



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

[intervalos de voz-escucha]

Vulnerabilidad vibrante: cuerpos, disonancias y resistencias

[intervals of voice-listening]

Vibrant vulnerability: bodies, dissonance and resistance

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

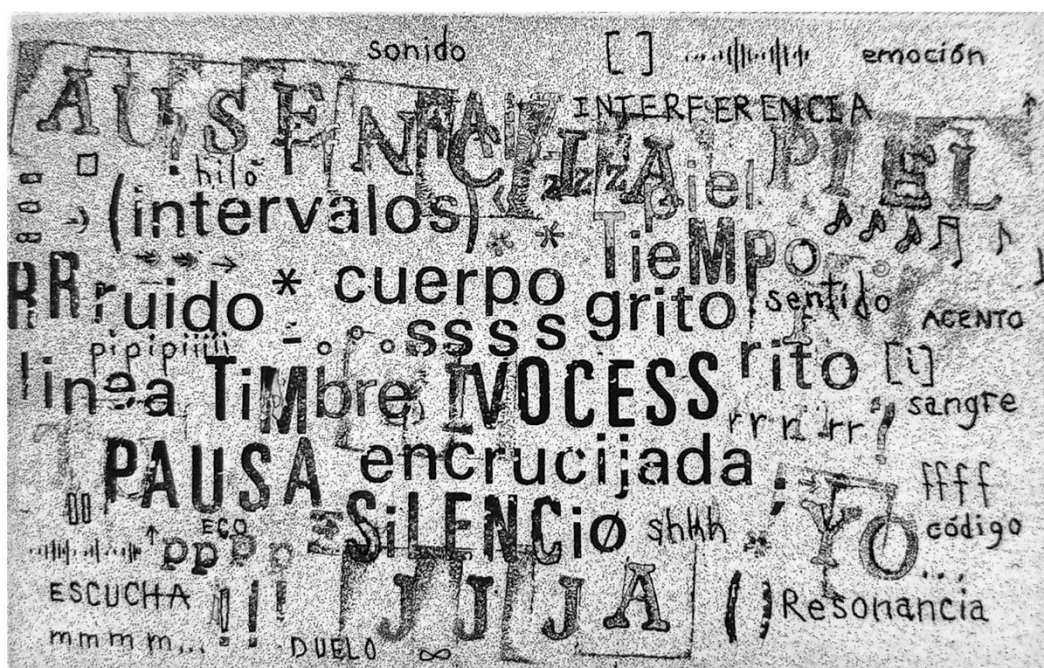
Irene Blanco Fuente

DIRECTORES

Carmen Romero Bachiller y Dau García Dauder

# [intervalos de voz-escucha]

**Vulnerabilidad vibrante:  
cuerpos, disonancias y resistencias**



**Irene Blanco Fuente**

Dirección: Carmen Romero Bachiller y Dau García Dauder

Programa de Estudios Feministas y de Género  
Instituto de Investigaciones Feministas

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
Universidad Complutense de Madrid



U N I V E R S I D A D  
**COMPLUTENSE**  
M A D R I D

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña. Irene Blanco Fuente \_\_\_\_\_,  
estudiante en el Programa de Doctorado Estudios Feministas y de Género \_\_\_\_\_,  
de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología \_\_\_\_\_ de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

[intervalos de voz-escucha] Vulnerabilidad vibrante: cuerpos, disonancias y resistencias

y dirigida por: Carmen Romero Bachiller y Dau García Dauder

### DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 17 de septiembre de 2022

**BLANCO  
FUENTE  
IRENE -  
Fdo.: 75165792K**

Firmado digitalmente  
por BLANCO  
FUENTE IRENE -  
75165792K  
Fecha: 2022.09.17  
10:39:25 +02'00'

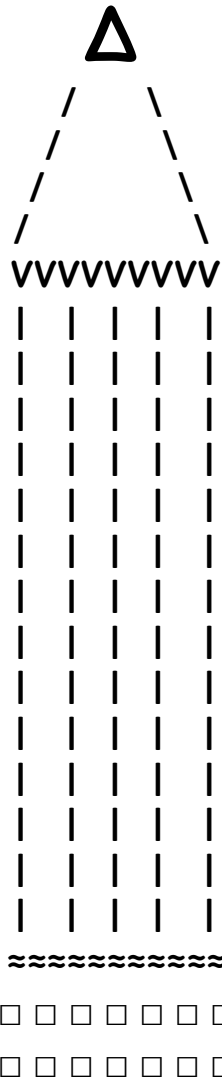
Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



**Grabados de portada  
y portadillas:**

Lara E. Marty

@lemarty\_



*Para Marta, que fue una de las hermanas mayores que no tuve y dibujó un verano de adolescencia eterna en Cercedilla al que siempre es fácil volver.*

*Para Maribel, que hizo del abismo entre palabras un lugar para quedarse y un intervalo en el que encontrarnos.*

*Para Pilar, que tejió en su refugio mágico del Albaicín parte de los sonidos de mi universo infantil.*

*En estas páginas también resuenan vuestras voces.*

## Agradecimientos

A ti, que te acercas con curiosidad a estas líneas, te cuento un secreto: son el inicio de este trabajo y fueron también el inicio de la escritura. Llamativo, ¿no crees? Querer agradecer algo que todavía ni siquiera se ha realizado es tener muchas ganas de agradecer. Eso o la fantasía farandulera de imaginarse estas palabras en la recogida de un Goya que nunca llegará. Escoge la opción que más se adapte a tu nivel de purpurina y acompáñame en el recorrido de esta película *made in Usera*.

He leído varias tesis a lo largo de los años que ha durado la elaboración de la mía. Y lo confieso, no me escondo: lo primero primerísimo a lo que me dirijo siempre es al apartado de agradecimientos. Este movimiento no se debe tanto a la necesidad de seguir el orden de forma rigurosa, sino al impulso de humanizar el trabajo de investigación a través del salseo. Devoro los párrafos para trazar la constelación de estrellas ordinarias que han hecho posible la obra. Cuando las ubico, sonrío para mis adentros al identificar las tramas. Si por casualidad aparece mi nombre, siempre me asombra que una frase pueda condensar tantos calendarios. Y si no conozco a sus intérpretes, se multiplica la imaginación hasta el infinito.

Los agradecimientos de la tesis son los créditos del filme. Es aquí donde somos conscientes de la cantidad de voces que han hablado a través del papel protagonista para hacer posible la magia entre las cuatro esquinas de la pantalla o del folio. Dirección, producción, sonido, arte, guion, casting, entre otras tantas. Amistades, amores, activismos. Familias en plural. Duelos, prospectos, catarsis. Grupos de WhatsApp como salvavidas, audios que son abrazos en ondas. Sin olvidarnos de que los platós hay que limpiarlos y el equipo técnico tiene que alimentarse, y que sin las manos que hay detrás de estas tareas que sostienen el séptimo arte (y la vida misma) no hay rodaje que ruede.

3, 2, 1... ¡acción!

ADVERTENCIA: estos agradecimientos están hechos en orden cronológico inspirados en el mainstream católico-apostólico, es decir: a.t. (antes de la tesis) y d.t. (después de la tesis). Este apartado recogerá los primeros (a.t.) siguiendo una línea temporal hasta la culminación de este momento clave en mi existencia. Otros eventos históricos que han

marcado puntos de inflexión similares son el covid-19 o la primera edición de Operación Triunfo. Los correspondientes a d.t. no aparecen porque todavía no han sucedido, y uno de los grandes aprendizajes del proceso doctoral ha sido tratar de habitar el momento presente.

Keywords: meditación, terapia, benzodiacepinas, mindfulness, karaoke, H2O (embotellada y empiscinada), ASMR, libros, Paquita Salas, antidepresivos, videoclips, tostadas con tomate al sol.

A continuación, la keypeople <3.

A Mari Luz, mi madre, por sus cuentos de la infancia que todavía me acompañan. A Lorenzo, mi padre, por su sentido del humor como ventana al mundo. A les dos por su apoyo y cariño en este y otros tantos momentos, por su apertura a la escucha y a nuevos aprendizajes. Durante este proceso he podido grabar algunas de nuestras conversaciones y ahora sé que sus voces siempre viajarán conmigo.

Al resto de mi familia, que es tan numerosa como estupenda. Por ser mis veranos y mis inviernos, Despeñaperros p'arriba / Despeñaperros p'abajo. Porque el mapa de Madrid llevaba (y lleva) sus rostros y sus risas.

A seño Marina, por enseñarme a descifrar los libros más allá de los dibujos. A seño Gracia, por prestarme *El rayo que no cesa* e iluminar mis tormentas. A quienes, mientras educan con pasión, también escuchan con empatía para hacer del proceso algo mutuo.

A mi Antoñico y mi Robertico, mis amigos más antiguos y las mamarrachas más preciosas de todo el Zaidín. Por ser un rinconcito granaíno que siempre es hogar. A Toñe, por su arte y salero. Al equipo B, por crear escuela con un camino del mal que tanto necesitaba. A la Petra y a la Luisis, por ser las divas más divinas de la Vogue.

A Tere y Sofi, por ser guarida de tecno, Cola Cao y Chiquilín. A Carlos, Gerardo y Mar, por hacer inolvidables mis primeros años en Madrid. A Elena, por aquel verano de teatro callejero que se alarga hasta nuestros días.

A Pal, por sobrevivir juntas a cuatro años de carrera y a toda una vida de cisheterrornorma. A Marta, por sobrevivir juntas a tantos boquetes-bucles-boniatos. A

Eli, por sobrevivir juntas a unas cuantas crisis, por todas las llamadas y las catarsis. A las tres por ser unos puntos verdes que siempre relucen, que siempre son barrio y red.

A Lara, por su sensibilidad que desborda la palabra y por hacer táctiles los sonidos de estas páginas. Por su acompañamiento en este intervalo de voz-escucha y en este viaje de vida. Gracias por todo, gracias por tanto. A Marigel, por su apoyo, su *emoushion* y sus tupperts de supervivencia. A toda la familia Marty, por hacerme sentir siempre una más.

A Majo, por su constancia a pesar de mis intermitencias y por tantos años de aprendizajes en gerundio.

A Giorgia, porque su alegría entró un día por la puerta de aquella casa para quedarse siempre conmigo. Y porque gracias a ella conocí a Marcos y nos lo hemos pasado "como una pipa" juntos.

A Carmen y Dau, porque en la presentación de *El libro de buen [a]mor*, mientras tomaba notas, reconocí sus risas entre otras tantas y me di cuenta de que tenemos una memoria sonora compartida que se dilata en el tiempo. Por su acompañamiento, sus correcciones, su paciencia, sus cuidados y sus ánimos a lo largo de este proceso.

A Elena, por su ordinariez siempre inspiradora y por su gran ayuda. A Gonzalo y Pablo, por su generosidad en las sugerencias para algunos apartados. A Carmen, Elena, Antonio y Kiko, por todo lo aprendido en las sesiones de actividad docente. A Wences, por su forma apasionada de enseñar que vive en mi recuerdo.

A las trabajadoras del comedor de Odontología, por hacernos sentir siempre como en casa. A quienes forman parte del Punto Violeta Somosaguas, por ser red y resistencia. A Paula, por todo lo vivido juntas durante el viaje a México. A Marta, por estar pendiente en los momentos difíciles y por su compañía en las ansiedades burocráticas. A Nerea, por los espacios compartidos durante estos años. A todo el equipo de *Malditas feministas*, por ser un respiro de ilusión y creatividad en un proceso no siempre fácil.

A quienes hacen posible Sociología Ordinaria, por generar un espacio de mamarrachismo académico tan maravilloso. A las postpotorras, que allí nacieron entre tutús y brilli-brilli. A Siruela Pelá, porque la palabra *amora* lleva su nombre y su voz. Por quemar juntas tantas noches con 10€ en el bolsillo sin ser nosotras nada de eso. A Mentxu Powah, porque

cuando tú vas, ella vuelve de allí. Por las coreografías compartidas y por acordarse de mí cada vez que ha leído algo sobre la voz. A Anarkolépsica, porque sabemos que cuando llegue el colapso, ella será la que nos salve. Por sus vaselinas y cremas naturales pa' nuestra cara wAPA. A *Como vaca sin cencerro* y a Ali, el bar-refugio que tantas veces nos acogió con amor.

A Carmen, por su generosidad y cariño. A Asun, por su cercanía y ánimos. A Juani, Mónica, Victoria, Laura y Coral, por su ayuda a lo largo de estos años de doctorado. Al alumnado de los talleres de metodología, por enriquecerme con sus aprendizajes.

A Teresa, por su cálida acogida durante nuestra estancia en Ciudad de México. A Christine, por facilitar mi estancia en París.

A Jaume, por su generosidad cuando empecé esta investigación. Por compartir conmigo sus lecturas y convertirlas en mi hoja de ruta sonora. A Irene, por su ayuda con los tecnicismos y por contar conmigo en sus aventuras radiofónicas. A Joy y Ana, por los encuentros e intereses compartidos desde la voz y la escucha.

A los talleres de la voz a los que asistí durante este proceso, por ser espacios de vulnerabilidad compartida y aprendizajes múltiples. Mención especial al de *Territorios de la voz*, a sus facilitadoras y a todas las compañeras; gracias por una experiencia tan íntima y poderosa.

Al equipo de La Madeja, por un proceso editorial tan emocionante. A Inés, por ser el enlace que me permitió formar parte de este proyecto tan especial. A Ire, Akane, Celia, Irene y Sofi, que completan este grupo maravilloso con el que surfear duelos entre ovillos. A las seis, por el cariño y el cuidado puesto en el camino.

A Kíar, por ser family Madrid Río y por explorar juntas nuevos lugares en nuestra amistad a través de la música. A Paula, aka Anne Château, por ser la mejor compañera de personajadas. Por su alegría contagiosa y sus perreos hasta abajo. A Inés, aka Mónica Orangina, por estar siempre cerca a pesar de la distancia.

A Mikel, que llegó con torrijas bajo el brazo y no quise que se fuese nunca. Por cuidarme en los momentos más difíciles y celebrar conmigo en los más especiales. A Saraí, por todo lo compartido, también a través de audios transoceánicos. A Marta, por sus

reflexiones, su sentido del humor y sus juegos de palabras. Por cuidarme a través de la voz grabada y proponerme los mejores planes.

A las bibolleras del CUL, por hacer del tercer sábado de cada mes un planazo de finde. A la boda de Andrea y Noe y todes sus asistentes, por ser un evento de fantasía y amor insuperable que quedará para siempre en nuestros corazones *euphóricos*.

A las organizadoras del congreso de Antropología Feminista de Donosti, por apostar por la presencialidad y facilitar un encuentro que me ayudó a recuperar la ilusión. A Inma, por los correos y aprendizajes sobre la voz y el susurro (gracias, Dau, por ponernos en contacto). A Jone Miren, por su interés en este trabajo y por compartir conmigo el suyo.

A Lucas, por la confianza y los ánimos. A María, por presentarme la tesis de Anto que, junto a la de Lorena, han sido grandes referencias para este trabajo. A Gema, por su apoyo y acompañamiento para una estancia en Miami que finalmente no pudo ser; también por sus sugerencias imprescindibles. A Pamela, por hacer que Drago volara en otros idiomas.

A Cati, por sus herramientas y aprendizajes. Porque las penas con humor son menos penas y los dramas por escrito son menos dramas.

Al equipazo de correcciones *to the limit*: Mikel, Sira, Lara, Loreto e Irene. Infinitas gracias por vuestro tiempo, energía y ánimos.

A [Marta, Pal, Kíar, Lara, Gema y Tere], por hacer posible [intervalos]. Por su generosidad, creatividad y pasión al convertir la tesis en un proyecto artístico que se expande más allá del folio.

A quienes han puesto voz a este trabajo a través de las conversaciones y las producciones musicales. Por aceptar con emoción esta invitación a la voz-escucha desde unas coordenadas desorientadas.

Al Open Portfolio y al FIG Bilbao, por su reconocimiento, sus cuidados y su cercanía en cada encuentro.

A ti, seas quien seas, te conozca mucho, poco o nada. Porque has llegado al final de estos agradecimientos eternos por cotilleo, interés, aburrimiento, diversión, imposibilidad de

transgredir el orden marcado o descubrimiento de que eran la webserie que necesitabas. Gracias por tu tiempo, por creer también en este apartado como una ventana a la vulnerabilidad compartida.

Y, finalmente, a todas aquellas personas que se sientan interpeladas por la palabra *mamarracha*. A quienes alguna vez han sido acusadas de ser ridículas o de estar fuera de tono. A quienes defienden que revolución también rima con pompón, y que palabras como unicornie, risa, placer y amor conjugadas en plural dibujan mundos más amables.

Esta tesis es pa' ti, pa' que la disfrutes y pa' que te enamores de tu voz disonante-discordante-disidente.



## [índice]

|                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Resumen.....</b>                                                       | <b>14</b> |
| <b>Abstract.....</b>                                                      | <b>15</b> |
| <b>Adivina, adivinanza.....</b>                                           | <b>16</b> |
| <b>[&gt;] play [&gt;] .....</b>                                           | <b>17</b> |
| Inspirar, espirar, crear .....                                            | 19        |
| Intervalos de respiración .....                                           | 24        |
| <b>Caleidoscopio de sonidos. Acercamientos al estudio de la voz .....</b> | <b>32</b> |
| a) Cuerpos vibrantes: el sonido desde la física .....                     | 32        |
| b) Engranajes corporales: anatomía de la voz-escucha .....                | 33        |
| c) La voz en el psicoanálisis: el cuerpo como resonancia emocional.....   | 34        |
| d) La voz en escena: más allá de los límites sonoros.....                 | 36        |
| e) Sociología entre bastidores. La voz es puro teatro .....               | 37        |
| f) El oído antropológico .....                                            | 38        |
| g) Reflexiones filosóficas sobre la voz material .....                    | 39        |
| h) Exploraciones desde el arte sonoro .....                               | 40        |
| <b>Metodologías vibrantes: acción-relación.....</b>                       | <b>44</b> |
| a) Los relieves del sonido.....                                           | 46        |
| b) El eje del mal es la hegemonía de lo visual .....                      | 52        |
| c) Investigar desde los feminismos: interrogantes e incoherencias .....   | 57        |
| d) Desbordar los sentidos del sentido.....                                | 63        |
| e) Retales de relatos: ¿cómo incorporar las puntadas de voz-escucha?..... | 67        |
| f) La escucha: el cuerpo como oreja.....                                  | 70        |
| g) Prácticas en resonancia .....                                          | 75        |
| Δ Inclinação sinestésica .....                                            | 77        |
| Δ Conversaciones .....                                                    | 79        |
| Δ Atmósferas de interacción.....                                          | 84        |
| <b>Pro-boca-acción .....</b>                                              | <b>88</b> |
| <b>Consideraciones éticas .....</b>                                       | <b>90</b> |

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ECOS DE ÚVULA 1</b>                                         | 92  |
| <b>[intervalo I] Voz, vibración, vulnerabilidad</b>            | 94  |
| [1.1.] Juego de voces. Voces en juego                          | 94  |
| [1.2.] Voz-brújula: la orientación desde el sonido             | 98  |
| [1.3.] Sujetos a voces                                         | 104 |
| [1.4.] La polifonía del yo                                     | 108 |
| [1.5.] Fragmentos sonoros                                      | 116 |
| [1.6.] Resonancias vulnerables                                 | 119 |
| <b>ECOS DE ÚVULA 2</b>                                         | 125 |
| <b>[intervalo II] Disidencias sonoras y otras distorsiones</b> | 130 |
| [2.1.] ¿Quién es? Soy yo                                       | 130 |
| [2.2.] La voz como signo                                       | 133 |
| [2.3.] Ruidos                                                  | 143 |
| [2.3.1.] ¿Amasar o amansar la voz?                             | 146 |
| [2.4.] Disonancia, discordancia, disidencia                    | 149 |
| [2.4.1.] El barrio como fonema                                 | 151 |
| [2.4.2.] ¿De dónde eres?                                       | 155 |
| [2.4.3.] El patio trasero de la laringe                        | 161 |
| [2.4.4.] Desde los márgenes de la “voz capacitada”             | 167 |
| <b>ECOS DE ÚVULA 3</b>                                         | 174 |
| <b>[intervalo III] Tecnologías del boca-oído</b>               | 175 |
| [3.1.] Acción-relación en ondas                                | 180 |
| [3.1.1.] El encuentro con el yo sonoro                         | 181 |
| [3.1.2.] Reconocerse desde el audio                            | 187 |
| [3.1.3.] Las aristas de la voz mediada                         | 191 |
| [3.2.] Capital vocal: ¿cómo suenan las voces que suenan?       | 196 |
| [3.3.] Recordar: volver a pasar por el... ¿oído?               | 204 |
| [3.3.1.] Animales no humanos: el duelo en sonidos              | 207 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ECOS DE ÚVULA 4</b>                                                     | 210 |
| <b>[intervalo IV]. La escucha como preludio de lo posible</b>              | 212 |
| [4.1.] Con/entre/sin la voz: preposiciones y predisposiciones a la escucha | 214 |
| [4.1.1.] Voces extremas                                                    | 219 |
| [4.1.2.] Lo no dicho                                                       | 226 |
| [4.2.] Asimetrías: la voz en la encrucijada                                | 230 |
| [4.3.] Resistencias desde la voz-escucha                                   | 235 |
| <b>ECOS DE ÚVULA 5</b>                                                     | 246 |
| <b>[intervalo V]. Inclinationes de una voz en cuestión</b>                 | 250 |
| [5.1.] Vertebrarse desde la voz                                            | 250 |
| [5.2.] Un casete de sentimientos                                           | 252 |
| [5.2.1.] Una voz-cuerpo encorsetada                                        | 252 |
| [5.2.2.] Los DNIs también suenan                                           | 254 |
| [5.2.3.] Despeñaperros como frontera                                       | 256 |
| [5.2.4.] Una voz de viaje, un viaje de voz                                 | 258 |
| [5.2.5.] Sobre las tablas y las escuchas                                   | 261 |
| [5.3.] Duelos en plural                                                    | 263 |
| [5.3.1.] Secuencia de una ausencia                                         | 265 |
| [5.4.] Rotar-vibrar-escuchar                                               | 274 |
| <b>bonus track</b>                                                         | 280 |
| a) Una academia con tutú                                                   | 281 |
| b) C <sub>10</sub> H <sub>12</sub> N <sub>2</sub> O                        | 283 |
| c) Contra el purismo, pur-pu-ri-na                                         | 286 |
| <b>Coda</b>                                                                | 289 |
| [cuerpøs]                                                                  | 292 |
| [øtres]                                                                    | 293 |
| [grabaciønes]                                                              | 294 |
| [vibraciønes]                                                              | 294 |
| [vøces]                                                                    | 295 |

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| Limitación de ondas: escucha difusa ..... | 297 |
| Ecos en relieve.....                      | 298 |
| <b>Coda</b> .....                         | 300 |
| [bødies] .....                            | 303 |
| [øthers] .....                            | 304 |
| [recørdings] .....                        | 305 |
| [vibratiøns] .....                        | 305 |
| [vøices] .....                            | 306 |
| Wave limitation: diffuse listening .....  | 307 |
| Echoes in Relief .....                    | 309 |
| <b>Referencias bibliográficas</b> .....   | 310 |
| <b>Archivos gráficos</b> .....            | 337 |
| <b>Playlist</b> .....                     | 339 |

Las voces que cuentan el mundo  
no son graves, ni estridentes  
no son claras, ni precisas  
no son coherentes, ni ordenadas...  
María Monjas Carro (2022, p. 16)

Escuchar no es reaccionar, es  
establecer una conexión. Al  
escuchar una conversación o una  
anécdota, no solo respondemos a  
ella, sino que nos sumamos,  
pasamos a formar parte de la  
acción.  
Ursula K. Le Guin (2018, p. 144)

## Resumen

La voz es un fenómeno cuya interpretación continúa ligada fundamentalmente al ámbito discursivo. Este trabajo explora la articulación de la voz en el contexto social con la intención de atender a sus múltiples sentidos además del lingüístico. El planteamiento se asienta en una metodología cualitativa que parte de la experiencia encarnada como apuesta de investigación feminista. Esto se materializa en tres movimientos metodológicos que se basan en otras técnicas para adaptarse a las necesidades de lo sonoro.

En primer lugar, la *inclinación sinestésica* como predisposición a la escucha del yo en relación con otras subjetividades, inspirada en los itinerarios corporales; en segundo, las *conversaciones* como atención a la acción vibracional que se produce entre los cuerpos a partir del ejercicio vocal, donde se toman como referencia las entrevistas semiestructuradas; por último, las *atmósferas de interacción*, que se articulan a través de la observación participante y se desarrollan mediante la implicación en espacios dedicados a explorar la voz. Estas prácticas metodológicas se despliegan a partir de las categorías *materialidad, identidad, tecnología y escucha*, que vertebran la investigación y se configuran como espacios de interés en el estudio de la voz.

El análisis realizado pretende cuestionar la primacía visual-racional para atender también a otras cuestiones vinculadas con el cuerpo y las emociones desde su condición relacional. La aproximación realizada desemboca en la potencia de la *voz-escucha* como espacio de vulnerabilidad, tensión y posibles alianzas políticas.

**Palabras clave:** voz, escucha, cuerpo, vulnerabilidad, resonancia

## Abstract

The voice is a phenomenon whose interpretation continues to be fundamentally linked to the discursive sphere. This study explores the articulation of the voice in the social context in order to delve into its many meanings in addition to its linguistic signification. The approach is based on a qualitative methodology that builds upon embodied experience as a commitment to feminist research. This materializes in three methodological movements that draw on other techniques to adapt themselves to the needs of sound.

The first, the *synaesthete tilt*, is the self's predisposition towards listening in relation to other subjectivities, inspired by corporeal itineraries; the second, '*conversations*', consist of paying attention to the vibrational action that occurs between bodies resulting from the vocal exercise, using semi-structured interviews as a point of reference; and finally, the *interaction atmospheres*, which are articulated through participant observation and developed by engaging in spaces dedicated to explore voice. These methodological practices emerge from the categories of *materiality*, *identity*, *technology* and *listening*, which structure this research project and are configured as spaces of interest in the study of the voice.

The aim of the analysis is to challenge the primacy of the visual-rational to focus on other questions linked to the body and the emotions from their relational condition. The applied approach directly leads to the power of *voice-listening* as a space of vulnerability, attention and potential political alliances.

**Keywords:** voice, listening, body, vulnerability, resonance

## Adivina, adivinanza

una tesis...

¿es un producto? ¿es un proyecto? ¿es un prospecto?

¿es pro

ia?

¿es profética?

¿es prot<agónica>?

¿o es propiamente prófuga de un proceso programado?

¿es proc/ive a  
ser promiscua?

¿es pródiga o prodigiosa?

¿proclama? ¿prologa?

¿pro † cura?

¿promueve?

¿proscribe?

¿prohibe?

¿profiere, profesa o profana?

