Desde el año 1996 el laboratorio teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile se define como un espacio de investigación-creación que buscan potenciar la experimentación escénica y/o dramaturgica orientada tanto a la creación artística como a la indagación metodológica. El laboratorio parte de una pregunta de investigación como guía en la exploración con materialidades en los diversos procesos de creación. La pregunta “delimita un recorte, un foco” (Fávero, 2023: 167) que desprende, a través del cómo, un proceso de indagación, prueba y error en el que se involucran materialidades, otras preguntas, técnicas y tratamientos del tiempo y espacio que contribuyen a responder la pregunta. De este modo, el Laboratorio contiene los límites para una práctica investigativa del tipo PaR. Y es justamente dentro de este contexto que emergió nuestro proyecto de práctica como investigación a partir de una inquietud, algo ingenua, pero necesaria, que nos rodeaba a principios del año académico 2022: ¿cómo suena el cuerpo en su interioridad? En ese entonces lo primero que se nos vino a la mente fue la exploración de John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en la década del cuarenta del siglo XX. En aquel entonces, Cage deseaba encontrarse con el silencio total, pero su sorpresa fue mayúscula al sentir dos sonidos: uno agudo y otro grave. El ingeniero de la cámara, una vez concluida la experiencia, le explicó al músico estadounidense que el sonido agudo correspondía al discurrir de su sistema nervioso (que no suena, sino que escuchaba lo que llamamos tinnitus, esto es, un zumbido en el oído) y el sonido grave al latido de su corazón en el fluir de la sangre por toda “la cotidiana e inescapable vivencia vibratoria del propio cuerpo”, como lo plantea Natalia Bieletto-Bueno en su publicación *Las artes sonoras en el entendimiento complejo de la escucha* (2023). Desde esta perspectiva, al sonido lo abordamos desde su concepción/captura aural, esto es, en el proceso de sensación que activa en cada uno de nosotros durante el proceso de retroalimentación con el que nuestros oídos perciben y escuchan un campo vibrante y resonante en el proceso de conocimiento de lo íntimo como de lo relacional. El sonido, entonces, se deja entender junto a lo que Salomé Voegelin en *Sonic Possible Worlds* (2021) ha definido como la “materialidad invisible de la sensibilidad sónica” (2) que “reveals the invisible mobility below the surface of a visual world and challenges its certain

position, not to show a better place but to reveal what this world is made of; [...] a strategie “that allow us to see its mechanism, its dynamic and structure, and the investment of its agency, which might well be dark and forbidding”<sup>1</sup> (3).

### La sensación indisoluble como PaR

Nuestro interés inicial se concentraba en extender la conexión entre cuerpo y sonido, de manera que el segundo nos permitiera ingresar a una experiencia interior del primero. Justamente esta dimensión de lo interior nos era relevante, porque el sonido interior del cuerpo pareciera que siempre está mediado por máquinas, por ejemplo, lo que ocurre con el experimento de Cage, o bien aparatos médicos como estetoscopio o el *bodybeat*, entre otros. Sin embargo, desde las prácticas corporales, en particular desde las entradas somáticas, es recurrente la idea de que percibir el propio cuerpo, desde una sensación (experiencia subjetiva), estaría vinculado al sentido de la audición, decimos: “escucha tu cuerpo”. Bajo estas ideas es que nos preguntamos cómo el tratamiento del sonido y de su escucha atenta puede ayudarnos a activar o bien amplificar esta experiencia corporal interna y por otra, cómo podemos acceder a esta experiencia sonora interna del cuerpo sin una mediación médica. Con el paso del tiempo, nos propusimos las siguientes premisas de trabajo: el proceso estuvo marcado por el concepto de **laboratorio**, es decir, un lugar en el que se experimenta y se elabora algo, y un espacio determinado y con los medios necesarios para realizar dicho trabajo. Asimismo, y tomando en consideración las disciplinas de las artes escénicas, no hubo de antemano una idea de obra, de hecho, no teníamos como objetivo armar escenas, sino probar materialidades tanto del mundo sonoro como del campo anatómico. Esto con la finalidad de encontrar posibles conexiones, aproximaciones, analogías, que nos permitiera desarrollar un modo de hacer para “escarbar” en ambas dimensiones (cuerpo y sonido). Este modo de hacer que fuimos desarrollando a lo largo del proceso PaR, se articuló a partir de las siguientes preguntas: ¿Cómo desde los sistemas modulares se puede