¿profundamente probable o probablemente profunda?

~~~~~\\_\_prõa\_\_/\_~~~~~

pro...böcä...acción

[probamos---proponemos---provocamos]

Un intervalo sin APA ni grapa. Una gramática con gracia y sin capa. Un caparazón para cacacacacacarear y cococococotorrear. Un intermedio, interludio, preludio del diluvio#leta. Una letra sin meta, una pataleta palatal, una palabra{siva}, una misiva sin IVA, una voz viva más allá de esta deriva.

¿te vienes?

[|||||||...]





## [>] play [>]

El dedo índice extendido, decidido a pulsar el botón. La yema cae sobre la superficie rígida y rectangular en la que un triángulo/flecha apunta en una dirección concreta. *Play*. Se hace la magia.



*Play*, la palabra que asociamos a la posibilidad de escuchar/ver una grabación, significa varias cosas en inglés. Como verbo puede ser "jugar" y "reproducir"; como sustantivo, "juego" y "reproducción". La intención de este trabajo es invitarte a darle al *play* a partir de estos sentidos y de tus propios sentidos. Esta tesis no está pensada solo para ser leída, sino también para ser escuchada, tocada, bailada. Cuando le damos al *play* a cualquier dispositivo, la experiencia perceptiva recorre nuestro cuerpo de forma múltiple. Cuando jugamos, también.

Piiiiiiiiiiiiiii [sonido de portero automático]

— ¿Te vienes?

☐ ¡Vale!

☐ Bajo más tarde

☐ Hoy no puedo 😞

Haz memoria conmigo, pulsa el *play* para desbloquear tu yo del pasado a menudo olvidado por sobredosis de adultocentrismo. ¿Te acuerdas de cómo interactuabas en la infancia con los iguales? A veces bastaba con un acercamiento seguido de un "¿juegas?" para pasar una tarde lúdica con otro peque al que acababas de conocer. Otra de las cosas que recuerdo de la infancia es ser consciente de mi vulnerabilidad y creer que al hacerme mayor dejaría de sentirla (spoiler: no sucede, solo se disimula mejor).

Me dirijo a ti en segunda persona del singular porque implica hablar de un "tú a tú" que se construye en la distancia corta sin pretender grandes auditorios. También porque apuesto por entender el espacio académico como un lugar donde compartir conocimiento desde una escucha cercana que aborde la fragilidad. En la misma línea, escribo en Comic

Sans porque considero que es una forma de desdibujar las fronteras que demarcan el "conocimiento serio" del "informal-infantil-incorreto".

Por eso te pregunto... ¿juegas? ¿Jugamos? He venido con amigos, juntas te proponemos darle al *play* para acceder a una serie de intervalos de voz-escucha más allá del folio.

El documento que tienes delante de ti es LA TESIS (con mayúsculas y en Times New Roman<sup>1</sup>), es decir, la investigación académica que permite obtener un doctorado. Numerosos trabajos anteriores a este ya han señalado que la tesis (en minúsculas y en Comic Sans) casi nunca cabe en LA TESIS. Además, LA TESIS conlleva en muchos casos una serie de limitaciones que asfixian la creatividad y dificultan investigar desde/para lo común.

Vengo con amigos porque es la manera que he encontrado de hacer de este trabajo un espacio coral de vulnerabilidad compartida, diversión, creación y aprendizaje. Es así como surge el proyecto artístico [intervalos]<sup>2</sup> para, de forma colectiva y paralela a LA TESIS, proponer un espacio-tiempo de voces y escuchas al que darle continuidad. Entonces... ¿te vienes? ¿Te vienes a experimentar la tesis en otros formatos, en otras voces, en otras disciplinas? Si estás leyéndola en formato online, puedes acceder al proyecto a través de estos botones:



Si la tienes en papel, puedes hacerlo a partir de los distintos códigos QR que encontrarás. En ambos casos, los enlaces te conducirán a la plataforma digital que aloja el proyecto artístico. Nuestro particular botón de *play* es la figura resultante de una nota de voz de WhatsApp al decir la palabra "intervalos"; es nuestra manera de invitarte

---

<sup>1</sup> Utilizo esta tipografía para marcar la distinción existente entre ambos tipos de letra. Times New Roman se ha asociado tradicionalmente a una escritura formal y se recomienda en numerosos manuales de citación; por el contrario, Comic Sans es considerada en algunos espacios un sacrilegio.

<sup>2</sup> El motivo de este nombre lo explico posteriormente en el apartado *Intervalos de respiración*. La información más detallada del proyecto y de quienes lo componen aparece recogida en el epígrafe *Contra el purismo, pur-pu-ri-na* del apartado final *bonus track*.

a transitar los relieves sonoros que el texto no permite para que esta provocación sea también una pro-boca-acción.

Tal vez ya te has dado cuenta de que el primer botón estaba al final del juego-acertijo que da inicio a la tesis. La intención es que la investigación pueda resultar accesible sin la obligación de leer todo el documento. De este modo, la plataforma web permite condensar el contenido en fragmentos textuales más breves acompañados de piezas sonoras y visuales, lo que ayuda a descentrar el protagonismo de la escritura académica. Si quieres acompañar la lectura de la tesis con la experiencia en la web, al inicio de cada portadilla encontrarás un botón similar que te dará acceso directo a la página que trata sobre la sección que te dispones a comenzar.

Tras esta invitación a desbordar el A4, regreso a LA TESIS para contarte lo que sigue. A continuación, encontrarás dos apartados que completan esta introducción. El primero de ellos responde a la pregunta "¿cómo he llegado hasta aquí?", es decir, por qué decidí que la voz-escucha sería el tema de la tesis doctoral. Como la mayoría de las tesis, este trabajo parte de una experiencia que me permitió identificar la necesidad de abordar un aspecto que habitualmente queda invisibilizado. En el segundo expongo el uso del concepto *intervalo* aplicado a la voz-escucha como eje que vertebra la tesis y el proyecto artístico. Aquí desarrollo también cuáles son los interrogantes previos al inicio de este trabajo, así como la intención al llevarlo a cabo.

## **Inspirar, espirar, crear**

*Inspiración* tiene un doble sentido que resulta, valga la redundancia, inspirador en sí mismo. *Inspiración* hace referencia a aspirar el aire para llenar los pulmones y posibilitar la respiración. *Inspiración* también indica absorber aquello que resulta sugerente para darle continuidad, crear, transformar<sup>3</sup>. Nos llenamos de oxígeno y estímulos que posibilitan la vida en un sentido físico y metafórico; al *espirar* nos desprendemos de dióxido de carbono que, aunque vital para nuestra existencia, también contribuye al

---

<sup>3</sup> Agradezco esta sugerente reflexión sobre la palabra *inspiración* a Natacha Crawford y Carine Bizot. Aprovecho también para dar las gracias a Marta Plaza, que vinculó este sentido al nombre del colectivo INSPIRADAS, un espacio de afinidad sobre experiencias de salud mental en primera persona.

calentamiento global (Viciosa, 2019). *Espirar* solo se diferencia en una consonante de *expirar* (¿casualidad o causalidad?), que no es otra cosa que el fin de la vida al que también nos referimos como “el último aliento”.

*Suspirar* es dar sonido y salida a cargas que ahogan o contaminan. *Coeur qui soupire n’a pas ce qu’il désire* (corazón que suspira no tiene lo que desea) es un proverbio francés que conjuga aire, emoción y cuerpo. La respiración no solo es un proceso que asegura la existencia, sino también la forma en que nuestra presencia vibra en el mundo en relación con el resto. Esta tesis está plagada de inspiraciones, espiraciones y suspiros cercanos a la expiración. La tensión entre lo que *se puede hacer* y lo que *se desea hacer, lo posible* frente a *lo imaginable* también vibra en estas páginas.

Inspirar-espirar, dentro-fuera. Ambos movimientos parecen aludir a una interioridad que se nutre de una exterioridad y viceversa, un proceso de circulación que desdibuja los contornos y se relaciona con la vida, con “ese vaivén de la existencia” (Merleau-Ponty, 1993, p. 107). Le Breton (2021) sostiene que la voz se produce en el intervalo de interioridad-exterioridad entre quien habla y quien escucha, un intercambio de resonancias compartidas con un eje auditivo-táctil. La respiración es acción, aire en circulación como sinónimo de vida en lo colectivo. Si el aire fuese más fácilmente perceptible en cualquier situación por otros sentidos como la vista, cada espacio se concebiría como un mapa multidireccional de puntos inhalando y exhalando, una red de conexiones que nos vincula como parte de un mismo ecosistema.

“La voz es fundamentalmente aire audible. Sin aire no podríamos hacer sonido. Dicho de otro modo, el proceso por el que respiramos para vivir (...) proporciona la energía para el habla” (Karpf, 2007, p. 23). Menciono la inspiración en el punto de partida porque pone en juego una amalgama de significados que anticipa la intención de este trabajo. Abordar una investigación sobre la voz tiene que ver con el aire arañando la garganta, con la estimulante provocación de otras voces y lo que eso precipita en el hacer. “El aire permite que la vida sea audible” (Rozas, 2022, p. 13), y es ese ejercicio de inspiración doble el que nos conecta con la existencia a través del proceso fisiológico y de la construcción de sentido. Por este motivo y porque quizá te has preguntado por la razón-

emoción de elegir este tema de investigación, voy a contarte cuál fue la experiencia desencadenante e inspiradora de este trabajo.

Entre los meses de enero y marzo de 2017 hice un viaje por algunos países latinoamericanos con un amigo<sup>4</sup>. El mes de febrero lo pasamos en el distrito de Puente Piedra, en Lima, colaborando con el proyecto *Quijote para la Vida* desarrollado por Lis Pérez y Eddy Ramos en el asentamiento de Santa Rosa<sup>5</sup>. Nuestra labor consistía en organizar actividades deportivas para niños y adolescentes, con quienes estábamos en contacto a diario. Durante nuestras interacciones con ellos, eran continuas las confusiones en la forma de dirigirse a mí en cuanto al género. Intercambiaban el masculino y el femenino al hablarme, me preguntaban con curiosidad si era hombre o mujer y, cuando yo les interrogaba (también con curiosidad) por qué dudaban, hacían referencia a mi voz.

Este desconcierto en torno a mi voz no era la primera vez que sucedía. En distintas ocasiones, tener una voz grave en un cuerpo cuya expresión de género no encaja en la cisheterosexualidad ha producido una cierta desorientación. A veces, esta confusión ha desembocado en una escena como la que acabo de relatar; otras, en hipótesis en torno a mi identidad de género; las más repetidas han sido aquellas en las que la incertidumbre ha inclinado su balanza en favor del trato en masculino porque, ante la duda, era mejor refugiarse en la ecuación "voz grave = masculinidad". Solo recientemente en contextos politizados el interrogante se ha planteado haciendo posible y habitable el espacio más allá de la dicotomía.

---

<sup>4</sup> Este tipo de "viajes mochileros" que realizamos desde nuestro privilegio euroblanco y de clase requieren una reflexión autocrítica. Como señala Uriel López Martínez, "muchas de las personas que rechazaban el turismo en su versión más clásica, y las cuales buscaban formas alternativas de viajar, no estaban exentas de reproducir modelos coloniales de ver y pensar la realidad" (Brizuela González y López Martínez, 2018, p. 125). Con ello no se insta a que caigamos en una culpa inmovilizadora, sino en asumir la crítica desde la responsabilidad con la intención de "recobrar cierta humildad perdida en la cultura occidental. Esa que ha sido anulada a costa de reproducir modelos individualistas de ser y estar en el mundo" (Brizuela González y López Martínez, 2018, p. 126).

<sup>5</sup> El inicio del proyecto fue la creación de *Don Quijote y su Manchita*, una pequeña biblioteca comunal acondicionada en la vivienda de Lis y Eddy cuya intención fue suplir la carencia de espacios de encuentro para los jóvenes de la zona. La iniciativa creció y amplió las actividades ofertadas al deporte, la música y el baile. Se puede consultar más información en su perfil de Facebook: <https://bit.ly/3cHRULZ>.

En su momento, compartí lo sucedido durante mi estancia en Perú con Dau, codirector de esta tesis. Lo hice quitándole peso desde el humor, probablemente con una cierta óptica adultocéntrica al pensar que eran "cosas de la edad" por la juventud de quienes me habían interpelado. Con ello no me refiero a que tuviera que presuponer una intención negativa en sus comentarios, sino a darles la legitimidad de contemplarlos como una extensión de las regulaciones de género que operan a nivel social. El propósito de relatar esta experiencia no es el señalamiento de otros ni caer en el victimismo, sino remarcar que esta vivencia individual tiene ecos en una serie de ordenamientos sociales que se sedimentan en el cuerpo.

A partir de esta conversación, Dau me mandó un artículo que se había publicado el 28 de julio de 2016 en la web de la revista *Pikara Magazine*. Se titula *Las ideologías de la voz* y su autora es Teresa Villaverde (2016), quien se encarga de recoger el trabajo del artista Jaume Ferrete a partir de la relación entre voz, género y poder. Mientras recorría sus líneas, fragmentos como "el estigma vocal no solo se da en la voz femenina, sino en todas aquellas voces de quienes no se ajustan al modelo o en torno a las cuales se realiza un discurso de desprestigio" (Villaverde, 2016) daban un espacio a mi recorrido sonoro. Aquel texto constituyó la inspiración inicial de este trabajo, ya que me permitió hacer múltiples conexiones a partir de mi voz y, al mismo tiempo, enmarcarla en un contexto social donde era posible reconocerse ocupando distintos lugares desde la misma. Por lo tanto, esta investigación parte de una experiencia en primera persona que moviliza un interés por la voz para entender el marco social en que esta se mueve.

La primera reacción al suceso durante mi estancia en Perú fue subrayar la incomodidad ante las lecturas confusas de mi voz en relación con el género. Sin embargo, elegir la voz como eje abre otras cuestiones y complejiza las posiciones que podemos ocupar en nuestras interacciones. Cabría preguntarse, por ejemplo, qué significaba mi voz de voluntaria euroblanca con una posición socioeconómica privilegiada en el área concreta en la que me encontraba; o cómo era concebida mi voz de persona adulta por parte de niños y adolescentes, añadiendo a la diferencia de edad el plus de reconocimiento como figura de autoridad al dinamizar parte de las actividades. También podrían formularse interrogantes en cuanto a cómo se articula la voz en cada cultura o contexto en base a una serie de parámetros. Lo que quiero remarcar con esto es que la voz abre posibilidades

de análisis muy productivas debido a la confluencia de distintas formas de categorización social. Esto nos permite advertir ciertas incomodidades, pero también posibilita que tengamos en cuenta los momentos en que nos encontramos en una zona de confort, direcciones múltiples desde las que entender el dinamismo de los escenarios sociales en los que nos movemos.

Estas primeras reflexiones en torno a la voz y lo social me condujeron a la necesidad de darle relevancia a la escucha. La investigación parte de la voz, pero durante su desarrollo se ha hecho inevitable que la *escucha* avance en paralelo. Hablar de la voz es hablar también de la escucha y viceversa, al igual que es hablar de la percepción del sonido y de cómo este nos vincula. Pensar la voz desde su condición relacional implica concebir la voz-escucha como un continuo fructífero desde el que cuestionarnos sobre nuestras interacciones, nuestras formas de construir sentido y nuestras prácticas habituales de producción de conocimiento. También implica atender a otros sentidos más allá de la centralidad de la mirada y a los posibles cruces sensoriales que se producen.

La autoría individual a la que obliga la tesis dificulta compartir voces, escuchas y esfuerzos entre varias personas. A pesar de ello, encontramos las maneras. Este trabajo sería impensable sin la infinidad de aportaciones, sugerencias, propuestas, ideas, acompañamientos en formato presencial o a través de wasaps, audios, fotos, llamadas, gifs, memes, correos y pósitos con frases intensas a la par que necesarias que lo han rodeado. Sin embargo, el reconocimiento a nivel oficial llevará solamente un nombre y unos apellidos. Es indudable que el resultado no es obra exclusiva de un "yo", pero las condiciones y consecuencias en torno a las que se generan las tesis doctorales siguen alimentando una idea de autoría individual que no se corresponde con la realidad.

Mi frustración por esta limitación ha desembocado en [intervalos], el proyecto artístico ya mencionado que se ha gestado en paralelo a esta tesis como alternativa a la rigidez del marco académico. La intención es que el reconocimiento de quienes han sido parte de este proceso no se quede en una línea en los agradecimientos, sino que esta apuesta por la autoría colectiva rebase el formato textual a partir de las aportaciones de distintas voces en diferentes formatos. Por lo tanto, la investigación no es solo lo que abarcan las cuatro esquinas de documento, sino también sus extensiones. Esto contribuye a una

experiencia polifónica y multisensorial que dimensiona el tema de estudio más allá del contexto académico y de una disciplina concreta.

## Intervalos de respiración

*Hoy la clase no es presencial por las últimas restricciones debido al covid. Me he apuntado a un taller que se llama "La voz en el cuerpo", aunque ahora mismo también podría llamarse "la mascarilla en la boca" o "cómo hacer malabares con la voz a partir de esta nueva barrera". La sensación al hacerlo online es muy diferente.*

*Estoy sola en casa y la vergüenza queda silenciada como mi micro en la videollamada. Nadie puede oírme (el vecindario sí, pero no será la primera vez porque #karaoke). Aun así, es extraño seguir las indicaciones y ver en la pantalla otros cuerpos y gargantas en éxtasis sin poder escuchar nada. ¿Es esto lo que llaman "nueva normalidad"? Después de uno de los ejercicios, la facilitadora del taller comenta algo que me llama especialmente la atención. Habla del lapso que hay entre que cogemos aire y lo soltamos, un espacio de silencio apenas perceptible que se abre de forma inconsciente. (Notas del taller "La voz en el cuerpo", 9 de octubre de 2020)<sup>6</sup>*

Un intervalo es un "espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro" (Real Academia Española, s.f., definición 1). En su origen etimológico, su connotación solo es espacial, ya que procede del latín *intervallum* y hace referencia a algo situado entre empalizadas o muros (Corominas, 1987). En música, es la "diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales" (Real Academia Española, s.f., definición 3).

Un intervalo es el lapso mencionado en el taller de la voz entre la inspiración y la espiración, el instante de silencio suspendido entre esos dos anclajes que posibilitan la existencia. La inspiración inicial para este trabajo vino de la mano del artículo de Pikara Magazine ya citado. Una vez puesto ahí el foco, ¿cómo hacer respirable un espacio académico encorsetado con todo lo que sugiere la voz-escucha? ¿Cómo escribir, poner palabras, plasmar en líneas de Word aquello que suena-vibra-toca? ¿Cómo conjugar el

---

<sup>6</sup> Aunque la propuesta metodológica se expone más adelante, incluiré fragmentos como este a lo largo de los siguientes apartados. Se trata de notas tomadas en los tres talleres de la voz a los que asistí, experiencias que considero muy productivas y que, sin duda, han contribuido en gran medida al planteamiento teórico-metodológico de este trabajo.



interés de estas reflexiones en medio de un confinamiento sin hacerse demasiadas preguntas hasta perder el sentido de la tesis?

La pandemia fue un intervalo entre un presente conocido y un futuro expectante. Hicimos de nuestras pantallas las ventanas obligadas a las que asomarnos para interactuar con el resto. La voz fue la extensión a través de la que cuerpos, tecnologías, afectos, lenguajes se anudaron y desanudaron. Entre corchetes de desaceleración económica se aceleraron los ecos de nuestras cabezas. Compartimos dolores y duelos, hicimos barrio desde las alturas y de la #saludmental un trending topic. La palabra *intervalo* es el concepto sobre el que se asienta esta investigación, un trabajo que tuvo su propio intervalo de parálisis a raíz del intervalo pandémico.

La idea de *intervalo* pretende habitar y hacer habitable el espacio-tiempo que se abre entre las limitaciones del pensamiento dicotómico. La metáfora en torno al concepto de *intervalo* bebe de teorizaciones anteriores que han planteado la necesidad de superar la tendencia occidental binaria en la producción de conocimiento. Es el caso del término *frontera* propuesto por Gloria Anzaldúa (2016), que la define como "un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados" (2016, p. 42). Lo mismo sucede con la propuesta de Elena Casado y Gabriel Gatti (2001) a partir del término *hiato*, que utilizan aplicado al ejercicio de investigar donde "si ensanchamos esa minúscula barra que separa sujeto/objeto (...), se entreabre un espacio tenso e incómodo" (2001, p. 165). Con ello, los autores proponen "asumir y reconocerse en las dislocaciones que los desplazamientos producen, instalarse en el hiato, en ese paisaje habitable producto de diálogos, querencias, mapas previos" (2001, p. 165).

Además de sumarse a la voluntad de tener estas cuestiones presentes a la hora de investigar, la noción de *intervalo* presta atención al campo de lo sonoro. Como recoge la definición del diccionario comentada al inicio de este epígrafe, *intervalo* hace referencia a un "espacio o distancia que hay de un *tiempo* a otro o de un *lugar* a otro". Si quiero acercarme a la voz-escucha en este trabajo, el espacio no puede entenderse exclusivamente desde lo visual, sino también desde cómo lo ocupa aquello que suena. Asimismo, la dimensión temporal del sonido también redunda en la utilidad de este

término entendido como cápsulas sonoras que habilitan espacios para una escucha sosegada.

La tarea investigadora tiene una dimensión sonora a partir de la recogida de otras voces, por lo que resulta pertinente tomar este concepto como referencia para preguntarnos cómo trabajamos con las grabaciones de voz que posibilitan las investigaciones. Si pensamos en estas piezas como intervalos de voz-escucha, no solo deberíamos tener en cuenta lo que se dice, sino también cómo se dice, cómo se configura la atmósfera emocional compartida y de qué manera afecta a nuestra posición. Esto supone una apertura a acoger la brecha del discurso, la falta de coherencia, las frases a medias, los silencios, las pausas, las distintas entonaciones, en definitiva, la manera de *hacer* la voz y cómo esta se imprime en el entorno a partir de una vibración compartida con gran potencial político.

Este es el motivo por el que el proyecto artístico se llama [intervalos], un nombre escogido para reivindicar el universo que se abre entre palabra y palabra como un sitio para quedarse. Las posibilidades que brinda un espacio más creativo permiten ahondar en esos espacios "vacíos" a través de otras técnicas, al igual que dan cabida a las grabaciones de voz de quienes participan en esta investigación a partir de sus experiencias compartidas. El proceso de elaboración de estas piezas también tiene mucho de intervalo. Es la idea, melodía, incisión, relato o imagen que aparece entre un lugar-tiempo y otro de nuestra vida programada. En el trayecto de casa al trabajo o del trabajo a casa; en la brecha de insomnio una noche cualquiera; en el respiro transitorio de la frustración, la ansiedad, la prisa.

El interés de esta investigación radica en su carácter sugerente, propositivo y polifónico para, en la línea de lo que proponen las pedagogías decoloniales, apostar por un "quehacer colectivo, resistente, cotidiano enmarcado en las experiencias, locales, regionales y más allá de las fronteras políticas" (Espinosa et al., 2013, p. 410). Sus inicios se conforman como un conjunto de interrogantes, intuiciones y emociones, una apertura a entregarse al proceso desde un sentipensar (Fals Borda, 2015; Escobar, 2014) que cuestiona el dualismo razón/emoción (Fernández-Garrido, 2021) en la producción de conocimiento para comprenderlo desde sus continuidades.

Este proyecto se enuncia a partir de colocar la voz en el centro del análisis y entenderla desde su multiplicidad; esta no se concibe como una cuestión estable, sino configurada y modulada desde la práctica. A partir de esta premisa, la escucha se presenta como una dimensión necesariamente vinculada a la voz, lo que plantea una serie de preguntas como punto de partida de este mapa de voz-escucha:

- ¿La vista es el sentido privilegiado en el contexto social? ¿En qué lugar quedan otros sentidos, en particular el del oído? ¿Qué posibilidades abren los cruces sensoriales?
- ¿Cómo se relaciona la voz con los procesos de subjetivación?
- ¿Constituye la voz un marcador identitario que contribuye a ciertas desigualdades en el contexto social?
- ¿Cómo se articula la voz-escucha a través de la tecnología?
- ¿La voz-escucha posibilita espacios de resistencia y transformación política?

En lugar de hablar de *objetivos*, término que relaciono con una idea de *objeto* en la investigación de la que prefiero distanciarme, decido hablar de mi *intención/inclinación* al realizarla. Con ello no pretendo obviar las posibles asimetrías que se producen en el ejercicio de investigar, sino tener presente que las voces recogidas en este trabajo corresponden a sujetos y desde ahí quiero relacionarme con ellas. También lo uso como alternativa a la expectativa de *objetivo* como resultado cerrado y homogéneo para entregarme a la apertura de los nuevos interrogantes que puede permitir este trabajo.

Al hablar de *intención/inclinación* considero que expreso mejor la forma en que he tomado las distintas decisiones que componen este trabajo. En cuanto al primer término, con *intención* hago referencia a la voluntad que ha guiado cada uno de los movimientos realizados en este viaje sonoro; respecto al segundo, *inclinación*, me baso en la propuesta de Adriana Cavarero (2019) que retoma Ixíar Rozas (2022) para plantearlo como un modelo relacional al investigar que pretende distanciarse de la verticalidad distante de otros acercamientos. Al inclinarme, hago referencia a una acción corporal que, si bien no persigue tener el matiz de adoración que también contempla su definición, busca habitar la vulnerabilidad en este proceso. Me inclino a la escucha de las voces de quienes conforman la tesis, a mi propia fragilidad en el uso de la voz y a asumir el desplazamiento

inevitable que supone este proceso. Este concepto es parte de la propuesta metodológica que detallaré más adelante.

La intención/inclinación principal de esta investigación es *analizar la articulación de la voz-escucha a través de lo humano y lo no humano, así como su repercusión en las interacciones sociales*. Por su parte, las intenciones/inclinaciones específicas son las siguientes:

- Priorizar la voz-escucha y sus cruces sensoriales en la construcción de la subjetividad frente a la hegemonía de la vista.
- Abordar la dimensión emocional y vulnerable de los cuerpos en resonancia.
- Explorar las repercusiones de la voz en relación con la identidad en las interacciones sociales.
- Rastrear las mediaciones tecnológicas de la voz.
- Indagar en las estrategias de resistencia desde la voz-escucha.

Para ello, estas intenciones/inclinaciones apuestan por una *interdisciplinariedad* que no se limite a un ámbito de conocimiento determinado, sino que se aproxime a los matices de la voz-escucha desde su complejidad. Mi propósito ha sido no abrumarme por la cantidad de campos que se cruzan en la voz y ver esta pluralidad en términos de oportunidad que aprovechar. Aunque resulta imposible abarcar en un trabajo de estas dimensiones el conocimiento existente sobre la voz, esta posición de apertura ha sido productiva al mantenerme alerta ante cualquier conexión<sup>7</sup>.

Aclaradas estas cuestiones, procedo a explicar cuáles son las partes que componen este trabajo. El siguiente apartado es una invitación caleidoscópica para pensar en los múltiples sentidos del tema de investigación. En la línea de la motivación interdisciplinar comentada, en él se abordan cuestiones en torno al sonido, la voz y la escucha en una serie de campos. Las disciplinas enumeradas no aportan en igual medida al enfoque elegido para el tema de estudio, ya que algunas referencias proceden de áreas

---

<sup>7</sup> Con ello no me refiero únicamente a trabajos académicos, sino a cualquier tipo de producción cultural en formato textual, sonoro o audiovisual. En este sentido, agradezco especialmente la existencia de canales de YouTube dedicados a la divulgación, los cuales facilitan el conocimiento de forma accesible y suponen un cuestionamiento de la limitación de estos saberes al ámbito universitario.

aparentemente más distantes del foco de este trabajo. No obstante, considero que todas las materias han nutrido su desarrollo y han permitido desdibujar los límites que parcelan el conocimiento en compartimientos estancos (Zafra, 2022).

Tras este acercamiento interdisciplinar se despliega la propuesta metodológica. Este trabajo apuesta por una metodología en la que dialoguen teoría y práctica como alternativa a un apartado dedicado exclusivamente al marco teórico, lo que permite que se planteen líneas de inspiración en varias direcciones. De este modo, las aportaciones teóricas se insertan en la propuesta metodológica y, como señala Ochy Curiel (2009) al hablar de la importancia de descolonizar saberes, se intenta así superar la separación habitual entre teoría y práctica como elementos contrapuestos.

En este sentido, entiendo la relación entre lo teórico y lo práctico a partir de sus continuidades, asumiéndolas como un proceso conjunto en constitución permanente. El ejercicio de interrogación constante, el hacer cotidiano durante la investigación y toda una serie de aportaciones teóricas dialogan entre sí sin que haya necesariamente un orden formal que las jerarquice. En base a esta cuestión, es importante subrayar que no pretendo desvelar el *ser* de lo que estudio, sino su *hacer*, es decir, *¿cómo se hace* la voz-escucha y *qué hace* la voz-escucha?

La propuesta metodológica da paso a lo que he denominado [*intervalos*] como alternativa al término *capítulos*. Los apartados que componen esta investigación, al igual que las piezas del proyecto artístico, se enuncian a partir de dicho concepto de gran importancia en este trabajo. Planteo cada uno de ellos entre corchetes haciendo uso del signo que se utiliza para hablar de los intervalos en matemáticas. Esta acotación intencional pretende proponerlos como cápsulas de voz-escucha comprendidas entre un corchete y otro, entre un espacio y otro, entre un tiempo y otro; de este modo, cada uno de los intervalos condensa un acercamiento al tema de estudio a partir de una cuestión concreta. Los cuatro primeros [*intervalos*] giran en torno a la *materialidad*, la *identidad*, la *tecnología* y la *escucha* respectivamente, y en el quinto intervalo estos puntos convergen en mi experiencia encarnada desde la voz-escucha.

Los anclajes teóricos que recorren este trabajo engloban los estudios feministas y de género, la teoría queer, los estudios sociales de la ciencia y la tecnología<sup>8</sup>, la pragmática y las aportaciones resultantes de los giros afectivo y sensorial. Este punto de partida avanza en paralelo con las aportaciones prácticas resultantes de mi propio *hacer* desde la voz junto al de otras personas. Además de los conceptos fundamentales que se tratan en cada intervalo, avanzo aquí un resumen de lo que se encontrará en cada uno de ellos con la intención de facilitar la comprensión de la estructura:

- **[intervalo 1]. Voz, vibración, vulnerabilidad.** Este primer intervalo aborda la voz en relación con el cuerpo. Se trata de un acercamiento fenomenológico<sup>9</sup> que se aproxima a la construcción de la subjetividad desde la voz y cuestiona la idea de una voz interior única frente a la multiplicidad de voces que nos componen. La dimensión emocional de la voz también aparece recogida, al igual que el vínculo entre nuestra condición de sujetos vulnerables y las distintas modulaciones de nuestro sonido.
- **[intervalo 2]. Disidencias sonoras y otras distorsiones.** En este intervalo se tratan las distintas significaciones que realizamos a partir de la voz y cómo estas repercuten en configurar espacios sociales asimétricos. Se recogen situaciones en las que las voces participantes han experimentado estos contextos de desigualdad a partir de su práctica vocal, lo que configura la voz como un marcador identitario clave al que atender en el análisis social.
- **[intervalo 3]. Tecnologías del boca-oído.** El tercer intervalo se aproxima a la voz en relación con lo no humano, es decir, a la voz mediada a través de aquello que desligamos de la subjetividad humana. Este apartado se acerca a cómo nos relacionamos con la voz articulada a través de los dispositivos tecnológicos, así

---

<sup>8</sup> Estos estudios se abrevian en castellano a partir de las siglas CTS (Ciencia, Tecnología y Sociedad), que en inglés corresponden a STS (Science, Technology and Society Studies).

<sup>9</sup> El término *fenomenología* es un concepto filosófico que aborda cómo los *fenómenos*, es decir, aquello que nos rodea, se manifiestan en la conciencia. Los acercamientos a esta cuestión que aparecen en este trabajo beben de las propuestas filosóficas realizadas por Edmund Husserl a principios del siglo XX.

como una mención breve a la reflexión ética que posibilita pensar en la expresión emocional sonora de los animales no humanos.

- **[intervalo 4]. La escucha como preludio de lo posible.** El cuarto intervalo se acerca a la escucha en un sentido amplio que engloba la escucha de la propia voz y la escucha de otras voces, incluyendo las continuidades que ambas tienen entre sí. Además, se hace referencia a las relaciones de poder desde lo sonoro en la configuración de espacios sociales desiguales. Las experiencias recogidas durante la investigación permiten ahondar en las estrategias de resistencia desarrolladas frente a estas cuestiones y remarcan la importancia de la escucha como herramienta política.
- **[intervalo 5]. Inclinationes de una voz en cuestión.** El último intervalo recoge las aportaciones de los anteriores desde mi experiencia encarnada. Cada uno de los subapartados recorre cuestiones relativas a la propia voz en relación con la materialidad, la identidad, la tecnología y la escucha. De este modo, estos conceptos exponen el recorrido personal en diálogo con el resto de vivencias sonoras que componen la investigación.

Por último, el *bonus track* es el apartado que se encuentra antes de las conclusiones. Se trata de un contenido "extra" que aporta una reflexión sobre el proceso de tesis y una crítica a algunas de las limitaciones del espacio académico. Aquí se incluye más información sobre el proyecto artístico como propuesta de transferencia del conocimiento realizada de forma creativa y colectiva.

## **Caleidoscopio de sonidos**

### **Acercamientos al estudio de la voz**

#### **a) Cuerpos vibrantes: el sonido desde la física**

El sonido es el "fenómeno perceptivo producido por ondas que se propagan a través del aire o de cualquier medio elástico" (García Orozco, 2018, 1m26s). Este se genera a partir de la vibración de un cuerpo a una frecuencia que oscila entre 20 y 20.000 hercios, lo cual agita las partículas del aire hasta propagarse en forma de ondas (García-Ordaz, 2021). Según Vicente López García (2012), las características físicas que percibimos son:

- La intensidad, si el sonido es fuerte o flojo, que tiene relación con la amplitud de la onda. Cuanto más intenso es el sonido, más amplia es la onda y, al contrario, ante la disminución de la intensidad del sonido, la amplitud de la onda se reduce.
- El tono o altura, si es grave/bajo o agudo/alto, que depende del número de vibraciones por segundo, lo que se conoce como frecuencia. El número de ondas es menor en un sonido más grave y mayor en uno agudo.
- La duración, que es la longitud de un tono.
- El timbre, que permite diferenciar a qué o a quién pertenece el sonido. Los armónicos y la resonancia son fundamentales en su comprensión. Al propagarse, la vibración de un objeto tiene una frecuencia determinada. A esto se le llama frecuencia fundamental, que puede corresponder a una nota de una escala. Si la frecuencia aumenta el doble, se obtendrá el primer armónico. Si lo hace el triple desde la referencia de la fundamental, se tendrá otro armónico, y así hasta conseguir los múltiplos de la frecuencia fundamental, que son los armónicos. El segundo elemento a tener en cuenta en la comprensión del timbre es la resonancia, que es la transmisión de la vibración de un cuerpo a otro si coinciden las frecuencias o sus múltiplos. El timbre depende de cómo resuene la frecuencia fundamental y los distintos armónicos en la caja de resonancia, ya sea esta un instrumento o nuestra propia corporalidad.

Si atendemos a los fenómenos físicos más básicos estudiados desde la acústica, tenemos una serie de desarrollos que pueden resultar muy sugerentes en el análisis de lo social:



- "Refracción: desviación de las ondas sonoras debidas a un cambio en su velocidad al pasar a través de medios distintos, tales como dos capas de aire a distintas temperaturas (...).
- Difracción: capacidad del sonido de doblar esquinas cuando el borde de una barrera genera una nueva serie de ondas (...).
- Reflexión: rebote de las ondas sonoras en una superficie, siendo el ángulo con el que salen reflejadas igual al ángulo con el que han incidido en ella. Cuando hay múltiples superficies, esto se convierte en un eco, y entonces es posible oír la propia voz, varias veces incluso, tal y como existía en un momento anterior (...).
- Interferencia: dos sonidos chocan entre sí, y sus frentes de onda se refuerzan e inhabilitan mutuamente de manera alterna (...).
- Resonancia: las ondas sonoras se refuerzan, ya sea por la adición de un sonido idéntico, o bien cuando las propiedades materiales o las dimensiones espaciales coinciden con la forma física de las propias ondas (...)." (Viola, 1990, p. 229)

Las peculiaridades del sonido amplían los horizontes desde los que pensar la voz. La condición sonora de esta permite pensar en lo que se articula a partir de nuestras interacciones, así como establecer algunas continuidades con otros sentidos y remarcar la condición relacional de la voz-escucha.

## **b) Engranajes corporales: anatomía de la voz-escucha**

La voz se concibe como sonido en tanto que fenómeno físico, pero ¿cómo se genera este en nuestro organismo? No hay un órgano que se dedique exclusivamente a esta función, sino que hay varias partes del cuerpo involucradas, aunque ninguna "destinada directamente a la producción vocal" (Le Breton, 2021). Según Anne Karpf (2007), el otorrinolaringólogo Alfred Tomatis señala que nuestro sistema está más pensado para comer y respirar que para la producción de la voz. Casi todos los órganos que se encargan de la voz, como los pulmones, la tráquea, las cuerdas vocales, la faringe, la laringe, la nariz, la boca y la mandíbula, llevan a cabo en nuestro organismo otras tareas fundamentales además de generar sonidos.

Para hablar es necesario que diferentes sistemas de músculos se sincronicen. Durante este proceso cogemos más aire que cuando respiramos. Este recorre la faringe, la tráquea y los pulmones, de manera que para hablar los pulmones lo expulsan mediante la relajación del diafragma. Gracias a ello, el aire regresa a la tráquea y llega a la laringe, donde se encuentra con las cuerdas vocales. Estas vibran mientras hablamos, y es su rápida apertura y cierre lo que produce el sonido de la voz humana. El grosor, la tensión y la longitud de las cuerdas permiten determinar la frecuencia con que estas vibran, lo que está vinculado al tono que producen. Esta frecuencia se mide en ciclos de hercios por segundo. Resulta muy sugerente conocer la complejidad que entraña este proceso para reflexionar sobre lo que implica emitir sonidos (Karpf, 2007). La voz no es solo el resultado del sonido que se produce en las cuerdas, sino también las modificaciones que experimenta al atravesar el tracto vocal.

### **c) La voz en el psicoanálisis: el cuerpo como resonancia emocional**

La fascinación por la voz se ha extendido más allá de las ciencias físicas y biomédicas en un intento por comprenderla en relación con la subjetividad. Uno de los ámbitos en los que la voz ha jugado un papel especialmente relevante en este sentido es el psicoanálisis. Sigmund Freud (1893-1895) le dio un lugar central al plantear la cura de la experiencia traumática mediante la abreacción<sup>10</sup> a partir de la rememoración de lo sucedido. Según este planteamiento, traumas acontecidos en el pasado, especialmente en la infancia, desencadenaban síntomas físicos persistentes; se trataba de experiencias que el autor enmarcaba en la histeria. La evocación de estas vivencias a nivel verbal y emocional concedía al paciente una segunda oportunidad para abordar la situación sin la contención inicial. La abreacción se completaba a través de las palabras como sustitutos de la acción que se hubiera llevado a cabo.

Freud hacía referencia en el proceso al significado del tono vocal más allá del contenido lingüístico para esta liberación emocional de energía. Era necesario que el relato viniese

---

<sup>10</sup> Es un concepto que fue empleado por Freud y Breuer. Se trata de un neologismo que tiene su origen en *reagieren* (reaccionar) y *ab*, cuyos significados son variados en alemán. Si lo trasladamos al castellano, tendría similitudes con el prefijo "des" en verbos como "descargar" o "deshacer". (Roudinesco y Plon, 2008).

acompañado de esta carga energética que se proyectaba en la voz y resonaba en el cuerpo, ya que si se limitaba a narrarse de forma fría no resultaba eficaz (Newham, 1993). De este modo, la vivencia habitaba lo corporal y actuaba como caja de resonancia de las emociones en forma de voz, gritos y lágrimas que habían quedado recluidas.

Mladen Dolar (2007) desarrolla un acercamiento interdisciplinar a la voz en el que incluye el psicoanálisis. Según Dolar, "la voz se encuentra en el corazón mismo del esfuerzo psicoanalítico" (2007, p. 154). El autor dedica un apartado a la voz desde una visión freudiana, según la cual las pulsiones de la vida y la muerte están entrelazadas, una es el reverso de la otra (Freud, 1973-1986). El duelo parece evidenciar la voz como espacio vacío porque implica su desaparición. La muerte silenciosa como revés del alboroto de la vida parece tensionarse a partir de una materialidad de la voz más presente desde la ausencia, cuestión que también expone Bernard Nominé:

La voz, ese objeto tan poco ruidoso en la vida cotidiana del neurótico, encuentra por un momento una suerte de encarnación (...) el duelo parece ser una reincorporación. Se superponen así dos faltas: la voz de aquel a quien echamos de menos y la voz que falta estructuralmente. De vez en cuando puede suceder que esta superposición dé consistencia a la voz que luego se sonoriza y de repente el sujeto acecha en lo real señales de la presencia del fallecido. (2007, p. 34)

En su atención a la voz, Dolar (2007) expone que para Lacan el inconsciente se despliega mediante el habla debido a que la voz puede escucharse y está estructurada como lenguaje. Frente al posicionamiento lacaniano, el autor se plantea qué sucede entonces con aquello que se considera un "desecho" en la voz al no ser lenguaje en sí mismo (Dolar, 2007). Por su parte, Carl Gustav Jung, según apunta Newham (1993), sí concedió un espacio a los sonidos no-verbales, destacando la importancia de las cualidades de la voz más allá de lo lingüístico que trasladan ecos de emociones e imitaciones de sonidos. Jung consideraba que la experiencia de la esquizofrenia era una exageración cuantitativa de la propia condición múltiple de los sujetos, donde no somos uno, sino varios, por lo que la psicoterapia tendría el propósito de integrarlos en una relación coherente (Newham, 1993).

#### **d) La voz en escena: más allá de los límites sonoros**

A partir de estos desarrollos, se da un cruce inevitable entre las aportaciones del psicoanálisis y las técnicas vocales del campo de la interpretación escénica desde los planteamientos de Alfred Wolfsohn (Newham, 1993; Wise, 2007). Este profesor de canto fue reclutado para la Primera Guerra Mundial con solo dieciocho años, lo que supuso una experiencia traumática que le dejó ciertas secuelas. En las trincheras escuchó voces extremas que le llevaron a preguntarse cómo la voz humana podía desbordar los límites de lo que había conocido hasta entonces. Cuando terminó el conflicto, Wolfsohn arrastró las consecuencias del horror vivido, lo que le generó, entre otras cuestiones, alucinaciones auditivas. La ayuda psiquiátrica no le resultó útil para dejar de escuchar los ecos de los gritos y gemidos de los soldados, una memoria sonora del dolor de la que parecía imposible desprenderse. A pesar de que se interesó por el canto como alternativa, los síntomas no mejoraron.

A raíz de la lectura de algunos escritos de Freud, empezó a valorar que tal vez necesitaba reencontrarse con estos sonidos y liberarlos para evitar que siguieran presentes. Wolfsohn consideraba que, si era capaz de reproducir las sonoridades extremas que había escuchado, se desencadenaría una catarsis en las emociones contenidas en torno a estos sonidos. Basándose también en los planteamientos de Jung, profundizó en la relación entre la psicología y los sonidos humanos para tratar de hacer audibles las imágenes generadas por los sujetos. Por ello, trabajó sonidos que aparentemente no tenían valor musical entendiéndolos como la voz de lo que Jung había denominado "sombra". La voz podía constituir la apertura a la expresión de esas sombras para integrarlas en el yo. Empezó a trabajar consigo mismo en esta línea y a desarrollar su técnica con otras personas. Según su posicionamiento, la voz está determinada por factores emocionales, por lo que el esfuerzo con su alumnado era liberarles de los miedos a llevar sus voces hacia el extremo y así trascender las barreras habituales en las que se movía la voz (Newham, 1993; Wise, 2007).

Cuando Wolfsohn murió en 1962, Roy Hart fue el alumno que tomó el relevo a su trabajo. En 1969 creó el Roy Hart Theatre, que continúa hoy en día, cuya aportación se basa en extender el resultado de este trabajo a las representaciones teatrales para explorar

las posibilidades artísticas y creativas de las voces en relación con las identidades. La base del planteamiento es "el principio de las ocho octavas", según el cual se concibe que cualquier voz tiene un rango de unas dos o dos octavas y media, frontera que puede ser ampliada a seis o más octavas (Newham, 1993; Wise, 2007). Estas aportaciones plantean espacios de cuestionamiento al encorsetamiento habitual de las voces en base a determinadas categorías sociales. Se trata de un acercamiento que contribuye a desencalar la voz como elemento estático en base a una anatomía concreta, de modo que se considera que las posibilidades de habitar la voz son más numerosas de lo que a priori se piensa.

### **e) Sociología entre bastidores. La voz es puro teatro**

La concepción de lo social desde el símil con la actuación o representación teatral constituirá el hilo conductor para mencionar algunas aproximaciones desde el interaccionismo simbólico y sus posibles conexiones con el estudio de la voz.

Erving Goffman lo plantea a partir de las interacciones entre posiciones de masculinidad y feminidad, donde menciona que "el tono de voz es suficiente para la identificación sexual" (1977, p. 318) en relación con los rituales que se articulan en torno al género<sup>11</sup>. Asimismo, hace referencia a cómo determinadas sonoridades humanas se consideran ruidos al interpretarse como intrusiones. También alude a la regulación en los usos de la voz más allá de lo lingüístico, a partir de lo que sucede cuando, por ejemplo, quienes se presuponen en una posición subordinada alzan la voz en un encuentro. Se trata de negociaciones en base a los territorios del yo (Goffman, 1979), lo que da cuenta de un espacio que alude también a lo sonoro y está siendo constantemente rearticulado según la escena representada. Por su parte, George Herbert Mead (1991) hace referencia al término "gesto vocal", que resulta productivo rescatar en estos acercamientos a lo sonoro desde distintas disciplinas. Con "gesto vocal" quiere expresar:

---

<sup>11</sup> Ya se había marcado esa diferenciación de género en el ámbito de la psicología a partir del trabajo de Lewis Terman y Catherine Miles (1936), donde se consideró que la voz era un indicador de la masculinidad y la feminidad.

Aquella actitud, o parte del acto, de un individuo ligado a un acto social, que sirve como estímulo para que otro individuo realice su parte en el acto completo (...). El gesto vocal al menos es un gesto que asalta los oídos de quienes lo realizamos de la misma manera fisiológica que afecta a otros. Oímos nuestros propios gestos vocales como los oyen los otros. (Mead, 1991, p. 181-182)

Por lo tanto, Mead (1991) aprecia en lo sonoro de las interacciones humanas un elemento al que atender al analizar la organización social. Su reflexión se extiende a la concepción del pensamiento al señalar que "nuestro pensar es una conversación interior en la que podemos estar adoptando, frente a nosotros mismos, los roles de conocidos específicos" (Mead, 1991, p. 182), cuestión que será retomada en el siguiente capítulo a partir del trabajo de Charles Fernyhough (2018). Como último apunte entre las aportaciones productivas del estudio de la voz desde lo social, es inevitable hacer referencia a la obra *The Human Voice*, de Anne Karpf (2007), ya mencionada al inicio en las cuestiones biomédicas. Se trata de un acercamiento interdisciplinar muy completo que, debido a sus múltiples enfoques, ha resultado una pieza clave en este trabajo.

## **f) El oído antropológico**

Conjugar la antropología con elementos como la voz, el sonido o la escucha nos conduce a las investigaciones de Ana Lidia Domínguez Ruiz (2015, 2019). La autora se mueve en el marco del giro sonoro de las ciencias sociales, que a su vez se relaciona con el giro aural que ha tenido lugar en los estudios sonoros. Estos devenires teóricos proponen desplazar el interés inicial de los paisajes sonoros, centrados en los fenómenos sonoros y la producción sonora, a focalizarse en los procesos de escucha. En esta línea y dada la condición relacional de esta última, el análisis se complejiza con aportaciones desde las ciencias sociales. Las publicaciones de Domínguez abordan cuestiones como los procesos de socialización a partir del sonido, la epistemología<sup>12</sup> aural o los procesos de construcción de la identidad sonora. También coordina la formación *De lo audible a lo aural: el giro sonoro en las Ciencias Sociales*, una propuesta educativa muy específica

---

<sup>12</sup> El término "epistemología" hace referencia a la teoría del conocimiento, es decir, a la forma en que nos acercamos a conocer un tema determinado. En este caso concreto, "epistemología aural" hace referencia a lo que el oído nos permite conocer.

dentro de sus líneas de investigación cuya primera edición se celebró en 2020, lo que implica que se trata de un enfoque de actualidad.

Por su parte, David Le Breton cuenta con dos trabajos que podemos enmarcar en estos temas: *El silencio* (2017) y *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces* (2021). En ambos casos profundiza en las significaciones de estos conceptos y analiza cómo se articulan en lo social. Algunos de los puntos que le interesan son las regulaciones y ritualizaciones en torno al silencio y la voz, de qué modo construyen sentido o cómo exceden lo discursivo. Finalmente, conviene mencionar, por un lado, el trabajo de Amanda Weidman (2014), que recoge cuestiones muy interesantes en torno a la música, la antropología, el sonido, la semiótica o la mediación tecnológica de lo sonoro. Por otro lado, el artículo *I See a Body in Your Voice: Gendered Bodies in the Sound of Bertsolaritza*, de Jone Miren Hernández García (2018), en el que realiza un acercamiento a la materialidad de la voz con perspectiva de género a partir de las *bertsolaris*<sup>13</sup>.

## **g) Reflexiones filosóficas sobre la voz material**

Desde la filosofía se han realizado distintas aportaciones al estudio de la voz y la escucha. En algunos casos se ha tratado de trabajos exhaustivos en torno a estas cuestiones, por lo que constituyen una base imprescindible en esta investigación.

Una de estas aproximaciones la desarrolla Roland Barthes (1986) a partir de su conceptualización del denominado "grano de la voz", que sería "la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna" (1986, p. 265). Jean-Luc Nancy realiza una interesante aportación en su obra *A la escucha*, donde traza las relaciones entre la búsqueda de sentido y lo sonoro. A partir de esto, sostiene que "sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y

---

<sup>13</sup> El *bertsolarismo* es una práctica cultural del contexto vasco que consiste en hacer uso de la voz desde el canto y/o la improvisación en el espacio público. Hernández García (2018) hace referencia en su texto al origen difuso de esta tradición, ya que al tratarse de un ejercicio fundamentalmente vocal no abundan los registros. En este sentido, los denominados *bertso-paperak* o *bertso-jarriak*, que corresponden a los *bertsos* (estrofas en euskera) impresos en papel, han resultado de gran utilidad. Se trata de documentos que datan de los siglos XIX y XX, aunque según la autora hay referencias que mencionan esta práctica desde el siglo XV.

resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí" (Nancy, 2015, p. 21).

Adriana Cavarero (2005) alude al privilegio logocéntrico y ocularcéntrico de la tradición metafísica, es decir, a la mayor consideración de la palabra en su valor semántico (vinculada con el *logos*, que hace referencia a lo racional-discursivo) y a la mirada como sentido predilecto en la construcción de conocimiento. En esta jerarquía, aquello que hace referencia a la materialidad de la voz como evidencia del cuerpo quedaría en un segundo plano. Mladen Dolar (2007), a quien ya he hecho referencia anteriormente, se acerca a la voz desde distintos campos de conocimiento en su obra *Una voz y nada más*. La lingüística, la metafísica, la ética, la política o el psicoanálisis son los puntos desde los que trata la voz en profundidad.

Por su parte, Derrida (1985) apunta en *La voz y el fenómeno* que el sujeto puede oírse al hablarse, lo que implica una relación entre la interioridad y la exterioridad que denomina auto-afección única. Para Giorgio Agamben (1995), la voz no es una cuestión precultural, sino un producto del lenguaje. Este argumento es rebatido por Ixiar Rozas (2022), quien argumenta que la voz es parte de este *logos* no como consecuencia, sino como antecedente. Por último, Gisela Magri (2019) recoge algunas de estas aportaciones desde la filosofía para aplicarlas al canto en su contribución al monográfico *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*, donde entiende la voz como un lugar desde el que "se suspenden dualismos, como un des-sujetarse del ser" (2019, p. 175).

## **h) Exploraciones desde el arte sonoro**

La voz-escucha se presenta como un terreno muy fértil en el ámbito de la creación artística, ya que configura una serie de encrucijadas muy presentes en nuestra cotidianidad que llaman a la experimentación. A continuación, hago referencia a algunas figuras en este campo que han nutrido y servido de inspiración para esta investigación a partir de sus propuestas.

Jaume Ferrete centra su trabajo artístico en la voz como construcción y transmisión de sentido, así como desde su articulación en relación con el cuerpo. Los formatos de su



obra son múltiples, entre los que podemos encontrar talleres, radio, web, performances, CD o conciertos. Algunos de sus proyectos son *Voz Mal* (2018) o *Voice is the New Touch* (2021)<sup>14</sup>.

Ana María Estrada Zúñiga trabaja desde su experiencia encarnada como mujer migrante asentada en Barcelona, donde relata que uno de sus primeros choques culturales al llegar fue la voz. Su línea de investigación y creación se construye a partir de la relación entre voz-escucha-cuerpo en conexión con la identidad (Ramírez Figueroa, 2021). Entre sus publicaciones encontramos *Sonidos visibles* (2010) y *Tra(ns)ducciones invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey* (2015)<sup>15</sup>.

Ixiar Rozas (2022) es escritora, docente e investigadora en artes escénicas. Sus intereses se sitúan principalmente entre la voz, el cuerpo y el lenguaje, los cuales ha explorado tanto a nivel teórico como práctico. Dentro de la amplitud de su trabajo, destaca su participación en el *Observatorio de la Escucha* (2016), un grupo creado para investigar sobre la audición desde el campo artístico con la intención de favorecer la presencia de espacios de escucha; también es relevante su ensayo *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras* (2022), en el que la autora aúna el trabajo interdisciplinar realizado a lo largo de su trayectoria en torno a la materialidad de la voz, la escritura y la danza<sup>16</sup>.

Salomé Voegelin es una artista e investigadora que aborda la escucha como una práctica sociopolítica. Sus iniciativas se basan en la creación de sonido y la escucha desde lo colectivo. Sus ensayos *Listening to Noise and Silence* (2010), *The Political Possibility of Sound* (2018) y *Sonic Possible Words*, (2014) exploran temas como el silencio, la escucha, el ruido o el materialismo sonoro<sup>17</sup>.

Brandon Labelle es un artista, escritor y teórico que trabaja con la cultura sonora y la voz. Lleva a cabo sus proyectos artísticos y performances a partir de metodologías colaborativas. Algunas de sus publicaciones son *Acoustic Justice: Listening*,

---

<sup>14</sup> Información extraída de <https://www.enresidencia.org/es/jaume-ferrete> y <http://jaumeferrete.net/>

<sup>15</sup> Información extraída de <http://cerosilencio.blogspot.com/>

<sup>16</sup> Información extraída de <https://www.tabakalera.eus/es/ixiar-rozas/> y <http://entzuten.net/es/zer-da/>

<sup>17</sup> Información extraída de <https://www.salomevoegelin.net/>

*Performativity, and the Work of Reorientation* (2021) y *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance* (2018)<sup>18</sup>.

Florencia Curcci es curadora y artista de radio y sonido. En 2017 fundó el Centro de Arte Sonoro (CASo) en Buenos Aires, que promueve la creación e indagación colaborativa en torno al sonido y la escucha. Desde 2020 co-produce Radioee.net, "una radio nómada, translingual y online de investigación que toma la movilidad, las migraciones y el cambio climático como sus temas centrales"<sup>19</sup>.

Lawrence Abu Hamdan es un investigador y artista contemporáneo que trabaja en torno al sonido y la lingüística. Sus creaciones permiten reflexionar en torno a las fronteras, el racismo, la hipervigilancia de los gobiernos y los conflictos bélicos de Oriente Medio. Algunas de sus obras son *The Freedom of Speech Itself, The Whole Truth y Conflicted Phonemes* (2012); *A Convention of Tiny Movements* (2015), *This Whole Time There Were No Lands Mines* (2017), *Saydnaya (the Missing 19dB)* (2017) y *Disputed Utterance* (2019)<sup>20</sup>.

Christine Sun Kim es una artista sorda de nacimiento que trabaja sobre el sonido a partir de sus creaciones de dibujo, pintura e interpretación. Kim combina distintos sistemas de información, como las notas musicales, la lengua de signos o el lenguaje corporal para deconstruir y experimentar en torno a estos códigos. Entre algunas de sus obras podemos mencionar *The Sound of* (2016), donde la artista pretende expresar desde su concepción del sonido cuestiones relativas a lo sensorial y lo emocional. En *Degrees of Deaf Rage* (2018), Kim refleja la ira de su experiencia como persona sorda en distintos contextos a partir de los grados de distintos ángulos. Por último, en enero de 2020 estrenó la obra *Deaf, not mute* en el marco del Festival Beethoven250 celebrado en Barcelona. La pieza cuenta con la participación del Ensemble Contrechamps, un conjunto instrumental de Ginebra que se encargó de acercar un homenaje a Beethoven explorando

---

<sup>18</sup> Información extraída de <https://brandonlabelle.net/>

<sup>19</sup> Información extraída de <https://florenciacurcci.com/> y <https://www.cceba.org.ar/artes-visuales/aqui-en-otra-parte>

<sup>20</sup> Información extraída de <http://lawrenceabuhamdan.com/>

otros formatos. El objetivo de Christine Sun Kim fue abordar cómo la palabra *sordomuda* excluye a las personas sordas de tener voz<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Información extraída de <https://christinesunkim.com/> y <https://sulponticello.com/iii-epoca/la-compositora-christine-sun-kim-reinterpreta-el-sonido-a-partir-de-su-propia-sordera/>

## Metodologías vibrantes: acción-relación

*Hoy hemos hecho un ejercicio que consistía en sacar la voz mientras recorríamos nuestro torso con las manos hasta alcanzar la boca. Una vez llegábamos a los labios, los cerrábamos para que la voz se hiciese palpable en las manos. El sonido es pura vibración. (Notas del taller "La voz en el cuerpo", 23 de octubre de 2020)*

Te invito a cerrar los ojos durante unos segundos. Bueno, pensándolo bien no lo hagas, sería un poco complicado continuar con la lectura. A ver, mmmmm... vale, reformulo la propuesta. Intenta leer estas líneas como si no hubiera nada más a tu alrededor. Lo sé, dependes de la vista para seguir recorriéndolas, pero imagina que los contornos se desdibujan y este mensaje es solo un eco que te acompaña. Ahora prepárate para emitir algún sonido. Venga, aunque sea bajito si el contexto no acompaña.

En este momento eres tu propia voz. Sí, has leído bien, eres tú dentro de ti, pero en formato sonoro. Agárrate fuerte, todo vibra en esta montaña rusa de ondas mientras asciendes a gran velocidad. Hay cuerdas-compuestas que se abren y cierran como las de un centro comercial y te lanzan al afuera de tus límites palpables. Te expandes, chocas, rebotas, te desvías, te mimetizas, te multiplicas en abanico. No te asustes si alguna vez sientes un impulso especialmente energético, es solo un exceso de aire en el estómago (comúnmente conocido como *eructo*) que provoca un viaje sideral inesperado.

Esta investigación trata de algo que no se ve ni se toca, al menos no directamente y tampoco en el sentido habitual de estos términos. La obsesión por la imagen me lleva a la necesidad de visualizar el sonido, de que lo visualices en tu lectura. Habito la contradicción de querer desligarme de la primacía de la vista explotándola hasta el infinito en el proceso. Hago dibujos de montañas y valles inscritos en una línea temporal. Veo vídeos de laringes ajenas. Me vuelvo consumidora adicta de gente desconocida que le susurra a un micrófono. Vivo con el miedo de que mi vecindario me haga una intervención porque yo, que no he cantado en mi vida, he descubierto en la treintena las bondades terapéuticas (que no afinadas) del karaoke frente al espejo.

Si una de las intenciones/inclinaciones de este trabajo es cuestionar la hegemonía de la vista, ¿por qué recorro a figuras visuales para escribir sobre el sonido? Asumo que se trata de una contradicción que estará presente a lo largo de este trabajo dada la

imposibilidad de desligarme completamente de lo visual. En primer lugar, porque el soporte exigido en una tesis doctoral es textual, lo que privilegia el sentido de la vista. En segundo, porque la escritura se asienta en muchas ocasiones en la evocación de imágenes para transmitir distintas sensaciones. Estos son algunos de los motivos por los que este trabajo viene acompañado de un proyecto artístico multiformato y multisensorial, lo que permite un acercamiento al tema más acorde con lo que se defiende. Si bien acepto la paradoja que esto supone, aclaro que mi intención no es sustituir la vista en favor del oído, sino descentrar su protagonismo para, desde la atención puesta en lo sonoro, habitar los cruces sensoriales que posibiliten otros acercamientos a lo académico y lo político.

Uno de los conceptos fundamentales de la dimensión sonora es la *vibración* que emiten los cuerpos en distintas frecuencias, lo que hace posible el sonido. Liliana Elizabeth Otero Caicedo (2015) señala que podemos entender lo sonoro exclusivamente como aquello que percibe el oído y dar por hecho que una persona sorda no podría escucharlo. Sin embargo, el sonido es "una vibración que tiene la virtud de cristalizarse en la piel, trasciende la mera sensación auditiva" (2015, p. 134). Por ello, esta propuesta metodológica se basa en la idea de vibración para plantear el dinamismo del campo social, donde la *acción* se articula a través de una serie de *relaciones* que se configuran y reconfiguran, lo que desemboca en la *acción-relación*. A lo largo de este itinerario teórico-práctico incorporo reflexiones y experiencias que aluden a cómo el sonido nos vincula y nos toca, cuestiones que vertebran la investigación y que han dirigido mis decisiones a lo largo de su desarrollo.

Como adelanté en el apartado inicial [*>*] *play* [*>*], mi intención en los siguientes epígrafes es abordar aspectos que tienen que ver con la teoría y la práctica de esta investigación. La decisión de incluir ambas cuestiones como metodología tiene que ver con la dificultad para separarlas, ya que las lecturas en las que me he apoyado se vinculan con lo que he ido aprendiendo en el hacer y viceversa. En el siguiente apartado, *Los relieves del sonido*, hago referencia a la dificultad de mantener una posición crítica con la hegemonía de lo visual al ser consciente de que dependo en gran medida de este sentido para desarrollar la investigación. Sigo en *El eje del mal es la hegemonía de lo visual* con una reflexión crítica sobre la primacía de la vista en los procesos de conocimiento a partir de lo

expuesto por una serie de autoras. A continuación, extendiendo esta cuestión al contexto feminista actual en *Investigar desde los feminismos: interrogantes e incoherencias*, donde también expongo el lugar situado desde el que desarrollo este trabajo.

En *Desbordar los sentidos del sentido*, ahondo en las posibilidades de investigar atendiendo a otros sentidos más allá de la vista y cómo esto puede aportar a un *hacer feminista* en la academia. Le sigue *Retales de relatos: ¿cómo incorporar las puntadas de voz-escucha?*, que se centra en cómo explorar estas posibilidades a partir de la voz como elemento que vertebra en gran medida los procesos investigadores. Por último, en *La escucha: el cuerpo como oreja* profundizo en estos cruces de sentidos a partir de la importancia a la escucha y sus conexiones con el tacto. Finalmente, este recorrido me lleva a plantear tres herramientas metodológicas en el apartado *Prácticas en resonancia*, que son la *inclinación sinestésica*, la *conversación* y las *atmósferas de interacción*.

### **a) Los relieves del sonido**

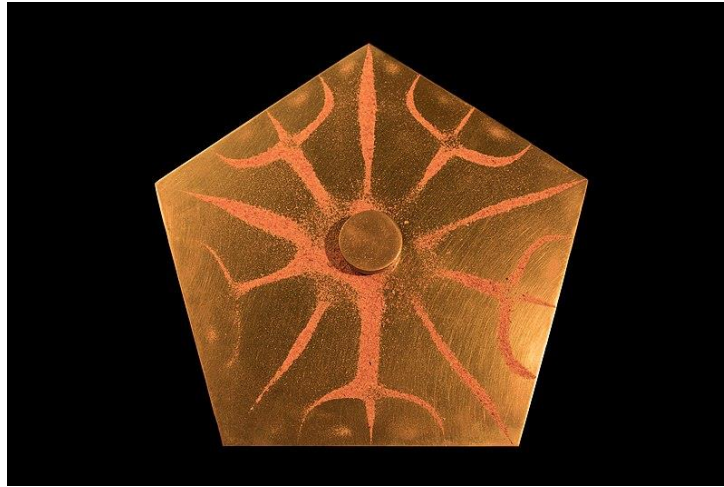
Sigo obsesionada con trazar puentes entre el sonido y distintas formas de representación que me permitan verlo. Intuyo que la vibración es un concepto clave que hace de puente entre lo que suena, se mueve y nos conecta, así que insisto en esta dirección. Durante esta exploración sonora, descubro la relación entre geometría y acústica a partir de los *patrones de Chladni*. Se trata de unas figuras que se forman cuando esparcimos una sustancia granulada, como la arena o la sal, en una placa metálica a la que inducimos ondas sonoras<sup>22</sup>. La invisibilidad del sonido se hace visible a través de estas composiciones y contribuye a incrementar el interés por estos cruces sensoriales.

---

<sup>22</sup> Este vídeo del canal de divulgación del usuario Naju C permite ver cómo se forman las distintas figuras geométricas según los tipos de frecuencia. El texto de la descripción puede ayudar a completar la información al respecto:  
<https://www.youtube.com/watch?v=dYrffUupw7g>

### Figura 1

Una de las figuras resultantes del experimento de las placas de Chladni

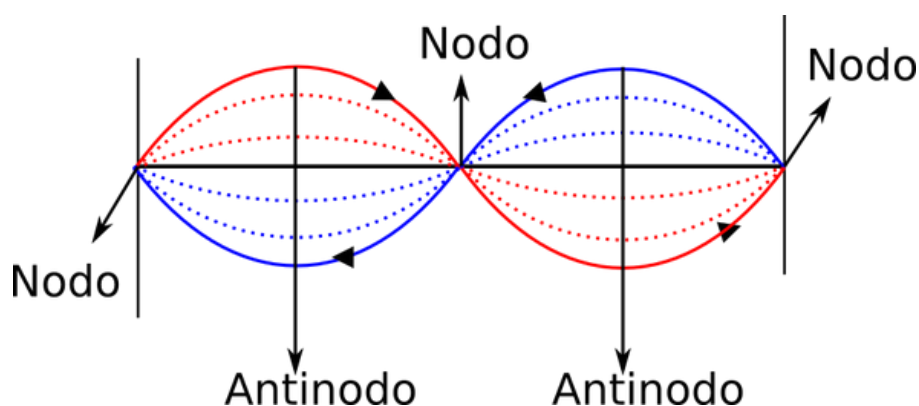


*Nota.* Adaptado de Figuras de Chladni, Wikipedia [Fotografía], por Matemateca (IME/USP) / Rodrigo Tetsuo Argenton CC-BY-SA 4.0.

Las ondas se generan a partir de la vibración de los cuerpos y se pueden transmitir por distintos medios y materiales. Todos los cuerpos emiten una frecuencia vibratoria (nosotros también), por lo que si la frecuencia de estas ondas coincide con la frecuencia de la superficie o con sus múltiplos, ambas entran en resonancia. Las figuras de Chladni se forman a partir de ondas estacionarias, que son interferencias que se dan entre las ondas que van en sentido opuesto, es decir, entre aquellas que están incidiendo y las que produce la placa. Estas ondas estacionarias tienen dos tipos de zonas: vientres, donde se da la máxima vibración; y nodos, donde la vibración es nula. La sustancia granulada se desplazará de los vientres a los nodos al ser las partes de la placa con menor movimiento. Las figuras geométricas resultantes cambian según varíen las frecuencias sonoras (Massmann y Ferrer, 2008; González, 2015).

**Figura 2**

Representación gráfica de las ondas estacionarias



Nota. Adaptado de *fisic [Gráfico]* por David Valenzuela Z.

El sonido tiene un carácter secuencial, solemos entenderlo como una sucesión inscrita en el tiempo. Cuando hablamos, una serie de fonemas se encadenan; el reloj avanza, los segundos pasan, las escenas se conforman y la memoria se asienta. Una canción tiene una duración determinada, es una píldora temporal de música que evoca lugares. Si el tiempo es la cuarta dimensión y la voz, al no ser tangible ni visible, puede evocar más fácilmente la noción de temporalidad, ¿cómo pensar la voz también como *objeto* en tanto que elemento invisible a nuestros ojos que ocupa *espacio* y se desplaza en las coordenadas del *tiempo*? ¿Qué conexiones con otros sentidos habilita lo sonoro? ¿Cómo configura esto el movimiento de otros elementos en el espacio?

Estas preguntas me llevan al interés por la representación tridimensional del sonido como anticipo de la intención de conectar sonido, materia, espacio y tiempo. Igual que las figuras de Chladni generan fascinación por la porosidad que plantean entre lo sonoro, lo táctil y lo visual, proyectar el sonido desde la noción espacial resulta tentador a la par que útil para entender mejor sus matices. Además, también nos permite ser más conscientes de la permeabilidad entre sentidos. Si quiero analizar la voz más allá del habla y pensarla desde su conexión con el cuerpo, la forma en que esta ocupa el espacio me abre otras perspectivas.

Para profundizar en estas traducciones sensoriales que ayuden a visualizar lo sonoro basta un ejemplo cotidiano como una ecografía. Esta técnica diagnóstica funciona a partir de los ultrasonidos, aquellos que tienen una frecuencia por encima de los 20.000

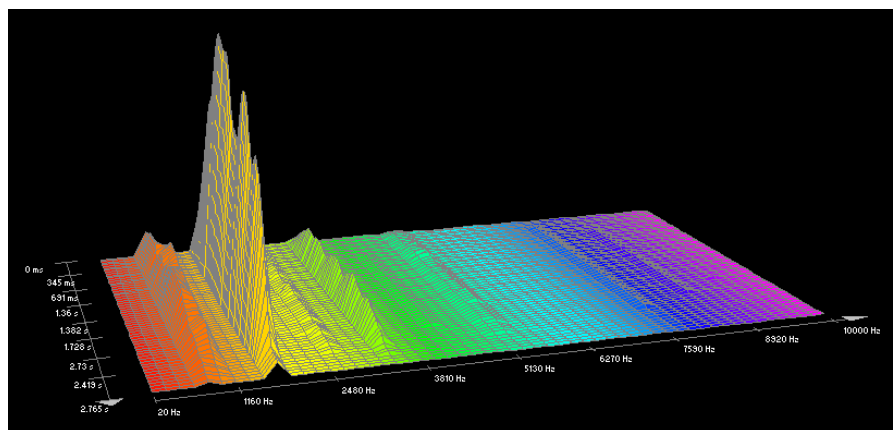


hercios, que es el límite de lo que alcanza el oído humano. Por lo tanto, son imperceptibles para nosotros, pero tienen una función destacada en esta prueba médica. La ecografía funciona a partir de un transductor que, a través de corriente, emite ultrasonidos y recibe los ecos de estos al reflejarse sobre una zona del cuerpo concreta. En el camino de vuelta, estas ondas acústicas se convierten en energía eléctrica que se traduce en imagen (Díaz-Rodríguez et al., 2007). De este modo, el eco de los ultrasonidos sobre las superficies a analizar permite observar áreas del interior del cuerpo humano en dos, tres y cuatro dimensiones.

Otra forma de representación visual a partir del sonido es el espectrograma, que muestra la frecuencia, el tiempo y la intensidad de este en un diagrama. En un inicio se utilizó para estudiar el habla, aunque posteriormente se ha usado para otro tipo de sonidos. Puede representarse de forma bidimensional o tridimensional, lo que correspondería al objeto sonoro (Gérard A., 2011).

### Figura 3

Objeto sonoro en gráfica 3D



Nota. Arnaud Gérard A., 2011, *Revista boliviana de física*.

El ayarachi Yura es una flauta de Pan prehispánica perteneciente al periodo "intermedio tardío" (900-1400 d.C.) de la cultura Yura, ubicada en Potosí (Bolivia) (Barrientos y Pérez de Arce, 2013). El espectrograma muestra cómo la frecuencia, el tiempo y la intensidad de la flauta construyen esta arquitectura en 3D que nos hace visualizar su sonido. Se trata de una reconstrucción para "recuperar y revalorizar un patrimonio cultural e inmaterial de tradiciones musicales prehispánicas a partir del modelamiento físico de

instrumentos antiguos para la recuperación de sus sonidos" (Barrientos y Pérez de Arce, 2013, p. 82).

*Inmaterial* significa que no se puede tocar, pero en esta intención de querer ver lo que no se puede tocar, la inmaterialidad aparente parece referir también a la materialidad. La representación de este sonido habla de cuerpos, de territorio, de colonialismo y de memoria sonora; es casi un paisaje palpable con el que aprender sobre tradición, historia y herida. La voz, en tanto que sonido, constituye una encrucijada donde cuerpo, emoción, duelo, subjetividad, deseo, lenguaje, vulnerabilidad, identidad, tecnología, cuidado, memoria, productividad, poder, arte y política, entre tantas otras, se entrelazan.

Planteo la voz como eje de esta investigación como apertura a nuevas preguntas más que para proporcionar respuestas cerradas, tratando de no caer en su idealización, sino entendiéndola como una tensión productiva. Mi propósito es analizarla desde sus múltiples posibilidades sin limitarla a categorías dicotómicas al considerarla un fenómeno umbral (Kolesch y Krämer 2006). En esta línea, me baso en las aportaciones de la *antropología encarnada* (Esteban, 2013) para desplegar la investigación a partir de los dos movimientos que plantea la autora; por un lado, el análisis de mi vivencia corporal desde la voz; por otro, entender esta experiencia desde "la tensión entre el cuerpo individual, social y político" (2013, p. 51), es decir, desde su condición relacional y su configuración en espacios asimétricos.

Con ello quiero alejarme de posturas que entiendan lo corporal como algo delimitado y escindido de lo que le rodea para, en su lugar, apostar por considerarlo un proceso dinámico en relación con otros cuerpos y constituido desde esta pluralidad. Este posicionamiento entronca con el denominado *embodiment* (Csordas, 1994), cuya traducción y desarrollos posteriores han cristalizado en variantes como *encarnación* (García Selgas, 1994), *corporización* (Grosz, 1994) o *incorporación* (Preciado, 2002) donde se pretende "superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo (...) y subrayar su dimensión potencial, intencional, intersubjetiva, activa y relacional" (Esteban, 2013, p. 25).

Ixiar Rozas (2022) plantea la necesidad de hacer hincapié en esta voz encarnada al tratarse de la presencia del cuerpo en el ejercicio vocal, "una materialidad que ha sido

omitida, invisibilizada e impensada por la historia del pensamiento occidental" (2022, p. 56). Es lo que denomina *materialidad fónica*, subordinada a una lectura cartesiana que prioriza la voz como lenguaje o pensamiento, es decir, su interpretación racional frente a la corporal:

La materialidad fónica olvidada, la voz al servicio de la palabra y su significado. Así, resulta inevitable que la emisión vocálica no dirigida a la palabra se considere un resto. Sierva del reino de lo semántico, la voz se convierte en algo que sobra. Esta reducción a excedente se ha convertido a su vez en una ausencia, en algo que apenas existe. Y así hemos ido olvidando que esa voz es excesiva *per se* y necesita una boca que la *bocalice* y unas orejas que la escuchen. (Rozas, 2022, p. 57)

Pensar en la materialidad fónica es pensar en la función de relación del sistema nervioso a través de la que captamos un estímulo sonoro, lo procesamos mediante el oído y transformamos en una respuesta. Somos en esa función de relación y somos en función de los otros, ya que "la voz pone en relación los cuerpos de forma intercorporal y reflexiva" (Martín Guillén, 2021, p. 52). La voz nos traslada a la condición relacional del sonido y a la escucha como una intención de entregarse a esta relación de relaciones.

En este apartado he mencionado algunas representaciones de lo sonoro a partir de ecografías y espectrogramas. Al pensar en las primeras, es común visualizar la imagen de un feto durante el embarazo, un proceso en el cual la voz gestante tiene una relevancia concreta. "El feto escucha desde el primer mes" (Le Breton, 2021, p. 63), al igual que percibe la voz gestante de forma más clara porque también le llega a través de la resonancia del cuerpo, de modo que su experiencia sonora es tangible (Karpf, 2007). Respecto al espectrograma, su representación recuerda a un paisaje de cordilleras, así como en el sonido que evoca hay huellas de territorios y cuerpos. La voz, cuya sonoridad resuena en nuestras cavidades, también hace referencia a "nuestros cuerpos territoriales como lugares que guardan historias propias y diversas" (Gallego, 2020, p. 19), lo que me lleva a pensar en esta materialidad fónica como una atención a lo que significa la voz en el cuerpo como territorio político (Gómez Grijalva, 2012).

## **b) El eje del mal es la hegemonía de lo visual**

El título de este apartado está basado en el libro *El eje del mal es heterosexual* (Romero Bachiller et al., 2005) como homenaje a una de las primeras obras de teoría queer que llegó a mis manos. Un 10 de noviembre de 2013 a las 19:48 recibí un mensaje en Gmail con asunto "Textos queer (parte I)" que contenía un pdf con este libro. Se trataba de un envío realizado a la lista de correo de Patio Trasero, colectivo LGTBIQ+ que se reunía en el espacio autogestionado Patio Maravillas, situado en el centro de Madrid. Llevaba solo un mes asistiendo a sus asambleas y únicamente tenía como experiencia previa mi participación en el movimiento universitario Toma la Facultad que, con similitudes a nivel político y organizativo, centraba su actividad en otros temas.

Patio Trasero supuso mi primer contacto con el transfeminismo, al igual que *El eje del mal es heterosexual* una de mis primeras lecturas. Fue la encrucijada que inauguró lo que vendría en los próximos años, el lugar en el que entré en contacto con gente que me seguiría encontrando en otros espacios activistas. Conocí a Carmen y Dau primero a través de la lectura del libro, después como profes del máster que estudié y, finalmente, como directora y director de esta tesis, lo que implica un vínculo alargado en el tiempo que excede lo académico. Esta mención es un reconocimiento a todas las personas que desde el activismo, la academia o los puentes entre ambos espacios han sido referentes para quienes hemos llegado después.

Retomo el juego de palabras que los autores utilizaron para el título de esta obra colectiva con la intención de trazar un paralelismo sensorial que haga referencia a la misma cuestión, es decir, ¿cuáles son las asimetrías del contexto social? ¿Cómo se traduce esto en la construcción de saberes? ¿Podemos hablar de la existencia de una "jerarquía de los sentidos" (Karpf, 2007, p. 13)? Adriana Cavarero sostiene que "la metáfora ocular, que caracteriza la verdad en la tradición metafísica, tiene sus raíces en el privilegio de la visión compartido por toda la cultura griega" (2005, p. 36). La autora argumenta que la filosofía se centra en lo presencial, por lo que lo sonoro frente a lo visual se percibe más como una sucesión que como una simultaneidad. Lo que se contempla se asume como una escena acotada sobre la que planea una cierta sensación de control de aquello que se mira.

La metáfora es una figura retórica que siempre remite a una imagen<sup>23</sup>. Por lo tanto, si afirmamos que la vista tiene un lugar protagónico en las sociedades occidentales, la metáfora será un recurso privilegiado a nivel epistemológico. Hablar de "punto de vista" o de "perspectiva" hace referencia al lugar señalado desde el que nuestros ojos se disponen a conocer, sin conceder tanta importancia a qué determina esta posición concreta en cuanto a aquello que escuchamos, tocamos, olemos y saboreamos. Por eso hablamos de "estar en el punto de mira", una atención dirigida desde la mirada que puede exponernos sobremanera:

*El ejercicio final es similar al de la sesión anterior: una invitación a cantar frente a las demás. En este caso, la variación es que en lugar de ponernos en el centro, la que canta lo hace desde el sitio en el que se encuentre de la sala. Las demás compañeras la acompañan mediante sus voces o a partir de la percusión de manos y pies.*

*Al terminar, compartimos cómo nos hemos sentido. Julia comenta que, aunque le encanta expresarse en este espacio, todavía siente algo de juicio y no se encuentra 100% cómoda, lo que le lleva a preferir cantar con los ojos cerrados. La escucho y asiento en silencio. No puedo estar más de acuerdo. Me sucede lo mismo, para superar la exposición que supone este ejercicio necesito cerrar los ojos para aislarme. Al abrirlos solo quiero echar a correr. (Notas del taller "Territorios de la voz"<sup>24</sup>, 14 de diciembre de 2018)*

Con la referencia a la visión se establece un paralelismo entre un yo orientado en una determinada posición hacia el conocimiento y unos ojos que enfocan. Estos ajustan el marco para el análisis, incluyen o dejan fuera, se dirigen a lo que quieren conocer en un movimiento aparentemente unidireccional. Por ello, mirada y posición evocan una referencia a un yo en un punto preciso del espacio que se entrega al conocimiento como una labor racional a partir de una separación entre el afuera y el adentro (de Lauretis, 1987).

Casado y Gatti (2001) consideran que se establece una frontera en la tarea investigadora que refuerza la dicotomía sujeto-objeto en el conocimiento. Se trata de una separación que se alarga en la división teoría/práctica, de forma que en la investigación sociológica

---

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión y para desarrollar en futuros trabajos, conviene mencionar la sección "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", de la obra *Fundamentos del lenguaje*, de Roman Jakobson, así como "Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*", de Barbara Johnson. Agradezco a Gema Pérez Sánchez estas referencias.

<sup>24</sup> Agradezco a Paula Martín Peláez que me hiciese llegar la información de este taller, ya que fue una experiencia enriquecedora en muchos sentidos.

se produce un acercamiento inicial al campo que permite focalizar el objeto para después llevar a cabo un alejamiento y olvido. Con ello, en la generación de conocimiento se construyen metáforas a partir de una representación del objeto desde un distanciamiento como sujeto investigador, que mira e interpreta, así como un viaje simbólico con una serie de paradas que se llevan a cabo en la exploración. Estas proyecciones tienen un carácter visual que refuerza a su vez las presencias/ausencias en el proceso, ya que en el mapeo se representa aquello que despierta interés en la mirada científica y, al mismo tiempo, se excluyen los *desechos* de dicho procedimiento. En este sentido, es interesante rastrear esos espacios de transición que pongan en entredicho las fronteras, contribuyan a poner en tela de juicio un pensamiento dicotómico e indaguen más allá del protagonismo de lo visual.

Susan Bordo (1986) señala como momento histórico clave en esta consolidación del marco visual la transición de la Edad Media al Renacimiento, un instante en el que el sujeto conocedor se posicionó como una entidad separada. Este objetivismo cartesiano implicó una separación entre conocedor y conocido como condición para el conocimiento. El cuerpo se empezó a contemplar como un escollo para la consecución de esta objetividad, lo que dio lugar a una desatención a lo sensorial y lo emocional porque podían emborronar el "verdadero conocimiento" racional.

A partir de la revolución científica se produjo un extrañamiento: la mirada se estableció en un lugar alejado y aparentemente neutral respecto a lo que se disponía a conocer. Esto contribuyó a un "modo de pensar masculinista" (Bordo, 1986, p. 441) al que Sandra Harding (1996) también hace referencia. Para esta última, la apelación a la "objetividad" es más una ocultación de la posición de quien investiga, que se acerca a lo que se dispone a conocer desde un distanciamiento que elude hacer explícito el lugar desde el que mira, lo que impide hacer presentes las consecuencias de dicho emplazamiento.

El privilegio otorgado a la visión cristaliza en una mirada que se lanza a conocer de una forma desencarnada y distante. Los trabajos de Remedios Zafra (2015) y Donna Haraway (1995) resultan muy productivos en este análisis al hacer referencia explícita a la centralidad de la mirada. Zafra (2015) habla del dominio ocularcentrista y logocéntrico en Occidente, una hegemonía que se construye a partir de la relación entre

visión y conciencia. La autora expone que en esta mirada dominante está implícito el deseo masculino, lo que se complementa con la crítica poscolonial y decolonial a partir del señalamiento de una mirada que deja en una posición subalterna a aquellos sujetos de territorios colonizados, así como a otras identidades relegadas a los márgenes. Zafra, al igual que Cavarero (2005), sitúa el origen de esta primacía de la mirada en la tradición griega, un protagonismo que se alarga a las distintas vertientes del pensamiento anterior a la posmodernidad:

La vinculación de la imagen con la religión idólatra, pero especialmente las equivalencias entre 'ojos y mente', y la visión con la verdad y la objetividad reclamadas por la ciencia, han prevalecido como principales valedoras para la construcción de mundo a interpretación de la realidad; así como para establecer jerarquías respecto a lo que no podía o no debía ser visto, a lo ensombrecido y lo políticamente subordinado. (Zafra, 2015, p. 52)

Zafra expone también que esta mirada ha sido cuestionada a finales del siglo XX a partir de la crítica por su relación con el poder. No obstante, hace hincapié en la necesidad de ser conscientes del modo en que miramos, ya que este se vincula con la perpetuación de estructuras que ponemos en tela de juicio y, al mismo tiempo, también habitamos. Es un llamamiento a ampliar el foco más allá y "advertir las zonas de sombra, exclusión e invisibilidad" (2015, p. 58) que configuran situaciones de desigualdad entre quién es visto y quién no.

Hay una vinculación entre la mirada y el poder, relación que la autora desarrolla con mucha precisión en las interacciones a través de distintos dispositivos tecnológicos. Las posiciones que se articulan contribuyen al mantenimiento y reforzamiento de ciertos privilegios en detrimento de quienes no los tienen, donde hay cuerpos que miran frente a cuerpos que son mirados. La forma en que se despliega esta mirada y sus conexiones con el poder, así como la posibilidad de explorar otras formas de acercamiento más allá del protagonismo de la vista son algunos de los puntos relevantes del análisis de Zafra.

Por su parte, Haraway (1995) incide también en la carga metafórica de la vista como eje en los procesos de conocimiento y pone de relieve la necesidad de realizar una crítica a las formas habituales de mirar que se han utilizado como evasión al cuerpo marcado. Haraway apuesta por alternativas regidas "por la visión parcial y por la voz limitada"

(1995, p. 338), poniendo de manifiesto las posibilidades que permiten esclarecer el lugar particular desde el que se lanza la mirada, de forma que estos *conocimientos situados* constituyen "la única manera de encontrar una visión más amplia" (Haraway, 1995, p. 339).

La autora realiza una crítica a la forma habitual de producir conocimiento a partir de una mirada distante no parece proceder de ningún lugar concreto, frente a lo cual propone hacer explícita la posición desde la que miramos. Estos conocimientos parciales son para la autora los únicos que posibilitan una visión objetiva, ya que la clave no es caer en el relativismo, sino entender que las posiciones que se articulan lo hacen en un entramado abierto a la transformación, donde hay múltiples maneras de acercarse al conocimiento que, además, vienen acompañadas de desplazamientos en ese ejercicio. Ello no implica que no se den relaciones de poder en estas negociaciones, pero sí amplía las posibilidades al romper con una concepción del conocimiento lineal y jerárquica entre sujeto y objeto de conocimiento (Montenegro y Pujol, 2003).

Frente a la condición de infinitud y objetividad, Haraway prefiere resignificar la visión como algo encarnado y específico desde una responsabilidad feminista que "*requiere un conocimiento afinado con la resonancia, no con la dicotomía*" (Haraway, 1995, p. 334, énfasis añadido). Esta crítica al pensamiento dicotómico permite cuestionar si la metáfora de la visión es la única forma de acercarnos al conocimiento o si, por el contrario, es interesante pensar en otras metáforas que complementen este movimiento. La "resonancia" que menciona Haraway significa a nivel físico que se da una frecuencia de vibración similar entre dos cuerpos, lo que da lugar a que las ondas sonoras se refuercen y el sonido se transmita. Este concepto se podría aplicar al ámbito investigador, no tanto con la idea de "igualar" necesariamente las frecuencias con aquello que queremos conocer, pero sí de entender la reciprocidad de los cuerpos que se vinculan en el proceso.

Las voces se articulan a modo de ensamblajes (Deleuze y Guattari, 2002) desde una multiplicidad que posibilita distintas combinaciones. La resonancia entre cuerpos pone de manifiesto una afectación de la materialidad en la que los límites ontológicos se desdibujan a través del sonido. La forma en que este se propaga permite contemplar



estas interacciones desde la resonancia en el marco del materialismo relacional (Law y Mol, 1993), donde la frontera entre ese afuera/adentro, humano/no-humano se hace y se rehace, en un proceso de configuración y reconfiguración a partir de la voz-escucha y su condición sonoro-material. Por ello, realizar una investigación de forma situada no se agota en explicitar el lugar desde el que analizamos, sino en la apertura a ahondar en sus intersticios, trascender los formatos habituales y entender el conocimiento como una vinculación colectiva en articulación permanente que suena, afecta y nos moviliza.

### **c) Investigar desde los feminismos: interrogantes e incoherencias**

Este trabajo se enmarca a nivel académico en el campo de los Estudios Feministas y de Género; a nivel activista, en un recorrido de diez años de participación en distintos colectivos; y a nivel personal, en la voluntad de seguir cuestionándome, aprendiendo y conjugando estas tres esferas de límites difusos. No obstante, lo anterior no es garantía de que esta investigación sea feminista. Sin ánimo de querer tirar piedras contra mi propio tejado, planteo esta cuestión como una reflexión sobre temas que desarrollaré a continuación.

¿Qué entendemos por "investigación feminista"? ¿Una tesis es feminista por estar inscrita en un programa que incluye este término en su denominación? ¿Una tesis es feminista por repetir esta palabra X número de veces en sus páginas? ¿O quizá la enumeración de una serie de categorías sociales la convierte automáticamente en interseccional? Voy un paso más allá y ya termino con la dosis de *haterismo*, prometido, pero ¿es compatible para quienes iniciamos nuestro recorrido en la academia realizar investigaciones feministas con las exigencias actuales? ¿Cuál es el impacto del bucle de hiperproductividad al que obligan las revistas de impacto?

Lanzo estas cuestiones con una intención de autocrítica y de reflexión colectiva. Por si hay dudas, mi intención es tratar de hacer una tesis acorde con lo aprendido en los feminismos y que haya muchas otras investigaciones en esta línea. Tampoco considero que solo se hagan tesis feministas desde programas que lo lleven en su denominación, sino que lo concibo como algo transversal que tiene más que ver con *qué hacemos* y no

exclusivamente con *cómo lo nombramos*. Comparto estas preguntas porque me han acompañado durante el proceso de elaboración de la tesis a partir de una serie de lecturas y experiencias. Además, considero que en el contexto actual de polarización en torno al *feminismo* es importante analizar los procesos académicos en relación con este concepto.

La metáfora de las gafas moradas es habitual en el feminismo. Ver el mundo a través de estos cristales es un sinónimo de toma de conciencia feminista a partir del color violeta de la montura como vinculación con este movimiento. La visión que permiten estas lentes implica que, por ejemplo, algunas canciones de la adolescencia empiezan a sonar diferente, ciertos comentarios en los grupos de WhatsApp ya no hacen gracia y determinadas conductas aparentemente *normales* ya no lo son tanto. El acto de ponerse las gafas se parece al dilema químico de Matrix... ¿pastilla azul o pastilla roja? Ser o no ser la *aguafiestas* de turno, esa es la cuestión (Ahmed, 2017).

Sin embargo, la figura de las gafas moradas no debería entenderse como el resultado de un acto consolidado en el cual, una vez puestas las *gafas adecuadas*, somos plenamente conscientes de las situaciones de desigualdad social. Podríamos estar cayendo en una dicotomía donde la posición adecuada sería la nuestra frente a la del resto, nuestras gafas frente a otras gafas, nuestra mirada frente a la de les demás. Ponerse estas gafas podría entenderse como un acto de superación de la *ceguera social*, con una connotación capacitista al igual que simplista al entenderse como un proceso concluso. No obstante, sería más adecuado entender la metáfora de las gafas como una cuestión no cerrada, donde lo que se inaugura es la posibilidad de ajustes ilimitados que permitan seguir enfocando el escenario social.

Lo anterior puede materializarse en lo concreto a partir del análisis que realiza Carmen Romero Bachiller sobre el clima actual de auge neofascista, el cual "corre en paralelo con una movilización global feminista, que se está identificando como 'cuarta ola' por la potencia, intensidad y extensión de las respuestas colectivas" (2022, p. 82). Como señala la autora, este esplendor de lucha feminista ha venido acompañado de "la irrupción en el marco del feminismo de un conjunto de discursos transexcluyentes que (...) se autoproclaman como las 'auténticas feministas', expulsando en el recorrido a todas

aquellas que no pensamos como ellas" (2022, p. 83). Por lo tanto, a veces las gafas moradas permiten un enfoque de género útil y necesario que, al mismo tiempo, puede terminar estrechando el campo de visión. Lo recomendable sería que estas gafas estuviesen abiertas a desplegar la mirada desde otros cristales y, en lugar de limitar el encuadre, lo ampliaran todo lo posible. Al menos es la forma en que entiendo y definiendo los feminismos, procesos de apertura, cuestionamiento y aprendizaje constante donde habitar la incomodidad desde lo que otras y otras pueden aportarnos.

Esta cuestión se aborda en la *interseccionalidad*, término acuñado por Kimberlé Crenshaw (1989) para hacer referencia a cómo la simultaneidad de opresiones complejiza el análisis y articula distintas posiciones. El concepto partió de la necesidad de denunciar desde un marco legal la situación de las mujeres negras discriminadas en el contexto laboral estadounidense por motivos de género y raza, lo que ponía en evidencia el solape de ambas categorías (Romero Bachiller, 2022, p. 92). Sin embargo, aunque no fuese con este término, Sojourner Truth ya señaló esta cuestión en 1851 a partir de su discurso *Ain't I a Woman*, donde problematizó la homogeneidad de una idea de *mujer blanca* en la que no se englobaba la raza (Collins, 2000). Asimismo, esto también fue trabajado por la organización Combahee River Collective (Platero Méndez, 2012), que contaba con figuras como Audre Lorde o Barbara Smith, al igual que mediante las aportaciones de bell hooks (2004), Angela Davis (2005) o Patricia Hill Collins (2012).

A pesar del interés y necesidad de esta propuesta, autoras como Esther Mayoko Ortega (2019), Yuderkys Miñoso Espinosa (2020) y Ochy Curiel (2014) señalan que se trata de un concepto que las feministas blancas seguimos sin aplicar bien al tomar como eje principal el género y limitar los demás ejes adicionales a una enumeración. Las autoras coinciden también en la crítica al uso de la interseccionalidad en espacios institucionales y académicos que, aunque se nombren feministas y queer, perpetúan lógicas coloniales. Con ello exponen que el uso de este término no se limita a su mención en las investigaciones como palabra mágica que exime de responsabilidades, sino como un cuestionamiento continuo que aterrizar en lo concreto. Estos apuntes plantean un reto y aprendizaje para lo que me propongo en este trabajo.

Durante la elaboración de la investigación, he temido caer en un análisis que se dividiese en los distintos ejes de opresión que recoge la interseccionalidad e invisibilizase sus conexiones entre sí. También me ha preocupado asumir sin fisuras la idea de que estaba investigando con *perspectiva interseccional*, cuestión que en otros momentos he podido sostener sin demasiadas contradicciones y que ahora, fruto de nuevas lecturas y reflexiones, tomo con más cautela. No se trata de manifestar un miedo hacia esta palabra, sino plantearla como una tensión productiva y aceptar que es probable que, a pesar de las buenas intenciones, el resultado cuente con una serie de limitaciones. Por lo tanto, mi posición se sitúa en un espacio intermedio que no quiere eludir lo que la interseccionalidad propone ni apropiarse de su planteamiento con una falsa seguridad. Mi propósito es tratar de tenerla presente aceptando los errores contingentes sin caer en sensaciones de culpa o señalamiento, y entenderla en términos de responsabilidad y de oportunidad para el aprendizaje.

Para ello, me ha resultado esclarecedora la propuesta de Mara Viveros Vigoya (2016). La autora se basa en la afirmación de Joan Scott (2010) sobre la necesidad de plantear el género como pregunta que solo encuentra respuesta en la especificidad del contexto y la concreción al investigar, cuestiones que Viveros Vigoya traslada a la interseccionalidad. Por lo tanto, el desafío no es limitar su uso a la aplicación teórica o metodológica, sino mantenerla como un interrogante presente a lo largo de todo el proceso que posibilite una posición de apertura (Viveros Vigoya, 2016). A partir de este planteamiento y pensando en la metáfora de las gafas moradas con la que he abierto este apartado, propongo sustituir la idea de unas *gafas de cerca* por una intención de *escuchar de cerca*, es decir, intentar atender a las distintas particularidades desde una proximidad sensible (Sabido Ramos y García Andrade, 2017) que no limite la idea de escuchar a lo discursivo, sino que sienta la vibración de los cuerpos en movimiento en toda su extensión.

Desde esta atención a lo concreto, considero que la forma más honesta de habitar este proceso es desde los interrogantes y las incoherencias. Si pretendemos plantear las investigaciones desde un lugar determinado, resulta muy complicado (al menos a mí me lo ha parecido) abarcar todo lo que propone la interseccionalidad. Y precisamente creo que ahí está la potencia de este término, en que el *hacer feminista* a nivel académico-

político no es un proceso cerrado ni de verdades absolutas, sino un devenir constante de preguntas (Viveros Vigoya, 2016) que parten de lo particular y de reconocernos en la incoherencia a pesar de la buena voluntad.

A partir de mi experiencia encarnada, diría que tiene que ver con asumir la ambivalencia existente entre lo que me gustaría que hubiese sido esta investigación y lo que finalmente es; entre el deseo de dar a conocer el tema que estudio a partir de otros testimonios y que eso implique mencionar cuestiones que no siempre me atraviesan, con la posibilidad de caer en el extractivismo académico; entre querer hablar de otras vivencias para no limitarme a la mía y que el hacer colectivo no siempre se conjugue con el espacio doctoral. No expongo esta cuestión con carácter derrotista, al contrario, lo hago con la intención de compartir los interrogantes e incoherencias que me acompañan.

Me interesa lo que Nira Yuval-Davis (2017) denomina *interseccionalidad situada*, que pone el foco en los contextos particulares de interacción. A partir de esta noción y desde la intención de explicitar dónde me sitúo en mi acercamiento a esta investigación (Haraway, 1995), en este punto de la tesis la pregunta es: ¿qué lugar ocupo yo en relación con lo que voy a investigar y cómo se traducirá esto en sus posibles limitaciones? Como adelanté al inicio del trabajo, el tema elegido se vincula con mi recorrido vital desde la voz a partir de una experiencia no normativa en cuanto al género y la sexualidad que se podría encasillar dentro del bollerismo, no binarismo o mamarrachismo desviado. Este es el punto central desde el que se despliega la tesis.

En cuanto a otras cuestiones circundantes añadiría, por un lado, el acento por haber nacido y vivido en Granada durante veintiún años, aunque considero que hay otros recorridos más significativos que el mío (mi familia es de Madrid y siempre he tenido un acento con *passing* "neutro"). En mi caso tiene más que ver con una trayectoria vital dividida entre estas dos ciudades, lo cual ha facilitado mi participación en diferentes contextos de socialización. Esta cuestión me ha permitido ser testigo de los distintos grados de aceptación del acento en términos de centro-periferia. Por otro lado, la voz en relación con la salud mental a partir de lo que se conoce de forma coloquial como "voz interior", que hace referencia a la forma en que fluctúan los pensamientos según lo que nos atraviesa a nivel emocional. De igual modo a lo comentado con el acento, en esta

cuestión me sitúo en una posición de interés y escucha a quienes llevan años aportando en esta dirección para aprender sobre mis propios malestares.

A partir de lo anterior, la siguiente pregunta sería ¿qué otras cuestiones resultan relevantes en el acercamiento a la voz más allá de lo que toca mi experiencia? ¿Cómo aproximarme a otros itinerarios sonoros de una forma ética? ¿Cuáles pueden ser las limitaciones en ese movimiento? La intención no es abarcar toda la complejidad que entraña la voz, sino ampliar el foco de atención a otros temas que no atraviesan mis vivencias. Esto implica dos cuestiones: por un lado, habitar la incomodidad al comprobar que, al igual que pueden afectarme determinadas asimetrías sociales, también puedo contribuir a reforzarlas; por otro lado, asumir las limitaciones de esta investigación precisamente por el lugar situado desde el que la llevo a cabo.

En este sentido y en base a cómo me relaciono con lo que estudio, considero importante explicitar que lo hago desde una serie de privilegios que tienen que ver con la raza, la clase y la corporalidad. Respecto al primero, soy una persona euroblanca, por lo que no he sufrido discriminación racial y me he educado en un sistema que perpetúa el racismo en sus instituciones. En cuanto al segundo, he crecido en una familia que tuvo acceso a una formación superior y a un puesto de trabajo por oposición en la administración pública, lo que implica un empleo estable, un horario compatible con la crianza y un nivel socioeconómico medio-alto.<sup>25</sup> Por último, aunque mi experiencia corporal no encaja en la cisheternorma, tengo un cuerpo acorde con los cánones normativos y soy funcional a ojos del sistema productivo capitalista, es decir, no he vivido experiencias gordóforas o capacitistas.

Remarco estas cuestiones porque considero que son igual de relevantes que las que mencioné anteriormente sobre el origen de mi interés por este tema de investigación. Si mi intención es analizar la voz-escucha como eje fundamental en las interacciones sociales, resulta pertinente explicitar mi posición en un sentido amplio. Con ello, entiendo que mi lugar como investigadora está atravesado por una serie de ejes que me colocan

---

<sup>25</sup> Considero que este contexto socioeconómico privilegiado tiene mucho que ver con que haya podido realizar la tesis con un contrato predoctoral, cuestión que trataré con más profundidad en el apartado final *bonus track* como reflexión sobre el sistema académico actual.

en distintas posiciones según el contexto. Esto tiene una repercusión en mi manera de hacer voz a partir de mi "voz limitada" (Haraway, 1995), lo que condiciona mi acercamiento al tema de estudio y determina las posibles limitaciones de este trabajo.

#### **d) Desbordar los sentidos del sentido**

¿Cómo trascender el predominio de lo visual en las reflexiones metodológicas? ¿De qué forma es factible contemplar las posibilidades que el sonido permite en el trabajo investigador? ¿Atender a otros sentidos más allá de la visión facilita acercamientos que no caigan en lo dicotómico? Estas son algunas de las preguntas que me acompañan en este itinerario teórico-práctico en el que me cuestiono sobre cómo acercarme a la voz sin limitarme a una dimensión visual, siendo también consciente de la dificultad que esto entraña.

En esta búsqueda, el trabajo de Ana Lidia Domínguez Ruiz (2015) me ayudó a seguir reflexionando sobre las posibilidades de lo sonoro. La investigadora sostiene que el sonido excede las leyes de organización espacial habituales porque traspasa los límites físicos, de manera que es más difícil determinar dónde hay un afuera y un adentro en su conceptualización. Lo sonoro tiene una estrecha conexión con lo corporal, ya que hay una relación con los sonidos que se conciben externos al yo, así como una vinculación con las sonoridades orgánicas que se perciben internas. El sonido cuestiona de algún modo esas fronteras de interioridad y exterioridad en la propia subjetividad, ya que no es posible escapar a que este nos afecte, como sucede con los párpados respecto a la visión. Incluso si nos tapamos los oídos para evadirnos del sonido de nuestro alrededor, una banda sonora corporal de latidos y respiraciones seguirá marcando el ritmo.

Hasta el momento, he reflexionado sobre la paradoja de investigar sobre el sonido y hacerlo desde un formato fundamentalmente visual, consciente de la hegemonía de este sentido en nuestra sociedad y tratando de situarme en relación con el tema que estudio sin renunciar a los interrogantes constantes y a las posibles incoherencias. La cuestión ahora es, dado este escenario, cómo ir aterrizándolo en mi hacer metodológico. Para ello, una de las propuestas más relevantes en la elaboración de esta propuesta viene de la

mano de Marisa Ruiz Trejo y Dau García Dauder (2018) a partir de los talleres epistémico-corporales. Si bien en ellos se abarca el conocimiento desde lo corporal y sensorial con amplitud, son muy pertinentes en este trabajo en relación con lo sonoro y, por extensión, con las voces en los procesos de investigación, especialmente a partir de los cruces de sentidos. En su análisis muestran tres artefactos teóricos muy sugerentes desde los que trabajar: las *prácticas corporales*, la *articulación comprometida* y las *epistemologías fuera de campo*. A partir de estas herramientas, vincularé sus desarrollos con las reflexiones centradas en lo sonoro para posteriormente extenderme en lo que la voz puede aportar en la labor investigadora.

Las *prácticas corporales* (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018) tratan de incluir el cuerpo y las emociones en estos procesos, en definitiva, aquello que el objetivismo cartesiano excluía del conocimiento válido (Bordo, 1986). La voz se comprende más desde una noción racional y no tanto desde lo corporal, por lo que ha quedado más ligada al plano discursivo que a su condición sonora. Un análisis que atienda a la materialidad de la voz implica resignificarla más allá del habla sin concebirla como "una cosa, una esencia o algo estable (...), sino como un sociomaterial encarnado, un proceso relacional" (Chadwick, 2020, p. 91). Nancy Tuana (2008) emplea el concepto de "porosidad viscosa" para hacer referencia al "convertirse en" sujetos que, lejos de ser esencias estables, se constituyen a partir de esa viscosidad que no es fluida ni sólida, sino que hace referencia a la inestabilidad y la permeabilidad de los límites. Esto se podría aplicar a la voz desde su posición intermedia entre cuerpo y lenguaje, habla y silencio, lo que permite rastrear las interacciones de las voces en los procesos en la línea de la "interacción emergente" que también plantea Tuana (Chadwick, 2020).

La voz no es solo aquello que se dice, sino una determinada manera de decir que supone una experiencia corporal. Este énfasis en la materialidad permite tener en cuenta cómo se sitúan los distintos cuerpos frente a la investigación (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018), lo que en relación con la voz permite atender a cómo las voces se entrelazan en estos procesos, cómo se articulan a nivel sonoro en espacios de encuentro, qué emociones se movilizan desde la voz y cuál es el potencial de la escucha en estas dinámicas. En esta investigación queda patente cómo el tema de estudio atraviesa de una forma particular



las prácticas metodológicas, ya que la voz se articula en los distintos espacios y en relación con otras personas a partir de la escucha.

El segundo de los artefactos teóricos propuestos por Ruiz Trejo y García Dauder es la *articulación comprometida*, que invita a repensar el uso excesivo de las metáforas que caen en la distancia y la representación. Frente a esto, los autores plantean la necesidad de explorar formas de investigación compartida donde, frente a la separación entre quien investiga y quien es investigado, pueda generarse un espacio de encuentro de vulnerabilidades por ambas partes. Como alternativa sugieren la "sinestesia epistémica", que consiste en "la interferencia inesperada entre unos sentidos u otros, en lugar de elegir uno como privilegiado: conocer mediante la mirada parcial, pero también de modo intersubjetivo mediante la escucha al otro, con-tacto y sensibilidad" (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018, p. 68).

*La propuesta de la semana pasada consistió en escribir un poema sobre nuestra voz. En esta sesión nos animan a aprender este escrito con el corazón y no de memoria. Reconozco que solo de pensarlo me muero de vergüenza y noto cómo mis latidos inician su sesión de tecno. ¿Cómo voy a aprenderme el texto con el corazón si me va a estallar de un momento a otro? Finalmente accedo y me entrego a la actividad, lo que considero que es una de las virtudes de estos espacios: me ayudan a compartirme desde un sitio cuyo acceso suelo limitar al pase VIP.*

*Nos tumbamos bocarriba y vamos diciendo cada verso, notando cómo las palabras se introducen al ritmo de la respiración. Nos retorremos en el suelo, degustamos el sonido y desgranamos las palabras a partir de la emoción que nos generan. Después leemos el texto al resto de compañeros deteniéndonos en cada línea. La idea es decir la frase, coger aire, cerrar los ojos, soltarla y seguir. Escucho la voz quebrada de quienes me acompañan en este respiro de intimidad. La voz sobre el papel se mimetiza con la voz en el cuerpo y somos desde esta vulnerabilidad compartida. (Notas del taller "La voz en el cuerpo", 9 de octubre de 2020).*

El concepto de "sinestesia epistémica" (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018) se relaciona con la propuesta de *intervalo* que vertebra esta investigación. La sinestesia como figura permite habitar el cruce de sentidos y cuestionar la parcelación de la experiencia sensorial. El intervalo posibilita un espacio-tiempo suspendido donde lo visual, lo oral/auditivo y lo táctil se encuentran. La voz se abre a otros lugares y deja de ser exclusivamente una cuestión discursiva para hablarnos de vulnerabilidad y vibración colectiva. Esto me lleva a reflexionar sobre mi voz en este proceso, su encuentro con

otras voces, otros tactos, otras miradas y otras escuchas. En la línea de la reflexividad fuerte planteada por Harding (1996), he tratado de contemplar el encuentro de mi voz con otras voces desde un ejercicio de responsabilidad. Por este motivo, me interesa el uso que Haraway (1995) hace del término *difracción* cuando expone que, al dar cuenta de nuestro propio lugar de enunciación, se produce un desplazamiento en el proceso.

Este trabajo parte de mi propia experiencia y vulnerabilidad en el ejercicio de la voz, por lo que incluyo también la potencia de lo compartido en los distintos espacios en los que he participado a lo largo de la investigación. Además, es inevitable hacer referencia a la escucha como reconocimiento de la práctica vocal, lo que implica analizar la forma en que se acogen las palabras de quien cuenta su experiencia. Si no tengo en cuenta estas consideraciones, podría caer en pensar estos encuentros como espacios neutrales y reproducir una posición de "testigo modesto" (Haraway, 1997) o de "oyente modesto".

Por último, lo que Ruiz Trejo y García Dauder proponen en las *epistemologías fuera de campo* resulta muy inspirador para esta investigación centrada en la voz. La reflexión en este caso gira en torno a cómo se ocultan las huellas de los procesos académicos. El concepto "fuera de campo" (de Lauretis, 1987), procedente del ámbito cinematográfico, hace referencia a todo aquello que queda fuera del encuadre. Y en ese afuera que excede el papel, además de todas las aportaciones de las redes que acompañan los trabajos doctorales y los múltiples escenarios que desbordan lo académico, se encuentran también saberes, prácticas y subjetividades que no cuentan con el mismo reconocimiento.

"Las reflexiones fuera de campo en torno al cuerpo intentan recuperar y recordar los sentidos, por ejemplo, el papel del tacto, del oído o del olfato en nuestra investigación o alguna situación donde estos hayan sido relevantes" (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018, p. 73). Es por ello que en este trabajo planteo la voz desde una amplitud en la que tengan cabida cuestiones como los silencios, las interrupciones, las frases a medias y todas las particularidades que se engloban en su hacer. Asimismo, el fuera de campo de este trabajo es polifónico, creativo y multiformato, y se condensa en el proyecto artístico que acompaña la investigación.

En definitiva, los artefactos propuestos por Ruiz Trejo y García Dauder (2018) sugieren tres ejes principales a tener en cuenta en el desarrollo metodológico de esta