---

1. La sensibilidad sónica que “revela la movilidad invisible bajo la superficie de un mundo visual y desafía su posición determinada, no para mostrar un lugar mejor sino para revelar de qué está hecho este mundo” [...] Se trata de una estrategia “que nos permite ver su mecanismo, su dinámica y estructura, y la inversión de su agencia, que bien podría ser oscura y prohibitiva”

traducir y amplificar la sensación interior de un cuerpo?; ¿Cómo acceder a una experiencia somática a partir de la experiencia aural? En este sentido, estas interrogantes nos permitieron, por una parte, entender el cuerpo como un sistema complejo de sensaciones, que podía ser auscultado, diseccionado, diferenciado y corporeizado a través del sonido. Y por otra, abrir la posibilidad de entender cómo la sonoridad particularmente abordada desde los sistemas de sonido modular en formato Eurorack<sup>2</sup> sería capaz de potenciar las sensaciones corporales. A raíz de lo anterior, aquellas interrogantes que levantamos acerca de la sensación del cuerpo las abordamos en el marco de nuestras prácticas de laboratorio auscultando el campo sónico. En esas búsquedas, la noción de sensación respecto a la experiencia aural fue cobrando cada vez más importancia. Y fue en Gilles Deleuze donde encontramos un lugar de resonancia:

“La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, “el instinto”, el “temperamento”, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (“el hecho”, el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *llega* por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto.” (Deleuze, 2016, p.22).

Desde esta perspectiva, nos interesaba explorar en aquel lugar de lo indisoluble en el que a la vez **devengo** en la sensación y algo **llega** por la sensación, entendida por nosotros como propiocepción, desde la perspectiva

---

2. La música electroacústica y, posteriormente, la música electrónica le propuso a la música un giro en el que el “objeto sonoro” (Pierre Schaeffer) cobra valor en términos de una exploración de su materialidad, así como en las posibilidades de su escucha. Junto a las grabadoras de cinta que ocuparon en diversos estudios de música en el mundo para capturar y manipular, con diversas técnicas y tecnologías, lo grabado, el sintetizador se transformó en la herramienta de exploración por excelencia. “El origen de los sintetizadores está en los sistemas modulares” nos dice Ernesto Romeo (<https://www.reset-reset.co/los-sintetizadores-modulares-en-la-contemporaneidad-una-mirada-desde-latinoamerica/>). La noción de “sistema modular” apunta a configuraciones de sintetizadores que, prescindiendo en su configuración fija de un teclado, presentan las fases de la síntesis (generadores, procesadores y moduladores de señales de audio y señales de control) a través de distintos módulos independientes con funciones específicas (osciladores, fuentes de ruido, filtros, envolventes, lfo, amplificadores, mixer y utilitarios, entre otros) que interactúan entre sí al ser “parchados” con cables, generando infinitas posibilidades de conexión sonora y eléctrica. El formato Eurorack de estos sistemas modulares en 3U (hay otros formatos) fue creado el año 1994 por Dieter Doepfer para generar una sistema más pequeño y accesible que hoy goza de una gran popularidad por su calidad sonora.

que nos plantea Deleuze<sup>3</sup>. De esta manera, nos interesaba, por una parte, situarnos en los modos en que la experiencia del cuerpo de los/as *performers* devenían/llegaban a la sensación respecto a la vinculación con el sistema modular. Y por otra, en activar en la audiencia aquel devenir/llegar de la sensación en su propio cuerpo a través del sonido y los cuerpos en movimiento. Aquella experiencia de la propia corporalidad no refiere a una noción del cuerpo como un objeto separado del sujeto, sino como una experiencia interna, imbricada, entretejida, una experiencia propioceptiva, en la que no hay más separaciones superficiales sino, más bien, la generación de una experiencia de las sensaciones interna consciente de su presente que intensifique “lo indisoluble” entre cuerpo y sonido. En este sentido, entendemos que la percepción no se produce al sentir sólo a lo “otro”, en este caso al sonido, sino también al sentirnos a nosotros mismos a través del encuentro que genera toda experiencia (escénica).

Esta búsqueda por la percepción interna del cuerpo a través del sonido nos llevó a un concepto clave para nuestra investigación: la somática. Este campo se entiende como una exploración que apunta a trabajar y desarrollar la conciencia del *soma*, término acuñado por Thomas Hanna “para designar el cuerpo experienciado en contraste con el cuerpo objetualizado” (Hanna, 1995, p.345). Uno de los argumentos de esta idea es que a través del cuerpo conocemos y comprendemos el mundo y a nosotros mismos, el cual es adquirido a través de nuestros sentidos (Cannobbio et al, 2022, p.24). El sentido de la audición al ser el primero que desarrollamos y el último que perdemos, se vincula estrechamente con la capacidad de sentirnos a nosotros mismos. Si bien, al situarnos en un PaR desde las artes vivas, el sentido de la visión sin duda estaría presente, nos interesó poner el énfasis en el carácter sónico, pues como el arquitecto Juhani Pallasmaa señala “la vista aísla mientras que el sonido incluye; la vista es direccional mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad” (Pallasmaa, 2017, p.59). Por lo que nos pareció idóneo como campo de exploración para transmitir una experiencia somática a la audiencia.

---

3. Deleuze, sin denominarla como tal (propiocepción), la toma en cuenta más adelante en su libro, cuando se refiere a la piel y el carácter háptico de la mirada.

## Estrategias de transducción en el “sistema grasa<sup>4</sup>” (BMC)<sup>5</sup>

Dividimos el trabajo del laboratorio en 3 etapas. Durante la primera etapa se realizó una conceptualización de la práctica somática del *Body-Mind Centering* (BMC) y de los sistemas modulares en la tradición de la música concreta, electro-acústica y electrónica. Aquí seleccionamos y analizamos diferentes sistemas corporales del BMC (piel, grasa, nervioso, fluidos) y exploramos con diversas posibilidades creativas en términos de la sensación que el movimiento generaba en el grupo, así como de las cualidades sonoras que se iban experimentando en cada ensayo junto al sistema modular en formato eurorack. En la segunda etapa indagamos en la transducción de la experiencia somática al campo sonoro a través de ejercicios prácticos de movimiento, y de producción y captura de sonido. En particular, fuimos indagando en la estrategia del foley, el uso de piezos eléctricos y sus posibles tratamientos utilizando como fuente creativa el sistema modular en formato Eurorack y una computadora Apple con Ableton Live. En la tercera etapa del laboratorio ordenamos los distintos hallazgos con fines compositivos para realizar una apertura de proceso a partir de la concepción de la sensación indisoluble.

Los desafíos que el PaR presentaba en nuestra práctica dentro del laboratorio fueron abordados a través del concepto de la transducción, materializado en la técnica del foley, un sistema de microfonía y el uso de un sistema

- 
4. Corresponde a uno de los nueve sistemas corporales definidos por Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora de la práctica somática *Body-Mind Centering*, con los cuales se puede explorar la relación mente-cuerpo a través del movimiento. Bajo este sistema, la grasa se entiende como un territorio de tejido humano que almacena la energía potencial del cuerpo, proporcionando aislamiento térmico y electricidad.
  5. En el año 1973 Bonnie Bainbridge Cohen fundó la escuela de práctica y estudios somáticos *Body-Mind Centering* (BMC). Este modelo busca enseñar al inconsciente y al consciente de cada persona modos de organizar el cuerpo-mente desde el tacto y el movimiento, a partir de diversas investigaciones que incluyen los sistemas anatómicos del cuerpo (muscular, esquelético, endocrino, nervioso, grasa, etc.); los patrones neurológicos básicos (ontogenético y filogenético); estudios sobre la percepción y los reflejos; los mecanismos de la expresión vocal; entre otros. Los principios de este modelo se basan en conocimientos de la medicina occidental (anatomía, psicología y kinesiología), en sintonía con saberes de la filosofía oriental. Estas distintas perspectivas se interrelacionan para comprender estados de conciencia, de movimiento y procesos que emergen de las sensaciones físicas, emocionales y espirituales. Es por ello, que su nombre incluye la palabra centrar (*centering*), la cual refiere a un proceso de diálogo y balance basado en la propia experiencia, y no como un lugar determinado al cual se debería llegar. A través de esta práctica se busca comprender cómo la mente se expresa a través del cuerpo en movimiento.

modular en formato eurorack. A continuación, explicaremos brevemente las consideraciones conceptuales y técnicas que utilizamos para dicha indagación y describiremos algunos aspectos de la escenificación de uno de los sistemas anatómicos trabajados.