investigación: en primer lugar, posicionar la voz como extensión corporal en el centro del análisis; en segundo, atender al ejercicio de la voz y sus resonancias a lo largo del proceso; por último, revalorizar lo sonoro por su condición de hacer visible aquello que queda fuera de la visión y contemplar cómo esto puede contribuir de forma productiva al conocimiento.

### **e) Retales de relatos: ¿cómo incorporar las puntadas de voz-escucha?**

*La sesión se inicia con un calentamiento de voz. Para ello, el primer ejercicio es bostezar. Empezamos a hacerlo y, para sorpresa de nadie, nos adentramos en una ola de contagio de bostezos (yo misma he vuelto a bostezar escribiendo estas líneas). La facilitadora nos explica que el bostezo es una sonoridad humana contenida. Queda mal hacerlo en público, incluso nos tapamos la boca cuando este nos asalta.*

*Otro de los ejercicios consiste en hacer un diálogo de sonidos con una compañera. El taller es online, por lo que esto implica quedarme frente a la pantalla con una perfecta desconocida a la que voy a contarle mi vida (y ella a mí la suya) sin usar la palabra. Creo que no voy a ser capaz de expresar por escrito lo divertida e interesante que me ha parecido esta propuesta. Hay algo placentero en experimentar desde la voz y en encontrarse con alguien sin el juicio que media a partir del discurso. (Notas del taller "#Muévetepaescuchartuvoz", 8 de noviembre de 2020)*

Cada una de las experiencias en las que participo me hacen tener más clara la necesidad de darle un lugar a los sentidos, las emociones y los cuerpos en la investigación. Estas sugerentes propuestas allanan el camino para encontrar la forma de atender a lo sonoro, en concreto, a la voz-escucha y sus posibilidades sinestésicas, relacionales y de construcción colectiva de conocimiento. Desde esta premisa y para poder generar propuestas que coloquen la voz en el centro de la investigación social, la pregunta que me surge es la siguiente: ¿qué papel ha ocupado la voz hasta el momento en las aportaciones académicas?

Rachelle Chadwick (2020) sostiene que se ha dado una cierta romantización de la voz. Según la autora, parece que la voz es una cuestión que nos revela de forma automática y proporciona una información determinada que responde a la categorización fácil. Hay una concepción de la voz como algo estable que expresa al sujeto; frente a esto, habría que

considerarla transindividual, es decir, que su existencia está marcada por las interacciones entre las distintas subjetividades. Se trata de reflexiones muy sugerentes en la investigación social que cuestionan la supuesta solidez de la voz e invitan a atender a sus quiebres. En este sentido, Patti Lather (2009) considera que el espacio intermedio repleto de incertezas que la voz representa puede resultar incómodo, pero a la vez muy productivo. La autora expone cómo la demanda de "autenticidad" en las investigaciones puede alejarnos de esos espacios intermedios, lo que constituye una oportunidad perdida para posicionarnos en las investigaciones desde la parcialidad y la fragilidad.

Por su parte, Maggie MacLure (2009) aborda el papel que la voz ha tenido en las malas prácticas antropológicas, en concreto cuando se ha prestado más atención a los rastros de violencias de los textos de investigación a partir de una visión crítica de las representaciones de "los otros". En este sentido, se trata de buscar alternativas donde la voz de los sujetos pueda ser lo más respetada posible o en las que, al menos, se hagan explícitas las relaciones de poder que puede entrañar la práctica investigadora. MacLure resume en tres las formas de relación con el material textual:

- Un paso atrás frente al texto. Contener lo máximo posible las intervenciones en el texto o análisis para dar el mayor espacio posible a las citas textuales o narraciones de los sujetos.
- Un paso adelante frente al texto. Incluir la voz de quien investiga en el texto de una forma que sea visible a quienes lo leen, de modo que su hacer pueda estar expuesto y haya una responsabilidad.
- Alejarse del texto como herramienta de análisis.

La autora hace hincapié en que estas posturas ante el material de investigación parten de una noción de plena autenticidad en lo recogido en las mismas, donde lo que la voz expresa se puede llegar a tomar en términos absolutos y no atender a las posibles incoherencias discursivas. Por ello y manteniendo la necesidad de posicionarse frente a la investigación de una forma situada y respetuosa, trata de deconstruir esa visión idealizada de lo que la persona entrevistada va a compartir, pudiendo contemplar también la insuficiencia o exceso en las voces, así como habitar los silencios. MacLure aboga por

no eliminar la ambigüedad de la voz, su complejidad, su poder, su historia y su especificidad.

Estas reflexiones en torno a la forma habitual de abordar la voz en la investigación social abren la puerta a pensar en posibles alternativas con las que resignificar el acercamiento a lo social desde lo sonoro. Para Lisa A. Mazzei (2009), la voz se presenta entonces como una grieta, una fisura que permite ir más allá de las formas que conocemos; la voz como frontera (Anzaldúa, 2016) plantea posibilidades que explorar para cuestionar el pensamiento binario. Desde la posición investigadora habría que pensar en formas de conocer estos quiebres, al igual que sería apropiado repensar las prácticas metodológicas para que estas no agotaran las posibilidades de la voz en una transcripción. Esto no se ciñe a mejorar la escucha, sino a redefinir lo que esta significa.

Mazzei (2009) utiliza el ejemplo que Deleuze (1985/1989) describe sobre la ruptura entre la imagen muda y el cine sonoro, donde afirma que la imagen muda no es una imagen silenciosa, sino exenta de ruido. Con ello lo que quiere expresar es que en las películas mudas no es que la voz no se proyectase, es que quienes actuaban estaban comunicando a través de la imagen visual y de lo que recogían los intertítulos utilizados para transmitir estos "actos de habla". La autora traza este paralelismo con la cinematografía para poner de manifiesto que la voz de los participantes de la investigación está presente en formas que se consideran ausentes o silenciosas, pero que también son significativas. Mazzei propone, por ejemplo, intervenir los textos resultantes de las entrevistas a partir de los intertítulos que insertaríamos tras haber participado en la interacción, de forma que se considerase la voz en un sentido amplio a partir de sus silencios, modulaciones, emocionalidad, expresión y quiebres, en definitiva, los espacios intermedios que nos alejan de lo evidente.

En esta investigación me acerco al estudio de la voz desde la tensión productiva que esta plantea como espacio intermedio. Mi apuesta en un inicio fue limitarme a este concepto, pero el desarrollo de la investigación ha hecho inevitable concederle un espacio relevante a la escucha por su vinculación inevitable con la voz. De poco sirve cartografiar la voz en los márgenes sonoros si no atendemos a cómo se reparte la escucha y qué relación tiene con el reconocimiento de ciertas voces.

## f) La escucha: el cuerpo como oreja

Dice el escritor Claude Baiblé que "en su origen la oreja es una piel" (1988, p. 102), a lo que podríamos añadir que, también en su origen, todo el cuerpo es una oreja. (Domínguez Ruiz, 2019, p. 95)

El 2 de junio de 2021 tuve la ocasión de participar en el encuentro Primavera Pro<sup>26</sup>. Mi intervención estaba incluida en la mesa "[Mucho texto] Nuevas dinámicas sociales a través del audio", donde la conversación versó sobre las nuevas aplicaciones tecnológicas cuyo eje principal de interacción es la voz<sup>27</sup>. El espacio estuvo moderado por la diseñadora de sonido Ana Quiroga, quien, entre otras preguntas, nos interrogó sobre cómo el lenguaje variaba al referirse a imagen y sonido; decimos "ver la tele o ver una peli", pero hablamos de "escuchar la radio o un *podcast*". Siendo acciones similares referidas al consumo de dispositivos que nos devuelven imagen y sonido respectivamente, hay una diferencia significativa en el verbo utilizado. *Ver* alude a percibir con los ojos aquello que se hace visible gracias a la luz, mientras que *mirar* hace hincapié en dirigir la vista a un punto determinado. Por su parte, *oír* apunta también a la percepción, pero de sonidos en este caso y a través del oído. *Escuchar* regresa al énfasis de centrar la atención en algo, en concreto aquello que oímos (Real Academia Española, s.f., definición 1). Por lo tanto y a pesar de estar hablando de sentidos diferentes, *ver* se construye en paralelo a *oír* al igual que sucede con *mirar* y *escuchar*.

Michel Chion (1993), discípulo de Pierre Schaeffer, argumenta lo siguiente:

Para describir los fenómenos perceptivos es obligatorio tener en cuenta que la percepción consciente y activa no es sino una elección en un *dado* más amplio que está ahí imponiendo su presencia. En el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal a la vez, en un *dado a la vista* delimitada que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, por su parte, es una exploración en un *dado-al-oído* e, incluso, un *impuesto-al-oído* mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes. (1993, p. 33)

---

<sup>26</sup> Agradezco a Elena Castro Córdoba el contacto con la organización y a Pablo Santoro Domingo su ayuda con la preparación de la intervención.

<sup>27</sup> En el intervalo III regresaré a esta cuestión para extenderme en la voz mediada a través de distintos dispositivos tecnológicos.

Por consiguiente, mirar y escuchar hacen hincapié en la elección de prestar mayor atención a lo que se ve y se oye, se vinculan con la imagen o el sonido de una forma más activa. Es por ello que en este trabajo hablo de la mirada y la escucha en la investigación, ya que con ello se pone de manifiesto la intencionalidad con la que nos aproximamos al conocimiento, de modo que podamos poner en tela de juicio ciertas dinámicas desde la responsabilidad asumida. Sin embargo, la pregunta a la que he hecho referencia al inicio sobre la diferencia en las expresiones relativas a la imagen o al sonido permite extender esta reflexión. Si bien no pretende ser un argumento generalizable<sup>28</sup>, abre la puerta a pensar acerca de ambos sentidos y en relación con la tarea investigadora. Estas expresiones en castellano parecen recoger una actitud más pasiva hacia el hecho de contemplar una pantalla frente a la actividad que el audio parece despertar. En esta línea, Chion comenta algunas características del sonido que ya se han mencionado anteriormente, como es "la ausencia de párpados para las orejas, la omnidireccionalidad de la escucha y la naturaleza física misma del sonido" (1993, p. 33). Por ello, el autor destaca como una peculiaridad del sonido la mayor dificultad para excluirlo, ya que incluso ante el deseo de negarle la atención este puede entrometerse.

¿Qué posibilidades abre una escucha activa y situada al realizar una investigación? Implica que aunque nuestros ojos estén orientados en una dirección determinada y lo que miremos sea lo que la visión nos devuelve, el sonido desborda esa direccionalidad por su multiplicidad, permite una vinculación desde la escucha que acorta distancias y afecta a las corporalidades en que resuenan. Hace visible lo aparentemente invisible (Labelle, 2018), nos relaciona con el fuera de campo (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018; de Lauretis, 1987) y amplifica las posibilidades de la mirada. El pensamiento abismal de Boaventura de Sousa Santos (2014) puede leerse también en esta clave sonora, donde lo que nos resulta visible está constituido sobre lo invisible, así como aquello que escuchamos se asienta sobre lo que silenciamos. Por ello, el interés residiría no tanto en tratar de sortear el sonido inevitable y perpetuar ciertas dinámicas de silenciamiento, sino en exprimir la condición sonora que la voz evoca para nutrir el proceso académico.

---

<sup>28</sup> En inglés, por ejemplo, *to watch* se emplea para referirse a la televisión o el cine, pero su traducción es "mirar", al igual que sucede en francés con el verbo *regarder*.

El planteamiento sería trascender el discurso y abrir el oído en la línea de una ecología de saberes (Sousa Santos, 2014) que contemple la pluralidad de las voces.

Entre otros análisis de la escucha, Barthes (1986) y Chion (1993) proponen una serie de clasificaciones que, aunque no van a ser empleadas en el desarrollo de este trabajo, expongo a continuación para ampliar los sentidos de la escucha. Barthes (1986) distingue tres tipos: la escucha que implica una orientación hacia índices y supone un estado de alerta; la escucha como desciframiento, que funciona en el plano del lenguaje al escuchar y reconocer signos que forman parte de un código; la escucha como espacio intersubjetivo en el que "yo escucho" implica también "escúchame".

Por su parte, Chion (1993) habla de tres actitudes de escucha: la escucha causal, que usa el sonido para informarse sobre su causa; la escucha semántica, que alude a un código que permite la interpretación de un mensaje; y la escucha reducida, que según Schaeffer (2003) atiende a las cualidades y formas del sonido, pero no tanto a su sentido o su causa, donde a partir de la percepción compartida desde la subjetividad se da una intersubjetividad. En cada uno de los puntos de ambos modelos se ve una correspondencia que sitúa, en primer lugar, a la escucha como causa, como signo que remite a otra cosa; en segundo, la escucha como reconocimiento de un código; por último, la escucha en términos intersubjetivos, lo que pone el énfasis en su condición relacional. Estas propuestas triádicas resuenan a la teoría de Charles Sanders Peirce (2012), cuyas aportaciones se aplicarán a lo sonoro en el intervalo II.

Aurora Álvarez Veinguer y Antonia Olmos Alcaraz (2020) se basaron en su etnografía colaborativa junto a Stop Desahucios Granada-15M en los *dispositivos de escucha*, cuya intención fue crear "un espacio intersubjetivo donde apostábamos por la potencia del 'encuentro' sin mayor pretensión formulada a priori, entendiendo dichos encuentros como situaciones instituyentes" (Álvarez Veinguer y Olmos Alcaraz, 2020, p. 116). Con ello, se apuesta por el potencial político de la escucha frente a los tradicionales grupos de discusión y/o grupos focales, donde "más que 'hacer hablar', (...) lo que se pretendía era 'escuchar y hacernos escuchar' como grupo" (2020, p. 122). Las autoras señalan que el énfasis en lo sonoro les permitió ralentizar el tiempo y compartir desde otro lugar.



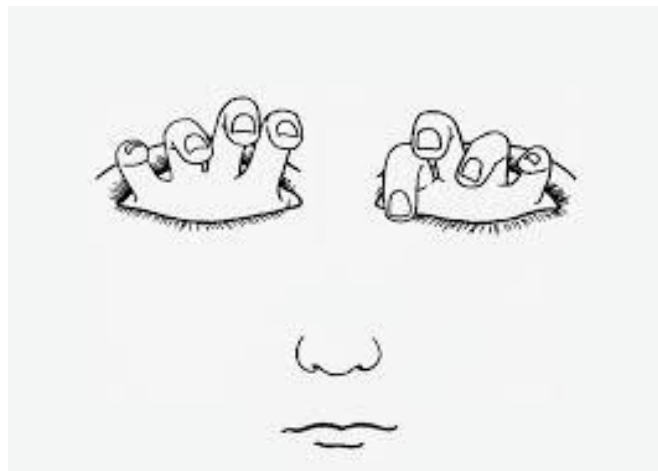
Jorge David García Castilla (2019) profundiza en la escucha en estos términos a partir de las aportaciones de Steven Feld (2015), Jean-Luc Nancy (2015) y Carlos Lenkersdorf (2008) para determinar:

- La importancia de un conocimiento que se construya desde lo relacional, de modo que el saber no sea un elemento externo al sujeto que se disponga a conocer, sino el resultado de procesos vivos.
- La necesidad de explorar otras formas de conocimiento que rompan con los modelos habituales. En este caso, trascender las metáforas habituales y poder ahondar más en lo que otros sentidos y sus cruces pueden proponer.
- La relevancia de la escucha en términos de la propia subjetividad y el entorno, así como de las continuidades entre ambos.
- La acertada decisión de dirigir el análisis hacia la escucha frente a reducirlo al sonido o la acústica de un contexto determinado, ya que el énfasis se pone en el proceso activo y plural.

Con estos presupuestos, García Castilla expone la urgencia de desarrollar unos conocimientos en resonancia a partir de una epistemología de la escucha, donde destacar que "nuestra percepción y nuestra palabra, cuando nos encontramos en contextos sociales, están mediadas por la presencia del otro y solo existen en resonancia con el otro" (2019, p. 146). El interés de esta propuesta conecta con la ya mencionada "sinestesia epistémica" (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018), que hace referencia a los cruces de sentidos como alternativa al protagonismo de la mirada "neutral". De esta forma, el conocimiento no se construye tanto desde la representación de aquello que estudiamos como algo ajeno a nuestra posición, sino desde el dinamismo de su articulación permanente a partir de una encrucijada sensorial que nos vincula en distintos niveles. Más que una imagen congelada, esta alternativa sin resultado cerrado se presenta como algo en constitución permanente, que muta y elude un cierre previsible.

#### Figura 4

*Ojos que acarician.* Diego del Pozo Barriuso (2016)



El interés en estas encrucijadas de sentidos estriba en la consideración de las continuidades y discontinuidades de vista, oído, gusto, olfato y tacto. La ilustración de Diego del Pozo Barriuso (2016) pone en juego aquello que podemos (o no) tocar y mirar. Frente a la vista, el tacto parece estar sometido a una regulación mayor y, como no todo se puede tocar, a veces la mirada es capaz de exceder esos límites y "tocarnos"; y así sucede también a la inversa, si la vista está inhabilitada, el tacto fluye de manera diferente en ausencia del juicio de la mirada y es también una forma de "ver". Si aplicamos esto a la voz, el sonido se presenta como un sentido bisensorial (Chion, 1999) porque llega a través de la vía auditiva y táctil. Además de captar los sonidos a través del oído, la vibración sonora se transmite a nuestros cuerpos, fenómeno que ya hemos definido como resonancia. Esto permite que las personas sordas puedan "oír" ciertos sonidos con frecuencias graves, ya que son estos los que generan las vibraciones que se transmiten (Domínguez Ruiz, 2019).

La condición relacional del sonido es clave en este trabajo sobre la voz por una serie de razones. En primer lugar, porque desdibuja el papel protagónico de la vista, pero no lo hace desde una intención sustitutiva, sino de enriquecimiento. Si entendemos la voz desde la materialidad, nos abrimos a la multiplicidad que lo sonoro propone por sus características. Al trasladar esto al campo de la investigación, no solo podemos cuestionar las metáforas habituales que se utilizan en torno al conocimiento, sino

también los formatos. La mirada implica una direccionalidad por parte de quien la lanza, mientras que lo sonoro cuestiona una noción de conocimiento lineal al envolvernos; se vincula al espacio mismo por cómo lo impregna y por cómo nos toca a nivel corporal en un sentido amplio más allá del oído que procesa lo que escucha.

En segundo lugar, porque posibilita una serie de acercamientos más amplios que aquellos que se limitan al análisis del discurso. Como se recogió en el apartado anterior, puede resultar muy sugerente atender a la materialidad de la voz en las distintas prácticas metodológicas por las aperturas, cuestionamientos, incoherencias, hendiduras y matices que las voces devuelven. Finalmente, porque las voces que forman parte de esta investigación se constituyen en sintonía con mi voz, con mi experiencia y con los espacios de encuentro en los que nos hemos relacionado, lo que significa que hemos vibrado en una intimidad compartida.

## **g) Prácticas en resonancia**

Lo único cierto es que todo es muy complicado, como una cuerda llena de nudos. Aunque todo está presente, resulta difícil dar con el principio e imposible desentrañar el final. *Lo mejor que puedes hacer es admirar el embrollo y, si acaso, hacerle más nudos.* (Winterson, 1990, p. 173, énfasis añadido)

En el transcurso de esta investigación me he cuestionado sobre la función de las hipótesis de los trabajos académicos. Entiendo la necesidad de esclarecer un punto de partida al investigar, pero la hipótesis en este ámbito me genera una cierta incomodidad por tres motivos: primero, porque me traslada a una terminología que asocio al método científico donde la acotación inicial que hago parece desembocar en verdadera o falsa, lo que refuerza un pensamiento dicotómico; segundo, porque considero que esta dirección marcada puede conducir a un encorsetamiento de la investigación donde forzar el resultado y elegir, por ejemplo, el *verbatim* idóneo que corrobore nuestra idea, de modo que no atendamos a las incoherencias, dudas, huecos, en definitiva, a lo que Chadwick (2020) se refiere como los quiebres de la voz que cuestionan la solidez del

discurso; por último, porque me devuelve un planteamiento de investigación lineal, con una estructura narrativa clásica de inicio-nudo-desenlace.

Quizá el interés radica en los nudos a los que se refiere Winterson en su novela, en abrazar la complejidad más que en tratar de resolverla, en abrir preguntas más que en dar respuestas certeras. "El mundo es un nudo en movimiento (...) No hay sujetos ni objetos preconstituidos, ni fuentes únicas, ni actores unitarios, ni finales definitivos" (Haraway, 2016a, p. 6). El reto es habitar esos resquicios y sus aprendizajes más que caer en una urgencia de sutura.

Esta investigación pretende aunar estos puntos y situar la voz en el centro y, al mismo tiempo, descentrarla. No busco realizar una oda a la voz, sino que la elijo como eje para ampliar las vinculaciones/afectaciones materiales que se generan a partir de esta. En esta línea, apuesto en este trabajo por aplicar una *escucha táctil*, término al que Juan Ruffo (2019) se refiere en su artículo al hablar de la escucha en las manifestaciones. El autor propone jugar con estos cruces de sentidos en la línea de la "sinestesia epistémica" (Ruiz Trejo, García Dauder, 2018), que él denomina "escuchar trans-sensorialmente". Lo plantea a través de las reivindicaciones en las calles en relación con la ocupación del espacio público y las formas de expresión colectiva que conforman una sonosfera, donde se pregunta si el calificativo de "masivo" al hablar de una manifestación se debe únicamente al número de cuerpos presentes o habría que considerar características como la sonoridad.

*Las facilitadoras nos piden que nos juntemos en parejas o tríos. Me toca con otras dos compañeras y, tal y como nos indican, nos agrupamos de manera que nuestras espaldas se toquen entre sí. El siguiente paso es emitir un sonido. No tiene que ser cantar ni coordinarse con las demás, solo un sonido, entregarse a la espontaneidad de la garganta. Aprecio la respiración de cada una de ellas, el movimiento de sus estructuras óseas y musculares que se traduce en sus respectivos sonidos. Cada una va a lo suyo, pero todas estamos en lo de todas hasta que, sin haberlo buscado, llegamos a una homogeneidad sonora. (Notas del taller "Territorios de la voz", 19 de octubre de 2018)*

La escucha táctil recoge la vibración de estos contextos, lo que pone de manifiesto que el oído no es el único implicado en la escucha, sino también el resto del cuerpo. Esto refuerza el argumento de revalorizar la escucha para entenderla como una cuestión

relacional, ya que escuchar no es el final de una línea que desemboca en quien recibe un mensaje. Escuchar, y especialmente en determinados espacios, implica vibrar en lo común, romper la linealidad para dejar que el sonido resuene en cada poro.

Este concepto es un punto fundamental a nivel metodológico en esta investigación. Se trata de una propuesta que pretende ahondar en los sonidos de la investigaciones, en las texturas de las voces, así como recoger los ecos en la piel de estas vinculaciones. Para ello planteo este trabajo desde un enfoque cualitativo y una sensibilidad etnográfica. La intención es realizar un mapeado en torno a la voz que, sin llegar a conformarse como una etnografía, se aproxime a sus características. Por ello, decido hablar de *prácticas en resonancia* a partir de tres movimientos que no concibo como independientes, sino vinculados entre sí a partir de la escucha táctil. Estas prácticas están concebidas desde la acción como referencia al dinamismo de los cuerpos en el espacio, a los procesos vibratorios que nos conectan y a la atención puesta en la dimensión emocional.

### **Δ Inclinación sinestésica**

La primera práctica parte de mi experiencia encarnada desde la que despliego la investigación. Utilizo el término *inclinación* en la línea de Cavarero (2019) y Rozas (2022) quienes, como comenté al inicio, lo emplean como una apertura a la vulnerabilidad que cuestione la verticalidad habitual en el plano académico. Este movimiento de inclinación, que también se relaciona con el acto de acercarse a escuchar, recoge la idea de una proximidad corporal (Simmel, 2014) y sensible (Sabido Ramos y García Andrade, 2017). Asimismo, la intención es prestar atención a los cruces de sentidos a partir de la "sinestesia epistémica" planteada por Ruiz Trejo y García Dauder (2018). Con ello pretendo no limitarme a lo discursivo, sino atender también a la disposición de los cuerpos, las continuidades entre los sentidos, los ambientes saturados de afectos y las articulaciones entre lo humano y lo no humano.

Este espacio dedicado a la reflexión, la emoción y la resonancia desde mi cuerpo bebe de las aportaciones de los feminismos decoloniales y la importancia de la dimensión corporal. Las feministas decoloniales señalan el borrado y saqueo de sus tierras, sus corporalidades y sus saberes, lo que lleva a entender las continuidades entre estas cuestiones y a considerar el cuerpo como un territorio político desde el aprender en lo

cotidiano (Gómez Grijalva, 2012). En este trabajo recojo esta politización de la corporalidad desde una intención situada que no se ciña a los ejes de opresión que me atraviesan, sino también a explicitar mis privilegios, entendiendo este complejo entramado en términos de posicionalidad donde mi cuerpo y mi voz se articulan y rearticulan a partir de otros cuerpos y otras voces.

Con este interés en lo corporal, elijo plantear la exploración desde mi propia subjetividad para atender a mis vivencias en relación con la voz y a mi voz en relación con otras voces. Se trata de un movimiento que se asienta en los itinerarios corporales de Esteban (2008, 2013), los cuales se apoyan en la teoría social del cuerpo como enfoque teórico-metodológico (Mauss, 1971; Foucault, 1987, 1992; Bourdieu, 1988, 1997; Merleau-Ponty, 2000; Csordas, 1994, Lyon y Barbalet, 1994; citados en Esteban, 2013). La intención de la autora es poner el cuerpo en el centro para, a partir de experiencias aparentemente individuales, rastrear procesos de socialización, aprendizajes y toda la resonancia social. Según su propia definición, los itinerarios corporales serían:

Procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales. Itinerarios que deben abarcar un período de tiempo lo suficientemente amplio para que pueda observarse la diversidad de vivencias y contextos, así como evidenciar los cambios. (Esteban, 2013, p. 59)

Los itinerarios corporales ponen énfasis en el cuerpo como sujeto y no como objeto, así que la intención es realizar un recorrido sin caer en la victimización ni tampoco eludir las violencias presentes. La idea es desplegar el relato con el cuerpo como eje para analizar la estructura social con una intención transformadora, haciendo hincapié en las resistencias llevada a cabo.

En la inclinación sinestésica resuena también la *fonografía* propuesta por Ixiar Rozas con la intención de recoger "una voz textual: una voz escrita, *fonográfica*, a veces ritmo, otras significado, en la que ritmo y significado van entrelazándose y alternándose, para crear su propio sentido" (2022, p. 61). Igualmente tomo como referencia distintos

trabajos autoetnográficos, donde han sido claves las dos obras editadas por Sam Fernández-Garrido y Elisa Alegre-Agís (2019a, 2019b) sobre estas metodologías.

En definitiva, mediante la inclinación sinestésica planteo un acercamiento a la voz desde mi experiencia encarnada que no se limita al intervalo V, sino que permea el conjunto de la tesis y permite "habitar la investigación" (Álvarez Veinguer y Olmos Alcaraz, 2020, p. 114). De este modo, la tesis constituye un "archivo de sentimientos" al estilo planteado por Ann Cvetkovich (2018), es decir, su dimensión emocional tiene una función sanadora que recorre cuestiones como el género, la sexualidad o el duelo en relación con la voz.

### **Δ Conversaciones**

A partir de la práctica anterior basada en los itinerarios corporales (Esteban, 2013), esta segunda práctica parte de la inclinación sinestésica desde el yo que investiga para conocer otras experiencias con la voz como eje. Para ello, he mantenido *conversaciones* con una serie de personas cuya vivencia entroncaba con la voz en algún sentido significativo, ya fuese desde su experiencia personal o por cómo la voz atravesaba su dedicación laboral. El término *conversación* tiene que ver con *conversación* y *acción*. La *conversación* tiene similitudes con la entrevista semiestructurada al tratarse de un encuentro en el que dos personas se reúnen en torno a un tema. No obstante, el matiz en torno a la *acción* hace hincapié en la relación que se articula entre ambas subjetividades, en la atmósfera sensorial y emocional, así como en toda la gama de significaciones de dos cuerpos compartiendo un espacio determinado. En este sentido, asumo que hay una jerarquía relacionada con mi posición como investigadora; sin embargo y dado que el tema de estudio también atraviesa mi experiencia, esta propuesta pretende salir de una noción de entrevista donde hay alguien que siempre pregunta mientras otra persona responde para, en su lugar, plantearla como un intervalo en el que compartir desde ambas posiciones experiencias con la voz como eje.

Frente al esencialismo de la voz como un todo único y coherente, en la propuesta recojo la idea de una voz múltiple (Mol, 2002) que contemple también los resquicios de la palabra. Con ello, la intención es nombrar la simultaneidad de ecos en nuestras voces y las huellas sonoras que se imprimen en lo corporal con un carácter profundamente emocional que trasciende el protagonismo discursivo. Por lo tanto, el discurso es una

práctica más que se articula en un marco determinado a partir de una serie de actuaciones verbales y no verbales que construyen sentido (Goffman, 1963, 1986; Martín Criado, 1998; Bourdieu, 2007) y afectan a quienes se involucran en esas interacciones.

Las conversaciones pretenden hacer presente la materialidad que se escapa al plasmar de forma textual el encuentro con otros cuerpos durante las entrevistas o las etnografías. Con este eje de sentido y en el caso concreto de esta investigación, la intención es poder in-corporar la manera en que suenan los relatos y explorar así formas de incluir los "deshechos" de la investigación. Las conversaciones se han construido con la voz como eje de análisis a partir del que pivotan toda una serie de categorizaciones sociales relevantes en los procesos de subjetivación de cada una de las personas participantes. Con ello se le quiere otorgar relevancia a lo corporal, así como a lo supuestamente individual que, en realidad, es parte de un entramado colectivo (Esteban, 2008).

Para la construcción de las conversaciones he contado con la participación de 24 personas a partir de cuatro formas de contacto:

- Contactos mediante mi participación en distintos talleres al explicitar la investigación que estaba desarrollando.
- Bola de nieve. Contactos facilitados por personas que ya habían participado y me permitieron encontrarme con otras personas interesadas.
- Contactos a través de personas de mi entorno. Personas cercanas a mi círculo que conocían mi trabajo y tenían interés en compartir su recorrido personal desde la voz o bien tenían relación con otras personas en una situación similar.
- Contactos hechos a partir de compartir mi experiencia personal desde la voz, por ejemplo, en congresos o en contextos activistas, que han animado a algunas de las personas asistentes a querer formar parte de este proyecto.

En líneas generales, la búsqueda de participantes resultó sencilla por tres motivos: mi vivencia desde una voz *disonante*, que ha facilitado la creación de un espacio de intimidad en el que trazar paralelismos; mi participación en talleres de exploración vocal, donde se generó mucha unión a partir de compartir vulnerabilidades sonoras; los vínculos que han posibilitado y sostenido este proyecto desde su inicio, que no solo me han ayudado a



llegar a otros contactos, sino que también me han facilitado materiales y sugerencias durante el desarrollo de este trabajo.

A continuación, detallo algunos datos de las personas participantes para tener más información de sus perfiles. En todos los casos llevan nombres ficticios para preservar su anonimato menos en uno de ellos, donde la persona ha querido mantener el suyo real.

### Figura 5

Cuadro de perfiles de participantes en la investigación (elaboración propia)

| Nombre    | Edad | Género     | Lugar de nacimiento   | Formación           | Situación laboral <sup>29</sup>           | Fecha    |
|-----------|------|------------|-----------------------|---------------------|-------------------------------------------|----------|
| Cris      | 23   | Mujer cis  | Barakaldo             | Estudios superiores | Au pair                                   | 10-08-18 |
| Elza      | 42   | Mujer cis  | Porto Alegre (Brasil) | Estudios superiores | Cantante y dobladora de voces             | 22-08-18 |
| Gerardo   | 28   | Hombre cis | Gran Canaria          | Estudios superiores | Consultor estratégico                     | 26-11-18 |
| Matilde   | 51   | Mujer cis  | Madrid                | Estudios superiores | Docente                                   | 30-11-18 |
| Guadalupe | 28   | Mujer cis  | Guadalajara (México)  | Estudios superiores | Terapeuta e investigadora                 | 04-12-18 |
| Brenda    | 33   | Mujer cis  | Guanajuato (México)   | Estudios superiores | Docente                                   | 04-12-18 |
| Hodei     | 28   | Hombre cis | Tudela                | Estudios superiores | Programador de televisión                 | 11-12-18 |
| Nuria     | 34   | Mujer cis  | Madrid                | Estudios superiores | Articulista                               | 27-12-18 |
| Diego     | 24   | Hombre cis | Caracas (Venezuela)   | Estudios superiores | Actor y camarero                          | 27-12-18 |
| James     | 26   | Hombre cis | Dublín (Irlanda)      | Estudios superiores | Experto en comunicación estratégica       | 05-01-19 |
| Raquel    | 25   | Mujer cis  | Madrid                | Estudios superiores | Archivista                                | 08-01-19 |
| Samuel    | 27   | Hombre cis | León                  | Estudios medios     | Estudiante de ciclo superior de Dietética | 11-01-19 |
| Isabel    | 33   | Mujer cis  | Madrid                | Estudios superiores | Comunicadora audiovisual                  | 22-01-19 |
| Patricia  | 33   | Mujer cis  | Madrid                | Estudios superiores | Comunicadora audiovisual                  | 22-01-19 |

<sup>29</sup> Se recoge la situación laboral en el momento de realizar la entrevista.

|         |    |              |                   |                     |                               |          |
|---------|----|--------------|-------------------|---------------------|-------------------------------|----------|
| Rebeca  | 43 | Mujer cis    | Madrid            | Estudios superiores | Psicóloga                     | 28-01-19 |
| Susie   | 23 | Mujer trans  | Jartum (Sudán)    | Estudios básicos    | Cocinera                      | 19-02-19 |
| Fabi    | 34 | Mujer trans  | Sonora (México)   | Estudios superiores | Empleada doméstica            | 19-02-19 |
| Ricardo | 61 | Hombre cis   | Madrid            | Estudios superiores | Director de doblaje           | 22-02-19 |
| Chloé   | 32 | Mujer cis    | Thoiras (Francia) | Estudios superiores | Cantante y profesora de canto | 22-02-19 |
| Justi   | 79 | Mujer cis    | Palencia          | Estudios superiores | Jubilada                      | 25-02-19 |
| Marta   | 50 | Mujer cis    | Madrid            | Estudios superiores | Profesora de voz              | 16-04-19 |
| Manuela | 28 | Mujer cis    | Barcelona         | Estudios medios     | Cantante y compositora        | 25-05-19 |
| Ali     | 27 | No binario   | Madrid            | Estudios superiores | Monitora de comedor           | 17-03-20 |
| Álex    | 28 | Hombre trans | Madrid            | Estudios superiores | Parado                        | 28-05-20 |

La duración de estos encuentros ha oscilado entre treinta y noventa minutos, con una media de una hora por persona. La información se ha recogido en distintos lugares: en sus viviendas o centros laborales, en espacios exteriores como parques y plazas o en otros interiores como cafeterías. El tratamiento del material recogido no pretende ceñirse exclusivamente a lo discursivo, sino ahondar en los intervalos de la voz y abordarla desde la amplitud que la pragmática de la comunicación plantea. En este sentido, trataré de evitar algunos errores comunes que señalan Charles Antaki et al. (2003), como resumir las intervenciones de la persona entrevistada sin aportar nada más allá de la transcripción o eludir otras cuestiones relevantes como, por ejemplo, las risas. También puede suceder que al investigar se tomen posiciones férreas en base a lo que el relato desprende o se caiga en el exceso de citas a partir de una selección que no viene acompañada de profundizar en los relatos recogidos. Por último, otra de las problemáticas es generalizar el material recogido cuando este se entiende como representativo de determinadas categorías (Antaki et al., 2003).

Dada la intención concreta de este trabajo de partir de una atención minuciosa a la voz, resulta pertinente mencionar las estrategias que propone Chadwick (2020) para el

análisis de la voz en la investigación social. La autora expone tres maniobras que se tendrán en cuenta en este trabajo:

- 1) La escucha encarnada. Consiste en no limitarse a la transcripción, sino escuchar las grabaciones para revivir la experiencia y recopilar las emociones involucradas en el proceso. La idea es incorporar fragmentos de las notas tomadas durante el desarrollo del trabajo de campo para explicar cómo nos hemos sentido en esa intimidad compartida y desde la articulación de las voces (silencios, risas nerviosas, entonación, etc.). De este modo se trabaja por buscar una cierta horizontalidad en el encuentro a partir de la exposición de la propia vulnerabilidad.
- 2) Voz y yo como cuestiones multivocales. La autora se basa en metodologías como la *Guía de la Escucha* (Gilligan et al., 2003) y pretende rastrear la pluralidad de la voz y cómo quienes participan en la investigación pueden contradecirse a sí mismos. Una propuesta en esta línea es elaborar "poemas del yo" donde recoger estos lugares de enunciación incoherentes de la propia subjetividad. Trasladado al tema de esta investigación, esto permite trabajar desde un enfoque múltiple de la voz como algo que se construye y modula según cada situación en lugar de tratarla como algo estático.
- 3) La voz como sociomaterial encarnado. A partir de la "porosidad viscosa" de Tuana (2008), Chadwick (2020) sugiere ver la voz como una posición intermedia entre cuerpo y lenguaje, habla y silencio, donde no buscar una voz auténtica o normativa, sino rastrear en las interacciones. En esta estrategia propone volver a las transcripciones y añadir acotaciones sobre cómo se modula cada palabra, si había ruido, etc.

Por lo tanto, el trabajo a desarrollar a partir de estas conversaciones se centra en la importancia de la escucha como condición necesaria para la voz, como artefacto político y de resonancias sociales:

Escucharnos implica ir más allá de lo que tenemos en común y de la voluntad de ver, leer, entender a la otra desde nuestras propias percepciones. Implica un esfuerzo por pensar desde esas otras posicionalidades, cosmovisiones, visiones del mundo. Desde esa escucha activa, para el diálogo y la construcción colectiva, podremos

generar las articulaciones y coaliciones necesarias que rompan con la manera como la propia dominación nos ha construido (Espinosa et al., 2014, p. 37).

Me acerco a estas conversaciones desde una escucha activa, situada, sinestésica, una apertura a tender puentes que posibiliten alianzas. La intención no es analizar el material recogido para llegar a lugares certeros, sino hacer hincapié en los encuentros llevados a partir de las grabaciones de voz y rastrear estos espacios de intimidad y vulnerabilidad compartida desde lo sonoro.

### **Δ Atmósferas de interacción**

La tercera práctica es una adaptación que propongo a partir de la observación participante, ya que la propuesta metodológica tiene una inspiración etnográfica sin llegar a ser considerada como tal. Para ello, me he basado en las aportaciones de Enrico Mora (2019), quien argumenta que el concepto "percepción participante" empleado por Mari Luz Esteban en una de sus conferencias fue el eje de su inspiración. Con este término se refiere "al empleo de los sentidos en el campo, combinando la vista, la escucha, el tacto, el gusto y el olfato" (2019, p. 90), que entiendo en la línea de contemplar también los cruces sensoriales que dibuja la sinestesia epistémica (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018). A partir de esto, Mora plantea la "percepción flotante situacional" para hacer hincapié en la percepción emocional, cuyo marco define como "situación", y en la escucha frente al predominio de la mirada, para lo que incorpora el término "flotante", inspirado en la "atención parejamente flotante" (Freud, 2007; Coderch, 2011; Echegoyen, 2014), fundamental en la escucha analítica.

Desde esta atención a la escucha del psicoanálisis y de la mirada en el terreno de la observación, Mora propone la "percepción flotante situacional" para expandir las posibilidades a nivel perceptivo. Con las emociones como punto de apoyo, incorpora el concepto psicoanalítico de transferencia para poner énfasis en el trasvase de valores y afectos que se da en la relación analítica hacia quien realiza el análisis. Trasladado al campo académico, Mora habla de contratransferencia al preguntarse si desde la posición investigadora se afecta también al campo que se investiga.

Estas aportaciones me sirven para hablar de *atmósferas de interacción*. En la línea de Mora (2019), este concepto señala la importancia de las emociones en la situación social

y atiende al contexto de interacción en un sentido amplio, es decir, desde la configuraciones de los afectos y las articulaciones entre lo humano y lo no humano. Al mencionar la condición resonante de mi participación en los espacios que detallaré al final de este apartado, regreso al punto central de mi investigación: la voz como cuerpo que se vincula en una trama relacional que nos afecta en un sentido amplio.

Con ello, entiendo que mi implicación en estos contextos no se comprende como un movimiento individual, sino como una experiencia colectiva y múltiple a nivel sensorial donde mi interés se centra en cómo se articulan las voces y cuál es el resultado emocional de la vibración compartida desde lo corporal. En esta línea, concibo un carácter bilateral en la noción de transferencia y contratransferencia que no encaja en lo que quiero plantear, ya que esta afectación parece construirse de forma lineal entre quien realiza el análisis y el campo en cuestión. Por este motivo, hablo de mi participación en estas *atmósferas de interacción* como una manera de entregarse a la voz como pluralidad a partir de la potencia de lo sonoro como resonancia, lo que facilita un entramado emocional que no responde a movimientos de ida y vuelta, sino que empapa el propio espacio y es parte de él.

Las atmósferas de interacción en las que he participado se contraponen entre sí a partir de la siguiente suposición inicial: lugares de encorsetamiento de la voz frente a lugares de exploración de la voz. La idea no es limitarlos a estas posiciones, sino presentarlos de este modo para rastrear la posible porosidad de sus fronteras. A continuación, expongo la información relativa a cada uno de ellos:

- Taller de locución y doblaje celebrado los días 9 y 10 de marzo de 2019 en el Instituto del Cine Madrid. Las sesiones fueron impartidas por tres profesionales del sector que abordaban tres ámbitos diferentes: locución publicitaria, doblaje de documentales y doblaje de dibujos animados. El motor de mi participación en esta formación fue que el proceso educativo de modulación de la voz podía devolver un universo micro de las regulaciones sonoras que se generan a nivel social.

- Talleres de voz: como contrapartida, me interesaban también las formaciones que se enunciasen desde el otro extremo, es decir, desde la exploración de la voz más allá de sus usos habituales. Para ello asistí a las siguientes sesiones:
  - Taller no mixto *Territorios de la voz*. Dinamizado por dos profesionales: una de ellas, música, cantante y profesora de voz; la otra, terapeuta Gestalt. El trabajo que llevan a cabo con la voz bebe de las aportaciones de Roy Hart y sus desarrollos posteriores. Fueron un total de nueve sesiones impartidas los viernes de cada mes de 18 a 21:30h en la Fundación Entredós, que comenzaron el 19 de octubre de 2018 y finalizaron el 14 de junio de 2019.
  - Taller mixto *La voz en el cuerpo*. Formación dividida por trimestres a la que solo pude sumarme el primer mes. La dinamización corría a cargo de una profesora de voz y movimiento, también actriz y directora de teatro, que trabaja a partir de la metodología Linklater<sup>30</sup>. Asistí a la clase de prueba impartida el 25 de septiembre de 2020 de 11 a 12:30h. Posteriormente participé en un total de cuatro sesiones desarrolladas del 2 al 23 de octubre con una periodicidad semanal.
  - Taller online no mixto *#Muévetepaescuchartuvoz*. Impartido por una tallerista y artista especializada en arte sonoro, me sumé a una sesión el 8 de noviembre de 2020 de 16 a 19h a través de la plataforma Jitsi.

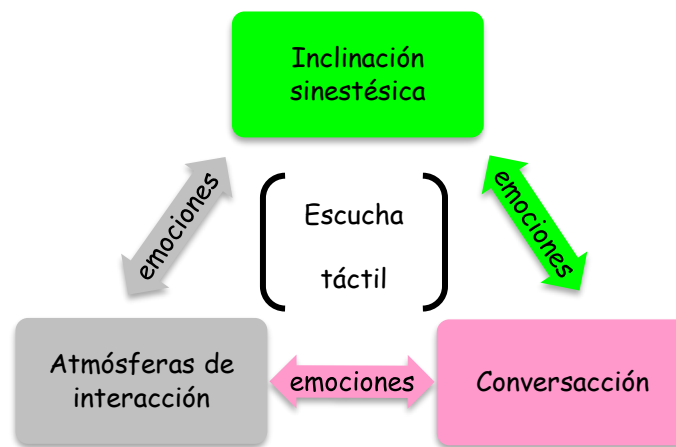
Por último, incluyo en este apartado mis interacciones a través de Instagram, la red social en la que he ido publicando material y lanzando algunas preguntas que han respondido distintas personas, lo que ha posibilitado una serie de intercambios que también incluyo en este trabajo.

---

<sup>30</sup> "El método Linklater se centra en despertar la consciencia de la voz a partir de una serie de ejercicios prácticos que incluyen la relajación, la respiración consciente, la experiencia de la vibración de la voz en el cuerpo, cómo abrir la garganta, el desarrollo de la resonancia y el rango y la actividad articuladora de labios y lengua" (Linklater Voice, s.f.).

**Figura 6**

Esquema de prácticas en resonancia (elaboración propia)



## Pro-boca-acción

Este apartado tiene la intención de justificar las distintas elecciones tipográficas del trabajo, especialmente el uso de Comic Sans para el grueso de la tesis. El momento más célebre de este tipo de letra redondeada fue en 2012 cuando se utilizó para la presentación del descubrimiento del *bosón de Higgs*, una partícula de gran relevancia en el mundo de la física que podría permitir una explicación de por qué los elementos tienen masa. No obstante, lo más comentado fue el uso de la Comic Sans por parte de sus portavoces, Joseph Incandela y Fabiola Gianotti. Las redes se llenaron de comentarios de odio hacia esta letra por considerarla infantil y ridícula para una noticia tan seria (Kukso, 2022).

Sin embargo, en términos de accesibilidad, Comic Sans es una de las tipografías recomendadas en la última guía de estilo para la dislexia de la British Dyslexia Association (2022) al tratarse de una tipografía sans-serif que facilita más la legibilidad. Además, esta tipografía se caracteriza también porque su forma es irregular, es decir, cada letra es diferente, lo que hace más sencilla la identificación. Caracteres como la "p" y la "q" no son simétricos, ya que la "q" es algo más inclinada y su curvatura es diferente; esto evita el efecto espejo de otras tipografías que puede complicar la lectura para algunas personas (Pérez, 2018). Por lo tanto, el uso de esta tipografía se debe a la reivindicación de una academia accesible y cercana, que no quiere generar una distancia mayor que la ya existente con quien lee.

En cuanto al resto de fuentes tipográficas, otra de las utilizadas es Courier Prime, que he empleado para algunos títulos y para los relatos de ficción especulativa que se sitúan entre un intervalo y otro. Según Luz Rello y Ricardo Baeza-Yates (2013), Courier es una de las fuentes recomendadas para la dislexia porque su lectura puede resultar más sencilla al tratarse de una tipografía monoespaciada, es decir, todos sus caracteres ocupan el mismo espacio. Victoria Lucía (2019) expone que es la tipografía más utilizada en los guiones, cuyo origen se remonta a la tipografía de las máquinas de escribir. El hecho de que se trate de una fuente monoespaciada permite calcular mejor el tiempo, por lo que una página con 55 líneas equivale aproximadamente a un minuto.



Esta elección es muy significativa por dos motivos. En primer lugar, porque vincula lo visual y lo sonoro, lo espacial y lo temporal. En segundo, porque conecta con parte del trabajo desarrollado en el proyecto *Epistemologías feministas y activismos en salud: prácticas, cuidados y saberes emergentes en contextos biomédicos*, que supuso una gran inspiración en este proceso. A partir de las entrevistas realizadas a una serie de activistas del movimiento feminista español de los 70, la intención fue elaborar una serie de no ficción para podcast. Para ello contamos con la experiencia de Ángel Luis Lara, que nos enseñó el mundo de los mapas de tramas y de la elaboración de guiones. Sin duda, aquel aprendizaje fue decisivo para la parte más creativa de la tesis. Por este motivo y los anteriores, las partes ficcionadas (que no lo son tanto en realidad) están escritas con la tipografía que se suele usar en los guiones.

Además, para marcar la diferencia de algunos fragmentos que reproducen titulares de periódicos, he utilizado Helvetica, una de las tipografías de uso común en prensa que también se encuentra entre las más accesibles (Rello y Baeza-Yates, 2013). Las reproducciones literales de las entradas de la Real Academia de la Lengua Española están en Palatino Lynotype y Arial Unicode MS, las fuentes en las que aparecen las definiciones en su web. He incluido Arial para simular el tipo de letra de un concurso televisivo y, por último, he usado Ubuntu para destacar los distintos epígrafes y Russo One para los títulos de los relatos de ficción especulativa. En todos los casos se trata de tipografías sans-serif.

Como aclaración de los distintos tipos de escritura, en este el trabajo voy cambiando el modo en que me dirijo a quien lo lee. En ocasiones puntuales utilizo la segunda persona del singular como una forma de interpelación más directa que rompa la cuarta pared<sup>31</sup> del escenario de la investigación. Asimismo, los fragmentos de las conversaciones los he colocado de forma centrada (a excepción de aquellos que inician apartados) y he añadido en la medida de lo posible aquellos detalles que hacen referencia a pausas y entonaciones. La intención es otorgar un lugar central a estos discursos, también desde su posición en el papel, para recorrerlos más allá de la palabra.

---

<sup>31</sup> Agradezco a Carmen Romero Bachiller este apunte.

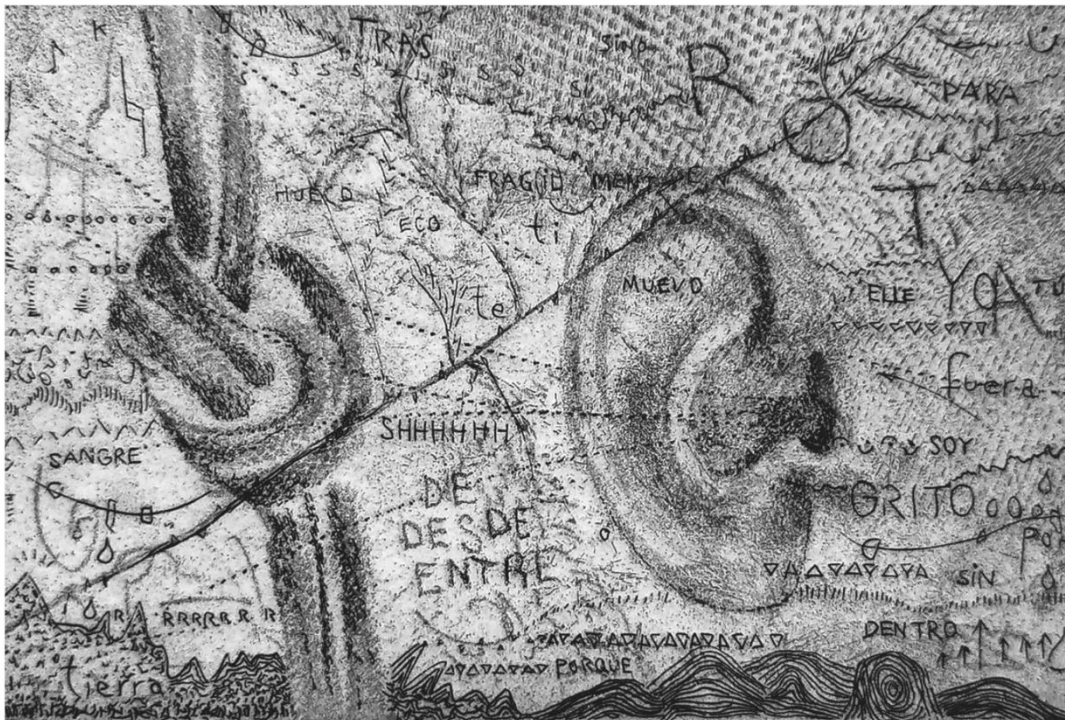
## Consideraciones éticas

Esta investigación se ha realizado con el consentimiento de quienes han compartido sus testimonios. Cada uno de los encuentros llevados a cabo durante las conversaciones se inició con una explicación de las intenciones/inclinaciones de la propuesta. Se intentó facilitar lo máximo posible las quedadas a partir de un horario y espacio que fuese cómodo para cada persona, al igual que se hizo lo posible por crear un ambiente cuidadoso donde cada cual compartiese su experiencia hasta donde se sintiese cómodo.

Asimismo, se aseguró el anonimato en la reproducción de las experiencias en el marco de la tesis. Para ello cada participante firmó un documento donde se detallaban estas cuestiones. Debido a que esta tesis lleva un proyecto artístico paralelo, se dio la opción de que la voz grabada fuese incluida. Dado que esto no garantiza el anonimato como sucede con la transcripción, hubo quienes prefirieron no permitir este uso, aunque la mayoría accedió.

Por último, en las distintas atmósferas de interacción en las que participé, expuse que me encontraba realizando una tesis doctoral sobre la voz como motivo fundamental de mi presencia en estos espacios.

# [intervalo I]



---

Voz, vibración, vulnerabilidad

---



## ECOS DE ÚVULA 1

belmaR despierta con la banda sonora habitual procedente del exterior, una composición de sonidos ambientales que pretende trasladar a la población uvular a otros escenarios. Los recuerdos del pasado han vuelto a inundar sus sueños de una mezcla de nostalgia y tristeza instalada a tiempo completo.

Algunos haces de luz artificial se deslizan a través de su ventana jugando a ser un sol ficticio. Esta iluminación parcial le hace dirigir la mirada hacia uno de los grabados de la pared. La claridad acaricia los relieves de la obra y genera algunas sombras que le dan un aspecto tenebroso.

El grabado de tonos verdes todavía se distingue a medias en este amanecer de mentira. Las siluetas de algunos árboles se adivinan dentro de los límites del marco. belmaR se acuerda de ese bosque, casi puede tocarlo. La contemplación de la estampa y los sonidos de la naturaleza de fondo consiguen trasladarla una vez más. Grabar música, grabar la plancha, las dos son acciones que tienen que ver con hacerle incisiones a la memoria, con pellizcar la piel para acordarnos de quiénes fuimos.

Todavía se pregunta cómo pudo suceder aquello... ¿de verdad no hubo manera de detener el colapso? Le vienen recuerdos de su juventud y la ansiedad se le adhiere al paladar. Ya en aquel entonces se preguntaba con preocupación cómo sería la sociedad que quedaría para quienes vinieran después. Al evocar imágenes, siente que abandona sus arrugas octogenarias para trasladarse a la veintena, cuando vivía con su amiga hitereS y juntas filosofaban en las madrugadas de vuelta a casa.

Algunas escenas le levantan sonrisas e incluso carcajadas en voz alta. Cómo olvidar aquella vez que se tatúo «wAPA» en la nalga izquierda junto a sus amigas siruelapelÁ, mentxupowaH y anarkolépsicA, conocidas como las postpotorraS. Aunque el contexto social era cada vez más hostil, siempre encontraban la manera de aliviar las penas con humor y tutú.

En esta regresión melancólica, belmaR recuerda que formó parte de distintos grupos activistas en los que fue testigo de una dificultad cada vez mayor para generar alianzas. Las asambleas infinitas se multiplicaban, pero eran habituales los encuentros en los que cada cual estaba más preocupado por hablar de lo suyo que por escuchar a otros. Había voces crispadas, cuerpos en tensión, caras surcadas por ojeras de agotamiento. Las intervenciones encadenaban discursos fabricados de antemano que obviaban las palabras previas. El problema: aferrarse a un único punto de vista con discursos grandilocuentes, lo que solo contribuía a generar abismos en la distancia corta.

Con un café reciente entre las manos, belmaR se acomoda en su butaca mientras navega por décadas anteriores. Tiene las pupilas húmedas y la garganta seca; hace años que no puede hablar. Harta de que el sonido de la calle no cese, gira el cuello en dirección al *logophono*, un software canalizador de pensamiento, para hacerle una petición musical. La habitación se llena de palmas y quejíos que opacan la grabación de fuera. Irrumpe la voz de La Piriñaca como vuelta a la infancia y belmaR se traslada a un lugar que huele a olivo y mar.

En ese momento, alguien toca el timbre. Es grequiX. Comparten un rato juntas en el salón y, en medio de una conversación de pieles, la nieta intuye una cierta añoranza en los ojos de su abuela.

## [intervalo I] Voz, vibración, vulnerabilidad

### [1.1.] Juego de voces. Voces en juego<sup>32</sup>

Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre.  
(Tía Anica la Piriñaca, citada en Álvarez Caballero, 1987)

Las palabras que abren este primer capítulo resuenan a sures y seguiriyas. Ana Blanco Soto (1899-1987), conocida artísticamente como Tía Anica La Piriñaca, fue la cantaora que les dio voz. Trabajadora del campo, se aficionó al cante en las reuniones que se formaban al finalizar la jornada laboral o cuando el tiempo desapacible condicionaba la rutina agraria. Se vio obligada a dejar a un lado estas inclinaciones artísticas porque a su marido no le gustaban. Al enviudar las retomó por placer y por necesidad, lo que le permitió hacerse un hueco en el panorama flamenco de Jerez de la Frontera, Cádiz (Álvarez Caballero, 1987).

Empiezo y vertebro este apartado a partir de Tía Anica La Piriñaca como un ejercicio de memoria y reconocimiento a los referentes alejados del contexto académico que, desde la propia experiencia, ilustran de una forma accesible lo que determinada escritura enrevesada a veces limita. La biografía y declaraciones de esta cantaora constituyen el lugar elegido desde el que desplegar el análisis sobre las voces en relación con los cuerpos. Cuando la cantaora habla del sabor a sangre de la boca al cantar, está explicitando la presencia del cuerpo en el ejercicio de usar la voz, una existencia corporal que no es que aparezca, sino que está ahí, adherida a la propia idea de voz como rastro de subjetividad.