**Transducción** significa la transmisión de algo a través de un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en éste ciertas transformaciones. Este concepto nos permitió enfrentar la relación entre sonido y cuerpo, ya que los sonidos que percibimos son construcciones realizadas a partir de señales sensoriales que entran en nuestro cuerpo y que llegan a nuestro cerebro. Por lo mismo, los estímulos que producen nuestras sensaciones no tienen en sí ni timbre, ni color, ni textura, etc. Es decir, tanto los sonidos que percibimos, así como sus propiedades son elaboraciones subjetivas de nuestra experiencia corporal entendida como vibración sensorial. En este sentido el concepto de transducción, se volvió una pieza clave para entender cómo la energía acústica (o el sonido vibrante) actúa sobre el cuerpo, transformándolo de tal manera que pueda activar una experiencia interna. Para ello, buscamos distintos mecanismos que pudieran activar sensaciones internas del cuerpo a través de la técnica de foley y la exploración aural (microfonía y sistema modular en formato eurorack). El **foley** es la creación artificial de los sonidos-acción de un film, en el que se trabaja con la sensación emocional y textural de un sonido y su relación con la escena que se proyecta en el estudio. De esta manera, un artista de foley es quien ejecuta acciones concretas a través de la manipulación de diversos objetos que generan distintos tipos y capas de sonido. Lo que nos interesó particularmente de esta técnica, fue la posibilidad de ampliar el campo sonoro a través de la manipulación y vibración de diferentes materialidades, y cómo éstas eran capaces de activar sensaciones y sistemas somáticos particulares. Asimismo, nos pareció que tenía un carácter somático de gran valor, por una parte, al activar la capacidad háptica del *performer-foley* al volverse sensible de las sensaciones táctiles cuando hacía vibrar los objetos para generar sonoridades particulares; y por otra, al activar sistemas somáticos específicos del/la *performer* en movimiento al escuchar sonoridades que eran controladas a través de las sensaciones táctiles del *performer-foley*. De esta forma, la activación sonora del cuerpo a través de la técnica del Foley, aparece como un cuerpo que, siguiendo la lectura que hace Gilles Deleuze del “cuerpo sin órganos”

de Antonin Artaud, “es carne y nervio” pues “no precisa órganos” [...] “el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles” (Deleuze, 2016, p.51) en los que “la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración” (Deleuze, 2016, p.52). Por lo mismo, esto nos llevó a comprender la cualidad somática del cuerpo como una experiencia sensorial vibratoria, activada en este caso, por la técnica del foley.

Junto al Sistema Grasa comenzamos a explorar el movimiento desde un toque con una cualidad de vibración, es decir, un toque corto y rápido en distintas partes del cuerpo. Lentamente, fuimos dejando el toque, para dar paso a un movimiento de forma autónoma, es decir, moverse a partir de la sensación que quedó en el cuerpo de la activación del tejido adiposo subcutáneo. Luego, hicimos una segunda exploración, esta vez a partir de la grasa visceral. Trabajamos con la acción de empujar desde la grasa, diferenciándose de la musculatura. La persona que era empujada ofrecía resistencia, y a partir de ello, trabajamos con la imagen de tener cojines alrededor del cuerpo para que pudiéramos experimentar la sensación de amortiguación del cuerpo respecto de los empujes y posibles caídas al piso. Esto dio paso a explorar con el foley maneras de emular dichas cualidades del movimiento. Así, notamos que la producción de sonidos desde el foley, utilizando materiales como jaleas, hervidores, agua, elementos viscosos, nos permitían acceder de forma más clara a las sensaciones que derivan de la movilización del sistema Grasa. Por otra parte, notamos que la sensación interna de fluidez de la Grasa no se expresa necesariamente hacia afuera, por lo que decidimos explorar con distintos materiales de manera que pudieran amplificar la movilidad de los/as *performers*. Así, llegamos a unas faldas hechas de tul, que dada su ligereza y las distintas capas por las que estaba formada, se lograba dar cuenta de esa sensación de fluidez, liviandad, sensualidad y presencia, que experimentamos de forma interna.