Es el llamado "grano de la voz" (Barthes, 1986) como reconocimiento de su materialidad, donde más allá del proceso racional hay una corporalidad como engranaje. La voz de la cantaora con un gusto a sangre salpicando el paladar tiene ecos de materialidad que, además, nos conduce a la tierra labrada que la vio nacer. Se trata de una cartografía de sonidos en la que piel como territorio y territorio como piel se dan la mano en una analogía de "cuerpos negados durante siglos de nuestras historias colectivas" (Gallego, 2018). La

---

<sup>32</sup> Agradezco a Elena Casado Aparicio y a Gonzalo Abril Curto sus sugerentes aportaciones en torno a las metáforas de la voz.

voz trasciende al discurso y tiene un cierto carácter evocador de los silencios, un abismo al que "lo no dicho" se asoma a partir de una determinada forma de decir, donde el peso de lo sonoro nos traslada a las corporalidades y sus heridas.

En este primer intervalo me acercaré a la materialidad de la voz y su relación con la construcción de la subjetividad. Para ello, este apartado se centra en los usos metafóricos de la voz en relación con el cuerpo. El siguiente epígrafe tratará sobre cómo lo sonoro nos inscribe y orienta en el espacio. En el tercero me referiré a nuestra construcción como sujetos a partir de la voz, para ahondar en la multiplicidad de la voz en el cuarto y en la voz como espacio intermedio en el quinto. Por último, el sexto apartado hará referencia a la voz en relación con la emoción y la vulnerabilidad.

El terreno del decir presenta también sus cicatrices, ya que en la cotidianidad del lenguaje común están los vestigios de algunos sentidos corporales. Muchas formas de expresión figurativa llevan una carga de materialidad que queda eclipsada a partir de un proceso de naturalización en el que se disipa el cuerpo como eje de la experiencia. "Son ruinas que están en el lugar de viejas historias" (Benjamin, 2001, p. 134) en las que subyace una trama existencial, una separación o pérdida de un contexto originario que, en definitiva, constituye lo que conocemos como "simbólico". El decir se conforma a partir de la aleación entre quien narra y el material narrado, una relación artesanal que se elabora a partir de la práctica y se refleja en los proverbios a modo de herencia (Benjamin, 2001). Refranes, dichos, "frases hechas" en su sentido más literal que emanan del hacer y se condensan en el lenguaje, cuyo germen material reverbera a pesar de que fruto de su ritualización apenas sea perceptible.

En esta línea, la aportación de Lakoff y Johnson (2017) a partir de las metáforas y cómo estas impregnan nuestro sistema conceptual ordinario plantea un análisis muy sugerente. A lo largo de esta investigación y siempre que resulte productivo, procederé a "revisitar lo discursivo para evocar la articulación entre relaciones y sentidos, entre procesos de subjetivación y objetivación" (Casado, 2012, p. 2). La cotidianidad del decir podría contribuir a desentrañar las tramas del lugar específico que habito y la lengua concreta en la que escribo, siendo consciente de que en ambos casos esto se enmarca en una tradición occidental no necesariamente generalizable. En esta introducción me centraré

en las huellas de la materialidad que podemos encontrar en distintas expresiones lingüísticas, en el regusto a corporalidad que deja el ejercicio de la voz.

Las *metáforas ontológicas* (Lakoff y Johnson, 2017) son aquellas en las que tratamos a las experiencias como objetos y sustancias, de modo que se da un anclaje con lo material en cuestiones que podrían resultar aparentemente más abstractas. Se trata de referencias que debido al uso habitual pasan desapercibidas, pero que nos remiten a lo tangible como legado del hacer desde lo corporal. Expresiones vinculadas al canto establecen esta conexión de una forma más visible, tal vez motivado por el hecho de que voz y cuerpo se articulan de modo más consciente. "Voz de cabeza" o "voz de pecho" son ejemplos donde hay un vínculo directo entre lo vocal y lo corporal, en este caso a partir de la cavidad en la que la voz resuena en la producción del sonido. Asimismo, se habla de "darle cuerpo/presencia a la voz", un sentido que se interpreta desde una noción de materialidad que busca llenar el espacio, tanto el de la corporalidad que la emite como en relación con la proyección deseada.

Dentro de estas metáforas ontológicas, podemos hablar también de *metáforas de recipiente* (Lakoff y Johnson, 2017), que en el caso de la voz tienen referencias directas a lo orgánico, como gritar "a voz en cuello" o "a pleno pulmón". Cuello y pulmón se conciben como contenedores de la voz, lo que implica una tensión por el posible desbordamiento de esta al elevarla hasta el grito. Hay una idea de la voz como algo que rebosa, una percepción de interioridad/exterioridad según la cual pareciera que la voz se expande al fluir desde sus depósitos anatómicos. En este sentido, otras posibilidades como "tener un chorro/torrente de voz" son más concretas todavía, dotando a la voz de un estado líquido que también se derrama desde los confines de lo humano.

También hay referencias a la voz que mencionan lo corporal y, por lo tanto, apuntan a la vulnerabilidad. Es lo que sucede con expresiones como "tener un nudo en la garganta" o decir algo "en un hilo de voz", ejemplos que comparten la comprensión del habla como linealidad que se desarrolla en el tiempo (Saussure, 1973). La alusión a la condición lineal se construye a partir de la comparación de la voz con elementos extensibles; en los casos mencionados sería una cuerda-voz que no avanza porque tiene un nudo y un hilo-voz como sonido apenas perceptible.



La primera metáfora evoca una sensación de obstrucción en un conducto que usualmente se encuentra liberado a la circulación de la voz, como si se tratara de una cadena que emerge desde las entrañas y pareciera dejar atrás los límites corporales con la boca como orificio de salida. Con la referencia al hilo sucede lo mismo, también remite a la idea de estar desenrollando algo alargado que recorre las tuberías del organismo para "salir a la luz". Sin embargo, hay una diferencia sustancial en ambas materializaciones; por un lado, la cuerda, más robusta, tiene un nudo que abarca la garganta como obstáculo a la expresión; por otro, el hilo fino y casi invisible de una voz frágil. Otras posibilidades relacionadas se encuentran en expresiones como "se le rompió la voz" o "se le apagó la voz", en las que la voz se vuelve una sustancia hecha añicos en el primer caso y una llama sofocada en el segundo. En ambos ejemplos la voz se considera un elemento que puede llenar o iluminar, pero también fragmentarse o extinguirse, "una voz quebrada" que conecta con la vulnerabilidad.

Estos usos remiten a la materialidad y ponen de relieve cómo la práctica vocal trasciende al contenido. Los residuos del cuerpo como continente se manifiestan a partir de una dicotomía creada entre lo que está dentro y lo que está fuera, donde la voz hace las veces de pasarela. No obstante, en el proceso de consolidación de la voz como metáfora, estas referencias a la sonoridad y la materialidad quedan cada vez más en un lugar subordinado (Cavarero, 2005). Este simbolismo de la voz se pone de manifiesto en expresiones como "tener voz", que se refiere al reconocimiento en un espacio determinado más que a la producción de sonidos a nivel físico.

No obstante, "tener voz", ya sea en un sentido material o simbólico, va acompañado de una condición física. La voz no es algo separado del cuerpo, aunque algunas de las expresiones mencionadas puedan llevar a interpretarlo como algo que se desprende de la subjetividad. La voz es una extensión corporal no solo porque remite a una corporalidad determinada, sino porque es el producto de la reverberación de nuestras cavidades y hace audibles nuestros entresijos. La voz es temporal en un sentido amplio: como secuencia sonora que en ausencia de mediación tecnológica tiene una condición pasajera y como tempestad que agita los ánimos y tiene una fuerza extraordinaria.

Voz, cuerpo, vulnerabilidad. Cante, sangre, quejío. La voz es un espacio infinito e inagotable (Barthes, 1986), una fricción donde los sonidos se hacen tangibles, los cuerpos se descubren sonoros y los silencios asoman en una determinada forma de decir de la carne dilatada.

### **[1.2.] Voz-brújula: la orientación desde el sonido**

Es agosto de 2021 y acaba de pasar una ola de calor que ha superado en varios puntos los 40°. Me encuentro en Yunquera, un pequeño pueblo interior de la provincia de Málaga. La ventana me devuelve como postal la Sierra de las Nieves, un paisaje que tiene poco que ver con el edificio de enfrente que acostumbro a ver en Madrid. En general y más allá de los cambios de luz en los distintos momentos del día, la contemplación de las montañas no registra demasiadas modificaciones. Sin embargo, distintos sonidos se cruzan durante la jornada. Presa de una idealización urbanita del entorno rural, aprecio el repicar de las campanas de la iglesia, los cascotes de los caballos contra las piedras del camino, el gallo que canta a primera hora y las conversaciones ajenas de las casas cercanas. De vez en cuando el estruendo de una moto de cross desgastada rompe el idilio campestre, pero sucede en contadas ocasiones porque la calle es bastante estrecha para la circulación de vehículos.

Cierro los ojos y trato de relacionar estos sonidos con la posición en la que me encuentro. La forma en que ubico la distancia y procedencia de cada sonido me ordena en el espacio (dónde me encuentro en relación con lo que escucho). Su duración me inscribe en la temporalidad que la ventana me dificulta. Las ondas longitudinales que me llegan no transportan materia en un sentido físico, sino energía, pero aluden a la materialidad de qué o quiénes las producen y a la relación entre su duración y el espacio determinado en el que se generan. Son cuerpos vibrantes, sonidos que me trasladan huellas de historicidad y me conectan con una emocionalidad determinada. Las sonoridades de una zona rural frente a las de un área urbana; el acento malagueño de un pueblo interior

frente al de un telediarario de un canal de ámbito nacional; la temporalidad sonora del verano frente a la del invierno.

Adriana Cavarero (2005) vincula lo visual con lo presencial. Cuando dirigimos la vista hacia un lugar concreto, hay una simultaneidad de estímulos que conforman el encuadre y lo unifican en una visión particular. Son el paisaje que devuelve mi ventana, donde distingo distintos atributos que ordeno con perspectiva según la distancia a la que me encuentro. La situación de mi yo se teje en relación con ellos y, aunque es evidente que soy consciente de que el tiempo pasa mientras miro en esa dirección, la noción de temporalidad no parece tan palpable como la de espacio.

Por el contrario, cuando escucho un determinado sonido hay una sucesión en aquello que escucho: tiene un inicio y un final, dura un tiempo concreto. Lo mismo sucede cuando miro a las montañas y dejo de mirarlas, ya que la relación que establezco con ellas tiene la duración de mi vista dirigida al frente. La diferencia es que en este caso es algo que decido, mientras la duración del sonido no siempre depende de mí. Me asalta aunque no lo desee y hace visible algo que tal vez no estoy viendo en ese instante, incluso aunque no me gire para mirarlo (Labelle, 2018). Puedo decidir escucharlo con atención o dejarlo en un segundo plano, pero en ambos casos me está situando en términos de percepción: me inscribe desde lo espacial en cuanto a la distancia entre la fuente del sonido y mi subjetividad y delimita una temporalidad a partir de su duración.

Un sonido se solapa con otros sonidos, lo que da a mi orientación una condición múltiple donde la percepción no necesariamente tiene que ver con una dirección determinada, sino con cómo estos estímulos me envuelven e inscriben en el tiempo-espacio. Salomé Voegelin (2010, 2014) resalta la simultaneidad de la escucha y la forma en que el sonido nos conduce a la participación, ya que su percepción se teje desde la intersubjetividad de percibir aquello que suena y, al mismo tiempo, contribuye con una producción de sonido que será también percibida.

Lo sonoro parece invitar a una "experiencia de estabilidad efímera y fluidez fija" (Voegelin, 2010, p. 124) que conforma una trama relacional extensa y dinámica. De ahí la dificultad que señala la autora al trasladar esta noción a los mapas como representación fija, ya que en el sonido se da una paradoja de ausencia-presencia porque nunca hay una

ausencia total de sonido y, a la vez, este tiene siempre una duración limitada que nos involucra constantemente. Pensar en la intersubjetividad sonora enmarcada en la temporalidad nos lleva también a pensar en cuál es la concepción del tiempo en nuestras sociedades occidentales, qué tipo de cuantificación artificial hemos generado en torno a este y cómo se comprende en otras organizaciones sociales (Grebe, 1987).

La intersubjetividad del sonido esboza una pregunta sobre la subjetividad desde lo sonoro: ¿cómo resuena nuestro yo sujetado en relación con otros yoes? Aclaro aquí que en términos de intersubjetividad decido hablar de *resonancia* porque se refiere a una vibración compartida, de modo que permite no limitarnos a la idea del sonido en sí, sino a su condición de materia en movimiento que engloba la experiencia de las personas sordas<sup>33</sup>. La resonancia permite hablar del cruce entre cómo lo que suena también vibra, toca y conecta. La posición encarnada desde la que pretendo llevar a cabo esta investigación tiene en cuenta los sentidos como forma de in-corporar esta experiencia y como necesidad que el tema estudiado demanda.

En la línea de Merleau-Ponty (1993), esto supone sostener que la existencia del cuerpo se da a partir de una coexistencia de este con otras cosas. En su obra *Fenomenología de la percepción*, en el capítulo VI. *El cuerpo como expresión y la palabra*, el autor sitúa el cuerpo en el centro de la experiencia:

La función del cuerpo en la memoria es esa misma función de proyección que hemos encontrado ya en la iniciación cinética: *el cuerpo convierte en vociferación cierta esencia motriz, despliega en fenómenos sonoros el estilo articular de un vocablo, despliega en panorama del pasado la antigua actitud que reanuda, proyecta, en fin en movimiento efectivo una intención de movimiento porque es un poder de expresión natural.* (Merleau-Ponty, 1993, p. 198, énfasis añadido)

Desde este anclaje central del cuerpo, el autor entiende por *gesto* aquel movimiento expresivo corporal que no vendría dado, como la palabra, a la que se refiere en la parte destacada de la cita anterior. Hablar sería, por lo tanto, un gesto, lo que alude a un movimiento corporal en su producción que es a partir de los gestos de otros: "la comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis

---

<sup>33</sup> A pesar de ello, asumo que una de las grandes limitaciones de este trabajo es no haber podido ampliar más esta cuestión.

intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro" (Merleau-Ponty, 1993, p. 202).

No obstante, el autor se retractó de parte de sus planteamientos en torno a la primacía otorgada al cuerpo, de modo que en *Lo visible y lo invisible* (2010) su propuesta gira en torno a la idea de quiasmo<sup>34</sup> entre percepción-lenguaje, cuerpo-palabra o interioridad-exterioridad. "El quiasmo no es solamente intercambio yo-otro (...), es también intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo 'objetivo', de lo que percibe con lo percibido" (Merleau-Ponty, 2010, p. 191). Con ello trata de superar una idea trascendental en torno al cuerpo para entender la subjetividad desde esta noción de quiasmo, donde "hay adentro y afuera girando uno en torno al otro" (Merleau-Ponty, 2010, p. 232). Lo que recoge el autor es que en los procesos de subjetivación, es decir, donde se da un reconocimiento del ser sujeto en relación con otros sujetos, hay una porosidad entre lo visible (percepción-cuerpo) y lo invisible (lenguaje-palabra). Esto hace que la subjetividad sea algo dinámico que se configura y reconfigura, no un proceso cerrado.

Vemos que los postulados de Merleau-Ponty entienden fundamentalmente la idea de percepción y subjetividad desde lo visual (visible vs. invisible), pero son especialmente útiles para este trabajo en cuanto a los dos conceptos fundamentales comentados: *gesto* y *quiasmo*. Empiezo por el último para después regresar al primero, ya que esta idea de entrecruzamiento es una cuestión sostenida también por Butler, para quien "la relación entre el discurso y el cuerpo es la de un *quiasmo*: el discurso es corporal, pero el cuerpo excede el discurso que ocasiona; y el discurso permanece irreducible a los medios corporales de su enunciación" (1997, p. 155-156, énfasis añadido).

En cuanto a la idea de *gesto*, Carrie Noland (2009) realiza un repaso por algunos autores y su utilización de este término, entre quienes figuran Merleau-Ponty y Butler. Para

---

<sup>34</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, *quiasmo* es una "disposición de órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas". Se utiliza también como figura retórica, como se muestra en estos versos de *Isla ignorada* (2017), el primer libro de poemas de Gloria Fuertes: "lágrima de tu llanto, de tu rosa espina". En ellos se aprecia cómo se da una repetición e inversión de la estructura de la primera parte en la segunda.

Noland, la idea de enunciados performativos<sup>35</sup> se centra demasiado en la cuestión verbal y no tanto en la corporal. La autora entiende este concepto desde la experiencia kinésica, es decir, a partir del movimiento, de lo postural y lo gestual del cuerpo que comunica y se repite desde un lenguaje no verbal. Su aportación va más en la línea de una concepción fenomenológica similar a la planteada por Iris Marion Young (1980) en torno a las marcas de género en la forma de ocupar el espacio. El punto que quiere destacar Noland en esta atención a lo gestual y espacial es la posibilidad de agencia<sup>36</sup> desde este *hacer* dinámico, ya que "el cuerpo en movimiento (...) siempre es una fuente potencial de resistencia a los significados que debe asumir" (Noland, 2009, p. 175).

La autora pretende posicionarse en un punto medio entre posturas deterministas y acercamientos que sobrestimen a los sujetos en sus capacidades, para lo cual centra su análisis en el dinamismo que permite una reflexión centrada en el gesto. Esto también le posibilita evitar el excesivo peso al lenguaje que ya ha sido criticado en numerosas ocasiones en las aportaciones resultantes del giro lingüístico. El trabajo de Irene Martín Guillén (2021) retoma esta atención a lo gestual para aplicarlo a la técnica vocal. En la línea de lo que defienden autoras como Eidsheim (2015) y Sowodniok (2016), Martín Guillén considera que, aunque Noland se centra en el gesto, estos planteamientos también se pueden aplicar al desarrollo de lo vocal.

Mi postura va en la misma dirección, ya que, a pesar de que Noland (2009) afirma que hay una vinculación entre gestos y lenguaje al estar los primeros mediados por lo discursivo, a su vez realiza una distinción entre los signos encarnados (gestos) y signos desencarnados (palabras). Esto último lo plantea como una crítica a Butler en la contradicción de sus postulados donde, si bien entiendo el punto de querer hacer hincapié en la materialidad frente a la centralidad del lenguaje, no comparto la división

---

<sup>35</sup> Los enunciados performativos fueron planteados por John Langshaw Austin (1990) para referirse a aquellos que hacen efectivo lo que dicen. La performatividad fue retomada por Judith Butler (1997, 2015) desde una lectura más vinculada a las prácticas sociales a partir de la conexión y repetición entre el *decir* y el *hacer*. Esta última es la lectura a la que se refiere Noland, que también se retomará en apartados posteriores.

<sup>36</sup> Este término puede resultar de difícil comprensión, por lo que hago aquí una breve aclaración que pueda facilitar la lectura. *Agencia* se refiere a que, dentro de un espacio social en el que existen una serie de restricciones, estas mismas habilitan posibilidades de resistencia.

de Noland entre los gestos como lo encarnado y los signos como lo desencarnado; por el contrario, mi postura pretende tratar de superar estas discontinuidades.

En este punto, regreso al tema de este trabajo para aterrizar lo expuesto anteriormente y plantear el modo en que querría vincular las nociones de materialidad y sentido, así como una perspectiva fenomenológica que incorpore la dimensión sonora para pensar en una ontología múltiple<sup>37</sup> basada en las prácticas de voz-escucha. Para ello, el enfoque interdisciplinar elegido también bebe de los denominados estudios sensoriales que plantean el "uso sistemático de los sentidos como herramienta metodológica y/o como objeto de estudio y reflexión" (Domínguez Ruiz y Ziri3n Pérez 2017, p. 9), en la línea del giro sensorial (Howes, 2014) efectuado en los últimos años.

Este enfoque realiza una distinción entre *sensación* como "actividad cognoscitiva primaria que se produce a partir del contacto directo con el mundo y proporciona cierto conocimiento de la realidad a través de la experiencia sensible" (Domínguez Ruiz y Ziri3n Pérez 2017, p. 10); y *percepción* como "facultad intelectual que toma como materia prima las sensaciones, pero traduce estos estímulos en categorías racionales" (Domínguez Ruiz y Ziri3n Pérez 2017, p. 10-11). Con ello, se pretende dotar de continuidad a las formas que tenemos de *sentir* en cuanto a cómo estas se insertan en lo sociocultural. La idea es que estas sensaciones no se limitan a recibir información, sino que tienen una vinculación con el plano cultural, de manera que lo que denominamos cultura también responde a determinados esquemas sensoriales. En lo que concierne a esta atención a lo sonoro, se pueden mencionar los *Sound Studies* en la década de los 80 del siglo pasado (Domínguez Ruiz y Ziri3n Pérez 2017) o los acercamientos desde la sociofónica o socioacústica que hacen referencia "al espectro sonoro o audible que se deriva de la interacción social" (Alonso-Cambr3n, 2011 p. 53).

Con estas cuestiones en mente, abordo la voz desde la atención a su condici3n material en tanto que coreografía interna que ponemos en pr3ctica (Eidsheim, 2009), así como desde su dimensi3n sensorial con la forma en que nos vincula al tratarse de una vibraci3n compartida. Ambas cuestiones subrayan aspectos de la voz menos atendidos debido al

---

<sup>37</sup> La palabra *ontología* hace referencia al estudio del ser. Como ya he comentado, mi inter3s no se sitúa tanto en una definici3n del *ser*, sino del *hacer*, por lo que mi propuesta ontol3gica tiene que ver con las pr3cticas y la idea de multiplicidad.

predominio de su comprensión ligada al *logos*. Sin embargo, con ello no pretendo realizar una división similar a la de Noland (2009) y volcar toda mi atención en estos aspectos subordinados, sino poder entender la voz como tensión productiva donde se cruzan múltiples cuestiones que hacen referencia a los procesos de subjetivación.

En esta línea, me interesan las continuidades que pueden darse entre lo material-sensorial, lo lingüístico, lo tecnológico y lo afectivo, entendiendo que todas ellas participan en este *hacer voz*. Esta tendría una doble condición reflexiva y recíproca, ya que, por un lado, "el acto de escuchar la propia voz (de forma auditiva, propioceptiva y kinésica) inaugura una serie de procesos de reconocimiento y extrañamiento" (Martín Guillén, p. 2021, p. 54); y, por otro, en la dimensión voz-escucha se da una reciprocidad que necesariamente nos vincula con el resto y configura una intersubjetividad sonora trans-sensorial (Ruffo, 2019) que alude también a algo que *nos toca*. Estas direcciones múltiples harían de la voz-escucha un espacio relevante en la subjetivación que tiene que ver tanto con los sentidos como con la construcción de sentido.

### [1.3.] Sujetos a voces

Y lo peor no eran las imágenes, las visiones.  
Lo peor eran las voces.  
Las voces alegres, las risas  
en mitad de semejante espectáculo siniestro,  
los chillidos ausentes de los que vivían allí,  
si es que alguien, por muy monstruo tres cabezas,  
pudiera llegar a vivir allí.  
(Gata Cattana, 2019, p. 136)

La consideración de la voz como parte de la subjetividad deja interrogantes abiertos en cuanto a la interpretación que le hemos dado a este fenómeno. En esta búsqueda de los sentidos de las sonoridades humanas, aclaro que me ciño a la tradición occidental de la que parto porque es lo que puedo abarcar en este momento y es el lugar desde el que investigo, con el deseo y el interés de ampliar en un futuro esta limitación inicial.



El origen de *logos* en la Antigua Grecia tiene que ver con la idea de "juntar palabras", es decir, con el lenguaje como sistema de significación, aunque no está claro dónde quedan los aspectos acústicos del discurso. La tradición occidental ha asociado la voz al *logos*, es decir, a la idea de un yo racional a partir de una percepción dualista mente-cuerpo que se inicia con Platón y se prolonga a partir de una serie de autores. En este proceso, *logos* termina teniendo un sentido confuso que oscila entre "discurso" y "razón" (Cavarero, 2005). Por ello, se habla de *logocentrismo*<sup>38</sup> para hacer referencia al papel protagonista de la razón y el lenguaje en las sociedades occidentales.

Aristóteles menciona el *phoné semantiké* en la *Poética* como referencia a la voz. A partir de esto, define al ser humano con la fórmula *zoon logon echon* para expresar la idea de que es un *ser vivo capaz de discurso* (Cavarero, 2005). El término *phoné* también acaba teniendo un lugar central cuando se asume la voz-discurso como forma de comunicación prioritaria, lo que se denomina *fonocentrismo* (Derrida, 1986). El *logocentrismo* y el *fonocentrismo* son términos que se refieren a cuestiones similares, lo que da lugar a que la voz se asocie con la materialización del *logos* y se entienda como expresión directa del pensamiento (Suárez Gómez, 2022). Sin embargo, es importante el matiz de la condición sonora del concepto *phoné*, cuestión que ha quedado reducida a un signo exterior al que no se le da el valor que tiene al margen de la semántica (Cavarero, 2005).

A partir de esta subordinación de la sonoridad vocal, Weidman (2014) aborda la percepción de la voz en la Modernidad euro-occidental y cómo esta se entiende de forma jerarquizada. Por un lado y en mayor consideración, la voz sería una expresión del yo y la identidad, donde la agencia queda asociada a un "tener voz" desde lo simbólico. ¿Cuál sería, por lo tanto, la percepción moderna del yo? La idealización de la racionalidad hace énfasis en la "voz interior" localizada dentro del sujeto, una voz que es central en el yo moderno interiorizado. Esto es importante en el desarrollo del psicoanálisis, donde se busca acceder a esta voz interior a través de la voz material. Por otro lado, los aspectos sonoros y materiales de la voz se conciben separados y subordinados. En definitiva, en el sentido dado a la voz se replica el dualismo platónico a partir de la una voz interna

---

<sup>38</sup> Este término es acuñado por Ludwig Klages en 1929 (citado en Suárez Gómez, 2022).

asociada a la razón que se considera significativa y, a nivel inferior, la práctica vocal, que remite más a la cuestión material (Weidman, 2014).

Con la intención de problematizar esta noción de voz interior como sinónimo de sujeto racional soberano, el 27 de enero de 2020 realicé unas preguntas en Instagram a las que respondieron 44 personas. En algunos casos se trataba de personas que sigo y me siguen en esta red social, pero en otros eran personas desconocidas que se habían enterado de la propuesta a través de vínculos en común. Por ello y dado que fue más un ejercicio de rastreo desde la curiosidad, no he recogido los detalles de sus perfiles, pero sí considero pertinente compartir algunas de las respuestas. La intención de este movimiento fue recoger las experiencias de distintas personas desde sus "voces interiores". En consonancia con la percepción de una sonoridad interior ligada al ejercicio de la razón, las respuestas obtenidas contribuyen a reforzar una concepción aséptica de la voz. Resulta llamativo que estas tres personas cuya forma de expresarse se interpreta a nivel social como "hablar con acento", perciben su propia voz interior "neutra":

Creo que suena sin acento, la verdad. En tono neutro.

Es neutra, sin acento.

Creo que me oigo a mí mismo, quizá en un tono más neutro.

Es interesante la interpretación que podemos hacer de esta respuesta. Por un lado, si partimos de que la expresión "tener acento" no deja de ser una construcción que establece un modelo aparentemente neutral como referencia, cabe la posibilidad de que estas personas no perciban una diferencia remarcable en su voz interna. Otra posibilidad es que se dé algún tipo de autocensura para dotar de formalismo y "neutralidad" a la sonoridad del pensamiento con una forma de expresión más legitimada.

En esta línea, gran parte de las respuestas argumentan que su voz interior suena de forma similar a la suya al hablar, que estiman más grave respecto a cuando la escuchan grabada. Además, hacen referencia a cuestiones relacionadas con las significaciones de la voz a partir de su modulación:

Es menos rápida, más *sosegada*.

Para nada, mucho más *dura y hostil*, más *crítica*.

Si son pensamientos serios, *la voz es seria, como de conferencia*. O sea, es la mía, pero con un tono...

Suena mi voz, pero no sabría describirla. Siempre en *tono serio y profundo*.

Estos adjetivos configuran una idea de voz que expresa autoridad, autocontrol, autonomía y ausencia de vulnerabilidad. ¿Es esta siempre nuestra experiencia de voz interior? La mayor parte de las respuestas corroboran la comprensión de la voz interior vinculada con "lo racional", lo que podría leerse como una necesidad de coherencia en la voz que se asocia al pensamiento. Las grietas de esta voz interior, que cuestionarían la aparente soberanía de nuestras subjetividades, no se muestran tan fácilmente.

Esta concepción de la voz interior como sinónimo de pensamiento-discurso fue fundamental en el proyecto central de la Modernidad euro-occidental colonial. La Ilustración planteó una identificación del yo a partir de la expresión verbal de la razón frente a los saberes de la clase baja, vinculados con la tradición y la superstición. Prósperi (2014) habla de cómo este dualismo que prioriza la asociación entre la voz y el discurso de la razón cae también en una jerarquía corporal, donde la cabeza tiene también un lugar privilegiado como centro del pensamiento que transmitimos a través de la boca. Asimismo, esto da lugar a que la fisiología del habla también se posicione próxima a la cabeza como eje del pensamiento, sin profundizar en el resto de los mecanismos corporales que la posibilitan. No obstante, según un estudio de Richard Broxton Onians (1988), en la fase más antigua de numerosas culturas se creía que el pensamiento era producto de los pulmones (citado en Cavarero, 2005).

En su acercamiento a la voz, Prósperi (2014) recupera la noción de ventriloquia como voz procedente del vientre, un espacio corporal asociado a cuestiones más animales que se encuentra más próximo a la digestión o la sexualidad que a la noción de conciencia moderna. La ventriloquia de finales del siglo XVIII y principios del XIX que menciona el autor no se asociaba con el mundo del espectáculo como en la actualidad, sino con una manifestación de lo sobrenatural a partir de la voz de un muerto que se hacía oír mediante una serie de figuras (pitonisas, adivinos, chamanes o médiums). Frente a la divinidad de las deidades que ponían la palabra en la boca del profeta (en línea con la jerarquía corporal de proximidad al *logos*), la voz del vientre era la palabra de los muertos, el *mythos*. Esta tensión entre *logos/mythos* haría referencia a la dualidad

mencionada entre una voz oficial, unilateral e impuesta y una voz esotérica no legitimada (Prósperi, 2014).

¿Cuáles son las voces oficiales hoy en día? ¿Cuáles cuentan con reconocimiento y cuáles no? La ventriloquia sirve como una provocación que pone en entredicho la voz interior del sujeto racional; la voz de la ventriloquia procede del exterior, nos arroja al "afuera del ser" y difumina la sensación de coherencia del yo. Esto lo rescata Slavoj Žižek en el prólogo de *Una voz y nada más* (Dolar, 2007) cuando expone que "es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara por sí misma a través de él" (Žižek, 2001, p. 12). Desde la concepción de sujeto moderno, la materialidad de la voz es el reflejo subordinado del discurso de la razón. Si la expresión del pensamiento se concibe gestada en el interior y exteriorizada a través de la boca, una voz procedente del afuera, aparentemente ajena, rompe con la idea de *logos* y cuestiona la noción de conocimiento válido.

#### [1.4.] La polifonía del yo

¿Y la voz sin lenguaje,  
 sin pensamiento, solo sonido?  
 ¿Es la memoria de otras voces,  
 es lo que nos hablaron,  
 gritaron, cantaron  
 y fue inscribiéndose?  
 ¿Yo soy todas las voces  
 que escuché o que  
 ni siquiera escuché?  
 (Cristina Banegas,  
 *Caligrafía de la voz*, 2007, p. 15)

Ces pensées qui nous font vivre un enfer  
 Ces pensées qui me font vivre un enfer.  
 (Stromae, 2022)

Las reflexiones en torno a la ventriloquia, la voz y los procesos de subjetivación pueden trasladarse al estigma de la escucha de voces. La Red Internacional de Escuchadores de

Voces, con el objetivo de cuestionar la estigmatización a la que son sometidos, ha elaborado sus propias investigaciones al margen de la psiquiatría. Así lo recoge el libro *Living with voices* (citado en Runciman, 2016):

- Las voces son una estrategia de supervivencia que indican la existencia de problemas pasados o presentes utilizando, a menudo, un lenguaje metafórico para representar las emociones disociadas del yo y que cuentan historias sobre acontecimientos que suelen ser desagradables y que, atacándola, protegen la identidad de la persona.
- Los traumas por abusos sexuales, negligencia emocional, maltrato físico o acoso escolar son un tema predominante y resulta evidente que estos acontecimientos desempeñan un papel esencial en el desarrollo de creencias/experiencias inusuales. (Romme et al, 2013, citado en Runciman, 2016, p. 23)

Eleanor Longden (2013) compartió en una conferencia su experiencia a partir de la estigmatización sufrida por escuchar voces, una vivencia que se interpretó en todo momento como un síntoma. Sin embargo, tras años de rechazos, diagnósticos e ingresos pudo dar una explicación a las sonoridades de su cabeza. "Mis voces eran una respuesta significativa a acontecimientos traumáticos de mi vida, particularmente acontecimientos de la infancia y, por lo tanto, no eran mis enemigas, sino una fuente de conocimiento de problemas emocionales con solución" (2013, 7m38s). ¿La "voz interior" es una voz única, veraz y racional que nos construye como un todo? ¿O en realidad se trata de una voz polifónica que fluctúa en relación con el cuerpo y las emociones?

Pero cuando paso por momentos de mucha ansiedad o pánico y tengo pensamientos intrusivos, la voz cambia mucho, se vuelve más grave, más aguda... Fluctúa muchísimo.

Esta respuesta al cuestionario planteado en Instagram relaciona los cambios de la "voz interior" con la salud mental. La vulnerabilidad se hace patente en situaciones de ansiedad o pánico y tiene repercusión también en las voces interiores al poner en jaque la sensación de control. Somos vulnerables e interdependientes, "una condición que coexiste con nosotros, pero al mismo tiempo una forma de apertura al mundo" (Esteban, 2015, p 86). Por ese motivo, reconocernos en esta fragilidad compartida puede evitar mirar otras experiencias desde la patologización.

Cuando alguien dice que escucha una voz, no hace otra cosa que hacer (implícita o explícitamente) una comparación. Está diciendo, 'aquí hay algo inusual en mi

experiencia y es diferente a lo que suele ocurrir'. Pero no se puede comprender lo inusual sin saber algo de lo habitual. (Ferryhough, 2018, p. 146)

El desconocimiento de la propia experiencia en la relación con las voces interiores puede conducir a la estigmatización. Si nuestra subjetividad se construye a partir de una noción de sujeto cuya voz interior está vinculada con su condición racional, todo aquello que difiera de esta premisa entra en el terreno de la sospecha. En cambio, si entendemos la experiencia desde lo coral, comprendemos que, al igual que estas voces se generan en el contexto de las relaciones sociales, su dinámica opera desde esta misma base relacional (Ferryhough, 2018). Asumirnos como sujetos sonoros polifónicos implica entender que en nuestras voces reverbera también nuestro estado corporal y emocional tanto en el pensamiento como en la expresión verbal. La voz como extensión corporal es un fenómeno heterogéneo con distintas ramificaciones que escapan en muchas ocasiones de nuestro control.

Muchas emociones que no puedo expresar hacia fuera, como gritos y tal, sí que dentro sí que...

[pausa]

sí que se está gestando, ¿sabes? Sí que...

[pausa]

... las voces internas sí que gritan, sí que...

[pausa]

mmm... [pensativa] se enfadan, ¿sabes? Como con... con toda...

[pausa]

... con toda su voz [risas]. Como que igual en este sentido sí que las vivo como...

[pausa]

como...

[pausa]

... teniendo una posibilidad desde el uso de la voz internamente que externamente no existe o que yo no he vivido a día de hoy así, al menos a lo mejor puntualmente, pero no como...

[chasquido] [pausa]

... como en lo cotidiano. Entonces sí que, o sea, como que sí que...

[pausa]

... igual también depende de...

[pausa]

... de los pensamientos, o sea, como del contexto mental en el que estés, ¿no? O sea, como si es de angustia, de enfado, o de... de miedo. O sea, es como que

son...

[pausa]

[110]

... sí. Pero sí, es verdad que a nivel de tonos, sí, son... son diferentes, y es como,  
pues eso, si...

[pausa]

*... si no puedo gritar en la vida real o en la vida hacia afuera como que sí que... o sea, sí que puedo gritar aquí dentro, o sea, como dentro de mí. Y sí que me grito*  
[risas]. Sí, en ese sentido sí.

[Ali, énfasis añadido]

El fragmento anterior corresponde a una de las conversaciones de esta investigación. En ella se pone de manifiesto una idea de voz múltiple con dificultad para "gritar hacia fuera" respecto a la facilidad de "gritar hacia adentro". Con ello, se plantea una frontera entre un afuera donde la expresión emocional a través del grito termina contenida, lo que desemboca en su estallido en el adentro. La referencia a emociones como "angustia", "enfado" o "miedo" resulta muy interesante por su vinculación con las fluctuaciones de las voces interiores. Estas cuestiones dibujan una porosidad entre el afuera y el adentro a partir de una vivencia emocional que también es corporal; aunque el malestar no cristaliza en grito, este estalla en el adentro y tiene una repercusión en el afuera.

Según Fernyhough, "las voces insultan, amenazan y exigen, pero también animan y apoyan. Hablan a través de palabras sueltas y de frases complejas; susurran, gritan, murmuran y entonan" (2018, p. 166). Por lo tanto, reproducen modulaciones de la voz que tejemos desde lo relacional y se reproducen de la misma forma en nuestro interior como expresión de las emociones. Esto pone de manifiesto la conexión entre la voz y lo emocional, y cómo escuchar voces es "una experiencia diversa, y que para comprenderla tenemos que prestar atención a esa diversidad, y no amontonar en un mismo saco experiencias que podrían ser muy diferentes" (Fernyhough, 2018, p. 166).

Para acompañar estos relatos he adaptado las propuestas de Chadwick (2020) que pretenden darle un espacio a la voz más allá de la transcripción. Por ello, además de incorporar algunas acotaciones para tratar de recoger la modulación y ritmo de cada intervención, me he basado en la escucha repetida de estos fragmentos más que limitarme a lo textual. Aquí recojo la continuación de la conversación anterior, donde rescato la mención de "ruido mental" que hace Ali. Cuando escucho de nuevo mi voz en la grabación, percibo cómo sus palabras me afectan al sentirme representada en ellas. Me sorprende el detalle con que me habla de la modulación de sus voces interiores y la clara

conexión que establece con la dificultad para gritar. De este modo, identifico de forma más evidente todas las veces que yo también me grito a mí misma como pistas de una contención emocional que también es parte de mi historia.

*Vale, vale... [voz apagada]. Y, eh..., [nervios] cuando el tema del ruido mental, puede darse.. que has dicho que son como a veces eso, múltiples voces, ¿no?, diciendo según la situación... eh... ¿son voces que dialogarían entre sí o son como...? [frase a medias]*

... por lo general sí, o sea, por lo general es como una conversación constante. A menos que esté teniendo como experiencias...

[pausa]

... o sea... pero esto igual tiene más que ver con, con...

[pausa]

... bueno, experiencias como de tipo disociativo, como de despersonalización en la que igual se me repite una frase dentro como mucho y ahí no hay como un diálogo, no hay como una conversación, es simplemente como un...

[pausa] [chasquido]

sí, como un... [risas] como a lo mejor un taladro ahí que...

[pausa]

que se repite y se repite y se repite [voz acelerada, rápido]

Sí.

[cierre en seco]

Y luego hay cosas como cotidianas que no están en conversación, sino que simplemente están como en el día a día y...

[pausa]

... y que se asoman y dicen lo que siempre dicen y luego se van. ¿Sabes? Pero como que no se quedan a hablar por así decirlo [risas]. Sino como que... [frase a medias]

*Están de paso [interrupción].*

Llegan, saludan, dicen lo que siempre dicen y *ciao!* [risas].

[Ali]

Cuando analizamos cómo se construye este proceso interior se hace más presente su condición dialógica (Ferryhough, 2018). Esta polifonía da lugar a que las vivencias puedan ser muy variadas, incluso a que sean percibidas como un monólogo autoritario, un "taladro", como menciona Ali, del que parece imposible escapar. En estas posibilidades desde la voz interior se articulan cuerpo, emociones y vulnerabilidad, lo cual pone de manifiesto que estas modulaciones se dan en sintonía con los ecos de nuestras subjetividades. Hay memorias sonoras que están presentes y silencios que se hacen audibles en estos procesos internos.



El siguiente fragmento pertenece a otra de las respuestas obtenidas a partir de la pregunta formulada en Instagram. En esta ocasión, la voz interior se conecta con el ritmo orgánico, si bien llama la atención que fue la única persona que remarcó este nexo:

Acompasada con la respiración, de hecho, son mis pulmones los que se adaptan a ella y a sus ritmos. En algunas ocasiones un estado de mayor agitación y acelere de respiración acelera también mis pensamientos y en otras lo opuesto, mis pensamientos marcan el ritmo de mi respiración. Esto último lo noto mucho cuando estoy en reposo haciendo trabajo intelectual.

Esto pone de manifiesto que lo que se genera en torno a la voz pasa desapercibido en muchos casos, al igual que remarca la existencia de diversas experiencias en este sentido. Un ejemplo de ello se recoge en el artículo *No todo el mundo piensa con una voz interior* (Rubio Hancock, 2020), donde se expone que, aunque lo más común es reconocerse en esta noción de "voz interior", también existen formas de procesamiento interno más visuales y menos discursivas.

Con este argumento no pretendo tanto ahondar en las peculiaridades de dicho proceso como posicionar el debate en favor de la voz como una cuestión compleja. Una manera de dejar de estigmatizar a quienes escuchan voces es asumir que nosotros probablemente también tenemos una experiencia de escucha múltiple. Con ello no me refiero a minimizar el sufrimiento que puede causar la escucha de voces que se conciben ajenas, sino a asumir que nuestra configuración como sujetos está atravesada por voces internas que varían según nuestro estado emocional<sup>39</sup>. Si nos detenemos a percibir cómo se articulan estas voces interiores en situaciones de ansiedad/estrés o el torbellino de pensamientos que acompaña una respiración acelerada, podemos comprobar que se trata de experiencias cambiantes que se conforman a partir de aquello que nos está atravesando.

Como sujetos polifónicos, "aprendemos a convertirnos en el narrador de nuestra propia historia sin que nos convirtamos por entero en el actor de nuestra vida. Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de *voces narrativas (...)*" (Ricoeur,

---

<sup>39</sup> En esta línea, hay interesantes propuestas desde el activismo como *Intervoice*, que trabaja por la despatologización de la escucha de voces a través de la generación de espacios seguros donde compartir experiencias: <https://www.intervoiceonline.org/>. Otra de ellas es *Hearing the Voice*, que pretende abordar cuestiones similares desde un enfoque académico e interdisciplinar: <https://hearingthevoice.org/>

2006). Estas voces narrativas se nutren de voces ajenas, voces que recogen sentidos expresados con anterioridad y que también crean nuevos sentidos (Bubnova, 2006). Tejemos narrativas para darle un significado a nuestra existencia, y esas historias se construyen a partir de una verborrea interior incesante que a su vez nos está construyendo como sujetos y que se extiende en el uso de la práctica vocal. La escucha de voces es una experiencia muy amplia que no podemos tratar de homogeneizar. Aunque sean voces que puedan interpretarse en términos de 'otredad', son experiencias que proporcionan información sobre nuestra construcción como sujetos; ver cómo encajan es un proceso similar a ensamblar el yo (Ferryhough, 2018).

Estos ensamblajes se constituyen a partir de lo oral y lo escrito, donde según Bajtín, "la literatura resulta un acto responsable que tiene cualidad sonora" y la escritura "un recurso que traduce la voz humana al ser portadora de los sentidos de la existencia" (citado en Bubnova, 2006). Por ello, hay una conexión entre nuestras voces y el proceso de lectura, así como entre oralidad y escritura (Ong, 2016). La escritura como territorio extensible también tiene vida, y en el proceso de lectura las palabras habitan el presente y con ellas quienes las escribieron.

En el pensamiento interno se entrelazan distintas voces, un proceso narrativo (Ricoeur, 2006) que se articula de forma similar a cómo lo hacen las voces de ficción de los personajes de un relato. Hay una fenomenología en la lectura en silencio que la convierte en una experiencia muy concreta donde la cabeza se nos llena de voces. El propio proceso de escribir una novela tiene mucha relación con esta polifonía de voces desde la ficción que se puede experimentar en la lectura; como indica Patricia Waugh, el proceso de escritura de una novela no deja de ser la convivencia de las voces interiores que son entramadas en la ficción (Waugh, 2015, citado en Ferryhough, 2018).

A veces, al recordar algo que alguien nos dijo, lo rememoramos con su propia voz; también al leer unas palabras que pertenecen a una persona que conocemos. Somos memoria sonora porque las voces no solo están construidas por quienes las producen, sino también por quienes las escuchan, así como por los espacios donde estas resuenan y las tecnologías que las hacen audibles. Por este motivo, cuando nos preguntan por la

percepción de nuestra voz interior puede suceder que la asociemos con una voz inesperada como indica esta respuesta de Instagram:

Creo que suena como la de mi madre (...). Al darme cuenta de que la voz que escuchaba es la de mi madre, me he enfadado un poco porque he sentido que no tenía una propia. Supongo que tendrá que ver con los y las referentes que tomamos de peques y quizá mis creencias están basadas en las que me inculcó mi madre.

Lo mismo sucede cuando leemos información escrita de una persona a la que conocemos, ya sea en mensajes de cualquier red social o en alguna obra literaria. Cualquier pieza que responda a una voz que nos resulte familiar puede ser susceptible de articular una sonoridad conocida:

Si es algo corto y conozco el interlocutor (tw, whats, ig) suena como su voz.

También con autoras en libros de ensayo, a menudo lo leo con su voz si la he escuchado antes.

Leyendo un tuit, por ejemplo, suelo 'meterme en la voz' del emisor o receptor, según me dé...

El entramado de voces que nos compone vibra en esta percepción de interioridad que nos sugiere la idea de sujeto; también adquiere los matices de las distintas corporalidades cuando reconocemos en la palabra escrita la subjetividad de quien está detrás del mensaje (Bubnova, 2006). Incluso cuando es un texto de ficción y no conocemos a sus personajes, se da un abanico de posibilidades sonoras. Algunas personas aseguran que, aunque estén leyendo ficción, los personajes tienen su misma voz:

Los personajes de ficción tienen la misma voz, la mía.

No obstante, esta respuesta es la menos numerosa entre las recogidas, ya que la mayoría hace referencia a una modulación que dota de vida sonora a los personajes de formas que incluso trascienden lo discursivo:

Tienen su propia voz, suenan como sus cuerpos sonarían, al respirar, al moverse, al hablar.

La voz como fenómeno sonoro fundamental en las interacciones sociales trasciende la noción de *logos* y su limitación al ámbito racional-discursivo. La experiencia general de la voz es más amplia y compleja que lo sostenido por la tradición occidental. Frente a la

idea de una voz interior única y propia de un sujeto aparentemente soberano, la voz interior se presenta como una experiencia diversa de un sujeto polifónico.

### **[1.5.] Fragmentos sonoros**

La voz es carne en movimiento.

(Jaume Ferrete,  
citado en Villaverde, 2016)

¿qué cuerpo construye una voz?  
¿Qué ritmos construyen qué cuerpos  
qué vocalidades  
qué subjetividades  
qué comunicación  
qué comunidad?  
(Florencia Curcci, 2019)

La intención de resignificar la materialidad de las voces pretende amplificar los sentidos de los sonidos vocales (Llobet Vallejos y Stocco, 2018) y extenderlos a cómo se ven afectadas las corporalidades en el proceso de producción y percepción de lo sonoro. Las voces son materiales porque se generan a partir de movimientos corporales, una especie de "coreografía interna" (Eidsheim, 2009) en la que se articulan las prácticas vocales con estos tres elementos en juego: cuerpo, espacio y tecnología (Weidman, 2014).

El anclaje corporal en la comprensión de las voces es fundamental. Existen diferencias anatómicas evidentes entre las personas que determinan su cualidad vocal, pero existe también un amplio rango de variación en el que colocar la voz (Biemans, 2000). Por lo tanto, hay más de una forma de poner en práctica la mencionada coreografía interna, lo que puede dar lugar a distintos resultados a partir de una serie de modulaciones. Esta cuestión no puede quedar en un segundo plano, ya que está directamente relacionada con la construcción de la voz y con cómo habitamos el mundo a través de esta. La forma de llenar el espacio con las distintas sonoridades humanas no es algo inmóvil y estático, sino plural. Esto va en la línea de entender el cuerpo desde la multiplicidad (Mol, 2002), como

un ensamblaje sonoro en constante reorganización a partir de un panorama cambiante de escenarios y actantes. Hay un hacer en la voz más allá de su vinculación con la expresión racional-discursiva, donde lo vocal como práctica desborda una noción del sujeto que se agota en lo lingüístico.

La idea de "esquema corporal" (Merleau-Ponty, 1993) recoge en su concepción "toda una cuestión nominalista bajo la cual se reúne en un único nombre una serie de asociaciones que quedan ligadas desde lo lingüístico" (Ramírez, 2017, p. 58-59). Esto se replica en el acto del habla a partir de que la voz se asocia a una subjetividad determinada, por lo que se produce un ejercicio de articulación del propio yo desde y más allá de la enunciación:

El hecho de que el acto de habla sea un acto corporal significa que el acto se redobra en el momento del habla: existe lo que se dice, pero existe también un modo de decir que el 'instrumento' corporal de la enunciación realiza. (Butler, 1997, p. 30)

Las voces tienen la particularidad de ser, por un lado, un signo ineludible de subjetividad, lo que les da un carácter único y, por otro, sonoridades corporales que se modulan y fluctúan en un proceso de permanente composición y recomposición. "Las voces, por tanto, podrían darnos importantes claves acerca de la constitución fragmentaria del yo humano ordinario" (Ferry, 2018, p. 245).

Creo que mi voz es como...

[pausa]

mmm... [duda]

... la base de mi expresión, aparte de mi corporalidad, creo que *mi expresión como persona es cómo me muevo y cómo hablo.*

[Diego, énfasis añadido]

Las palabras de Diego ponen de manifiesto el papel protagonista de la voz en la configuración del yo a partir de una idea de corporalidad ensamblada. "La voz como una huella digital, reconocible e identificable" (Dolar, 2007, p. 22) que contribuye a una enunciación unitaria del yo, de modo que esta engloba en su articulación lo lingüístico y la compleja arquitectura corporal que hace posible el sonido. La voz precisa del cuerpo para ser en tanto que la voz es cuerpo y, a la vez, lo excede en la intersección entre este y el lenguaje. Desde una ontología ambigua (Dolar, 2007), la voz permea ambos dominios, no termina de pertenecer por completo a ninguno de los dos. En esta ambigüedad subyace

el cuestionamiento a la dualidad mente-cuerpo como elementos que, lejos de ser independientes, perviven entramados en la construcción del yo.

Lo de conceptualizar no me gusta mucho, pero me ayudó mucho a entender que *la voz es un intermedio*. Intermedio entre... pues lo social y lo animal, eh...

[pausa]

lo espiritual y lo físico, eh...

[pausa]

lo... el lenguaje y...

[pausa]

más, lo sonoro, lo emocional, ¿no?

[pausa]

Es todo aquí [señalándose la garganta], entre las cosas. Y en ese sentido para mí *es como un diálogo continuo entre todas tus partes*.

[Chloé, énfasis añadido]

Chloé sintetiza la idea de que la voz no se agota en lo lingüístico ni en lo corporal, sino que se posiciona en un lugar intermedio que tal vez es la clave en la comprensión del yo subjetivo. "La voz aparece como un lugar nodal, como un espacio donde se suspenden dualismos, como un des-sujetarse del ser" (Magri, 2019, p. 161). Las sonoridades del cuerpo se entrelazan como signos de estas partes del yo a partir de una red de resonancias que reverberan en las cavidades humanas y alargan su vibración en el encuentro con otros cuerpos. Desde esta ambigüedad que desanuda el yo, la voz múltiple abre un universo de sonoridades en los márgenes desde donde repensar la forma en que habitan el mundo las distintas subjetividades:

La paradoja vocal, las voces trans, lo monstruoso y lo históricamente estigmatizado como feo o exotizado. Irrumpe con algo inadmisibile para la modernidad europeizante del oído: la posibilidad de que un sujeto pueda construir y empoderarse en/desde el cuerpo y que de él puedan emerger múltiples voces. (Magri, 2019, p. 174)

Voces resistentes como ecos que incomodan y cuestionan el confort sonoro de una idea de voz única y estanca. Voces que arañan el silencio no deseado y abren brechas que posibiliten su existencia. Quienes exceden el encuadre habitual de la mirada se sitúan en los márgenes, una frontera (Anzaldúa, 2016) relegada al silencio desde la que reclamar una agencia sonora (Labelle, 2018). El sentido suena, la existencia es sonora y todas las vidas deberían ser vivibles (Butler, 2006), así como todas las voces legitimadas de lo material a lo simbólico.

"Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen" (Nancy, 2015, p. 19-20). La voz como posibilidad precisa del terreno fronterizo de escucha entre cuerpos sonoros en resonancia. Escuchar, como una acción consciente a diferencia de oír, es la inevitable extensión de la voz que, desde su complejidad como espacio intermedio entre lo corporal y lo lingüístico, se erige también como terreno limítrofe donde el sentido suena porque alguien lo percibe.

"La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, es decir, de la sonoridad misma" (Nancy, 2015, p. 59). Se considera resonancia desde la física a la vibración que se transmite de un cuerpo a otro cuando sus frecuencias o sus múltiplos coinciden<sup>40</sup>. La resonancia es el cuerpo sonoro que reverbera, las vibraciones que comprometen a la corporalidad al completo e involucran cada pliegue y cavidad en un ejercicio sonoro que desborda el lenguaje.

El cuerpo no es independiente, precisa de otros cuerpos sonoros con los que construir sonidos en conjunto, lo que da lugar a una serie de voces enredadas en distintas tramas de sentido. Esta resonancia metafórica es clave para entender la complejidad de la voz, un territorio sonoro en sintonía con el silencio y la escucha. Somos resonancias vulnerables que se involucran con otros cuerpos, sonidos y escuchas desde lo relacional.

## **[1.6.] Resonancias vulnerables**

Me tengo que sujetá porque se me caen las  
lágrimas de lo que me entra en el corazón.  
(Tía Anica la Piriñaca, citada en Álvarez  
Caballero, 1987)

La voz devuelve ecos de vulnerabilidad que hablan de nuestra fragilidad como sujetos. Esto se pone de manifiesto en las palabras de Tía Anica La Piriñaca, a quien regreso como cierre de este primer intervalo. La cantaora hace referencia a la emoción que su propio

---

<sup>40</sup> Estas cuestiones físicas quedaron expuestas en la introducción inicial de este trabajo con la idea de resignificarlas posteriormente en este acercamiento al estudio de la voz.

cante le generaba hasta provocarle el llanto, lo que remite a los sentidos de la voz más allá de la expresión verbal. "Emoción" viene de *emotio*, *emotionis*, que se forma a partir del verbo *emovere*, compuesto por el prefijo *e-/ex-* (de, desde) y *movere* (mover, trasladar), es decir, desalojar de un sitio, retirar, hacer mover (Anders, s.f.). La voz no solo transmite una información determinada, sino que también moviliza y conmueve; con esto no me refiero a que implique necesariamente un desplazamiento físico, sino a que nos permite vibrar al *hacernos sentir en nuestro sitio*. Es un movimiento que conecta un cuerpo con otros cuerpos y un vínculo que se construye a partir de la proximidad de otros. En la voz se imprimen las emociones de forma similar a marcas que la moldean, lo que da lugar a atmósferas cargadas de intensidad (Ahmed, 2017).

Las emociones no vienen ni de "adentro hacia afuera" ni de "afuera hacia adentro", sino que circulan entre los cuerpos y nos relacionan. Estos afectos *afectan*, es decir, se imprimen en los cuerpos-voces como huellas que crean orientaciones de los sujetos hacia los objetos (Ahmed, 2017). En la voz de La Piriñaca se adivina una emoción que habla del silencio forzoso al que se vio sometida durante su matrimonio, de las necesidades para sacar adelante a su descendencia al quedarse viuda y de volver a sacar la voz posteriormente. "La voz de la raíz"<sup>41</sup>, que conserva los estilos genuinos del cante y es también una raíz anclada a la tierra que asistió en primicia a sus sonidos. Cuando Tía Anica cantaba y se estremecía, se conformaba un espacio de emociones en circulación entre los cuerpos presentes que vinculaba a las distintas subjetividades en una trama relacional sonora.

Las voces se enredan en marañas de sentidos sonoros desde la fragilidad de un yo inestable, donde el término *resonancias vulnerables* se convierte en un epíteto para nombrar esta dimensión sonora y emocional. La voz como encrucijada es un territorio intermedio en el que cuerpo, lenguaje y afectos difuminan sus límites:

Parece que no existe un lenguaje específico para el problema del daño lingüístico, de tal manera que nos vemos obligados a tomar prestado el vocabulario del daño físico. En este sentido, la conexión metafórica entre la vulnerabilidad física y lingüística resulta esencial en la descripción de la vulnerabilidad lingüística misma. Por una parte,

---

<sup>41</sup> Apodo que se le da en esta entrevista que aborda su trayectoria:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IVSRwXLigeM>



el hecho de que parezca no haber una descripción que sea "propia" al daño lingüístico hace aún más difícil identificar la especificidad de la vulnerabilidad lingüística con respecto o frente a la vulnerabilidad física. (Butler, 1997, p. 20-21)

El hecho de que el lenguaje para nombrar un daño desde lo lingüístico haga uso del vocabulario del daño físico pone de manifiesto el puente que la voz tiende entre cuerpo y lenguaje. Tal vez no es necesario buscar términos específicos para nombrar la violencia desde lo lingüístico, sino entender que la vulnerabilidad resultante de una agresión verbal tiene un impacto también en nuestra corporalidad:

Nuestras voces son un elemento físico de nuestra personalidad. Este es, además, un efecto que se produce mucho entre las personas que ceceamos o que lo hemos hecho en ambientes en el que no nos hemos sentido cómodas: hablamos bajito, y ese hablar hacia dentro se confunde con timidez. En el fondo sabemos que no se trata de eso. Entender este fenómeno como algo físico explica, al menos para mí, el efecto que este estigma produce en el cuerpo. La voz es una parte de nuestra existencia física y está, como otras, sometida a la norma. Hay voces y sonidos deseables y otros que no lo son. (Gallego, 2020, p. 50-51)

En esta cita, Mar Gallego expone el ejemplo de cómo las personas que cecean se repliegan en los ambientes hostiles a su acento. Según la autora, esto se relaciona con formas de hablar estigmatizadas que moldean a los cuerpos en sus interacciones, una especie de vergüenza que moviliza desde lo emocional al sujeto causando un cierre sobre sí mismo, un "impulso de 'refugiarse' y 'cubrirse'" (Ahmed, 2017, p. 167) al quedar al descubierto algo que antes no estaba expuesto (Ahmed, 2017). La voz revela con facilidad lo que permanecía oculto y hace visible lo invisible (Labelle, 2018). Por ello, las prácticas vocales son resonancias vulnerables porque implican manifestar una parte del yo; a veces no es tanto lo que se dice, sino una determinada manera de decir. Del mismo modo, el daño lingüístico supone un señalamiento inesperado y doloroso en la misma medida.

La voz puede trascender lo discursivo desde una enunciación concreta o a partir del grito como interpelación. Cuando este espacio intermedio entre lo corporal y lo lingüístico se tensa, un cuerpo pueda quedar en una posición vulnerable que dificulta o condiciona la respuesta desde el habla. "La posibilidad política de utilizar la fuerza del acto de habla contra la fuerza de la ofensa consiste en hacer una apropiación inadecuada de la fuerza del habla que opera en contextos anteriores" (Butler, 1997, p. 71).

Reapropiarse del insulto y utilizar la fuerza del acto de habla en contra de la ofensa no es solo hacer uso del propio término desde otros lugares, sino también ponerlo en práctica a partir de una determinada manera de decir que implica una resistencia sonora que repercute en nuestra materialidad. Cualquier expresión fónico-acústica tiene efectos o consecuencias en la interacción; esto debe integrarse al conjunto de condiciones que intervienen en el cumplimiento de los actos de habla (Austin, 1990) y, a su vez, se puede aplicar en la reapropiación de estos usos. La manera en que el cuerpo se expone, se pone rígido y se desborda en el sonido también tiene una incidencia en el cumplimiento de estos actos de habla o en la subversión sonora.

La vulnerabilidad sonora como reminiscencia de una herida es una apertura a la fragilidad desde el ejercicio de la voz; esta se vuelve vulnerable cuando la subjetividad se contrae la subjetividad y el discurso se resiente. La voz subjetiva, emocionada y vulnerable tiene una repercusión en nuestras interacciones sociales:

La mierda es que la subjetividad y *la voz emocionada*, eh...

[pausa]

*invalida, ¿no?* Tienes que poder argumentar desde la razón.

[Rebeca, énfasis añadido]

Rebeca hace referencia al dualismo razón-emoción (Fernández-Garrido, 2021) que se reproduce también en la voz. La noción de autocontrol, autoridad y legitimidad en la producción de conocimiento se contrapone a la voz frágil y quebrada. La asociación que hace Rebeca entre la "subjetividad" y la "voz emocionada" resulta clave, ya que esta se construye por oposición a la objetividad y la voz racional. Es difícil pensar que podemos habitar una voz desencarnada cuando el propio ejercicio vocal tiene tanto que ver con la corporalidad. Por el contrario, sería más interesante resignificar la fragilidad de la voz como una fortaleza desde la que reconocernos vulnerables.

Las siguientes experiencias ponen de manifiesto la sensación de que el cuerpo "traiciona" en cierto modo la posibilidad del discurso, lo que se refleja en la forma de hacer voz:

Soy una persona sensible que enseguida como que se me suelta la lagrimilla y cuando se me suelta la lagrimilla se me junta con que *se me hace como una bola en la garganta*, no sé explicarlo muy bien, pero es como que *no me sale la voz fluida, es como entrecortado...*

[Cris, énfasis añadido]

Incluso cuando me llamaban y yo quería ponerme a llorar por teléfono, pues yo les dije que estaba bien. Y una de esas veces que *tenía aquí el nudo*

[señala la garganta],

*me lo tragué* [con énfasis] porque no me iba a poner a llorar ahí... eh...

[pausa]

... fue cuando me enfermé de la garganta.

[Guadalupe, énfasis añadido]

Cris y Guadalupe señalan en ambos casos la garganta como anclaje y símbolo de la voz, el lugar donde su condición de encrucijada se hace palpable. En ambos casos se hace referencia a cómo la tristeza empaña la voz, una cuestión que en los dos relatos confluye en ese símil con lo material a partir de la idea de "bola" y "nudo". Ambos fragmentos narran la obstrucción de la vía de salida de la voz, lo que pone de relieve el complejo engranaje que la posibilita y cómo todas sus conexiones están implicadas en el resultado final.

El propio lenguaje está lleno de expresiones que hablan de la emoción contenida a nivel vocal. La experta en voz Isobel Kirk hace referencia a esto en el documental *Misterios de la voz humana* (Moore, 2014) a partir de ejemplos como "morderse la lengua", "tragarse las palabras" o "apretar los dientes", que aluden a la tensión de los músculos de nuestro cuerpo al reprimir emociones desde la voz.

# [intervalo II]



---

Disidencias sonoras y otras distorsiones

---



## ECOS DE ÚVULA 2

Un sonido tímido se enreda en el silencio. Se escuchan algunas gotas de lluvia que se precipitan con cautela. Casi se puede palpar su trayectoria vertical, una entrega en caída libre dispuesta a mimetizarse con la materia que las recoge. Cada obstáculo que el agua encuentra en su descenso devuelve una nota musical que da pistas sobre la textura que empapa.

Llega un olor a tierra mojada, compacta, marrón, casi negra, café molido apelmazado en una cafetera a punto de hervir. El viento desvía la precipitación, que ahora se arroja en diagonal sobre árboles y plantas. El repiqueteo de sus hojas alimenta el oído. Las ramas combadas son brazos de auxilio que batallan por mantener el anclaje de sus raíces. Hay una humedad táctil que se adhiere a los poros. Poco a poco, la frecuencia de la descarga disminuye y la piel deja de ser un mapa hidrográfico surcado por riachuelos. La llovizna agoniza como antesala de un cielo despejado. Algunas aves ahogan un canto lejano que se pierde en el horizonte.

Silencio de nuevo. La grabación ha llegado a su fin.

Úvula despierta.

Ha pasado ya medio siglo desde que la metrópoli subterránea entró en funcionamiento. Cada mañana, una infinidad de altavoces que enmarcan las avenidas reproducen estos sonidos como intento desesperado de encapsular la memoria de ecosistemas perdidos. El torrente rutinario de decibelios desafía los límites físicos de la materia, traspasa muros, recorre distancias y evoca experiencias sensoriales a decenas de metros de profundidad. Solo la población más longeva se encoge al escuchar estas piezas; la juventud, en cambio, no parece sobresaltada. No se puede tener nostalgia de algo que no se ha vivido.

Cincuenta años atrás nadie creería que la humanidad estaría condenada al subsuelo. La vida era aquello que pasaba mientras el telediario escupía desgracia hecha titular y alguien esperaba con impaciencia la llegada de un *rider*. Todo empezó a complicarse

cuando las colas infinitas en los hospitales se hicieron costumbre. Nunca antes se habían hecho tan evidentes los universos que separaba el umbral de la puerta del hogar. Interior-exterior. Dentro-fuera. Inclusión-exclusión.

Superficie... ¿subterráneo?

Cuanto mayor era la cifra de habitantes del globo, mayor era el abismo que les distanciaba. El aumento de la tensión social desembocó en guerras que aceleraron la emergencia climática e hicieron estallar la economía de todo el planeta. Hubo trincheras de tierra; otras, de algoritmos. En medio de este #apocalipsis, hubo quien aseguró que no había motivos para preocuparse. Se cree que esta facción negacionista todavía sobrevive en algún punto del territorio devastado. En Úvula se les conoce como *ayusones* en honor a la impulsora de semejante rebeldía suicida.

Fue una época para olvidar. grequiX lo sabe y por eso evita el tema cuando visita a su abuela belmaR. La anciana apenas puede articular ya sonidos inteligibles, pero si algo le recuerda al dolor del pasado sus ojos se difuminan y el pulso se le altera. Cuando esto sucede, grequiX se apresura a recoger su mano entre las suyas. Parece un pájaro indefenso a punto de quebrarse, una vulnerabilidad nerviosa que se aferra al movimiento como supervivencia. Poco a poco las pieles acompañan sus respiraciones. belmaR mira de reojo. grequiX cree intuir una sonrisa. El lenguaje siempre está abierto a nuevos códigos en los que inscribirse.

El área en la que reside su abuela se llama c[Λ]mba. A grequiX le encanta venir a esta zona. La luz solar se cuela por la cristalera que hace de frontera entre Úvula y la atmósfera. El aire se percibe más natural al estar más cerca de los conductos de ventilación. Hay más vegetación, aunque también los cambios de temperatura son más drásticos al tratarse del sector más próximo a la superficie. Antes de la creación de la metrópoli, quienes poblaban las ciudades del exterior asistieron al progresivo carácter extremo de los fenómenos meteorológicos. Olas de calor que rondaban los 50° y nevadas inesperadas de más de 40 cm. Sequías prolongadas y tormentas eléctricas. Incendios, terremotos, ciclones.

La situación era insostenible y edificar bajo suelo se convirtió en una urgencia. Así fue como nació Úvula, diseñada por la arquitecta absolutelygeM con forma ovalada como una lágrima suspendida en el manto terrestre. Se pensaron tres niveles para este rascasuelos acelerado. c[Λ]mba fue el primero, cuya profundidad llega a los 30 metros. El siguiente colum[ε]lla, donde nació greguiX y sigue viviendo actualmente, que se encuentra entre los 30 y 60 metros. Por último, cóc[ʃ]ea, que se alarga hasta los 90 metros bajo tierra, donde se mantienen las condiciones térmicas más estables de toda Úvula. Los tres se comunican a través del transuvular, una red de ascensores que conecta las distintas regiones.

– Su DIS, por favor.

– Claro, aquí tiene.

greuiX hurga en el bolsillo y saca una tarjeta electrónica rectangular. Su Documento de Identidad Sonora se actualiza mientras el vigilante del transuvular lo sostiene con firmeza. Las distintas categorías van concretándose en la pantalla. Tono, intensidad, escucha, acento, memoria sonora, señal de voz. En la parte izquierda del carné, sus cuerdas vocales en 3D se abren y cierran, una fricción intermitente y coordinada que hace las veces de puerta automática de fonemas.

– Vuelves a colum[ε]lla, ¿no?

– Sí, vengo de visitar a mi abuela.

– Perfecto, puedes seguir.

Durante la fundación de Úvula, se acordó elegir nuevas formas de organización social. Una de las conclusiones compartidas por la mayoría era el daño que había causado la soberbia de las sociedades anteriores. Los gobiernos se habían creído superiores a la naturaleza y sus descendientes lo estaban pagando caro. En el pasado, quienes dominaban el mundo pretendían poseer con su mirada ambiciosa aquello que se desplegaba ante sus ojos. Daba igual que fuesen otros seres humanos, parajes naturales o animales. Sobre ellos pretendían imponer el yugo colonialista de su razón.

grequiX recuerda haberlo estudiado en Historia. Una de las causas desencadenantes del colapso fue la falta de escucha, lo que afectó también al entendimiento entre quienes representaban la resistencia. Las alianzas entre los distintos grupos se retrasaron más de la cuenta y, cuando se lograron, fue porque estaba en juego la supervivencia de la especie. Era eso o dejarse morir. Así que cuando Úvula empezó a pensar en sus leyes, consideró que había que plantear el concepto de identidad en unos términos diferentes a los del pasado. Cuando en clase les contaron que anteriormente había sectores que concebían lo identitario como algo esencial, en base a lo que determinaban quién pertenecía a una categoría o territorio y quién no, quién podía desarrollar un trabajo y quién no, quién podía procrear y quién no... ¡grequiX flipó en píxeles!

En Úvula, cada ciudadane tiene su DIS, pero este tiene una labor meramente informativa. El documento recoge estos parámetros con fines estadísticos, ya que en cada una de las regiones hay variaciones en las formas de usar la voz. El DIS es un documento cambiante que está monitoreado para grabar el impacto de las vibraciones del sonido vocal. Esto quiere decir que su información se actualiza cada vez que quien lo posee habla o escucha. La identidad se entiende muy vinculada a la voz: algo único y, al mismo tiempo, en mutación permanente a partir de las interacciones con el resto.

En el colegio les enseñan a explorar todas las posibilidades de sus voces, al igual que aprenden lengua de signos y algunos sonidos animales. A la hora de aplicar este conocimiento en el día a día, cada cual se siente más a gusto en unos registros determinados que usa con más frecuencia. La educación uvular también se centra mucho en la escucha, ya que esta es fundamental para asegurar la autorregulación de la comunidad.

El transuvular se detiene en la quinta parada de colum[ε]lla y grequiX se baja. Al salir se encuentra al bloque bolero, un grupo de memoria sonora que se encarga de recuperar los recuerdos del pasado a través de boleros. A grequiX le encantan sus interpretaciones, pero no tiene tiempo para disfrutarlas, así que recorre con premura las calles hasta aterrizar en casa. Apenas



atraviesa la puerta, busca las gafas de realidad virtual y accede al retroverso, el ciberespacio de socialización inspirado en los pueblos preuvulares. Ha quedado para hacer karaoke, pero llega tarde.

La sala está salpicada por luces led de color verde, rojo y azul. Hay cola en la barra y un alboroto ensordecedor. Por fin distingue a lemartY al fondo. Micrófono en mano y camiseta de La Jurado ajustada, su avatar es inconfundible. La reconocería entre un millón. Está cantando a pleno pulmón "Lágrimas de amor" de Camela. Ella siempre ha sido de clásicos que no mueren, ni siquiera en las profundidades de la Tierra.

## [intervalo II] Disidencias sonoras y otras distorsiones

### [2.1.] ¿Quién es? Soy yo

Lo que yo me encuentro, sobre todo, es que nadie se da cuenta de lo importante que es la voz en la identidad. [Marta]

Mi contacto con mi voz es lo que soy. Es mi identidad como persona. [Elza]

Piiiiiiiiiii. Suena el timbre de un portero automático. Alguien responde al otro lado.

— ¿Sí? ¿Quién es?

— Soy yo.

— ¡Te abro!

"¿Quién es? Soy yo" es una pregunta-respuesta muy típica en la situación descrita. El umbral del portal de un edificio hace las veces de acceso y de identificación a partir de la voz. Aunque no vemos a la persona que está al otro lado, reconocemos su voz. Quizá incluso la esperamos. Hay una predisposición a la escucha que habilita el reconocimiento, y el timbre es la evidencia de una voz-cuerpo que ubicamos.

En principio la voz es un signo de identidad, implica un reconocimiento inmediato para quienes son familiares de la persona que habla, por lo que no hay que anunciarse por teléfono, por ejemplo, bastan algunas pocas palabras, o un "soy yo", que enseguida crean la complicidad. (Le Breton, 2021, p. 43-44)

El relato previo a este segundo intervalo plantea un futuro no tan lejano e imposible donde lo social se prolonga bajo tierra. Una metrópoli anclada en el subsuelo como las raíces de un árbol demasiado agotado para mantener su tronco erguido en el afuera. El texto pretende ser una ficción especulativa que se asienta en lo sonoro como forma y formato de clasificación a nivel social. El Documento de Identidad Sonora (DIS)<sup>42</sup> de Úvula traza paralelismos con el Documento Nacional de Identidad (DNI), con la variación de que toma las características físicas de la voz como elementos de referencia. Se trata de una provocación que pretende cuestionar lo que este documento registra y las

---

<sup>42</sup> La obra *A Convention of Tiny Movements*, de Lawrence Abu Hamdan (2015), sirvió de inspiración para este relato a partir de su planteamiento en torno a la vibración, el sonido y los objetos: <http://lawrenceabuhamdan.com/tiny-movements>

consecuencias que tiene la información que recoge (o simplemente el hecho de tenerlo o no tenerlo).

"El documento de identidad marca quién pertenece al Estado-nación y quién no. Quién tiene privilegios y quién no puede ni debe acceder a ellos. *Las fronteras son marcas de exclusividad*" (Vasallo, 2018, p. 46, énfasis añadido). ¿Cómo se construyen las fronteras que delimitan la identidad? ¿Son ficciones que determinan un adentro y un afuera con repercusiones materiales? ¿Cómo se traslada esto a la voz, qué categorizaciones determinan el acceso y la exclusión? La voz, en tanto que cuerpo y signo de la subjetividad, también implica una *ficción reguladora* (Butler, 2015) de lo que denominamos identidad.

Las significaciones de la voz determinan reconocimientos y se articulan en forma de pertenencias/exclusiones. El DIS pretende hacer reflexionar en torno a estas cuestiones, al igual que incluir la escucha en el registro de estos datos como un elemento al que prestamos menos atención. ¿Qué determina la escucha en una interacción social? ¿Le prestamos la misma atención que a la voz a la hora de categorizar? ¿Valoramos una "buena voz" en la misma medida que una "buena escucha"? Este intervalo partirá de estos interrogantes para dar pie a reflexiones sobre la voz-escucha, sobre el papel que tiene a nivel social la voz como emisión activa y sinónimo de subjetividad frente a la escucha, vinculada a un acto pasivo y silencioso.

"La voz parece ser de manera irrefutable un signo de identidad (...). Cambiarla es cambiar la existencia" (Le Breton, 2021, p. 48). Observamos que en torno a la voz se articulan numerosos elementos que contribuyen a la percepción del yo desde la intersubjetividad. La voz "es única y relacional y, sin embargo, única no significa que sea inamovible. Lo que nos da la intimidad de la voz, la posibilidad de relacionarnos, muta, cambia y se transforma a lo largo de nuestras vidas" (Rozas, 2022, p. 14). La voz viene acompañada de una serie de significaciones materiales y simbólicas que hacen referencia tanto a sus características físicas como a sus usos metafóricos.

Este apartado hace las veces de introducción al segundo intervalo de la investigación. Tomando el documento que relaciona identidad y sonido como punto de partida, pretende dibujar una cartografía sonora de vivencias desde la voz en términos de disonancias

disidentes. Las experiencias recogidas en las *conversaciones* aluden a una normatividad vocal en determinados aspectos que determina la orientación de los cuerpos en el espacio y su vinculación a partir de los afectos (Ahmed, 2010, 2017, 2019).

Como avance de lo que se desarrollará en los siguientes epígrafes, retomo la propuesta de los "poemas del yo" (Gilligan et al., 2003, citado en Chadwick, 2020) como recorrido por algunas de las experiencias que componen este trabajo.

[Guadalupe]

mi voz no me gusta  
me daba miedo la voz  
yo no tengo voz  
una voz sin micrófono

[James]

una voz como identificablemente gay  
la voz femenina  
tan consciente de mi propia voz

[Álex]

te cambia la voz  
tenía voz de maromo incluso  
si me relajo tengo la voz súper grave  
y escucho la voz de un niño

[Fabi]

imitaba voz de mujer  
voz de mujer sensual  
mi voz no encajaba

[Brenda]

elegir la voz  
suelo elegir la voz cuando quiero ser escuchada  
suelo suavizar la voz y suelo bajarla  
reconocerme en esa voz que soy al final yo

[Matilde]

¿quieres voz?  
la voz de cazallera  
una voz no identificada como femenina

La intención de este recurso es tomar la palabra voz como eje del yo en distintas vivencias sonoras. Esto articula distintos sentidos en torno al concepto que vertebraba

este trabajo, lo que sirve de anticipo sobre las cuestiones que se abordarán en esta parte. Estos "poemas del yo-voz" quieren dar cuenta de todos los matices que comprende la voz como término. Con esta propuesta poético-política se exponen de forma sugerente y condensada algunos de los temas que se tratarán.

A partir de este interés en las significaciones de la voz, en el siguiente apartado me aproximo a la voz desde la semiótica. A continuación y en base a las formas de categorización que rodean a la voz, me acercaré a cuestiones como la normatividad en relación con la voz o la modulación como forma de hacer voz en lo cotidiano. Finalmente, el último apartado expone algunas de las experiencias compartidas en el marco de las conversaciones donde la voz ha sido leída en términos de exclusión.

## **[2.2.] La voz como signo**

Siempre asocias un sonido con algo. (...) Tú me transmites una serie de cosas. Si a ti te cambian la voz, me transmitirás otras. Que no tienen que ser ni mejores ni peores, pero otras seguro. [Ricardo]

Hace casi siete años empecé un máster que edificó la base sobre la que hoy construyo esta tesis. Esta investigación es heredera innegable de los aprendizajes de aquel momento en un sentido amplio: siete años representan algo más de un cuarto de mi existencia, un lapso de tiempo donde caben lecturas y experiencias varias en las que se entrelaza lo académico-político-personal.

Otra de las herencias que me acompañan, en este caso por vía materna, es la de apuntar todo. Un impulso por anotar que tiene que ver con el miedo a olvidar. En libretas, en calendarios, en documentos de Word, en pósits. Cualquier superficie es idónea para dejar una huella en forma de frase a medias, siempre enclavada en su día/mes/año como un alfiler que quiere condensar un instante en el arco espacio-temporal. Esta tendencia al registro sin control es la que me ha permitido recordar lo que sucedió un lunes 25 de abril de 2016. Revisando los apuntes de una de las asignaturas que tuve, *Análisis*

*semiótico de los textos y los procesos culturales*, encontré esa fecha junto a la siguiente anotación: "tutoría Wences (fallos trabajo final)".

Wenceslao Castañares Burcio, Wences para quienes le conocíamos, fue el profesor que nos impartió esta asignatura. "Semiótica", como nos referíamos a ella de forma abreviada, comprendía en nuestras vidas una duración de dos horas y media semanales cada jueves del primer cuatrimestre. Soy capaz de trasladarme a ese momento con una nitidez que me asombra. Estoy sentada hacia el final del aula, en el extremo derecho de una de las filas que componen el bloque derecho de asientos. Wences lleva traje gris y camisa blanca. Gafas redondas, rizos canosos, sin corbata. Le escucho hablar de un tal Peirce, que en un inicio decido bautizar como *Pearse* en mis apuntes.

Wences nos habla de signos, de semiosis ilimitada y cuadrados semióticos (Castañares Burcio, 1994), pero a mí me cuesta entender lo que expone y decido que esa asignatura no se me va a dar bien, así que me limito a tener un perfil bajo durante las sesiones. Intento entregarme a mi universo paralelo durante sus clases, pero la tarea se presenta complicada. Wences no parece rendirse tan fácilmente como yo. Explica con una pasión adictiva, nos interpela en forma de reto lúdico a partir de proyecciones visuales. "¿Cuál sería el nivel sintáctico, semántico y pragmático de esta imagen?" Y mi mente, que se esmera por seguir divagando, se ve asaltada por la pregunta y enfoca la mirada en la fotografía.

Es indudable que Wences era un pensador excelente y un profesor magnífico. No son adjetivos de los que suenan a recurso fácil ante una ausencia, sino de aquellos que vibran con la intensidad que contienen cuando una se traslada al pasado. Aquel lunes 25 de abril que anoté en mis apuntes ya habíamos terminado esta asignatura por la que pasé sin pena ni gloria. Como mi nota en el trabajo final no había sido muy buena, quise enmendar las galaxias por las que había estado navegando los meses anteriores. Me acerqué ese día al despacho de Wences, que me explicó con paciencia los errores que había cometido. Terminada esta parte, la conversación derivó en otros temas. Me contó que había sido profesor de Filosofía en Secundaria y que su entrada en la universidad fue más adelante. Enseguida me contagió su entusiasmo por la práctica pedagógica y, al ser un itinerario que yo también me estaba planteando si la vía del doctorado se presentaba difícil, la

conversación fluyó durante un buen rato. Me animó en todas las direcciones haciéndome ver que mis elecciones no tenían por qué determinar que fuesen mundos excluyentes, que si empezaba en la Educación Secundaria podría intentar regresar a la academia más adelante o a la inversa. Lo que subyacía en nuestro intercambio era una ilusión compartida por la docencia, al margen del espacio en que esta se configurase.

No dediqué mi itinerario académico a la semiótica ni supe aprovechar sus clases en la amplitud que ofrecían. Pero en los años siguientes evoqué en numerosas ocasiones esta conversación que, en parte, dirigió algunas de mis decisiones con el convencimiento de dejarme guiar por ese gusto por enseñar. Antes de tener financiación para hacer esta tesis, uno de los trabajos que tuve fue en una academia como profesora de apoyo. Más adelante, me animé a hacer un máster de profesorado con sus correspondientes prácticas. Creo que si algo me mantuvo en la insistencia de solicitar todas las becas existentes para realizar la tesis fue la pasión por la docencia, que remite a Wences y a aquella tutoría. A veces los mayores aprendizajes que nos llevamos de quienes nos enseñan no tienen tanto que ver con el contenido que dan, sino con cómo lo transmiten y nos inspiran.

Otra de las cosas que me aportó mi relación con él fue recuperar el gusto por la literatura en paralelo a otras lecturas. En una de sus clases nos dijo que mientras investigábamos no solo había que leer ensayo, también ficción, que todo aportaba. En aquella época yo leía más bien ensayo porque me parecía más relacionado con lo que estaba estudiando. Algunos años después, en medio de una pandemia que nadie esperaba, la única salida que encontré fue aferrarme a esos mundos ficticios con una intensidad que no tenía desde la adolescencia. Por este motivo la tesis tiene varias referencias literarias, porque una vez novela y ensayo volvieron a caminar juntas, fueron el mejor tándem para construir conocimiento.

Wences falleció el 21 de octubre de 2018. Se realizaron una serie de actos en su honor en los que se mencionaron sus destacadas contribuciones al campo de la semiótica. Este escrito en el que "suceden cosas (...) que alteran el campo gravitacional de los afectos" (Rozas, 2022, p. 59) es mi homenaje a sus enseñanzas en un sentido amplio y mi reconciliación con la semiótica a través de su recuerdo. Siempre he pensado que este

tema de la voz-escucha le habría gustado y me habría aportado infinidad de sugerencias interesantes<sup>43</sup>. Desde el presente que habito y con más lecturas a la espalda, me ha fascinado retomar sus apuntes y escritos para esta parte, y no se me ocurre mejor manera de honrar su memoria que a través de la semiótica, otra de sus pasiones junto a la docencia.

La voz evoca una cartografía de sentidos en un sentido amplio, valga la redundancia. Por una parte, la voz conecta a nivel sensorial con el sonido como vibración que *escuchamos* y nos *toca*; por otra parte, la voz conecta con la materialidad en cuanto a la arquitectura corporal que la posibilita, una producción de sonidos entre los que priorizamos el habla, que vinculamos también a la idea de pensamiento a través de una idea de voz *interior*. Lo sensorial construye sentido y el sentido alude a lo sensorial, siendo ambas cuestiones en las que el cuerpo está involucrado. En este apartado trataré de aplicar algunos conceptos semióticos a la voz para seguir afinando en mi acercamiento a su estudio.

En primer lugar y de forma muy resumida, aclarar qué entendemos por *semiótica*. En sus inicios, esta disciplina pretendió atender los procesos de significación, lo que permitió posteriormente interesantes contribuciones que complejizaban la idea de comunicación. Dentro de los distintos acercamientos a la semiótica, algunos se centraron fundamentalmente en la idea de signo lingüístico, como fue el caso de las contribuciones de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Este autor fue uno de los precursores del estructuralismo, cuya atención estaba depositada en las estructuras o sistemas de relación del lenguaje. Como síntesis muy breve de su pensamiento, consideró que un *signo* era la unión entre el *significante* y el *significado*.

Una de las críticas realizadas al pensamiento estructuralista fue el peso excesivo otorgado al signo lingüístico, frente a lo que Charles Sanders Peirce (1839-1914) planteó en su propuesta tres categorías: la primeridad, la segundidad y la terceridad. La primeridad hace referencia a la posibilidad. No se trata de un hecho real, sino que alude a fenómenos como los sentimientos, las emociones o las sensaciones como, por ejemplo,

---

<sup>43</sup> Aprovecho para mostrar mi agradecimiento a Gonzalo Abril Curto, que también me dio clase en el mismo máster, por su escucha y disposición para ayudarme a pensar la voz desde la semiótica. Las reflexiones de este apartado no hubieran sido posibles sin su generosidad al compartir conmigo las suyas.



un olor intenso. La segundidad sí hace referencia a los hechos reales a partir de relaciones como causa-efecto o acción reacción, que podrían entrar en esta categoría. Por último, la terceridad está basada en la racionalidad, es decir, aquella explicación o ley que hace inteligible un hecho concreto. Estas tres categorías tienen continuidad entre sí, es decir, posibilitan un análisis que establece relaciones entre los elementos de la triada (Castañares Burcio, 1994).

¿Cómo podemos pensar la voz en tanto que fenómeno a partir de las tres categorías de Peirce? En cuanto a la primeridad de la voz, esta sería la mera posibilidad, es decir, cuando no se trata de una voz en concreto, sino de la voz en sí como fenómeno. Es interesante observar el momento de primeridad que presenta la voz, donde quedan patentes sus características físicas (intensidad, tono, duración y timbre), lo que entronca con entender la voz como un sonido particular, que no deja de ser una vibración que se propaga. En cuanto a la segundidad, la voz haría referencia a las distintas respuestas que esta podría producir al ser escuchada. Cualquier expresión fónico-acústica repercute en la interacción e interviene en el cumplimiento de los actos de habla (Austin, 1990). Desde el grito al susurro, la gravedad o agudeza de una voz o su expresión (entonación, acento, suavidad, rudeza) son algunas de las cuestiones estrechamente relacionadas.

Desde esta concepción de primeridad-signo y segundidad-objeto estaríamos atendiendo a la materialidad de la voz, que se presenta como fundamental en el procesamiento inferencial de la terceridad. Esta última haría referencia a lo que infiero que transmite la voz que escucho: el sentimiento al que me traslada su carga emocional, la reacción física que genera (detenerse, girarse, mirar, escuchar) y la interpretación del contenido desde el procesamiento de la lengua.

Peirce resumió en estas tres categorías la forma en que describimos los fenómenos. Este autor basó su teoría en la idea de que todo aquello que concebimos tiene lugar a través de los signos, pero entendiendo estos de una forma más amplia que no se limita a la lingüística (Castañares Burcio, 1994). Para Peirce (2012), un *signo* es algo que representa, que remite o está en lugar de otra cosa, que denomina *objeto*. El signo es percibido por alguien, y es en la mente de dicha persona en la que se crea un signo equivalente o más

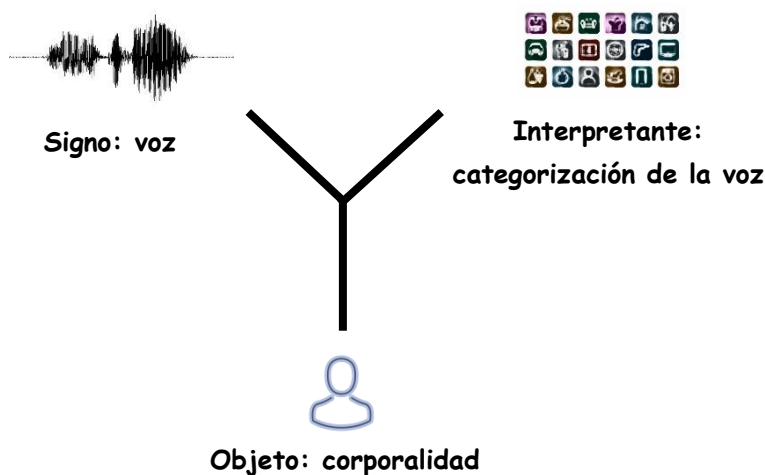
desarrollado, lo que se conoce como *interpretante*. Por lo tanto, los signos construyen sentido de múltiples formas que no se agotan en lo visual, donde lo sonoro tiene un papel fundamental en la medida en que "el sentido suena" (Bubnova, 2006, p. 107).

El sentido consiste en una remisión. Está constituido incluso por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea. El sonido no está menos constituido por remisiones: se propaga en el espacio donde resuena. Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo. (Magri, 2019, p. 163-164)

Si pensamos en la voz como signo, esta estaría en el lugar del objeto (el cuerpo que la emite), de manera que el interpretante sería la concepción que tengo de esa subjetividad que emite la voz. La relación triádica entre signo, objeto e interpretante en el caso de la voz quedaría así representada:

**Figura 7**

Relación triádica entre signo-objeto-interpretante aplicada a la voz (elaboración propia)



Peirce realizó una clasificación de los signos donde ponía en juego las categorías explicadas anteriormente, es decir, la primeridad, la segundidad y la terceridad con los tres elementos de la *semiosis* (el proceso mental): el signo en sí mismo, el signo-objeto y el signo-interpretante. De estas combinaciones, la más conocida es la que aborda las relaciones entre el signo y su objeto, de forma que los signos que tendríamos serían icono, índice y símbolo. El *icono* es un signo que tiene cualidades en común con su objeto, una relación de semejanza o similitud. Al pertenecer a la categoría de la primeridad entra solo en el terreno de lo posible, pero cuando se utilizan signos reales se les llama

*hipoiconos*. Estos siguen teniendo como característica fundamental la posibilidad en cuanto a las alternativas que existen de relacionar desde el parecido aquello que consideramos un signo, lo que se puede expresar como imagen, diagrama o metáfora (Castañares Burcio, 1994).

Aplicada a la voz con la intención de continuar diversificando sus sentidos, una *imagen* sería decirle a alguien "te he conocido por la voz", donde afirmamos que su voz nos ha recordado a su corporalidad por esas cualidades compartidas. Otro ejemplo puede ser asociar una voz muy grave a un hombre corpulento. El *diagrama* son las relaciones que se construyen por semejanza en la forma de sus elementos. Aplicado a lo sonoro, es muy esclarecedor el ejemplo de Barthes (1986) y la conexión entre la familia edípica (padre, madre, hija e hijo) y la clasificación de las voces humanas (el bajo, la contralto, la soprano y el tenor). Por último, en la *metáfora* se explota el carácter representativo del objeto. Algunas expresiones como muestra son la "voz de una madre", a la que se le atribuyen características como el afecto y la confianza; la "voz de alarma", que genera preocupación; la "voz de la naturaleza", que proporciona sabiduría; o "la voz de su amo", que remite a la sumisión.

El *índice* mantiene una relación existencial con el objeto con el que está en conexión, por el que está afectado o del que ha formado parte. Sus principales características son que no tiene parecido significativo con el objeto, que hace referencia a individuos o unidades y que dirige la atención hacia los objetos (Castañares Burcio, 1994). En el caso del sonido vocal, la voz es un indicio o factor, forma parte ontológicamente de la subjetividad. La voz es parte del objeto al que remite. Y no solo es algo que nos manifiesta, sino que en alguna medida "somos" esa voz, constituye nuestra identidad.

Por último, el *símbolo* hace referencia a una clase de objetos, no a uno en particular (Castañares Burcio, 1994). Al establecer una relación en términos de representación, la voz sería un símbolo de subjetividad, ya que aunque se trate de una voz procesada, esta se ha reproducido a través de patrones grabados por un ser humano. Sin embargo, el uso de la voz a nivel simbólico conlleva una naturalización que ensordece la magnitud del fenómeno, que queda limitado al plano racional y discursivo, atenuando aquellas ambivalencias y antagonismos presentes en las sonoridades orgánicas. Expresiones como

"dar voz" o la ya mencionada "tener voz" parecen aludir a hacerse presente, visible (y audible) donde antes no se era.

Karpf (2007) expone que cada vez más la expresión "tener voz" ha perdido su referencia al sonido que emitimos para referirse al hecho de recibir una escucha a nivel político y social. Puede interpretarse como un reconocimiento a discursos relegados a los márgenes, cuya estilización simbólica estriba en que más que otorgar una voz en el plano físico, lo que se proporciona es una escucha y una apertura al diálogo. Por el contrario, otras como "quedarse sin voz" o "perder la voz" sí contemplan la cuestión física en cuanto a imposibilidad, así como también se pueden interpretar como no saber qué decir ante una situación concreta o ver disminuir la influencia en un espacio determinado.

La voz como signo entraña una complejidad que se ve reflejada en los distintos acercamientos a la misma. En esta línea, Kreiman y Sidtis (2011) hacen una distinción para matizar los acercamientos posibles al estudio de la voz. Por un lado, hablar de voz puede tener un anclaje desde lo físico y fisiológico al entenderse como una señal acústica consecuencia de un sistema de producción de la voz como sonido. Para ampliar los sentidos que tiene la voz, se refieren a la "cualidad vocal" como la impresión a nivel perceptivo de la voz como señal. En relación con lo mencionado al hablar de las características físicas de la voz, esta distinción sería similar a hablar, por un lado, de la "frecuencia" como el número de vibraciones por segundo que dan como resultado un sonido, lo que respondería a una propiedad física. Por otro lado y para referirse a lo mismo, sería denominar "tono" a la sensación de agudeza o gravedad que despierta una voz en quien la percibe. "Frecuencia" y "tono" serían, por lo tanto, dos caras de una misma moneda.

De las numerosas aproximaciones al estudio de la voz, algunas de ellas se centran en la voz como sonido resultante de un recorrido a través del tracto vocal, sin tener tan en cuenta las otras resonancias que se producen. Otras se limitan a entender la voz como sinónimo del habla, de forma que queda reducida al ejercicio discursivo. Por su parte, el término "cualidad vocal" comprende la voz a partir de cómo le suena al oyente, lo que da lugar a una distinción entre la producción de la voz y su percepción (Kreiman y Sidtis, 2011). Frente a esto, hay apuestas por una visión integradora de ambas en la comprensión

del fenómeno de la voz, donde el hecho de producir una voz no puede ir separado del acto de escucha (Bertau, 2008). Lo mismo sucede con modelos desde los estudios lingüísticos que forzaban una división entre lo que era la lingüística (fonología, sintaxis y semántica) y la paralingüística (la información que expresa actitudes y emociones). Se trata de una división obsoleta que pretende reducir de forma dual la amplia repercusión de la voz, que actúa en todos los niveles. Una superación de esta cuestión se propone desde las pragmáticas de la comunicación que, en la línea de lo que planteaba Peirce, tratan de atender lo que aparentemente queda fuera del marco comunicativo, pero que proporciona información igual de valiosa en la construcción del habla social (Kreiman y Sidtis, 2011).

Llobet Vallejos y Stocco (2018) se basan en los desarrollos anteriores y profundizan en la voz desde una perspectiva peirceana con la intención de unificar el sistema de acercarse a sus fenómenos. Para incluir también cuestiones que no responden a funciones comunicativas, optan por la elección del término "sonido vocal" (que utilizan indistintamente junto a "voz"), que definen como "cualquier sonido producido por seres humanos con los mismos recursos que se utilizan para producir la voz - sistema respiratorio, laringe, tracto vocal - sin restringir su finalidad" (Llobet Vallejos y Stocco, 2018, p. 262).

Esta definición está relacionada con la diferenciación entre oralidad y vocalidad que hace Paul Zumthor (2006) mencionada y desarrollada por otras autoras que también se han interesado por lo que concierne a la voz (Cavarero, 2005; Hernández García, 2018, Rozas, 2022). Con ello se quiere hacer referencia a que cuando hablamos de *oralidad* seguimos pensando en una idea de voz vinculada con lo lingüístico, mientras que la referencia a lo vocal de *vocalidad* permite ampliar los sentidos de la voz a los sonidos producidos sin que estén necesariamente atados a la semántica en un sentido tradicional. En esta línea, Ixiar Rozas (2022) extiende estas aportaciones a la idea de *bocalidad* para subrayar la presencia corporal en el ejercicio de la voz.

A pesar de la gran utilidad de estos matices que subrayan el logocentrismo desde el que se entiende la producción vocal, para este trabajo mantendré el uso de la palabra voz, especialmente en conexión con la *escucha* en algunas partes. Entre los motivos de esta

decisión, en primer lugar considero que para la accesibilidad de los conceptos que planteo es más útil reivindicar la multiplicidad de una palabra de uso cotidiano como es voz que elaborar nuevos términos que pueden resultar más ajenos a quien no tenga familiaridad con ellos. Me resulta más productivo que este término pueda ser también entendido desde lo corporal, lo afectivo o lo relacional que hacer uso de otra palabra que, al final, puede generar una diferenciación que resulte confusa.

En segundo lugar y en relación con esto, considero que reivindicar la voz-escucha como un continuo permite abarcar numerosos sentidos que son coherentes con la idea de espacio intermedio desde la que trato de entender este fenómeno. Por ello, no me interesa hacer una oda a la materialidad de la voz si no está conectada con todo lo demás, es decir, si no permite que también desde el lenguaje podamos transitar estos aspectos corporales, emocionales y relacionales de la voz. Esto último lo considero especialmente útil en el terreno de lo político al tratarse de un campo excesivamente discursivo. Una comprensión amplia de la voz puede habilitar espacios de encuentro y resistencia que, sin obviar el terreno de lo discursivo y, a la vez, siendo conscientes de su lugar protagónico, pueden permitir alianzas desde otras formas por explorar.

Finalmente, hago un cierre circular de este apartado regresando el tema con el que lo empecé. Wenceslao Castañares Burcio (1994) subraya en sus aportaciones la oposición de Peirce al estructuralismo para evitar una limitación al lenguaje. En esta línea, Castañares Burcio mostraba su sorpresa al considerar que cuestiones relativas a las emociones o acciones no habían tenido lugar en las teorías semióticas, cuestión que, sin embargo, sí permite la propuesta del signo-objeto-interpretante.

Para escribir este apartado busqué algunos vídeos de Wences en YouTube para recordar cómo sonaba su voz. En uno de ellos aparece en un despacho (¿será el mismo en el que tuve aquella conversación con él?) hablando sobre la iniciativa *La Complu en la calle* llevada a cabo en el curso 2012-2013. Pienso en la mediación que esta tecnología permite<sup>44</sup>, en cómo puedo acceder todavía al sonido de su voz y en lo que esto, como signo, me produce a nivel emocional como apuntaba Wences. Pongo así fin a este apartado a partir de una conclusión que no tiene que ver con la tesis, pero no por ello es menos

---

<sup>44</sup> La mediación tecnológica de la voz se abordará en el intervalo III.

importante: escuchar la palabra *semiótica* es y seguirá siendo para muchos un signo de Wences, lo que, como él nos explicaba basándose en Peirce, implica conocer a un objeto (sujeto en este caso) y tener una información previa del mismo para constituir un interpretante. En otras palabras, significa haber tenido la suerte de que nos diera clase y seguir regresando hoy a sus aprendizajes.

### [2.3.] Ruidos

- Hola, señoritas. Soy una cliente asidua y he venido con unas amigas, pero nos está costando mucho disfrutar de esta tranquila noche de verano.

- ¿Podemos ayudarlas en algo?

- Es imposible disfrutar con esas voces chillonas y esas risas tan fuertes que no nos dejan ni oírnos.

- No creo que mis amigas y yo hagamos más ruido que las demás mesas. ¿Por qué no es franca con nosotras? ¿Qué es lo que intenta decir exactamente?

- No soy boba, trabajo en la ciudad y reconozco a un hombre que se hace pasar por mujer cuando lo veo, y ahora veo a tres delante de mí. Este no es esa clase de establecimiento.

- (...) Sé que nuestra presencia le supone una amenaza. Hemos luchado por nuestro sitio en esta mesa y eso nos ha hecho más fuertes de lo que usted lo será nunca. (POSE, episodio 9, temporada 2, 24:26-25:47, énfasis añadido)

Escena: interior de un restaurante de lujo enclavado en una zona de costa. Tres mujeres trans racializadas de clase trabajadora disfrutaban de una velada excepcional cuando una de las clientas, una mujer cisgénero blanca y de clase alta, se les acerca y les reclama

discreción en sus formas. El diálogo se establece entre ella y Elektra, una de las protagonistas de la serie estadounidense POSE, cuya temática aborda la *ballroom scene*<sup>45</sup>. La mujer se presenta a las protagonistas de la serie como "asidua" de ese local, exponiendo que en esta ocasión hay una cierta incomodidad que les perturba a ella y a sus amigas. Con ello, el personaje dibuja una separación entre ellas, las habituales del lugar, y las otras, extrañas en un contexto como ese.

En este punto es interesante la apelación a lo sonoro y lo espacial, ya que la forma inicial de exponer su queja es por el modo en que las protagonistas de la serie hacen uso de la voz. "Voces chillonas" y "risas fuertes" que entran en conflicto con el supuesto saber estar de la blanquitud cisheterosexual adinerada. Por lo tanto, no es únicamente la presencia de sus corporalidades marginales lo que altera al personaje que inicia el diálogo; es la posibilidad de que estén ocupando el espacio en las mismas condiciones que ella: como consumidoras del servicio y desplegando sus voces de un modo que dista de la subalternidad a la que las quiere relegar. La posibilidad de que la comodidad de su ocio se vea salpicada por el de estas otras subjetividades le hace sentir "fuera de casa" (Ahmed, 2019), amenazada e insegura. Por ello, la materialidad de sus voces es percibida como "ruido" y se vincula con el escándalo que supone esta transgresión de la jerarquización social. No es tanto lo que dicen, sino cómo lo dicen, cómo suena aquello que expresan y qué hace *visible* en relación con sus identidades.

Le Breton (1997) y Domínguez Ruiz (2015, 2019) hacen referencia al ruido como intromisión, como una imposición que tiene un carácter negativo al concebirse como algo agresivo e indeseable. Ambas aportaciones señalan la vinculación entre el ruido y las reconfiguraciones motivadas por la Revolución Industrial, donde la transformación de la organización del territorio vino también acompañada de cambios en la trama sonora en los que se empezó a hablar del ruido como problema. Domínguez Ruiz (2015) señala que,

---

<sup>45</sup> Según Emily A. Arnold y Marlon M. Bailey (2009), la cultura del *ballroom* se inició en Harlem, Nueva York, hace más de 50 años y estaba formada por personas LGBTQ afroamericanas y latinas. Estas comunidades se anclaban en dos cuestiones fundamentales: la formación de estructuras familiares denominadas "casas", que representaban un sostén para estas identidades en los márgenes de la sociedad; la participación en las *balls*, competiciones basadas en la performance a partir de una serie de categorías mediante las cuales aquellos cuerpos relegados a la exclusión social construían alternativas de resistencia y reconocimiento.



además de una serie de criterios físicos de sonidos que pueden resultar desagradables, hay una dimensión subjetiva también presente en la valoración de qué se considera un ruido y qué no.

En esta línea y a partir de un recorrido desde el arte sonoro, Estrada Zúñiga (2010) expone la dificultad de pensar en la separación entre ruido y sonido, más aún cuando "todo ruido es potencialmente un sonido, y todo sonido a su vez sería potencialmente un ruido: ambos coexisten y se relacionan" (Estrada Zúñiga, 2010, p. 16). Por ello y pensando desde el campo musical, la autora alude a cómo en la música se ha dado un adiestramiento del oído donde hay un intento de abstracción de aquellos sonidos que no pertenecen a la pieza para conformar unas condiciones ideales de escucha reducida (Schaeffer, 2003; Chion, 1993).

Con ello, Estrada Zúñiga (2010) hace referencia a la diferenciación de Luigi Russolo (1913) entre sonido y ruido en la música, que posteriormente John Cage (1999) redefinió más allá del terreno musical para hablar de *sonido* y *sonido musical* en lugar de ruido/sonido. Frente a estos antagonismos en lo sonoro, Cage expresó "dejad que los sonidos sean ellos mismos" (Kahn, 1994, p. 234), aportación que Estrada Zúñiga (2010, p. 17) retoma para plantear si este "dejar ser" al sonido podría abarcar también una ampliación de la escucha donde incorporar aquellos sonidos marginados. Por lo tanto, dentro de la subjetividad de aquello que consideramos "ruido", es interesante pensar en los ecos de las relaciones desiguales en el espacio sonoro, donde "quizá realmente los sonidos son ruidos cuando nuestra intención de escucha trata de marginarlos; al no poder hacerlo, nos perturban y molestan y, de esta manera, se convierten en ruido para nuestro oído" (Estrada Zúñiga, 2010, p. 20).

Si se concreta esta problematización del sonido en el ejercicio de la voz se puede entrar a analizar qué voces se conciben como ruidos en tanto que resultan desagradables. En la escena de POSE, la clienta considera que las voces de las protagonistas son fastidiosas porque son una excepcionalidad incómoda en un espacio inusual para ellas. Dada la capacidad del sonido de afectarnos más allá del foco de nuestra mirada, aunque la clienta no quiera dirigir la vista hacia la mesa de las protagonistas, la escucha de sus voces desemboca en un señalamiento transfobo, racista y clasista. Hay una imposibilidad de

"cerrar" los oídos frente a esta intromisión sonora porque están compartiendo el espacio de forma diferente a como suelen hacerlo. Como ella misma expone, asocia sus voces con determinadas identidades en los márgenes cuya existencia conoce por su contacto con la ciudad, pero no considera que el establecimiento de la escena les pertenezca. Sus voces de mujeres trans racializadas de clase trabajadora son extensiones de sus corporalidades que la clienta habitual vive en términos de invasión, un desafío a una frontera cuya razón de ser es precisamente la exclusión de quienes han de quedar del otro lado para que este espacio mantenga su condición, así como un cuestionamiento a la construcción de su propia identidad por oposición a "las otras".

### [2.3.1.] ¿Amasar o amansar la voz?

Ni siquiera diría que están actuando, es como si para ellos la vida fuese algo natural y para mí algo forzado. Cada vez que hablo con alguien me cambia la voz, me sudan las manos y noto que mi disfraz de humano es de mala calidad. (Elisa Victoria, *Vozdevieja*, 2019, p. 14)

La palabra "molde" procede del catalán antiguo y se forma a partir del latinismo *modulus* (pequeña medida, módulo, regla), diminutivo de *modus* (medida, modo, manera, moderación). De origen similar son palabras como "amoldar" y "modular" entre otras tantas, todas ellas derivadas de la raíz indoeuropea *med-* (medir, tomar medidas adecuadas) (Anders, s.f.). Al hablar de la voz, "modular" se refiere a "variar con fines armónicos las cualidades en el habla o en el canto" (Real Academia Española, s.f., definición 1), mientras que "molde" es una "pieza en que se hace en hueco la forma que quiere darse en sólido a la materia que se vacía en él: un metal, un plástico, etc." (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Si la voz fuese una materia tangible y a partir de estos juegos de palabras, modular la voz podría ser adaptarse a un molde con unas medidas precisas para un instante concreto, de modo que la voz *encajase* en los límites del recipiente. Habría que tener cuidado con la posibilidad de que esta se *desbordarse* del molde o bien, por el contrario, la cantidad quedase escasa. Asimismo, sería conveniente que se repartiera de forma

uniforme en el espacio que el molde posibilita, de manera que esta "pieza de voz" diese una sensación de aparente homogeneidad y coherencia para su presentación. Podríamos adaptarnos a diferentes moldes para distintas ocasiones, modificar las cantidades como si de una receta al uso se tratara y obtener distintos resultados desde el ejercicio de la voz; esto constituiría una manera de dotarla de corporalidad sonora. Cada voz sería el resultado de distintas modulaciones que conformarían una idea de corporalidad sonora con una flexibilidad considerable. Más que ser el molde el contenedor de la voz, esta, en tanto que cuerpo, sería parte del molde. Su modulación constituiría el espacio mismo, sumergida en él, ocupándolo de distintas formas (Ahmed, 2019) a partir de moldes transitorios que se hacen y se rehacen, en cuyas limitaciones y extensiones hay huellas de entramados sociohistóricos.

Se nombra diseño modular a aquel que es versátil y cambiante, cuyas piezas se ensamblan en distintas combinaciones dando diferentes resultados que se adaptan a la situación. Con la modulación de la voz sucede algo similar: contamos con una voz determinada, una pieza en nuestro engranaje anatómico que, al igual que tiene limitaciones, también tiene una amplia gama de posibilidades. La forma en que modulamos la voz fluctúa en los distintos contextos según distintas combinaciones, a partir de otras voces, así como de las emociones que afectan al ejercicio de la misma.