Anteriormente rescatamos la cualidad vibrante de la sensación que retroalimenta nuestros modos de percibir. Desde esta perspectiva, la **exploración aurál**, compuesta por dos partes: captura microfónica y procesamiento con sistema modular en formato eurorack y grabación con el programa Live, en el laboratorio se nos presentaba, siguiendo a Brandon Labelle llama, dialogando con las ideas de Salomé Voegelin, como “lo invisible” del sonido: aquella cualidad

del sonido que “se desliza por el aire, a través de la piel y, por lo tanto, se debate entre ser materialmente energía o acontecimiento, transmisión o recepción” [...] “desplazando el marco perceptual de su fijación material, de sus fuentes, hacia su transformación temporal” (Labelle, 2020, p.46). Y este desplazamiento y transformación temporal, Labelle, lo conecta con la práctica de la escucha, toda vez que “se vive como un proceso en constante agitación, una fluctuación a través de la cual captamos la temporalidad y lo efímero de los cuerpos y las cosas” (Labelle, 2020, p.54). Tanto los micrófonos dinámicos Shure 58 como el set de piezos eléctricos se nos presentaron como aparatos tecnológicos de transducción que capturaban el material vibrante provocado por el frote en los cuerpos, vestuarios, así como por las ondas generadas por objetos manipulados en una mesa de foley. En ello se desplazaba la referencia sonora hacia una intensificación de la escucha, siendo transformada en material con cualidad “oceánica”, transformada por el sistema modular en formato eurorack. La exploración aural, entendida y aplicada en estos términos, fue un transductor de la dimensión indisoluble de las sensaciones corporales. El proceso aural, transducido tecnológicamente, contuvo una intensificación de las relaciones y diferencias que la acción sonora, entendida como material vibrante, produce entre cuerpos y objetos (sin órganos en el sentido que lo planteaba antes Deleuze citando a Artaud). La captura microfónica y el procesamiento modular actúan como transductores de aquella dimensión indisoluble de la sensación en la que se intensifica nuestra capacidad de sentirnos a nosotros mismos.

La exploración sonora apuntó a intensificar la idea de aislamiento que desprendimos a partir de la práctica corporal del sistema grasa. En ello, se desplegó una captura en vivo de los sonidos generados por la manipulación de materialidades que el *performer-foley* realizaba. Los micrófonos Shure capturaban los sonidos que eran grabados en vivo en una pista del Live en la computadora. Posteriormente, la pista generada era reproducida a través de dos audífonos que aislaban la escucha de las dos *performers* que estaban en la escena. Mientras las *performers* escuchaban los sonidos a través de los audífonos, los espectadores sólo percibían los movimientos de las *performers* en completo silencio. En este sentido, el aislamiento no permitía que el público escuchará los sonidos previamente grabados. Al transcurrir algo de tiempo, generamos desde la mesa de sonido la cancelación del aislamiento, invirtiendo

la capacidad de escucha. Ahora las dos performers, quietas en una postura, no recibían el sonido por los audífonos, sino que ampliamos la esfera aural al público. La amplificación aural fue complementada con diversas capas de efectos (delay, reverb) que aumentaban la intensidad, presencia y espacialidad de los sonidos y sus cualidades para activar una escucha profunda. Realizamos 4 veces ese cambio del aislamiento del sonido, transduciendo el modo con el que la grasa opera en el cuerpo (aislando del frío). En ello, los momentos de silencio permitían un tipo de atención distinta en el que la oscilación entre movimiento y quietud aumentaban una atención somática vinculada a las acciones del aislamiento, la amortiguación y protección que la grasa genera en el cuerpo.