Vuelvo a la obra *The Human Voice*, de Anne Karpf (2007), donde la autora hace referencia a estas modulaciones de la voz en base al tono, el volumen y el ritmo. Karpf menciona que estos rasgos son elementos que acompañan las emisiones propiamente lingüísticas y se conocen como paralingüística. Pueden llegar a ser incluso más importantes que el propio lenguaje y, tal y como expresa la autora, "la paralingüística no solo respalda las palabras, sino que les da vida. Sin eso, estarían inertes, planas, faltas de emoción" (Karpf, 2007, p. 33). Hace referencia a la entonación y el énfasis, también conocido como prosodia, lo que entronca con las reacciones que se pueden generar a partir de la voz. Por lo tanto, ante una misma estructura lingüística, las distintas modulaciones de la voz pueden producir distintas impresiones. Las inflexiones que realizamos con la voz ponen de manifiesto que "nadie tiene un tono de habla habitual o estable" (Karpf, 2007, p. 36).

En su amplio análisis de la voz, Karpf también alude a las variaciones de volumen en la voz. El volumen de la voz está relacionado con su regulación en el espacio atendiendo a una situación concreta. Este se vincula con prácticas culturales que varían según puntos geográficos y con una forma desigual de repartir el espacio sonoro por motivos sociohistóricos. Por ello, no hablaremos al mismo volumen en una biblioteca que en un concierto, al igual que es probable que para ciertos países la forma de hablar de otros sea excesivamente elevada (y que esto se reproduzca a su vez en diferentes puntos de un mismo territorio); también, el hecho de que ciertas identidades históricamente silenciadas alcen la voz en un contexto determinado puede suponer un desafío al orden establecido.

La autora también hace referencia al ritmo del discurso, ya que este aporta información más allá de aquello que decimos y dibuja una serie de ideas en quien escucha en términos de persuasión, confianza o estilo. Karpf puntualiza que no se trata de dibujar una distinción entre la voz "natural" y la voz "ganadora", como si hubiera una manera de domar la naturaleza y hacer que un uso determinado de la voz permita superar limitaciones personales o sociales. Lo interesante es que la autora pone el acento en la condición social de la voz, por lo que subraya que existimos en un continuo vocal que cambia. Un sonido que es adecuado en una ocasión y con una determinada compañía puede no serlo en otra combinación.

En *The Human Voice*, Karpf menciona la relación de estas variaciones de la voz con los trabajos de Bourdieu (1994) a partir de los términos *habitus* y *hexis corporal*, así como con las aportaciones de Goffman (1997) en cuanto a la similitud de nuestra presentación en la vida social con una representación teatral. Para Karpf, el *habitus* bourdieuano hace referencia al cuerpo como cartografía de un aprendizaje producido históricamente, mientras que la *hexis corporal* sería el modo en que el *habitus* se encarna en nuestra forma de estar y de expresarnos, de manera que "el cuerpo social y el cuerpo físico mantienen una íntima relación" (Karpf, 2007, p. 187). Por su parte, Goffman argumenta que "quizás el foco de la disciplina dramática se encuentre en el manejo del rostro y de la voz" (1997, p. 232), donde menciona una serie de cuestiones vinculadas con lo sonoro, como eructar, bostezar, estornudar, toser, una explosión de risa inapropiada o matices en el tono de voz que tienen una significación en el escenario social.

Con estas conexiones, Karpf apuesta por una comprensión de la voz desde su vinculación con lo corporal, de modo que las aportaciones de Bourdieu (1994) y Goffman (1997) tienen un sentido en el ejercicio de las voces en tanto que extensiones corporales que son marcadores identitarios. No es tanto que el uso de la voz como tal esté determinado y permanezca estático, sino que cuenta con un amplio abanico de modulación permanente como hemos visto; no obstante, esto no excluye afirmar que la voz desde su condición corporal incorpora una serie de disposiciones que entender desde el entramado sociohistórico en que nos movemos, lo cual puede guiar y orientar su producción. Para Karpf, "el volumen, el ritmo y el tono convocan mundos enteros. La entonación es un lenguaje en sí mismo" (2007, p. 290).

## **[2.4.] Disonancia, discordancia, disidencia**

Como he argumentado hasta ahora, la voz no permanece invariable, sino que se modula continuamente. Esto permite plantear una crítica a los esencialismos de la voz, cuyas limitaciones se expresan a través de adjetivos como masculina/femenina, con/sin acento, de aquí/de fuera, etc. Estas construcciones dicotómicas encorsetan la multiplicidad de la voz (Mol, 2002) en dos opciones asimétricas, lo que desemboca en la exclusión o sanción cuando se trata de voces que se leen en términos de *intromisión*. Como muestra el ejemplo anterior de la serie POSE, una voz que no se adapta al molde que se le presupone es leída desde la disonancia.

**disonancia** (Real Academia Española, s.f., 2021)

1. Sonido desagradable.
2. Falta de conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo.
3. *Mús.* Acorde no consonante.

**hacer disonancia algo**

1. *loc. verb.* Parecer extraño y fuera de razón.

La definición de la palabra "disonancia" recoge lo comentado anteriormente. Como sostienen las distintas acepciones, "disonancia" tiene que ver con un sonido molesto, que no se amolda a lo que se espera "naturalmente" del mismo. Cuando algo "hace disonancia" implica una sensación de extrañeza y distanciamiento de la razón. Mi intención de conocer el cómo y el qué del *hacer* de la voz pretende poner el foco en esas regulaciones en torno a lo sonoro a partir del ejercicio vocal. Es interesante analizar el marco desigual en el que esta se despliega, lo que repercute en la organización de los cuerpos y la escucha en el espacio. La idea de disonancia como sonido fastidioso o ruido tiene relación con las voces de aquellas existencias que incomodan y quedan relegadas al afuera. Aquello que no se adapta a cómo "naturalmente" debería ser, lo que "parece extraño y fuera de razón" invita a cuestionar precisamente en qué naturaleza, normalidad y racionalidad se asientan tales preceptos, así como cuáles son las resistencias.

Estas disonancias de la voz son leídas en términos de marcadores identitarios que, si bien no constituyen esencias de la voz, implican significaciones de esta que se pueden traducir en estereotipos con consecuencias materiales. Sin embargo, a menudo la identidad como ficción regulatoria que nos identifica puede interpretarse en términos absolutos que implican que es algo que *somos*. Esto entronca con una visión identitaria de la voz que da lugar a políticas de la identidad, donde esta se esencializa como algo inmutable. Cuando se entiende que todas las subjetividades que se engloban en una misma identidad son idénticas entre sí se produce una homogeneización (Gandarias Goikoetxea et al., 2019).

Si bien el concepto de identidad responde a la articulación de lo social y en este sentido autoras como Gayatri Spivak (2011) defienden su uso estratégico, una reflexión crítica sobre esta cuestión puede ser muy útil a la hora de analizar los contextos sociales y plantear alianzas. Esto no significa obviar los distintos ejes que configuran y reconfiguran el poder en los espacios, sino contemplar estas asimetrías desde su dinamismo y transformación, no en términos estáticos. Por ello, si queremos hablar de estas complejidades, es preciso atender a los contextos concretos de interacción (Gandarias Goikoetxea et al., 2019) en los que los distintos ejes articulados se planteen en forma de pregunta que atiende a una situación específica (Viveros Vigoya, 2016), no a un esencialismo identitario.

### [2.4.1.] El barrio como fonema

Por lo que me ha dicho siempre mi madre, "hija, que no se te note que eres una barriobajera". Entonces comerte ciertas letras es como que te quita cierta legitimidad como profesora en este caso. (...) No se dice "acabao", se dice "acabado". Así hablan los de pueblo, *así hablan los de barrio*, así hablan los que no son de aquí. [Matilde, énfasis añadido]

*¿Hay gente de la que dirías "es marica" cuando habla?*

Sí, uf, enseguida. Y eso está mal, eso está mal, eso está mal y lo hago. ¡*Esta es del barrio!* [risas]. [Diego, énfasis añadido]

¿Qué pensamos cuando hablamos de *barrio*? El diccionario nos dice "cada una de las partes en que se dividen los pueblos y ciudades o sus distritos" (Real Academia Española, s.f., definición 1). El barrio se piensa entonces en términos espaciales de pertenencia, hace referencia al área territorial a pequeña escala sobre la que desarrollamos nuestra cotidianidad. Pero el barrio no es exclusivamente el límite trazado a nivel perimetral sobre una superficie determinada, sino también una familiaridad de caras, calles y tiendas que a veces se prolonga hasta la infancia. El barrio tiene unas marcas en términos afectivos y sensoriales (González-Güeto, 2021).

En torno al concepto *barrio*, la gramática importa. No es lo mismo *ser de un barrio*, *ser de barrio* o *ser del barrio*. También la fonética. La relación centro-periferia se interpreta en muchos casos a partir de la forma de pronunciar. Lo que se articula en torno a la palabra *barrio* remite especialmente a los ejes de clase y raza. Barrio chino, barrio latino, barrio pijo, barrio pobre, barrio facha, barrio obrero, barrio chungo, barrio *cool*. Se trata de adjetivos que condensan significaciones que conforman la identidad de un barrio que, dentro de la sensación de homogeneidad externa que puede dibujar más allá de sus límites, cuenta también con diferencias considerables entre sus distintas calles.

Los fragmentos de las conversaciones con Matilde y Diego convergen en este término. Se entrecruzan dos usos de *barrio*; por un lado, *barrio* en un sentido literal como espacio

físico habitado con repercusiones en términos de clase; por otro, *barrio* en un sentido metafórico que, en este caso, implica una identificación en relación con una sexualidad disidente. Las fronteras que delimitan estos *barrios* construyen las distintas identidades y hablan de ausencias-pertenencias. Quién es qué según el cómo y el dónde. Hay una sinestesia también entre territorio y fonema que habla de subalternidad (Spivak, 2011) y marcaje en términos sociales.

Chenta Tsai Tseng, conocido a nivel artístico como Putochinomarcicón, recoge en su libro autobiográfico lo siguiente: "de pequeño había asociado *Chueca* a un lugar físico de encuentro entre personas de disidencia sexual, pero, además de no sentirme preparado, sentía que, como persona racializada, ese no era mi lugar, que mi cuerpo no era deseable" (Putochinomarcicón, 2019, p. 90). *Chueca* es un barrio de la ciudad de Madrid vinculado con lo "gay" a partir de la década de los 90 (Martín Peláez, et al., 2020), lo que lo convierte en el *barrio gay* de la capital. El *barrio* (literal y metafóricamente) en el que le autore podía sentirse bien "en teoría" respecto a su sexualidad y pluma no representaba un entorno seguro porque la pertenencia al *barrio* del que habla Diego para referirse a las identidades LGTBI+ también está atravesado por otras cuestiones, como la raza o la clase. *Chueca* se encuentra en el centro de Madrid, en una zona gentrificada cuyo ocio no es accesible a todos los niveles adquisitivos ni a todos los cuerpos.

Continúo con la Comunidad de Madrid como escenario no con afán centralista, sino por tratarse del lugar en el que he residido los últimos diez años, lo que implica situarme en el contexto cercano que habito. Durante el confinamiento por la pandemia del covid, distintos estudios y artículos (Paisaje Transversal, 2020; Pineda Huertas, 2020) señalaron las diferencias abismales existentes entre barrios, con la consecuencia que esto tuvo a nivel sanitario en aquella situación. Algunos confinamientos estigmatizaron en mayor medida a ciertos barrios atravesados por claras diferencias de clase y raza.

En una línea segregacionista similar, la población gitana es una de las más afectadas. Como apunta la activista y escritora Silvia Agüero Fernández<sup>46</sup>, "la mayor parte de las personas gitanas vivimos en guetos. Guetos diseñados por el poder. Da igual quien lo

---

<sup>46</sup> Aprovecho esta mención para recomendar el monólogo *No soy tu gitana*, protagonizado por la autora, en el que se abordan estas cuestiones desde lo escénico.



ostente. (...) Todos son responsables de la creación y el mantenimiento de los guetos" (Agüero Fernández, 2020, p. 63). En Madrid, uno de esos guetos es la Cañada Real, situado al sureste de la Comunidad, que lleva más de dos años sin suministro eléctrico (Honorato, 2022). La autora señala que "el antigitanismo en España se ha sustentado en más de 230 leyes antigitanas que prohibieron y castigaron todo lo que significaba ser gitana o gitano: nuestra forma de vestir, *nuestra forma de hablar*, nuestra forma de vivir..." (2020, p. 47).

Remarco aquí de nuevo lo señalado en cursiva: "*nuestra forma de hablar*". Esta frase resume la intención de este apartado y sus distintos epígrafes. El inicio a partir del término *barrio* proporciona un anclaje visual para exponer la vinculación entre voz-cuerpo-territorio. La voz no solo remite a la subjetividad, también conecta con una noción de espacialidad que habla de contextos disputados y no siempre accesibles, así como de temporalidad tanto en los sedimentos como en los ecos históricos asociados a las experiencias en los márgenes. Por ese motivo, la forma en que suena y se modula la voz habla también del cuerpo-territorio (Gómez Grijalva, 2012) y de barrio como espacio de identificación y pertenencia desde el que generar comunidad y resistencia. La voz habla antes incluso que la palabra, y da claves de una organización espacial que también se extiende a lo sonoro.

Cuando estábamos buscando piso,  
que ahí teníamos un montón de acento Pedro y yo, eh...

[pausa]

...y un día estábamos, o sea, estábamos Jon, Pedro y yo y estábamos con la madre de Jon, que nos estaba ayudando. Y estábamos haciendo llamadas y yo era el que llamaba sobre todo, y no nos paraban de decir, en plan "que no, que no, que no, que no, que no, que no, que no" [con énfasis].

Y si no me equivoco, me dijo la madre "mira, vamos a cambiar de interlocutor porque a mí me da que lo que está pasando ahora es que se piensan que sois en plan cubanos, venezolanos o algo así y no os lo quieren alquilar por eso".

[Gerardo]

Gerardo y Pedro son de origen canario, mientras que Jon y su madre son de Navarra. Como apunta Gerardo, en sus primeros años en Madrid todavía mantenían un acento que han ido perdiendo con el paso del tiempo. En la búsqueda de piso, Gerardo señala que la similitud de su acento con algunos acentos latinos se traducían en un ejercicio de

discriminación. Si bien en este ejemplo concreto corresponde a una lectura errónea, sirve para ilustrar cómo aquellos acentos racializados que se leen como "otros" pueden implicar la negación del acceso a la vivienda. Son situaciones que en muchos casos se configuran a partir de una comunicación telefónica, por lo que la voz supone un eje fundamental.

El informe de SOS Racismo (2015) *Puertas que se cierran. Testing sobre discriminación a la población inmigrante en el acceso a la vivienda de alquiler* aborda el racismo existente en el acceso a la vivienda. El estudio se llevó a cabo de forma telefónica y presencial, siendo los datos de discriminación más elevados en esta última. Sin embargo, el acento como extensión corporal también opera en términos de exclusión, ya que de las personas que participaron en este testing telefónico, las negativas de las inmobiliarias muestran diferencias evidentes. El 69,8% de personas de origen extranjero recibió un no por respuesta al preguntar si había pisos para ofrecerles frente al 30,2% de personas autóctonas. Asimismo, el estudio expone que únicamente el 3,2% de agentes inmobiliarias preguntaron por el origen a quienes llamaban, si bien en la mayoría de los casos (70% frente a 30%) se les preguntaba a personas de origen extranjero, incluso aunque su acento no se vinculase con su origen (Mazkarian, 2015).

Lloraba bajito como lloran los ricos porque llorar alto es de pobres, de gente que monta escándalo y números y que no sabe comportarse. (...) Sonaba tan bien lo que decía tan de colegio caro, sin ejques sin muchismo sin bonicos sin enca. Con todas las letras, una detrás de la otra, todas bien colocadas y puestas en su sitio y sin montar números. (Martínez, 2021, p. 119-120)

*Carcoma* es una novela de terror de la escritora Layla Martínez en la que el horror fundamental que se aborda es el clasismo de nuestras sociedades. Destaco este fragmento por su conexión con cuestiones de voz-clase comentadas anteriormente y por su énfasis en la forma de sonar en relación con la clase. Al igual que hace referencia a cuestiones de pronunciación a las que también aludía Matilde, es interesante la parte de expresión vocal vinculada al llanto, donde se opone el exceso y escándalo de los pobres frente a la contención de los ricos. Esto se refleja en la conversación mantenida con Álex, que expone el ultracatolicismo y clasismo de su contexto familiar haciendo precisamente referencia al encorsetamiento de la expresividad:

Y esa contención que produce ira y que crea esos códigos de que "soy súper fina, súper mujer, súper no sé qué". Y como es que me sale la voz con un gesto así, como hablar como con la boquita un poquito así...

[hace un gesto con los labios, apretándolos]

Y lo relaciono mucho con eso. Por ejemplo, en ese contexto cómo yo he leído la voz en esa parte más clasista, más de derechas. Yo creo que es más como el deje al hablar. No sé si es tanto por el tono... o sea, sí que es el tono de voz, pero creo que es como...

[pausa]

o sea, no solo es el habla, es la forma de expresarse...

[pausa]

*Tiene que ver con una contención. Creo. Es como una señorita está contenida siempre, siempre es contenida, siempre.*

*La elegancia tiene que ver con la contención.*

[Álex, énfasis añadido]

Álex es un chico trans marica cuyo contexto familiar ha sido complicado en relación con su identidad. En este sentido, su testimonio vincula la contención desde la cuestión de clase y, asimismo, hace referencia también a una forma de hacer género vinculada con una determinada construcción de "mujer". En esa "súper mujer" o "señorita contenida" se cruzan el género y la clase para encarnar una feminidad que responde a un hacer concreto (Butler, 2015; Bourdieu, 2007).

Las distintas experiencias de este apartado dan cuenta de cómo en torno a la voz se articulan posiciones que remiten también a pertenencias o exclusiones. Esto conforma una serie de desigualdades entre distintos contextos que construyen ámbitos seguros frente a espacios hostiles, lugares donde el marcaje de la voz determina unas significaciones concretas con consecuencias desde lo político. En la voz se solapan distintos ejes de opresión, cruces que vertebrarán los siguientes epígrafes para poner esta cuestión de manifiesto.

## **[2.4.2.] ¿De dónde eres?**

En el colegio, en la calle, donde voy, me pregunta la gente "¿de dónde eres?" [Susie]

"... pero tú, ¿de dónde eres?" ¿Sabes? Y te expone delante de un grupo muy grande de

personas, ya tú sabes que no eres de allí, pero encima quieren saber de qué parte eres, porque no se van a quedar tranquilas hasta ponerte en una casilla de "ah, es de este lugar".  
[Diego]

Y entonces insisten en preguntarme o en decirme "es que no sé de dónde eres". Y es como... solo es a través de la voz que se dan cuenta. [Guadalupe]

Dónde: "adverbio interrogativo o exclamativo de lugar" (Diccionario panhispánico de dudas, s.f., definición 1). Una misma palabra se repite en distintas conversaciones. Susie, Diego y Guadalupe son personas racializadas que hacen alusión a la eterna pregunta por el origen, la insistencia de quien pretende ubicar acento y piel en unas coordenadas concretas. Esto redonda en la conexión de voz-cuerpo-territorio y también de significaciones sinestésicas, ya que lo sonoro se lee en términos de lo visual a partir de querer posicionar en el mapa a las distintas subjetividades.

Las historias de migración de Susie, Diego y Guadalupe son muy diferentes entre sí y están atravesadas por distintos ejes que se ensamblan en contextos concretos (Puar, 2017), pero confluyen en este interrogante. Susie es una mujer trans refugiada procedente de Sudán; Diego es un chico marica venezolano que migró con su familia a Madrid cuando era adolescente; Guadalupe es una chica mexicana que vino a completar parte de sus estudios superiores. Desde sus posiciones particulares, hay una vivencia compartida que se traduce en que sus "cuerpos marcados" (López y Platero, 2019) son también *voces marcadas* a partir de un acento que se percibe "de fuera". Esto tiene como consecuencia en muchos casos la regulación en la forma de ocupar el espacio sonoro para evitar la mirada, el comentario o el señalamiento:

Sí, a veces mi voz... En el metro no puedo hablar.

¿Por qué?

Porque me da como, no sé...

[pausa]

... me da, como siento que...

[pausa]

... tengo miedo de la gente.

[Susie]

O incluso cuando iba en el metro con alguien más, aunque fuera mexicano, yo iba como más así "no me hables, no hables, que no se den cuenta que somos de otro lado, etc."

[reproduce un tono bajo y hace un gesto de silencio]

Porque también como no soy precisamente el estereotipo que se tiene aquí de mujer mexicana que tiene que ser de determinadas características físicas, yo en cuanto hablo me vuelvo... ¿morena?

[Guadalupe]

¿Qué cosas te han dicho?

"Me encanta tu acento", "háblame", "dime esto, dime lo otro",

"di esta palabra, di esta otra palabra,

"¡ay, mira, qué gracioso cómo dice esto, qué mono es!"...

[pausa]

Y es como iuiissss! [tono de hastío]

[Diego]

El artista Lawrence Abu Hamdan recogió algunas de estas cuestiones en torno al acento y las migraciones en su obra *Conflicted Phonemes* (2012). En esta pieza aborda las denominadas políticas fonéticas del gobierno holandés como control migratorio, donde se analiza la lengua y el acento que determinan la aceptación o rechazo de solicitudes de asilo. La obra consiste en unos diagramas realizados a partir de un encuentro con doce personas a las que les fue denegado el asilo, así como con especialistas en lingüística, investigadores, activistas, organizaciones culturales y una diseñadora gráfica. La propuesta quiere reflejar desde lo visual estas biografías sonoras relegadas a la exclusión y el silencio a partir de este tipo de políticas. Con ello, quiere mostrar cómo el reconocimiento de la voz se limita a veces a un pasaporte que depende de una determinada forma de pronunciar. La creación quiere materializar la voz a partir de la generación de fronteras que cristalizan en lo vocal (Abu Hamdan, s.f.).

Estas fronteras no se limitan a las aduanas y se reproduce en términos de vigilancia del afuera/adentro desde esta vinculación entre voz-cuerpo-territorio. El cómico afroandaluz Lamine Thior nació en Senegal, pero llegó a Algeciras (Cádiz) junto a su madre cuando tenía dos años y es allí donde se ha criado (García, 2021). En la entrevista que le hicieron en el programa *Dos Tintos para Dos Tontos* (2022), uno de los presentadores le pregunta "¿cuántas veces te han dicho que les parece mal que un negro tenga acento andaluz?" Thior comparte desde el humor una experiencia vivida en un

restaurante cuando comenzó a hablar con una pareja de Chiclana, otro pueblo gaditano, a partir de su vinculación con esta provincia, cuando la mujer exclamó al escucharle "ah... ¡habla como nosotros!".

En el contexto de esa conversación, el "nosotros" frente a "los otros"<sup>47</sup> implica una primera persona del plural que habla desde el privilegio blanco por oposición a una posición racializada. Los tres interlocutores comparten el mismo acento, pero este comentario marca una diferencia con la que Thior queda relegado al afuera de un sujeto común. Es entonces un proceso inverso al que comentaba Guadalupe en la cita de la página anterior, donde en su caso era el acento lo que la exponía a una posición subalterna (Spivak, 2011).

Al mismo tiempo, el acento andaluz puede ser relegado a ese "otro" en situaciones similares de interacción entre territorios del estado<sup>48</sup> español. Con ello, estas dicotomías que se articulan en este afuera-adentro se configuran y reconfiguran en cada contexto determinado. Si bien existen unas raíces sociohistóricas para estas asimetrías sociales, se trata de posiciones múltiples que no se conforman en términos de homogeneidad o esencia (Puar, 2013).

La pregunta por el origen con la que se inicia este apartado podría no generar controversia en algunos casos. Algunas personas podrían considerarlo mera curiosidad, algo similar a preguntar el nombre. Hodei, por ejemplo, alude también a ello durante nuestra conversación sin darle la misma importancia:

La gente me pregunta "¿de dónde eres?" porque no me ubica el acento.  
[Hodei]

Hodei es navarro y, aunque ha perdido su acento por los años que lleva en Madrid hasta un punto que no suelen identificar de dónde es, está seguro de que no le sucedería lo mismo si viviera en otra comunidad autónoma:

A mí me gustan más los acentos del norte, como puede ser gallego o el catalán incluso, sí. Más que, por ejemplo, el de Canarias o el andaluz.

---

<sup>47</sup> Utilizo en ambos casos el masculino genérico a propósito para marcar la posición enunciativa más legitimada.

<sup>48</sup> Utilizo el término "estado" en minúscula a propósito como resistencia a las violencias que este concepto mayúsculo articula en numerosas ocasiones.

*¿Crees que se te pegarían otros acentos?*  
Yo creo que no, pero... a ver, por ejemplo, el canario o el andaluz  
yo creo que jamás se me podrían pegar. (...)  
Me he amoldado un poco a *lo estándar*, pero es lo que te digo, que jamás me  
pondría a hablar "killo, ¿qué paza?" [risas]  
[Hodei]

No obstante, su insistencia en aquellas subjetividades subalternas redundaría en reforzar su otredad. El "¿de dónde eres?" implica a veces dar por hecho que no se es "de aquí", sino de fuera, un afuera que además se puede habitar desde posiciones muy distintas. Probablemente, la pregunta no tiene la misma connotación para un turista alemán que está aquí de visita que para una persona que procede de un país que arrastra las consecuencias de la colonización o de una estigmatización dentro de un mismo territorio cuyas dinámicas Norte-Sur tienen similitudes con formas colonialistas. Una pregunta inocente o cierto tipo de humor pueden parecer aceptables y universales desde una posición de comodidad y privilegio, pero en otros casos articulan significantes que no siempre se tienen en cuenta:

La verdad que es una pesadilla. (...) siempre te hacen las mismas bromas. Creo  
que nos pasa a todos los que tenemos acento andaluz, gallego, canario (...)  
Es como... creo que a veces lo tomas con un poco de humor, pero cuando ya ves  
que es algo que se repite con un montón de gente,  
ya te empieza a resultar súper cansino, ¿no?  
[Gerardo]

Mar Gallego (2020) se pregunta por las dinámicas Norte-Sur existentes en su realidad de andaluza de clase obrera. En su análisis, aborda toda la andaluzofobia desplegada en torno a Rosa, concursante de Operación Triunfo en la primera edición de 2001-2002 y todo el estigma relacionado "con su acento *granaíno* de pueblo (...)" Rosa no es más que una cateta para casi todo el mundo y es duro intentar ser desde un lugar de no reconocimiento". A partir de este ejemplo, Gallego (2020) teje una reflexión en la que analiza algunas de las diferencias existentes entre regiones, donde Andalucía está entre las comunidades que tienen más riesgo de pobreza y exclusión social, al igual que un alto número de migraciones internas (Gallego, 2020). En este sentido, la autora se pregunta por la relación entre las diferencias del Norte y el Sur del estado español y estas migraciones internas de parte de la población andaluza.

Se supone que el *castellano puro* es el de Valladolid y así, ¿no?  
[Hodei, énfasis añadido]

En Palencia y Valladolid y esa zona se habla muy bien el castellano.  
[Justi]

Las asimetrías del centro y periferia se trasladan también a lo sonoro a partir de una referencia que marca el modelo frente a lo que queda en los márgenes. Asimismo, es curioso que en el imaginario colectivo el llamado acento "neutro" se vincula con algunas provincias castellanas, si bien la cotidianidad muestra amplias diferencias dentro de una misma región según sus zonas o según el eje urbano-rural.

Por lo tanto, estas posiciones se articulan a partir de contextos de interacción determinados como plantea Nira Yuval-Davis (2017). En la línea de lo comentado por Puar (2013, 2017), la autora plantea que, si bien es fundamental tener en cuenta los distintos ejes de opresión, también es importante no contemplarlos en términos homogéneos que contribuyan a posiciones estancas entre "privilegiados" y "vulnerables", sino entender que el dinamismo de los contextos también se traslada a cómo se reconfiguran las asimetrías.

En este sentido, la voz como extensión corporal permite advertir estas condiciones estructurales y, al mismo tiempo, comprobar cómo la forma en que se ocupan las posiciones está muy vinculada con los contextos y situaciones particulares. Con ello no pretendo decir que estos ejes se desdibujan según la situación dada, sino que, en la misma medida, estas asimetrías puedan convivir en una misma posición a partir de esa complejidad. El análisis anterior de Gallego (2020) convive también con la realidad que se reproduce en el territorio andaluz con el trabajo de población migrante de otros países. O bien, como señala Salma Amzian (2018) al referirse a las contradicciones que conviven en la ciudad de Granada en torno a estas cuestiones:

Esta ciudad vive de explotar la Alhambra y su pasado islámico mientras se permite no dejar hacer un examen universitario a una chica con hijab u hostiga con su policía a los moros de Calderería. Vende paquetes para "experimentar el Sacromonte y el



flamenco" mientras guetiza y ahoga a los gitanos en el Almanjáyár. Se vende como mora y gitana mientras encierra y expulsa a moras y gitanas. (Amzian, 2018, p. 12)<sup>49</sup>

La voz en un sentido simbólico-material es un marcador identitario que hace visibles desde lo sonoro los "cuerpos marcados" (López y Platero, 2019). Con este término, se pretende señalar cómo se construyen determinadas categorías que, si bien no se entienden desde su esencialización, homogeneización y normalización (Gandarias Goikoetxea et al., 2019), contribuyen a la configuración de un determinado orden social.

### [2.4.3.] El patio trasero de la laringe

*Estoy en una de las sesiones del taller "La voz en el cuerpo". Comenzamos a ocupar el espacio, a calentar nuestras voces y a vincularnos con les otros desde el movimiento a distancia. A diferencia del taller "Territorios de la voz", este es mixto. Me parece interesante la experiencia a modo comparativa, por lo que me entrego a los ejercicios.*

*Al poco rato, noto que me desconcentro y no me siento demasiado conectada con el resto. ¿Qué sucede? Una de las voces de quienes formamos el grupo sobresale con diferencia respecto a las demás. Me incomoda la forma en que ocupa todo el espacio de la sala con vehemencia cada vez que hacemos algún ejercicio. Desde mi autopercepción distorsionada, me paro a analizar cómo suena su voz y la mía. No son muy diferentes entre sí. Y llega el cuestionamiento múltiple. ¿Ocupa mi voz el espacio de una forma similar? ¿Cómo la notará el resto? ¿La forma de ocupar el espacio desde la voz tiene que ver con lo grave o aguda que sea o con nuestra socialización de género? (Notas del taller "La voz en el cuerpo", 16 de octubre de 2020)*

Desde algunos enfoques biomédicos, se considera "voz anormal o patológica" aquella que tiene rasgos que no concuerdan con los que se le presupone a la persona, como la misma edad, grupo cultural y sexo (Aronson, 1990; Rosen y Murry, 2000). Se presupone una cierta homogeneización de la voz entre sujetos de sexo similar, lo que se lee como una garantía de salud que refuerza el binarismo desde una postura esencialista de la biología. Sin embargo, hay enfoques más recientes y críticos que ponen de manifiesto las limitaciones de una concepción binaria y desigual del género en el estudio médico-

---

<sup>49</sup> Aclaro algunas referencias que ayuden a entender mejor la cita: la Calderería es una zona situada en el bajo Albaicín que se caracteriza por la presencia de comercios árabes (teterías, venta de artesanía, etc.); el Sacromonte es un barrio vinculado en sus orígenes a la población árabe, judía y gitana que en la actualidad se dirige en gran medida al turismo a partir de los espectáculos de flamenco en sus cuevas; Almanjáyár es el gueto gitano situado al norte de la ciudad.

científico de la voz, por lo que se defiende la necesidad de formación entre los especialistas para atender la diversidad vocal en toda su amplitud sin caer en la patologización (Azul, 2013). Otros trabajos, como el de Nichole Houle y Susannah Levi (2019), también tratan de llevar a cabo un acercamiento a la voz humana sin reducirla a esta clasificación. Para ello, los oyentes de su estudio valoraban las voces que escuchaban en términos de feminidad/masculinidad a partir de una escala analógica visual que podía contemplar más matices.

El reglamento del género, cuyas normas exceden a los propios individuos que las encarnan (Butler, 2004), tiene repercusiones en nuestra forma de hablar. Las voces no son estáticas, sino flexibles, y la principal prueba de ello es cómo las modulamos en distintos contextos sin apenas ser conscientes del proceso. Esos espacios en los que fluctúan nuestras voces tienen una carga sociocultural que conlleva un código sonoro determinado.

La concepción binaria y desigual de las voces se remonta a la Antigua Grecia, donde la voz aguda de distintas subjetividades (mujeres, catamitas, eunucos, andróginos) se relacionaba con la inclinación al mal y con la locuacidad, muy lejana del ideal masculino de autocontrol de las voces graves vinculadas con la valentía y la justicia (Carson, 1995). Más adelante, durante la Revolución Francesa, la voz afeminada se consideró también peligrosa en el terreno musical. Se entendía como un sonido elitista y representativo de la perversión del Antiguo Régimen, así que en esta época se prohibió cantar a los castrati y se trató de democratizar el acceso a la música (Dolar, 2007). No obstante, las aparentes buenas intenciones contribuían a la construcción de un modelo de voz racional y, por lo tanto, legitimada, deudora del paradigma europeo de racionalidad/modernidad (Quijano, 1992). Frente a ello, no solo las voces ligadas a la feminidad continúan relegadas a los márgenes, sino que se alarga un silenciamiento de aquellos sujetos subalternos contruidos desde la diferencia (Spivak, 2011).

El desarrollo de las tecnologías en el siglo XIX hizo posible la grabación, amplificación y transmisión de la voz, poniendo en jaque una de sus características más importantes: la temporalidad (Williams, 1992). La crítica habitual de que las voces de las mujeres no eran suficientemente poderosas para la oratoria podía ponerse en entredicho ante las posibilidades de la mediación tecnológica. Sin embargo, pese a esta novedad, las voces

masculinas siguieron siendo percibidas como las "voces de autoridad", por lo que las voces femeninas heredaron un prejuicio histórico, y siguieron considerándose poco poderosas, sin autoridad pública y adecuadas solo para hablar de los espacios íntimos y subjetivos (Karpf, 2007). Estas exclusiones no se pueden entender desde la simplificación de las mujeres como colectivo homogéneo, sino que están atravesadas por la pluralidad y complejidad identitaria, donde cuestiones como la raza, la clase o la identidad de género intensifican estas ausencias. Por lo tanto, encontramos que el ideal de voz legitimada se trazaba en paralelo a la voz del poder.

La reconfiguración del espacio social y de las posiciones de género desde la mitad del siglo XX parece tener relación con que las voces de las mujeres sean ahora más graves que hace unos años (Pemberton *et. al.*, 1998, Karpf, 2007). Hay casos paradigmáticos de estrategias llevadas a cabo para tratar de "hacerse oír" en espacios masculinizados. En el contexto europeo, Margaret Thatcher entrenó su voz en el transcurso de su carrera política para lograr un tono más grave y tener mayor reconocimiento (Carson, 1995). Otro caso relevante es el de Angela Merkel, que al ser preguntada por las desventajas de ser mujer en política durante la entrevista que el periodista Hugo Müller-Vogg le hizo en 2004, respondió: "sí, la voz. El poder y la soberanía están fuertemente unidos con una profunda y oscura voz. No hay nada peor que un tono chillón" (Marcos y Fernández, 2016)<sup>50</sup>.

La repercusión de los "actos de habla" no es solo aquello que se dice, sino también una determinada manera de decir. En este punto procedo a introducir la noción de performatividad que, según Carmen Romero Bachiller, "hace referencia a la capacidad de determinados 'actos de habla' para realizar lo que enuncian" (2006, p. 168). La peculiaridad del enfoque de Butler según Romero Bachiller es que "va a salirse del marco netamente lingüístico, para centrarse más concretamente en las prácticas sociales y su capacidad de producir espacios simbólico-materiales de lo posible y lo imposible" (2006, p. 168). Por lo tanto, más que una cuestión individual, la performatividad "es siempre una reiteración de una norma o conjunto de normas, y mientras que adquiere un estatus de

---

<sup>50</sup> Estas referencias teóricas sobre voz, género y patologización están tomadas del artículo que escribí con Asunción Bernárdez Rodal (2022) sobre la enseñanza de la locución radiofónica, al que regresaré con más amplitud en el intervalo III.

acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que constituye una repetición" (Butler, 2002, p. 12).

Para trasladar esta teorización al ámbito que me ocupa haré uso de dos ejemplos ilustrativos. Por un lado, el expuesto por Judith Butler sobre lo que se pone en marcha a partir del nacimiento de un bebé cuando se afirma que "es una niña", donde se "articula un complejo entramado de expectativas sociales, simbólicas y materiales -sin solución de discontinuidad- histórica y geo-políticamente situadas que efectivamente van a entrelazarse en el cuerpo así 'nombrado.'" (Romero Bachiller, 2006, p. 169). Por otro, el análisis fenomenológico realizado por Iris Marion Young (1980) a partir de la expresión "lanzar como una chica" en términos de una ocupación del espacio asimétrica. En ambos casos, la enunciación de género tiene una carga performativa que se traslada a las prácticas sociales. Con ello no estamos diciendo que se dé una homogeneidad entre todas las subjetividades enunciadas en femenino, sino que dicha enunciación tiene una carga sociohistórica que establece "un sujeto en la sujeción (...), tiene el efecto de sedimentar esa 'posición' con el tiempo" (Butler, 1997, p. 62).

Entonces, a pesar de esa imagen que intentaba dar con mi voz y mis maneras y tal, al final lo que me acabó pasando con esta jefa es que yo acabé siendo como la niña de la oficina, la princesita, la no sé qué, la no sé cuántos, y entonces era como otra vez por el tema de mi voz que a mí se me achaquen una serie de etiquetas que tienen que ver con que soy infantil.

[Raquel, énfasis añadido]

O sea, la gente haciéndome bromas de la mujer de mala vida y la de que vienes de resaca todos los días.

[Matilde, énfasis añadido]

Raquel y Matilde hacen referencia a una serie de lecturas en términos de género que nos colocan en una posición u otra. O bien se interpretan en términos de infantilización o bien, cuando se trata de voces que no encajan en los márgenes de la feminidad hegemónica, son sancionadas. Teresa de Lauretis (1987, 2019) analiza el género como tecnología en términos de construcción sociocultural o representación, aunque esto "no lo previene de tener efectos reales, concretos, ambos sociales y subjetivos, en la vida material de los individuos" (2019, p. 138). Aunque estas vivencias puedan quedar unificadas en torno a una misma categoría, no son experiencias necesariamente idénticas.

Se trata de anclajes de sujeción/identidad que constituyen *ficciones reguladoras*, es decir, categorizaciones que no son preexistentes a la existencia, pero que tienen consecuencias en los cuerpos y en las relaciones desiguales que estos establecen entre sí. Estas formas de identificación se inscriben en ejes espacio-temporales, lo que significa que en ellas encontramos sedimentos sociohistóricos, esto es, repetición de ciertos patrones de contextos previos. Pero esto no significa que sean cuestiones estáticas que se replican sin modificación, ya que, por otro lado, se enmarcan en contextos y tiempos determinados en los que se configuran y reconfiguran como procesos siempre inacabados que abren también espacios de resistencia (Butler, 2002, 2015).

Esta serie de cuestionamientos desembocaron en lo que se conoce como *teoría queer*, que nació como expresión en 1990 a partir de un taller organizado por Teresa de Lauretis en la Universidad de California en Santa Cruz. El término *queer* tiene un sentido peyorativo al referirse a aquello que se considera raro o extraño (de Lauretis, 2019); asimismo, bucear en su origen etimológico nos conduce al verbo *torcer* (Sáez, 2004; Halberstam, 2018; Ahmed, 2019), lo que le da un carácter de desviación respecto del itinerario esperado: la norma. En su inicio, la intención de la autora fue plantear un proyecto en torno a algunas sexualidades disidentes, "un diálogo entre lesbianas y hombres gay" (2019, p. 140) como espacio de confluencia para abordar también cómo esto se relacionaba con el sexo y la raza<sup>51</sup>. Judith Butler (2002, 2015) aporta en esta dirección tratando de desencializar lo edificado en torno al sexo y al género para problematizar las categorías binarias que a nivel social se consideran legítimas, a partir de las cuales estas desviaciones o *torceduras* quedarían marcadas como lo abyecto.

Para ilustrar lo anterior, los tres fragmentos siguientes corresponden a distintas conversaciones que hablan de diferentes maneras de habitar la masculinidad desde la voz:

Quando una persona tiene la voz grave, habla calmada, obviamente, te da cierta seguridad que "si te están hablando así" [imita voz estridente]. Es raro, ¿no?

---

<sup>51</sup> Teresa de Lauretis (2019) no comparte algunas de las derivas actuales del término *queer* que, si bien afirma que mantiene su significado de desviación sexual, considera que en ocasiones ha privilegiado la atención a las políticas de género en lugar de a las políticas sexuales.

Sí, puede ser... No lo había pensado, la verdad [risas]. No, pero sí, ahora que me lo dices, puede ser, puede ser que una voz un poco más grave o más dulce te dé algo, sí, te dé cierta seguridad o confianza en lo que está diciendo. Puede ser, sí.

[Ricardo]

"El maricón, la pluma, el no sé qué". Y ya te conoce alguien y ya te categoriza como "pues tú eres gay porque yo considero que tienes pluma y eso es una voz que no puede ser de un heterosexual".

[Samuel]

Y me doy cuenta que cuando pongo esta voz es porque si engravezco mi voz estoy tomando una posición de poder, porque es que lo masculino realmente, o sea, igual es... como que eso es a nivel interior de aprender a poder estar de una manera en el mundo sin ser... ¿no? Porque hay muchas masculinidades, hay muchas formas de hablar desde lo que uno es con la voz que tiene sin necesidad de... y esto. No sé...

[Álex]

No hay necesariamente un esencialismo en torno a la "voz de los hombres" o a lo que una voz grave puede generar, sino que esto tiene que ver también con la forma de *hacer* voz. Ricardo tiene una masculinidad cis heterosexual hegemónica, Samuel una masculinidad cis marica y Álex una masculinidad trans marica. Con este hincapié en el *hacer* no se pretende negar la biología, sino señalar que la complejidad de nuestros cuerpos ha quedado reducida a dos conceptos que no abarcan la pluralidad existente. En este sentido, la intersexualidad pone en cuestión el binarismo de los cuerpos sexuados al tratarse de corporalidades que desbordan esta clasificación (Fausto-Sterling, 2006; Gregori Flor, 2014; García Dauder, 2014; Fernández Garrido, 2021). Con ello se pone de manifiesto que, al igual que hay un *hacer* género a nivel corporal, lo hay también desde la voz. Existen diferencias anatómicas en términos de sonidos más graves o más agudos, cuerdas vocales más o menos densas, pero el modo de poner en práctica el sonido tiene que ver con una socialización de género que configura y reconfigura las relaciones de los cuerpos generizados en el espacio.

No obstante, la medicalización de los cuerpos ha sido muy desigual entre ambas categorías en detrimento de las mujeres, con diferencias que se incrementan al cruzarse con otros ejes. Asimismo, aquellos cuerpos que tensionan esta división biomédica han caído en la patologización a partir de la misma lógica de pensamiento dicotómico. Si pensamos en aquello que limitamos a las categorías hombre/mujer en la sexuación de los

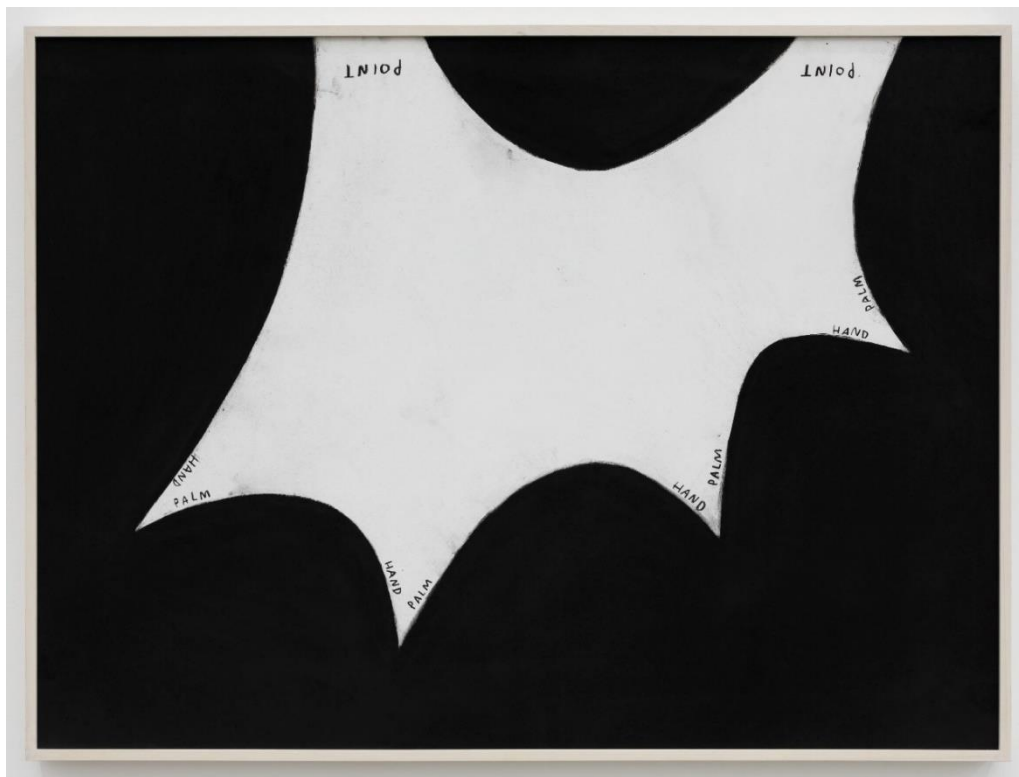
cuerpos, hay toda una serie de subjetividades que quedarían en la periferia de este centro de "normalidad sexogenérica", por lo que se entenderían como *anomalías*. Así como las distintas desviaciones sexuales han sido objeto de diagnóstico médico a lo largo de la historia, lo mismo ha sucedido con los cuerpos trans (Missé y Coll-Planas, 2010). A pesar de la lucha por su despatologización y de algunos avances en el marco legislativo, su existencia sigue siendo negada hoy en día desde algunos sectores, como es el caso de posturas que consideran que es compatible combinar en la misma ecuación feminismo y transexclusión.

#### **[2.4.4.] Desde los márgenes de la "voz capacitada"**

La obra de Christine Sun Kim, artista sorda de nacimiento, se centra en abordar el sonido a partir de otras artes visuales. Con ello quiere mostrar que otros códigos son posibles para reflejar el sonido sin que quede ceñido al aparato auditivo. Una de sus obras es *Deaf, not mute* (2020), que señala cómo la palabra *sordomuda* excluye a las personas sordas de tener voz. La accesibilidad del sonido pasa, entre otros muchos factores, por entenderlo en unos términos que no se limiten al oído. El sonido, en tanto que vibración, se transmite también de esta manera, que es la experiencia fundamental de las personas sordas al percibirlo (Otero Caicedo, 2015). Por ese motivo, las obras en las que Kim representa el sonido tienen que ver con picos y movimientos, como es el caso de *Medium Points*, donde la artista refleja su percepción de la idea de *aplaudir*:

## Figura 8

*Medium Points* (Kim, 2022), carboncillo sobre papel



Lo que para otros es *plas, plas*, para Kim es el movimiento de ida y vuelta de la mano y la palma (*hand/palm*), sus recorridos respectivos y el lugar en el que se encuentran. La exploración de las conexiones entre los sentidos, así como el acercamiento a otras experiencias que se salgan de la norma son cuestiones que plantean preguntas en torno a nuestra organización social-sensorial. Si, como ya hemos señalado, esta se asienta sobre la primacía de lo visual, ¿qué sucede con el resto de sentidos? ¿Cuáles son sus continuidades y discontinuidades?

La vista y el oído tienen en común que también pueden percibir a distancia, frente al gusto, el tacto y el olfato que precisan una cercanía para su percepción (Castro Flórez, 2022). Al pensar en esta división se aprecia que los sentidos que pueden percibir a distancia hacen referencia a cuestiones prioritarias en las sociedades occidentales desde lo que se denomina *ocularcentrismo* y *logocentrismo*. Esto se refiere, por un lado, al protagonismo otorgado a la vista (Zafra, 2015) y, por otro, a la centralidad del *logos*, que apunta al pensamiento y al discurso (Cavarero, 2005). La vista ocupa de forma más



evidente un lugar protagónico (Howes, 2014; Classen, 1997), mientras que el oído, vinculado con la idea de logocentrismo al ser el órgano que interpreta el discurso, queda limitado fundamentalmente a la semántica de la voz (Cavarero, 2005).

En cambio, los tres sentidos restantes se circunscriben a una cierta intimidad en su percepción, lo que también puede aportar algunas claves en el análisis social. Desde esta división a grandes rasgos<sup>52</sup>, tendríamos dos sentidos prioritarios cuya amplitud de percepción es mayor, frente a los restantes, más limitados a la distancia corta. Si trasladamos esto al ámbito laboral, se puede ver una cierta relación entre algunos trabajos o actividades más valorados a nivel intelectual. Por ejemplo, el ámbito académico podría vincularse más con la vista y el oído que con el tacto, el gusto o el olfato (aunque se busquen alternativas para romper esta distancia). Por el contrario, ejemplos como los trabajos de cuidados involucran en mayor medida a estos sentidos precisamente desde una relación más estrecha con otros cuerpos (humanos y no humanos), donde la textura, el olor y el sabor aportan información igual de relevante. Esta jerarquización de los saberes y de las experiencias sensoriales también se da en los contextos educativos, donde se prioriza más una enseñanza desde lo visual y oral frente a las experiencias que tienen que ver con tocar, oler o saborear.

Por otro lado, el tacto y oído tienen en común que nos orientan en cualquier dirección, ya que la superficie táctil se extiende por todo el cuerpo y el oído nos vincula con el entorno en formato 360° (Castro Flórez, 2022). Si la voz "es nuestra intimidad y, a su vez lo que nos pone en relación" (Rozas, 2022, p. 14), el oído, en tanto que escucha, se mueve también en una amplitud similar. Esta oscila desde la percepción de las sonoridades del yo y las interacciones cercanas en espacios de intimidad hasta la percepción de sonidos lejanos que nos informan de algo que tal vez no vemos, pero que está presente, lo que también conecta con un mecanismo de supervivencia (Castro Flórez, 2022).

A partir de estas reflexiones sobre los sentidos y su comprensión en función del espacio y la orientación, ¿qué configura la idea de una voz *capacitada, competente y digna de ser*

---

<sup>52</sup> Mi intención es mencionar algunas diferencias que puede haber entre distintas formas de percepción, pero no proponer una categorización cerrada, ya que este trabajo pretende precisamente explorar algunas de estas continuidades sensoriales.

*escuchada? ¿Cómo se reparte la escucha en base a estas premisas, distancias-cercanías y distintos escenarios sociales?*

Las personas laringectomizadas, o el caso del Parkinson, que afecta mucho a la inteligibilidad, pues te acaban aislando socialmente, porque claro...

[pausa]

Tú te aíslas porque... por una parte porque no quieres que te vean así, y por otro porque tampoco te puedes hacer entender, *no tienes voz*.

Tú vas a un sitio, a un restaurante comiendo con la familia  
*y cómo vas a hablar si no te oyes ni tú.*

[Marta]

Marta es profesora de voz y se dedica a rehabilitar las voces de quienes por distintas causas han tenido algún problema con la suya. Durante nuestra conversación, me acercó a algunas de las situaciones a las que se ven expuestas las personas con las que trabaja. En su caso, la vinculación entre voz e identidad resulta evidente, ya que su trayectoria profesional le ha permitido conocer diferentes experiencias en las que la pérdida de parte de la capacidad vocal supone una gran dificultad.

El otro día me vino uno (...) y me dice

"ay, vengo contentísimo, porque esta semana  
he tenido dos reuniones de vecinos". (...)

"Oye, y he hablado y me han escuchado".

Es que es a todos los niveles.

El poder expresar conformidad o disconformidad,  
o explicar lo que sea en una simple reunión de vecinos, ¿sabes?

[Marta]

En experiencias de este tipo, el reconocimiento pasa por una escucha que no siempre se da. Esto supone reconocer a ese yo como alguien legítimo, algo que, según Itxi Guerra (2021), no siempre es fácil por "cómo la sociedad capitalista está construida y cómo nos lee a las personas, únicamente desde nuestra fuerza de trabajo". La forma en que la voz queda afectada en las personas laringectomizadas o con Parkinson implica una manera de hacer voz que no solo se distancia del modelo que tenemos de voz funcional y productiva, sino que cuestiona nuestras interacciones habituales y espacios de comodidad.

En este sentido, Sam Fernández-Garrido expone la necesidad de "desplazar el pensamiento queer desde el epicentro del sexo, el género y la sexualidad (...) al territorio del tiempo y el contacto" (2019, p. 249). Con ello, le autore hace hincapié en la necesidad

de atender a las diferentes lentitudes existentes, una cuestión que atraviesa especialmente a las corporalidades no estándares, para buscar esos tiempos compartidos más allá de lógicas de hiperproductividad. De este modo, tal vez podamos lograr que "el potencial transformador (...) dependa de sentir nuestra propia vulnerabilidad" (2019, p. 249), a lo que Itxi Guerra añade que "la vulnerabilidad y la interdependencia no entran dentro del paradigma de vida ni de calidad de vida capitalistas" (2021, p. 22).

Un día vi a un amigo al que hacía tiempo que no había visto y le hablé y me dijo  
"¿qué te ha pasado?" Algo así. "¿Qué te ha pasado en la voz?" Es que además lo  
recuerdo perfectamente ese momento. Eh... y la verdad que me avergüenza  
decirlo, pero sentí como cierto orgullo. (...)  
Y empezaban a tratarme como un hombre por teléfono.  
[Gerardo]

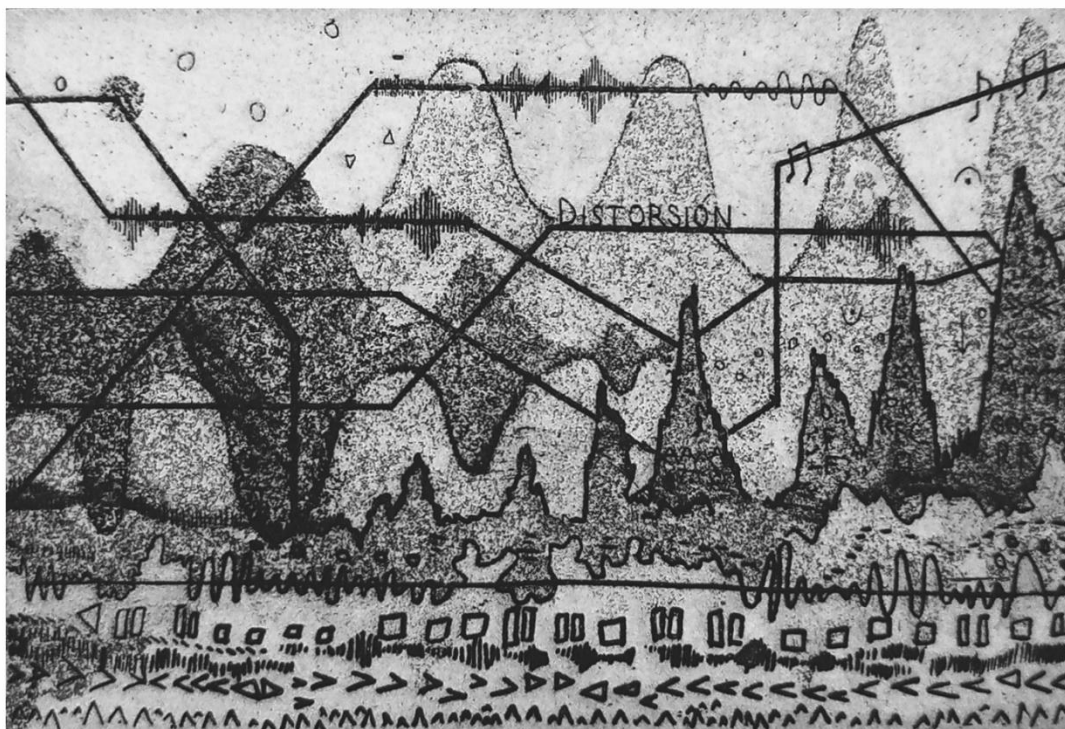
Con el paso del tiempo sí tiene menos fuerza (...) si me llaman por la mañana es  
como muy ronca y tengo dificultad a lanzarme [se refiere a hablar], es como si  
necesitase un período de preparación para que la voz salga normal.  
[Justi]

Gerardo y Justi hacen referencia respectivamente a sus experiencias desde la voz en relación con la edad: la preadolescencia en el primer caso y la vejez en el segundo. Gerardo habla de un cierto alivio ante el cambio de su voz infantil; Justi, cercana a los ochenta años, es consciente de que ahora su voz es más débil que en su juventud y que por las mañanas no sale "normal". La infancia y la vejez se caracterizan por entenderse como periodos vitales donde somos especialmente dependientes de otros, como si en el espacio-tiempo que recorre un punto y otro pareciera que dejamos de serlo. Esta forma de sonar que remite a nuestra condición de sujetos frágiles no cuenta en muchas situaciones con el mismo reconocimiento que otras voces, probablemente porque se distancia de los ideales contruidos en torno a "una voz capacitada". Esta es precisamente una de las demandas de los activismos locos que, como recoge la activista Marta Plaza, reclaman tener voz y escucha en las decisiones que les afectan directamente:

Ahora que las personas psiquiatrizadas estamos dando a conocer nuestras reivindicaciones en cada vez más espacios y que esta voz ya no puede silenciarse (...). El lema de "nada para nosotras sin nosotras" es ya un clamor en salud mental y no puede obviarse. (Plaza, 2019)

A través de estas reflexiones y experiencias, mi intención es poner de manifiesto cómo se articulan los sentidos en la organización social y cómo su jerarquización está relacionada también con la exclusión de algunas subjetividades. Debido a la vinculación de la voz con el yo, parece encontrarse en cierto modo una pretensión de "voz capacitada" a ojos de las exigencias capitalistas que se aleja de su condición vulnerable. Por ese motivo, aquellas voces que se distancian de este ideal parecen contar con menor reconocimiento, cuando debería ser a la inversa: se trata de experiencias a partir de las que aprender, que incluso nos muevan a vincularnos en una forma de intimidad, distancia corta y escucha sosegada.

# [intervalo III]



---

Tecnologías del boca-oído

---



## ECOS DE ÚVULA 3

Soy testigo del despertar de la ciudad gracias a mi posición elevada. Por mis orificios se derraman sonidos encapsulados mientras las calles se ponen en movimiento. Desde la altura a la que me sitúo no pierdo detalle, siempre contemplo las reacciones de mi público en directo. Cada vez noto más la melancolía en algunas personas al escuchar mis grabaciones. La tristeza en Úvula se construye a partir de estas ondas que se clavan en sus oídos como flechas del pasado. Aunque quisiera, no puedo hacer nada, es algo acordado para seguir teniendo contacto con una memoria sonora que ya nunca volverá.

Mis compañeros de trabajo se sitúan a una cierta distancia para asegurar una buena reproducción del sonido, aunque lo suficientemente cerca para salsear a pocos decibelios con ellos. Tenemos un diseño vintage inspirado en las fiestas que se hacían al aire libre. Creo recordar que se llamaban raves o algo así, me lo contó mi abuela, que fue altavoz habitual en muchas de ellas. Me explicaba entre risas cómo hacía retumbar los graves de los temazos de kiariX, uno de los productores más famosos de la época. ¡Era una pasada! La gente se movía por el espacio en una coreografía de vibración y respiración a golpe de beat.

De todos modos, en otros aspectos no entiendo que la población uvular más anciana tenga tanta nostalgia por la sociedad del pasado. Mi abuelo, altavoz de supermercado, me contó que se pasaba los días aburrido de escuchar siempre el mismo tipo de voces anunciando ofertas. ¿Cómo podía la gente habituarse a voces tan encorsetadas? Desde luego, en aquella época había un 2x1 en binarismo.