Enmarcado en una crítica al paradigma objetivista que había desplazado el poder subjetivo y poco claro de la sensación como productoras de conocimiento, en el presente ensayo hemos propuesto la idea de cómo a través de una sensación, ya sea somática y/o sonora, se activa en nuestro sistema perceptivo una experiencia de conocimiento indisoluble en la que se activa **un devenir en y un llegar por la sensación** que vinculamos a un laboratorio de PaR. La pregunta por ¿cómo suena un cuerpo en su interioridad? nos condujo a elegir y poner en práctica un grupo de estrategias de transducción entre cuerpo (soma) y sonido que nos permitieran potenciar aquella experiencia de la sensación en nuestros cuerpos. A través de los sistemas propuestos del *BMC* (Grasa), junto a las estrategias del foley y de la captura microfónica con procesamiento en sistema modular, fuimos activando el carácter indisoluble de la “sensibilidad sónica” (Voegelin) que nos permitió explorar en una experiencia escénica a partir de la frase “escucha el cuerpo”

## Bibliografía

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering**. Ontario: Contact Editions, 2018.
- BIELETTO-BUENO, N. Las Artes Sonoras en el entendimiento complejo de la escucha. 2023. En TSONAMI. Disponible en <[https://tsonamiediciones.cl/entendimiento\\_complejo\\_de\\_la\\_escucha/](https://tsonamiediciones.cl/entendimiento_complejo_de_la_escucha/)> accedido el 08/04/24
- CANNOBBIO, Camila; LÓPEZ, Daniela; CASTILLO, Daniela; RIVEROS, Tomas. **Movimiento sensible. Aproximaciones somáticas para la formación actoral**. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2022.

- CONTRERAS, M. J.; CISTERNAS, P.; GÓMEZ, R. (Eds.). **Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile**. Santiago: Oso Liebre, 2020.
- CONTRERAS, María José. La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile. En: OPAZO, C. & BLANCO, F. (eds) **Democracias incompletas: debates críticos en el cono Sur**. Santiago: Cuarto propio, 2020, pp. 369 – 389.
- CONTRERAS, María José. La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. En: MUNDIM, A.C. (eds.) **Múltiplos Olhares sobre Processos Descoloniais nas Artes Cênicas**. Sao Paulo: Paco Editorial, 2018, pp. 93-113.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica de la sensación**. Madrid: Arena Libros, 2016.
- FÁVERO, Mateus. Perspectivas para un teatro investigativo. En: LORA, Lucía/ DUBATTI, Jorge (Ed.) **Artistas-Investigadoras/es y producción de conocimiento de la escena**. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2023: 153-178.
- GRUMANN SÖLTER, Andrés. ¿Qué entendemos por investigación en Artes?: un desafío para la discusión sobre el Ministerio de Ciencia, Tecnología e innovación. 2018. En EL MOSTRADOR. Disponible en <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/01/15/que-entendemos-por-investigacion-en-artes-un-desafio-para-la-discusion-sobre-el-ministerio-de-ciencia-tecnologia-e-innovacion/>> accedido el 08/04/24
- HANNA, Thomas. What is somatics?. En: DON HANLON, Johnson (ed.) **Bone, breath and Gesture**. Berkeley: North Atlantic, 1995, p. 341-53.
- IZQUIERDO, José Manuel. ANID al debe: por un desarrollo científico desde las artes. 2022. En CIPER CHILE. Disponible en <<https://www.ciperchile.cl/2022/01/13/anid-al-debe-por-un-desarrollo-cientifico-desde-las-artes/>> accedido el 08/04/24
- LABELLE, Brandon. **Agencia Sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia**. Jaén: UJA Editorial, 2020.
- NELSON, Robin. **Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos**. España: Gustavo Gili, 2017.
- SÁNCHEZ, José Antonio. **Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación en artes escénicas**. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de L’Institut del Teatre, 2009.
- VILLEGAS, Ignacio & ESPINOZA, Danilo (Ed.). **La creación artística en artes visuales en Chile y sus formas de investigación: el caso del sistema universitario**. Chile: LOM Editores, 2019.
- VOEGELIN, Salomé. **Sonic Possible Worlds**. London/New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021.