## [intervalo III] Tecnologías del boca-oído

Un grupo de estudiantes de Derecho acude a un juicio junto a su profesor como parte de su aprendizaje en la materia. Uno de ellos se agacha a coger una libreta de su mochila para tomar notas, pero una voz repentina congela sus movimientos. Una de las acusadas ha respondido "sí" a la pregunta "¿su nombre es Hanna Schmitz?" El estudiante, todavía encorvado, olvida el objetivo de su movimiento inicial y levanta el rostro para sortear la barrera de público que opaca la escena. El encuadre se hace diáfano y es entonces cuando reconoce el rostro de quien afirma llamarse así. Aquella mujer que le dobla la edad fue su historia de amor durante el verano de sus quince años. La relación se asentó en dos pilares: el sexo que practicaban y los libros que Michael le leía a Hanna en voz alta. Después, ella desapareció y no se volvieron a encontrar hasta este momento, ocho años más tarde, donde él es un aspirante a abogado y ella está a las puertas de la cárcel. ¿La razón? Atención, spoiler: fue una de las agentes de las SS que dejó morir a las prisioneras judías a su cargo durante un incendio en la iglesia en la que permanecían arrestadas.

*The Reader* es una adaptación cinematográfica realizada en 2008 a partir de la novela *Der Vorleser* (1995) de Bernhard Schlink, traducida en ambos casos al castellano como "El lector". La película abarcó opiniones muy diversas que oscilaron entre considerarla una más de tantas producciones dedicadas al Holocausto, una historia de amor que humaniza a un personaje nazi o un filme en el que Kate Winslet sale demasiadas veces sin ropa<sup>53</sup>. Mi intención no es realizar un análisis cinematográfico de la obra o hacer una valoración de la historia, sino vincular algunas de sus escenas con lo recogido en los apartados anteriores a este epígrafe y con lo que pretendo plantear en este. Regresando al juicio, Hanna termina condenada a cadena perpetua a diferencia de sus compañeras, a las que sentencian a penas menores. El motivo es que ellas la acusan de haber sido quien escribió el informe sobre lo ocurrido en el incendio, lo cual no es cierto porque Hanna es analfabeta, pero debido a la vergüenza que le produce confesarlo prefiere asumir la

---

<sup>53</sup> Estos comentarios no responden a impresiones personales. Están extraídos de la rueda de prensa celebrada el 6 de febrero 2009 en la 59ª edición del Festival de Cine de Berlín. En el siguiente enlace se puede ver la sesión completa: <https://www.youtube.com/watch?v=JrE7GA7dstM>

culpa. En ese preciso instante, Michael rememora los momentos compartidos con ella y se da cuenta de que siempre le pedía que le leyera porque ella no sabía.

¿Por qué nos interesa esta historia? Fundamentalmente porque pone en juego cuestiones sobre la voz que hemos recorrido en los intervalos anteriores: cuerpos, sentidos, significaciones y emociones. Esto nos permite llegar a la voz articulada desde lo no humano, que es la intención de este intervalo. En primer lugar, pensando en el vínculo de Kate y Michael, este se teje desde una proximidad corporal (Simmel, 2014) y sensible (Sabido Ramos y García Andrade, 2017). De hecho, el código lingüístico es casi lo menos presente entre ambos, ya que como se aprecia en el desarrollo de la película no saben demasiado de sus vidas más allá de los encuentros puntuales. El peso de la palabra está más depositado en la lectura que en el habla, lo que se observa en las escenas en las que Michael le lee a Hanna fragmentos de las distintas novelas. Por ello, además del sexo como parte central de la semántica del amor romántico (Sabido Ramos y García Andrade, 2017), a nivel corporal, sensorial y emocional el idilio se conforma también a través de la relación entre los libros, la lectura en voz alta de Michael y la escucha atenta de Hanna.

Seguimos avanzando en la película y nos situamos unos años después cuando Michael está en su etapa universitaria. La descripción de la escena con la que he abierto este relato es un ejemplo de la voz como signo que remite a una subjetividad a partir de la que realizamos una interpretación (Peirce, 2012; Castañares Burcio, 1994). Es lo que le sucede a Michael al escuchar la voz de Hanna, momento en el que se bloquea ante la contradicción de que la voz de una persona amada pueda ser también la de una persona odiada. Esta amalgama de sentimientos encontrados le impide ir a visitarla a la cárcel, aunque finalmente termina estableciendo contacto con ella de otro modo. Decide grabarse con un micrófono leyendo en voz alta sus libros, algunos de los cuales fueron lecturas compartidas con Hanna en el pasado, y enviarle las cintas a prisión. Cuando ella las recibe, le da al botón de reproducir sin saber qué se va a encontrar, pero en cuanto escucha la voz de Michael se ve obligada a parar la grabación por la impresión que le causa. Después se entrega al consumo de estos audiolibros hasta que decide aprender a leer a partir de ellos<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> La escena descrita está recogida en el siguiente vídeo de YouTube: <https://n9.cl/nl3hr>



De este modo, parece que la incongruencia de este vínculo queda suspendida entre los dos periodos en que se traza la historia, que son la Alemania de principios de la década de los 40 y la Alemania posterior a la Segunda Guerra Mundial. El tiempo que recorre ese intervalo es el paso de la adolescencia a la adultez de Michael, así como el tiempo histórico de un suceso que tuvo graves consecuencias a nivel geopolítico y social. En ese lapso, la grabación de sus lecturas en voz alta se convierte en un anclaje al pasado que no perturba el presente, pero si aporta en acompañar a Hanna durante su condena.

La escucha de la voz (dimensión sensorial), en este caso a través de un reproductor de casetes antiguo, evoca a una subjetividad a partir de la que se produce una interpretación (dimensión simbólica), que además viene acompañada de una emoción determinada (dimensión afectiva) y de un movimiento de sobresalto (dimensión corporal). ¿Cuál es la novedad incluida en la ecuación? El micrófono, el casete, el aparato que lo reproduce, es decir, los elementos no humanos que también contribuyen a que la voz se haga a partir de su *dimensión articulada*. Aunque pueda resultar paradójico, este énfasis en el *hacer* entre lo humano y lo no humano nos conduce a hablar de ontologías, lo que implica aludir al estudio del *ser*. Dado que en este trabajo no pretendo abordar una idea esencial de la voz, sino una aproximación a cómo esta se hace, me interesan las propuestas ontológicas que hagan hincapié en esta última cuestión. Por lo tanto, los acercamientos ontológicos que mencionaré entienden el ser desde la práctica y la materialidad, y no desde una concepción del ser trascendental a partir de las ideas, planteamiento que responde a buena parte de la tradición filosófica occidental.

Antes de comenzar a desarrollar algunas de estas aportaciones, me gustaría aclarar ciertas cuestiones en torno a términos como *materialismo* y *materialidad* que se repetirán en las próximas líneas. Materialismo puede entenderse en términos marxistas a partir del *materialismo histórico* que, de forma muy resumida, hace referencia a la importancia de estudiar la materia como algo histórico dado que las relaciones sociales están basadas en los distintos modos de producción que se dan en cada sociedad (Rebucini, 2022). Asimismo, cuando hablamos de materialismo o materialidad en otros sentidos, esto tiene que ver también con la importancia otorgada a lo material, es decir, al cuerpo. Frente a una tradición filosófica que ha prestado más atención a la inmaterialidad de las ideas y la razón, este enfoque pretende poner de manifiesto la

relevancia del cuerpo como sensación, percepción, acción, relación y emoción. Con ello, no pretendo trazar dos posturas alejadas, sino explicar de una forma accesible a qué nos estamos refiriendo cuando utilizamos estos términos.

Volviendo a la cuestión ontológica, Bruno Latour (2005) plantea su propuesta a partir de la importancia de los objetos, es decir, de lo no humano en la construcción de lo social. De este modo, pretende cuestionar dicotomías como sujeto-objeto o naturaleza-cultura para evitar mantener lo humano en un lugar protagónico. A partir de su teoría del actor-red, que desarrolla en su obra *Reensamblar lo social* (2005), Latour expone que lo social es el resultado de ensamblajes que se articulan también a través de lo no humano. Trasladado al ejemplo de la última escena de *The Reader* comentada y pensando en la voz-escucha, esta no solo se articularía a partir de la lectura en voz alta de Michael y la escucha de Hanna, sino también a través de elementos como el micrófono, la grabadora o el casete.

Desde una postura similar, John Law y Annemarie Mol (1993) hablan de *materialismo relacional* para subrayar que los límites de los elementos humanos y no humanos se definen a partir de las relaciones que estos establecen, lo que contribuye a una postura crítica con los dualismos. En esta línea, Mol (2002) propone hablar del *cuerpo múltiple*, lo que quiere decir que este no constituye una esencia inmutable, sino que es el resultado de una serie de relaciones que se configuran en cada situación específica. Por lo tanto, volviendo al ejemplo que vertebra este apartado, no habría una voz como esencia y definición cerrada, sino una voz múltiple que se constituiría en cada situación determinada. No sería la misma voz la que suena como resultado de pulsar *play* en la grabadora y evocar el recuerdo que, por ejemplo, la voz emitida en la consulta de un foniatra.

Por su parte, Donna Haraway ha aportado desde finales del siglo pasado en la misma línea de las aproximaciones comentadas. La autora ha enfatizado en numerosas ocasiones la necesidad de huir de conclusiones que busquen la universalidad para optar por atender a lo particular, lo contextual y lo situado en los procesos de investigación. Haraway plantea la disolución de las fronteras entre lo humano y lo no humano a partir de la idea del *cyborg*, una propuesta-provocación que da cuenta de que lo no humano constituye una

extensión de lo humano y contribuye a la articulación de lo social en la misma medida (Haraway, 1995).

En el texto *Orientations matter*, Sara Ahmed (2010) se propone abordar los dos conceptos de materialidad comentados al inicio de este apartado. Por un lado, la materialidad desde una visión marxista que hace referencia a los antecedes de los objetos para llegar hasta donde están, es decir, a su dimensión histórica en relación con los modelos de producción. A esta cuestión en torno al trabajo por el que un objeto llega hasta su lugar, Ahmed añade también el trabajo que este objeto *hace*, que tiene que ver con la relación que se articula a partir del mismo y las distintas orientaciones que esto implica. En esta línea, Ahmed sostiene que nuestros antecedentes nos orientan de formas diferentes en el espacio y abren distintas posibles relaciones con lo que nos rodea. Estas orientaciones tienen una repercusión en los cuerpos, los moldean, y esto también contribuye a la disposición de los espacios.

Gianfranco Rebucini (2022) considera que la aportación de Ahmed se plantea desde un enfoque fenomenológico que entiende la materia como algo *temporal* frente a su comprensión como algo *histórico*, que sería el anclaje marxista. Para este autor, es posible articular un marxismo queer que analice también lo histórico a partir del análisis de los modos de producción. En relación con estos debates, la posición que tomaré para este trabajo tratará de concentrar la interdisciplinariedad en la medida de lo posible. Por lo tanto, me interesan ambas cuestiones en tanto que, en el caso de la voz, considero que se puede hablar de una materialidad sedimentada históricamente que moldea la forma en que llevamos a la práctica lo vocal y afecta la disposición de las voces-cuerpos en el espacio compartido; como, por otro lado, la existencia de una productividad ligada a la voz que privilegia unas formas de hacer voz frente a otras, lo que desemboca en la exclusión de algunas subjetividades.

Si bien asumo la existencia de contextos de desigualdad, aclaro que no los entiendo como estructuras estáticas que condicionan por completo nuestros movimientos. Mi postura será concebirllos como espacios en los que el poder y las subjetividades se articulan y rearticulan en base a una serie de asimetrías que, al mismo tiempo, posibilitan espacios de resistencia y transformación. Vinculo la voz-escucha con estas fisuras contingentes

para que, como sostiene Clara Serra (2021), podamos articular proyectos políticos compartidos que no necesariamente respondan a una identidad similar. Como resume la autora recurriendo a Wendy Brown, se trata de apostar por cambiar “el lenguaje de *ser* por el de *desear*” (Serra, 2021, p. 54).

### [3.1.] Acción-relación en ondas

¿Recuerdas cómo fue la primera vez que escuchaste tu voz grabada? ¿Te gusta mandar audios? ¿A quién se los envías? ¿Los escuchas cuando los mandas? ¿Sientes ASMR<sup>55</sup>? ¿Cómo te sientes al interactuar a través de la voz? ¿Qué te despierta la voz grabada? ¿Te gusta, te disgusta, te enerva, te excita?

Estas son algunas de las cuestiones que trataré en el siguiente apartado. La voz como sociomaterial encarnado (Chadwick, 2020) articula una serie de relaciones con aquello que nos rodea no limitadas a lo humano. De este modo, en esta comprensión de la voz como intervalo se condensan los cuerpos, las emociones, las significaciones y las interacciones con todo aquello que abarca lo social, donde se incluye también a esos “otros” alejados de la condición humana que también construyen nuestros escenarios de acción-relación. Debido a que esta cuestión podría ser muy extensa para las dimensiones de este trabajo, en este apartado me he centrado especialmente en las interacciones sociales en formato audio a través de dispositivos móviles. El motivo de esta elección es que ha sido uno de los temas más repetidos en las conversaciones, y considero prioritario atender a lo generado en estos espacios. En los dos epígrafes siguientes haré referencia, por un lado, a la voz mediada en el terreno laboral y, por otro, a las mediaciones tecnológicas de la voz en relación con la memoria y el duelo. Dentro de este último mencionaré muy brevemente las relaciones con los animales no humanos, esos “otros” con los que también nos articulamos a partir de lo sonoro.

---

<sup>55</sup> ASMR son las siglas que responden a Autonomous Sensory Meridian Response, que en castellano quiere decir Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma. Consiste en la experimentación de una sensación en áreas como el cuero cabelludo o el cuello en respuesta a estímulos auditivos y visuales. Se relaciona con sensaciones de placer (Barratt y Davis, 2015).

Para ello, entiendo la subjetivación en la línea que plantea Amparo Lasén (2014) como "un proceso de relacionarse con una misma y configurarse (...) a través de prácticas, disciplinas, intercambios, comunicaciones, relaciones interpersonales y relaciones de poder, donde se ven envueltos individuos, grupos, instituciones y el entorno material y mediático" (Lasén, 2014, p. 20). Por lo tanto, desde la relación de la tecnología con lo social, las formas de interacción a través de estos dispositivos permiten, entre otras cuestiones, conocer "la cohesión, intensidad y reciprocidad de las relaciones" (Lasén, 2014, p. 21).

Aclarada esta cuestión, regreso a la apuesta de este intervalo para hablar de *remediación*, donde Lasén, parafraseando a Bolter y Grusin (1999), explica que el término se configura en torno a las ideas de la inmediatez y extensión de las mediaciones. En esta línea, se articulan tres sentidos en torno a este concepto: en primer lugar, los cambios que los nuevos dispositivos digitales plantean en relación con otros anteriores (Habluetzel, citado en Lasén, 2014); en segundo, cómo estas remediaciones reproducen comportamientos que ya teníamos, con la novedad de que incluyen como nuevos actores a los dispositivos tecnológicos; en tercero y último, desde la relación del verbo remediar con curar.

### **[3.1.1.] El encuentro con el yo sonoro**

Muy buenas tardes, les saludamos un día más desde "Saber y ganar conocimiento señorial", el programa más esperado de la sobremesa patriarcal<sup>56</sup>. En esta ocasión, queremos preguntarles sobre su sabiduría en el ámbito sonoro...

[música de suspense, en esta ocasión sin rap de Jordi Hurtado<sup>57</sup>]

---

<sup>56</sup> Aclaro que esta provocación no va dirigida a este programa en concreto, sino a lo que en muchos casos entendemos y enseñamos como "conocimiento legitimado", donde esos otros saberes se agrupan en categorías específicas como si se tratasen de temáticas puntuales.

<sup>57</sup> Jordi Hurtado lleva presentando Saber y ganar desde 1997. En uno de los programas se arrancó con este rap: <https://www.youtube.com/watch?v=5HcW2ICEPAE>, que trata sobre la fiesta de moros y cristianos, criticada por su racismo en numerosas ocasiones.

¿Quién fue la primera persona en grabar el sonido?

|                      |         |
|----------------------|---------|
| EDISON               | BELL    |
| SCOTT DE MARTINVILLE | MARCONI |

Hagan sus apuestas... y la respuesta correcta es...

|                      |         |
|----------------------|---------|
| EDISON               | BELL    |
| SCOTT DE MARTINVILLE | MARCONI |

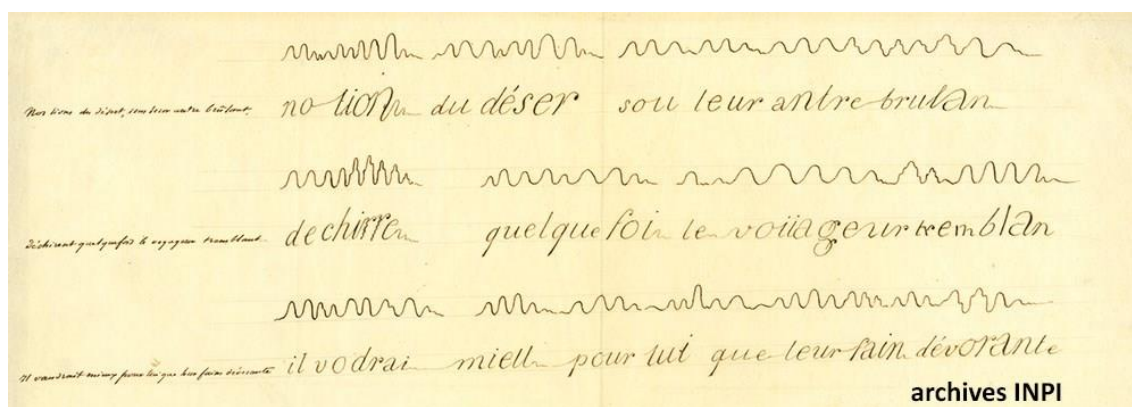
A pesar de que Thomas Edison es conocido a nivel internacional por inventar en 1877 una máquina que permitía grabar y reproducir sonido, la primera persona en lograr esta hazaña fue Édouard-Léon Scott de Martinville. Este inventor francés consiguió en 1857 fabricar una máquina que permitía inscribir la vibración del sonido (de Simón Martín, 2019).

El descubrimiento de Scott de Martinville está muy relacionado con la idea de "sinestesia epistémica" (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018) repetida en distintas ocasiones a lo largo de este trabajo. Tras este hallazgo, hay una serie de preguntas que tienen que ver con las pasarelas de sentidos, es decir, con la idea de la construcción de sentido desde un continuo sensorial donde las fronteras del yo y de la vista-tacto-oído-gusto-olfato no siempre están tan delimitadas. Según Alberto González Martínez (2019), este inventor parisino trabajaba en una editorial científica como editor y tipógrafo. Cuando llegó a sus manos una publicación sobre fisiología humana, Scott de Martinville tuvo lo que denominó "la idea imprudente de fotografiar la palabra" (González Martínez, 2019, p.3).

En este texto pudo acercarse a cuestiones relacionadas con la función de la oreja, lo que le proporcionó las claves para diseñar una máquina que hiciese posible su "imprudencia". El autor bautizó a este proceso como "fonoautografía", con lo que se refería a la autoescritura del sonido (González Martínez, 2019). Scott de Martinville logró "atrapar" el sonido, traducirlo al papel en la línea de esta obsesión ocularcentrista (Zafra, 2015) de la que es difícil escapar cuando nos acercamos a lo sonoro.

## Figura 9

El estudio de Scott al interpretar las inscripciones del fonógrafo



Nota. Imagen recuperada del catálogo de la exposición "El impacto de los laboratorios de ingeniería eléctrica: desarrollo de aplicaciones en la reproducción del sonido", que toma la imagen del Institut National de la Propriété Industrielle. Cortesía del National Park Service, U.S. Dept. of the Interior.

La grabación permaneció en la Academia de las Ciencias del Instituto de Francia hasta que en 2008 Patrick Feaster y David Giovanni, historiadores del sonido estadounidenses, dieron con ella. Los investigadores recibieron el apoyo de First Sounds, una plataforma que trabaja por la recuperación de sonidos antiguos. Finalmente pudieron reproducir las inscripciones de Scott de Martinville y llegar a la primera grabación de voz humana, que corresponde a un fragmento de la canción *Au clair de la lune*<sup>58</sup> (Criado, 2008).

Thomas Alva Edison, Édouard-Léon Scott de Martinville, Alexander Graham Bell<sup>59</sup> y Guillermo Marconi comparten, además de sus brillantes aportaciones al campo de la transmisión de sonido, la época en la que desarrollaron su labor (segunda mitad del siglo XIX) y algunas características sociodemográficas. Los cuatro son varones blancos, siendo los tres últimos europeos y procedentes de familias de clase alta. Edison es el único de origen estadounidense y cuyo acceso a una formación estuvo más limitado que el del resto. Si bien con este apunte no pretendo desmerecer los méritos de todos ellos, sí quiero señalar que el conocimiento, especialmente en determinadas épocas, está limitado a un perfil muy concreto. Por ello, rescato aquí la figura de Margaret Watts

<sup>58</sup> En este enlace se puede consultar el sonido inicial y su proceso de restauración: <https://www.youtube.com/watch?v=znKNQXo58pE>

<sup>59</sup> La trayectoria vital y profesional de Bell estuvo también vinculada a las personas sordas y, aunque es un tema que no me da tiempo a desarrollar, considero importante mencionarlo.

Hughes, que vivió en la misma época y fue también una de las pioneras en el trabajo en torno al sonido. Antes de exponer sus aportaciones, aclaro que la inaccesibilidad de la esfera pública para las mujeres también dependía de qué otras cuestiones atravesaban sus vidas. Watts Hughes era una persona blanca que tuvo acceso a una formación y a un reconocimiento como soprano y profesora de canto, lo que difiere de otras experiencias en los márgenes y contribuye también a una producción del conocimiento desigual en un sentido amplio, no solo en relación con el género.

El interés de Watts Hughes estaba dirigido a encontrar la manera *de ver la voz humana*, es decir, quería traducir de forma gráfica el sonido (Rego, 2016). Esto nos recuerda al fenómeno de las figuras de Chladni, ya comentado en la parte metodológica de este trabajo. Watts Hughes estaba muy vinculada a lo vocal a partir de su dedicación laboral. Este contacto continuado con su voz y otras voces le llevó a que un día, mientras practicaba con la suya, descubriese por casualidad que se formaban una serie de patrones que denominó "flores de voz" o "figuras de voz". En la siguiente fotografía se puede ver a la investigadora utilizando el *eidófono*, un dispositivo que inventó para observar este fenómeno (Trilnick, s.f.)<sup>60</sup>:

---

<sup>60</sup> Añado también un vídeo en el que se pueden apreciar las figuras resultantes de su uso: <https://www.youtube.com/watch?v=GNzttjQI998>



## Figura 10

Margaret Watts Hughes y su eidófono



Nota. Imagen obtenida de la entrada Margaret Watts-Hughes en la web del Proyecto IDIS.

Este breve recorrido por algunos de los descubrimientos e intereses en torno a la voz aterriza en cómo se han materializado estas cuestiones en el transcurso de las distintas conversaciones. Si bien he empezado este apartado haciendo referencia a la primera grabación de voz humana, que se entiende en la línea de "acontecimiento histórico relevante", me interesa la cotidianidad de las "figuras-voz" que se dibujan detrás de cada una de las voces participantes. Para ello, uno de los temas tratados consistió en hablar de si recordaban cuál fue la primera vez que escucharon su voz grabada y cómo se sintieron:

Sí, creo que fue cantando y fue como...

[pausa]

... oh, Dios, esta es mi voz [con sorpresa].

Como completa ignorancia de cómo suena mi voz fuera de mi cabeza. Y te quedas como "esta no es mi voz, yo no hablo así. Espero no hablar así como estoy escuchando".

[Diego, énfasis añadido]

Y me acuerdo que cuando me vi y me escuché dije:  
"¡pero qué horrible voz tengo! ¿Qué es eso?" [risas]  
No sé, pero creo que esto ha ido cambiando con el tiempo, ¿no? Como un poco  
reconocerme en esa voz que soy al final yo y, no sé, ahora me gusta mucho.  
Mucho, mucho [remarcando].  
[Brenda, énfasis añadido]

Diego y Brenda hacen referencia a la extrañeza experimentada al escuchar sus voces grabadas por primera vez. En ambos casos, la sensación es de extrañamiento y no reconocimiento del propio yo, lo que señala la forma en que difiere la autopercepción de la voz respecto a la que tiene el resto. La parte resaltada de ambos fragmentos tiene en común la noción dialógica de un yo (Ferryhough, 2018) que se pregunta "¿así sueno, de verdad?"

Este fenómeno se relaciona con la aproximación freudiana al estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y su antónimo *unheimlich*. "Hay un sentido negativo cercano al antónimo que se vincula al término positivo de *heimlich*, 'familiar', que significaría también 'secreto', 'oculto', 'tenebroso', 'disimulado'. Así, en la palabra *heimlich* misma, lo familiar y lo íntimo se convierten en su contrario, alcanzando el sentido opuesto de 'inquietante extrañeza' que contiene *unheimlich*" (Kristeva, 1988, p. 359). Es precisamente esta ambivalencia la que se instala cuando escuchamos nuestra propia voz y experimentamos una sensación de enrarecimiento con la propia subjetividad que "parece tratarse de otra voz, una voz alterada, desprendida de nosotros mismos" (Poizat, 2008, p. 89).

Yo creo que eso es una experiencia como súper universal, ¿no?  
Sensación de "uy, ¡qué raro sueno!"  
[Rebeca, énfasis añadido]

Rebeca repite esta estructura en su respuesta y añade que concibe la extrañeza en la percepción de la propia voz como algo compartido. Esta sensación colectiva se debe a que no escuchamos el sonido de nuestras propias voces a través del conducto del aire, sino a través del conducto óseo, es decir, nuestra propia cabeza (Karpf, 2007), que es justo a lo que Álex hace referencia en este fragmento:

Esa extrañeza de cuando escuchas la voz y como que me da la sensación como si  
fuesen otros materiales de los que está hecho mi cráneo. Es como buah, de

escuchar una cosa como en, en... igual es un disparate, ¿eh? Pero en una sala normal de cemento o escucharla en una sala con una bóveda de madera o escuchar en un...  
[pausa]  
Pues es como que...  
[pausa]  
(...) *cuando la escucho es como si hubiese más madera.*  
[Álex, énfasis añadido]

Lo interesante de su intervención es el carácter metafórico que incorpora para explicar la autopercepción de la voz. Leo sus palabras y me siento identificada con la necesidad de dotar de una imagen a lo que la voz despierta. Al igual que Scott de Martinville y Watts Hughes, buscamos inscribir el sonido por la centralidad de la mirada al que acostumbramos. Parece difícil renunciar a esta jerarquía de los sentidos encabezada por los ojos, si bien la clave puede ser explorar las continuidades sensoriales que complejicen nuestras experiencias y formas de intersubjetivación.

### **[3.1.2.] Reconocerse desde el audio**

El acontecimiento de escuchar por primera vez la voz grabada tiene similitudes con el *estadio del espejo* (Lacan, 1971), que corresponde a la etapa de la infancia en la que asumimos nuestra imagen como sujetos. La diferencia en este paralelismo es que la voz ya la escuchamos desde el momento de su emisión sin la necesidad de que exista una grabadora como mediación. Sin embargo, el instante en que la escuchamos grabada es cuando se produce una situación de voz-espejo en relación con los otros. Si la voz tiene una conexión estrecha con los procesos de subjetivación, escuchar una grabación tiene que ver con ser conscientes de cómo el resto nos escucha (Weidman, 2014). Salomé Voegelin (2010) habla del "yo sonoro" como un "yo" que habita la intersubjetividad a partir de la escucha de los sonidos que le rodean, de manera que se articula a partir de ellos. Por lo tanto, somos desde lo sonoro con/desde/para otros a partir de un proceso de hacer y rehacer que nunca se da por cerrado.

Como comenté al inicio de este bloque, en cuanto a dispositivos tecnológicos me centraré sobre todo en el teléfono móvil porque ha sido el más mencionado en las conversaciones. Al preguntarles a las personas participantes acerca de la relación con sus voces

grabadas, los relatos en muchos casos hacían referencia a ejemplos de interacciones por audio en aplicaciones de mensajería como WhatsApp. Esto dirigió el interés hacia esta cuestión y me hizo cuestionarme sobre mi propia relación con los audios de WhatsApp. Ahí fui consciente desde otro punto de vista (o de oído) de que solía volver a escuchar mis audios al enviarlos, momento en el que surgieron los interrogantes... ¿por qué lo hacía? Empecé las conversaciones en el verano de 2018 y por aquel entonces no había leído sobre esta cuestión, si bien a día de hoy se pueden encontrar con facilidad noticias que aludan a esto. Por lo tanto, este tema se incorporó a los encuentros sobre experiencias desde la voz para preguntar a los participantes si hacían lo mismo que yo cuando enviaban audios a sus contactos.

De las veinticuatro personas participantes y teniendo en cuenta que algunos perfiles se centraron más en su labor profesional que experiencial, quince compartieron su experiencia en relación con el uso de los audios. De esta cifra, cuatro expusieron su negativa a esta acción por no gustarles cómo suena su propia voz y doce afirmaron escuchar sus propios audios en distintos grados de frecuencia (siempre, a veces o por motivos concretos). Procedo a continuación a reproducir algunos de estos fragmentos a partir de las cuestiones a las que se hacen referencia en cada caso.

En algunas de las conversaciones en las que sus protagonistas aseguran escuchar los audios tras enviarlos, el motivo tiene que ver con saber si ha quedado clara la información que se ha transmitido:

Sí, sí, además un montón de veces, que digo yo, qué enfermedad, digo ¿seré yo sola? Pero sí, es como que me gusta sentir lo que he dicho. O sea, no no, me gusta escuchar lo que he dicho para ver que ha quedado todo claro.

[Raquel]

Sí, no sé qué hace el resto, pero supongo que un poco, ¿no? A lo mejor todos no, pero bueno... Y, sobre todo, yo qué sé, cuando escribes ahí algo. "Ay, a ver cómo me ha quedado, ¡ay, qué bien!" [risas]. "¡Qué bien lo he dicho!"

[Nuria]

En relación con lo que exponen Raquel y Nuria, otras experiencias hacen referencia a las posibles dificultades en la comprensión por cuestiones de idioma. Es el caso de Fabi, de origen mexicano, y Chloé, que es francesa:

Sí, a veces sí. Cuando ya sé que hay mucha confianza y todo, ya me da igual.  
Pero cuando estoy, por ejemplo, en discusión con quien sea mi pareja, digo a  
ver, no me voy a...

[pausa]

... porque así a veces tengo mucha discrepancia con las connotaciones de ciertas  
palabras aquí en España que no significan lo mismo para uno de aquí de España,  
que para mí, que soy de México. Aunque se parezca, no es lo mismo.

[Fabi]

No tanto por la voz, pero más por lo que estoy diciendo y por mi español.

[Chloé]

En ambos casos, se trata de vivencias que no le dan tanta importancia a cómo suena la  
voz en sí, sino a su comprensión a nivel discursivo por las diferencias en la lengua. Por su  
parte, James, de origen irlandés, también lo hace, pero no había reflexionado  
previamente en el porqué:

Prefiero escribir, no sé. Y veo que en España mucha gente siempre manda  
audios (...) Con mi familia o amigos en Irlanda, o mis amigos en Inglaterra,  
audios nunca, no sé por qué.

*¿Alguna vez has mandado alguno?*

Sí, en español, pero no en inglés.

*¿Y lo has escuchado después?*

Sí, lo he escuchado. Y no me disgustaba, estaba bien. Pero curioso, pues cuando  
lo pienso ahora mismo estoy dándome cuenta de muchas cosas.

[James]

Samuel y Diego los vuelven a escuchar para comprobar qué han dicho y cómo. El primero  
hace más referencia a la modulación de la voz, mientras que el segundo al contenido del  
discurso:

Lo escucho siempre luego. Y hay días que digo "ay, cómo me gusta lo que he  
dicho, qué tono me ha quedado". Y lo escucho otra vez.

Y otros que digo "quita, ¡la odio!" [alza la voz]

[Samuel]

Sí. Sí, sí, sí, sí, sí, sí [con énfasis]. Los escucho. Y sobre todo cuando salgo de  
fiesta y creo que he dicho muchas cosas, me apetece saber qué conté.

Entonces los vuelvo a escuchar y me río bastante. Lo tengo bastante  
normalizado. Me gusta.

[Diego]

Brenda también hace alusión a escucharlos de nuevo para comprobar lo que dijo, aunque añade un matiz interesante en torno al reconocimiento:

Algunas veces sí los escucho, como para ver qué fue lo que dije. Sí, sí, los suelo escuchar. Pero eso, creo que... y sobre todo como este último año. Porque antes no lo hacía o no había hecho como *escucharme*, pero este último año, es una *necesidad como de reconocermme a mí misma*, sí que lo he estado haciendo.

[Brenda, énfasis añadido]

"La noción de reconocimiento es una forma de devolver lo social a sus contextos y procesos, siempre en marcha, de producción" (Casado Aparicio y García García, 2008, p. 197). El fragmento de Brenda parece adquirir una doble dimensión donde "escuchar" tiene el sentido de exponerse a su propia voz grabada y también escucharse a sí misma en un sentido amplio. Ese reconocimiento del yo desde la voz material y simbólica tiene que ver con una serie de negociaciones que se efectúan en los distintos contextos de lo social, con la legitimidad o no con la que cuenta nuestra voz en cada uno de los escenarios y los ejes que los cruzan. El reconocimiento tiene siempre una dimensión intersubjetiva donde nos reconocemos sujetos a través de la mirada (y los oídos) de los demás, una cuestión que atraviesa desde distintos ángulos estas conversaciones en torno a los audios de WhatsApp.

Por lo tanto, estas mediaciones también se conforman como tecnologías del yo (Foucault, 1988), donde la forma en que nos relacionamos con ellas tiene relación con los territorios del yo (Goffman, 1979) que proporcionan información sobre cómo nos encontramos:

Yo tengo una excusa para no sentirme narcisista por ello (...), porque me siento narcisista por ello, pero en realidad es que *te da mazo información de cómo estás*, o sea, mazo información.

[Álex, énfasis añadido]

Asimismo, la dimensión de almacenamiento que configura el audio de WhatsApp, donde aquello que hemos dicho queda encapsulado y es reproducible, implica una búsqueda de un cierto control en la proyección del yo sonoro:

Muchas veces estás mandando un audio y dices "¿pero qué tontería estoy diciendo?" Coges y dejas de enviarlo, ¿no? Entonces es como que hay cierta performance a la hora de mandar un audio. Creo que no es tan natural como esta conversación que a lo mejor estamos teniendo tú y yo ahora mismo en donde no puedo decirte "para, deja de grabar y te vuelvo a explicar todo lo que

te he dicho hasta ahora", ¿no? Por mucho que me vaya por las ramas *ya no hay vuelta atrás, está todo dicho.*

[Gerardo, énfasis añadido]

O sea, tú estás hablando con alguien y de repente se te va la voz así a un tono muy alto, muy mosqueado y tal y te lo permites porque nadie va a grabar eso, pero cuando mandas un audio o escribes algo, estás haciendo un sesgo en parte, ¿no? Te estás poniendo más tiernita, más maja, más mona, quieres que suene bonito, sabes que lo van a escuchar...

[pausa]

sí, *yo creo que ahí hay un poco de mentira.*

[Nuria, énfasis añadido]

Gerardo y Nuria expresan en sus intervenciones cómo la exposición que implican los audios supone una regulación que moldea el yo en el escenario social. Las interacciones a través de audios configuran un espacio de interacción social más donde atendemos a cómo presentamos nuestro yo (Goffman, 1997) desde la tensión añadida de que la grabación, al incluir la presencia de la voz, permite una cantidad de información mayor que admite menos libres interpretaciones que lo textual.

### **[3.1.3.] Las aristas de la voz mediada**

En los últimos años, ha habido una serie de reconfiguraciones sociales en torno a la mediación tecnológica de la voz. Una de las más señaladas es la relacionada con el consumo de podcast. Según las estadísticas del Observatorio iVoox (2022), el consumo de este formato en nuestro país se ha duplicado en el último año. A partir de estos datos, el motivo principal de escucharlos es que se pueden compaginar con otras tareas. A esto podemos sumarle el uso cada vez más extendido de asistentes de voz o el surgimiento de aplicaciones como Clubhouse o Twitter Spaces, que permiten generar un espacio de debate en tiempo real a través del audio.

Esta revalorización del formato audio puede estar relacionada con un agotamiento de ciertos foros de debate en torno a tuits encendidos, en una búsqueda hacia otros espacios de conexión y encuentro que tengan que ver con el carácter secuencial de la voz. Hay una paradoja entre, por un lado, la relajación que lo sonoro puede posibilitar en una sociedad cada vez más acelerada y, al mismo tiempo, que tenga la ventaja de

permitirnos simultanear su consumo con otras tareas. Un ejemplo de ello es la posibilidad de acelerar los audios que está habilitada en algunas aplicaciones de mensajería<sup>61</sup>.

Una parte relevante de nuestra experiencia sonora contemporánea es *acusmática*. El origen de este término está en la palabra griega *akousmatikoi*, los "oidores" y está relacionado con la escuela pitagórica. Pitágoras distinguía a este grupo de los *mathematikoi*, los "conocedores". La diferencia entre los primeros y los segundos es que los acusmáticos no tenían permitido ver a su maestro mientras este daba clase. Pitágoras impedía su visión mediante una cortina negra para diluir las distracciones propias de lo visual y que este alumnado se centrara en la escucha de sus enseñanzas (Iragüen Zabala, 2020). Por lo tanto, aplicado a nuestros contextos sociales nos referimos a que hay una serie de medios de escucha mediatizada, es decir, *acusmática*. Son todos aquellos en los que no tenemos presente el cuerpo de quien habla, una característica central de las tecnologías del sonido.

Este escenario de exposición a y desde la voz me lleva de nuevo al interés por lo particular, es decir, a cómo han quedado recogidos estos contextos de interacción sonora en las conversaciones.

Sí, le prestas más atención, sobre todo porque *no tienes el cuerpo* detrás  
y no puedes como interpretar gestos.

[Cris, énfasis añadido]

Es muy reconfortante y muy triste a la vez, porque quisieras, en plan, la sientes  
a esa persona muy cerca, pero a la vez no está. O sea, *le falta todo lo demás*  
*que, no sé, el cuerpo*. Llena mucho y da mucha alegría escuchar la voz de la  
gente que quieres. Creo yo.

[Diego, énfasis añadido]

Cris y Diego hacen referencia a la escucha *acusmática* en la que el cuerpo *está sin estar*. En ambos fragmentos se aprecia cómo, a pesar de que la voz es el resultado de una serie de articulaciones corporales, parece quedar escindida de esta percepción corpórea. Por un lado, ambas intervenciones hacen alusión a esto y, al mismo tiempo, mencionan que

---

<sup>61</sup> Sobre esta cuestión escribí este artículo en eldiario.es: [https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/acelerar-audios-acelerar-vida\\_129\\_8150025.html](https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/acelerar-audios-acelerar-vida_129_8150025.html)



esta atención a la voz posibilita un campo de interpretación que también remite a la subjetividad y donde hay una afectación desde lo emocional (Ahmed, 2017):

Aunque sí que es verdad que en los audios, como que siempre estoy buscando en el tono de voz y tal, como que hay esa parte hipervigilante de mí buscando señales de la emoción con la que me está hablado la persona. (...)  
No sé, como que sí que *le doy como mucho espacio mental a cómo entiendo la voz de la persona en el audio.*  
[Ali, énfasis añadido]

Pregunto un montón en plan "¿te molesta que te mande audios?" Y hay mucha gente que dice "¿pero qué? ¡Qué delicado, qué tal, no hace falta!" Pero...  
[pausa]  
... sí que es verdad que depende del momento sí que me gusta mandar audios, pero cuando estoy bien. Cuando estoy en un día en el que por lo que sea no me apetece mucho la comunicación o estoy en un contexto en el que no estoy para hablar desde la relajación, me puede parecer mucho más intrusivo.  
[Álex]

La pregunta que se plantea Álex responde a las diferentes posiciones en torno a la comunicación a través de los audios. En la línea de lo comentado en torno a las interacciones sonoras, hay quien subraya el potencial de poder combinar la escucha con otras tareas y a quien, por el contrario, la secuencialidad a la que obliga la voz le disgusta:

Al principio me parecía una maravilla, como iqué genial!  
Y luego una pérdida de tiempo [risas].  
Que me estás contando tu vida y luego una frase me dices una cosa que...  
[pausa]  
... y luego está un minuto para decírmelo.  
[Chloé]

Me gusta el audio porque también me parece un poco práctico. Porque a veces yo oigo el audio y mientras lo oigo contesto, entonces lo veo rápido.  
[Raquel]

Como hemos visto en los intervalos anteriores, en la voz convergen cuestiones relativas al cuerpo, las emociones, las significaciones que también se articulan en su mediación tecnológica. En este sentido, el hecho de que la voz sea un marcador identitario como se expuso en el segundo intervalo se extiende también a la comunicación a través de los dispositivos tecnológicos. Aunque "no se puede afirmar la existencia de un modelo de feminidad y/o de masculinidad (...), pero sí podemos rastrear una serie de rasgos y

elementos que configuran unas determinadas feminidades y masculinidades hegemónicas en tanto que referentes" (Casado Aparicio y García García, 2008, p. 182).

Me gusta mucho la de El Duque, el de "Sin tetas no hay paraíso".

De voz de chico me encanta esa voz.

[Cris]

La voz tiene mucha carga de significación en torno al género. Un ejemplo de ello son las clasificaciones que se realizan en torno a la misma en el terreno de la voz cantada:

La complejidad de la expresión vocal se resiste a ser aprehendida y genera conflictos dentro del propio sistema. En relación al criterio de diferencia de sexo-género Jackson y Kremer (2018) señalan el solapamiento que se produce entre las voces de contratenor y contralto en relación a la tesitura y en ocasiones a la tímbrica. (...) ¿Qué utilidad tiene generar esta diferencia? (Martín Guillén, 2021, p. 66-67)

Estos modelos hegemónicos de género se extienden a la voz y penalizan en ocasiones a aquellas voces que rompen con la expectativa incluso en los propios espacios de disidencia sexual:

En este tipo de espacios de Grindr, Tinder, me ha ocurrido muchas veces que antes de quedar con alguien me pidan un audio. Te lo prometo. Yo creo que tiene que ver con identificar si tengo pluma o no tengo pluma. Yo creo que sí.

Sí, sí. Y no me ha pasado una, ni dos, ni tres, ni cuatro veces, ¿eh?

[Gerardo]

Sí, es muy Grindr, tal cual. Además ha sido Grindr. En plan "¿te parece si hablamos por audios?" y es como "NO" [tajante]. O sea, no me apetece para nada. Porque tú lo que quieres es ver cómo es mi voz para catalogarme ya. (...) A lo mejor es una persona con la que ya he hablado un poco y es maja y tal, a lo mejor no me importa. Pero si ya de primeras me coges y mascxmasc, "vamos a hablar por audios"...

[pausa]

ivete pa' tu casa! [con enfado]

[Samuel]

Siento que la pluma, siendo una persona disidente, te expone.

[Diego]

Esta exposición desde la voz hace las veces de sesgo discriminatorio en torno a qué cuerpos son deseables y cuáles no, constituyendo una evidencia con la que determinar cuánto se acercan o se alejan las distintas subjetividades a los marcos de género

normativos. La voz mediada como presentación del yo (Goffman, 1997) constituye también un espacio social asimétrico donde "tener voz" en el sentido de emitir un sonido no implica necesariamente "tener voz" en el plano de lo simbólico.

Si desde la teoría del actor-red se puede entender el covid-19 como un actante no humano que contribuye a la reconfiguración de lo social (Santoro Domingo, 2020), el uso obligatorio de la mascarilla constituye una tecnología "ligada, de forma compleja y variable, a otras relaciones e instituciones sociales" (Williams, 1992, p. 185). Además de una serie de efectos psicosociales que tuvo y tiene la pandemia, en el artículo "Mascarillas, cams apagadas, plumas y voces" elaborado junto a Miguel Ángel López-Sáez y Lucas Platero (2021) nos acercamos a una dificultad concreta expresada por personas trans y no binarias en el uso de la mascarilla. La mediación de la voz a través de estos dispositivos estaba suponiendo para algunas un cuestionamiento de su género al no permitir ver el rostro completo y dotar a la voz de un peso central en la lectura de la identidad. Esta consecuencia se suma a otras tantas que tienen que ver con lo que sucede "cuando las repuestas públicas y sociales a la pandemia se hacen imaginando que la población es heterosexual, cis, de clase media, adulta, blanca o sin discapacidad" (Blanco Fuente, López-Sáez, Platero, 2021, p. 141)<sup>62</sup>.

No obstante, la mediación tecnológica de la voz también constituye un espacio de resistencias y conviene mencionar la parte del uso de la tecnología como agencia para aquellas subjetividades en los márgenes. Sessi Kuwabara Blanchard (2018) menciona una serie de artistas trans que, a partir de sus producciones musicales, desafían con sus voces el binarismo de género. Este es el caso de artistas como la recientemente fallecida SOPHIE, Ms. Boogie o Cae Monae, entre otras<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> En relación con esto, otra cuestión que conviene mencionar es las dificultades que implicó el uso de la mascarilla para quienes precisan de la lectura de labios en sus interacciones sociales.

<sup>63</sup> Para profundizar sobre estas exploraciones vocales en la producción musical, recomiendo la tesis *Queering the voice: técnicas y tecnologías del compositor/performer*, de Irene Martín Guillén.

### [3.2.] Capital vocal: ¿cómo suenan las voces que suenan?

*Primer día del curso de locución y doblaje. Es sábado por la mañana y llego con la voz bastante tocada porque ayer me la dejé en la mani del 8M, un detalle que no calculé cuando me apunté a esta formación. El profesor nos cuenta que esta primera sesión estará dedicada a la locución de anuncios. La de la tarde irá de documentales y al día siguiente sobre doblaje de dibujos animados.*

*Somos seis personas, de las cuales dos de ellas están más especializadas en este campo; una es actriz y la otra ha hecho un máster de radio. La primera tiene acento gallego y, al escuchárselo, el profesor le pregunta "¿querrías neutralizar tu acento?" En ese momento, él comparte que es andaluz (aunque no queda ni rastro de su acento) y que cuando se estaba formando tardó nueve meses en neutralizar su acento. Neutralizar. Neutralizar. Neutralizar. El verbo hace eco en mi cabeza y todos sus significados empiezan a desplegarse. Neutralizar no es solo hacer neutral, también es anular algo que se considera peligroso. ¿Peligroso dónde? ¿Peligroso para quién? (Notas del curso de locución y doblaje, 9 de marzo de 2019).*

Aunque me sigue sorprendiendo, esta experiencia en torno a la regulación del acento ya era común en la carrera. Durante mi formación en Periodismo, he visto transformaciones asombrosas en lo que a esta cuestión se refiere. Con algunas personas me he reencontrado años después con la pantalla de la televisión como mediadora. Neutralizar el acento te abre puertas, especialmente las de determinados formatos de comunicación como los informativos:

En la Universidad y en la carrera te exigen un poco neutralizar tu acento (...) para presentar un telediario tienes que ser un robot casi. Por eso Ana Blanco lleva ocho millones de años presentando en La 1. Y en las conexiones con las Comunidades sí hay un acento de allí, pero tirando a neutro.

[Hodei]

Comparto ámbito de formación con Hodei y mi experiencia es similar a la suya. Quiero pensar que el panorama ha mejorado con los años, ya que es cierto que ahora hay ejemplos en *prime time* con un acento alejado de esa "neutralidad", como es el caso del presentador gaditano Roberto Leal. No obstante, cuando se anunció que Leal estaría al frente del concurso Pasapalabra, Pablo Motos le pregunto "lo del acento andaluz, ¿qué vas a hacer? ¿Lo vas a suavizar o lo vas a dejar?" El presentador contestó "creo que no tiene nada que ver el acento con la pronunciación o la dicción" (Tremending, 2020). Aunque Pablo Motos ha protagonizado diferentes polémicas y en este caso también le

llovieron las críticas, su pregunta no está tan alejada de la realidad de algunos espacios comunicativos. La incorporación de otros acentos a programas de difusión nacional se ha limitado fundamentalmente al entretenimiento. ¿Cuántos telediarios hemos visto encabezados por personas que tienen un acento que podemos ubicar? Como expone Hodei, esto sucede en las conexiones en directo, pero no suele ser común entre quienes presentan los informativos de alcance nacional.

En este apartado me acercaré a la voz mediada a partir de algunos contextos laborales en los que esta tiene un lugar central, en concreto, el mundo del doblaje, la locución publicitaria e informativa y la atención al cliente en los denominados call centers. Esto nos devolverá algunas claves sobre cómo funcionan estos entornos y cómo se configura el acceso a los mismos, cuáles son sus regulaciones y notables ausencias. Con ello, la intención es conocer qué relaciones se articulan para el resultado de las voces mediadas que escuchamos a través de distintos dispositivos. El material a partir del que trabajaré se compone de las conversaciones mantenidas con personas que se dedican al sector de la locución y el doblaje, el artículo *Gendered voice on the airwaves: The Sonic self in discourses about identity articulated by radio students in Spain*, que realicé junto a la profesora Asunción Bernárdez Rodal (2022) y, por último, la tesis doctoral *Intensificación del trabajo y tensiones del reconocimiento: Experiencias de estrés de trabajadores jóvenes en los sectores del telemarketing y la consultoría*, de Carlos López Carrasco (2016).

Retomando la cuestión del acento, me gustaría compartir en primer lugar la experiencia de Diego. Si bien no está directamente relacionada con los contextos laborales que he comentado al tratarse del campo de la interpretación, nos remite a las regulaciones en torno al acento que operan en la gran pantalla:

Yo voy al casting y hago la prueba y me dice el director de casting que si podía repetir la prueba, pero con acento neutro.

Acento neutro, acento de Madrid, claro.

Yo me planto y digo:

- "Lo puedo hacer, pero ¿sabes que este personaje es de Venezuela?"

[con indignación]

- "Sí, pero es que tenía un acento que a lo mejor no era tan fuerte."

Y fue como, ok, incluso cuando tengo que hacer un personaje que es con mi acento, tiene que ser un acento reducido a lo que tú consideras mi acento. (...)

Es como muy ofensivo. Sobre todo con la representación de los medios que hacen sobre los acentos y las personas con otros acentos, es horrible.

[Diego]

La glotofobia es un término acuñado por Philippe Blanchet (2016) que se refiere al "desprecio, el odio, la agresión, la exclusión de personas, la discriminación negativa (...) fundada en el hecho de considerar incorrectas, inferiores o malas algunas formas lingüísticas" (Blanchet, 2016, p. 45). En este concepto se cruzan distintos ejes, especialmente aquellos relacionados con la raza y la clase. Sobre la cuestión de *hacer acentos* para crear personajes tuve la oportunidad de hablar con Ricardo, director de doblaje. Este profesional mantiene otra postura al respecto, lo que indica que también hay quienes apuestan por respetar las modulaciones propias de cada acento y dar espacio a quienes lo tienen de manera natural para representar estos personajes:

A mí no me gusta hacer los acentos porque también me suenan falsos, es decir, a veces se ha utilizado actores, por ejemplo, italianos, yo he utilizado en una película a un actor italiano que hablaba bastante bien español. Mantenía el acento, pero tenía esa cosa de pronunciación que te da el ser italiano, entonces... Pero eso tiene que ser real, o sea, si tú quieres hacer un acento italiano con alguien de aquí es que no te va a sonar bien.

[Ricardo]

Sin embargo, se trata de entornos laborales que pueden ser especialmente discriminatorios para determinadas subjetividades:

Cuando yo me visibilizo como mujer trans, ya la gente me deja de contratar, me dejan de llamar (...) se acabaron las participaciones en las voces, nada más terminé con la agencia publicitaria y en la radio comunitaria, pero ya... las otras radios de comercio, comerciales o de gobierno, institucionales, universitarias, ya no... como me vetaron.

[Fabi]

Fabi se formó como periodista en México y trabajó especialmente en el campo de la locución. Como comenta en este fragmento, su transición significó un cambio significativo de su situación laboral. Antes de visibilizarse como mujer trans, se identificaba como homosexual y su voz era interpretada en clave de feminidad:

Mi voz no encajaba en lo que antes era mi otra identidad de género, siempre tenía miedo a hablar, preguntar o decir algo, porque ya sabía que los amigos, las amigas se iban a mofar. Y me iban a volver a empezar a imitar.

[Fabi]

En aquel momento estaba en la universidad, donde sus distintos aprendizajes en el terreno de la modulación de voces le permitieron interpretar distintos papeles en los que "imitaba voz de mujer, voz de mujer sensual, actuaba, hacía personajes, doblaje de voz para cuentos y otras cosas" [Fabi]. Sin embargo, a pesar de que su voz se había vinculado siempre a la feminidad y, por lo tanto, desde una posición binarista de género, esta "encajaría" más al visibilizarse como mujer trans, ello implicó justo lo contrario: la transfobia le negó parte de sus espacios habituales de trabajo.

Tras su experiencia laboral en el entorno de la locución y el doblaje, Fabi considera que en muchos casos sucede que "tienden a encasillarte y a seguir los mismos formatos que están ya prediseñados. Como si una persona fuera no más el mismo estereotipo siempre." Esto señala una necesidad de atender a la configuración de los espacios de formación de la voz, cuestión que se trata en el artículo realizado junto a la profesora Asunción Bernárdez Rodal publicado en la Revista de Investigaciones Feministas (2022).

La intención de este trabajo fue abordar las relaciones de género a partir de la enseñanza de la locución radiofónica en el contexto de un Máster de Radio celebrado anualmente en convenio entre Radio Nacional de España y la Universidad Complutense de Madrid. Para ello, analizamos veinte textos elaborados por les estudiantes del Máster de Radio Nacional de España en el curso 2019-2020 en su XXI edición. La tarea se les planteó a través de tres textos que tenían que tomar como referencia para redactar una reflexión libre sobre sus experiencias desde la voz en relación con el género. Del total del grupo, 9 se identificaban como mujeres y 11 como varones.

Las conclusiones devolvieron que se mantienen unos dogmas radiofónicos que refuerzan una percepción binaria y desigual del género. En este escenario, las voces graves se asocian con la masculinidad y cuentan con mayor reconocimiento, frente a las agudas, vinculadas con la feminidad y menos legitimadas. Las mujeres participantes en la investigación señalan que, por un lado, tener una voz grave les asegura plegarse a la expectativa de las voces más valoradas en la radio, pero, por otro lado, si es demasiado

grave se les acusa de poder resultar agresivas, algo que no sucede con sus compañeros varones. Sin embargo, estos también subrayan la rigidez de los marcos hegemónicos en los que se mueve la voz ligada con la masculinidad y la credibilidad, que en muchos casos también les constriñen cuando no los cumplen. En líneas generales, se aprecia que la formación todavía mantiene una enseñanza binarista que tiene una repercusión en sus asistentes, si bien hay marcadas resistencias en este sentido que apuestan por la necesidad de ampliar los matices en las ondas.

Esta estereotipación también es señalada por Patricia, que trabaja en un canal de contenido infantil seleccionando voces para los doblajes:

Cuando hay una niña, tienden a hacerla muy tontita. La niña que hay [se refiere al personaje de una serie], que es una niña normal y corriente, pues nosotros nos pegamos mucho al original, y en el original hablaba normal, y en la sala, con la actriz de doblaje, por más que...

[pausa]

"no, mira, esto lo estás haciendo muy... demasiado... muy ñoño".

A ver, no está hablando así, te vas ahí porque es el paradigma mental que tenemos de niña, así más cursi, más rosa, más tal, pero esta niña no es así, es una aventurera que...

[pausa]

Entonces eso cuesta bastante de quitar a la hora de que doblen un personaje femenino o una niña.

[Patricia]

Como señala Patricia, la reproducción de estereotipos de género no siempre es una cuestión de quien se encarga de seleccionar las voces, sino que también las personas que las doblan tienden a veces a reproducir estos patrones. En estos trabajos en los que gran parte del contenido procede de otros países, se suelen buscar voces similares a las del original. Esto condiciona la posibilidad de incluir otro tipo de voces a los formatos de origen:

La mayoría de películas que nos vienen son de Estados Unidos. Eso está claro. Allí tienen una manera de hacer que son galanes, les encantan los galanes. Y las chicas muy sensuales. Entonces de eso hay mogollón de películas. Luego tienes otra tendencia que es completamente diferente, que es cine europeo o cine que no es de Estados Unidos, y entonces ahí sí que tienes más juego, más margen, porque no es tan concreto.

[Ricardo]



Los marcos normativos de género constriñen en muchos casos este tipo de producciones. Un ejemplo llamativo es el comentado por Isabel, que también trabaja seleccionando voces para series. En una ocasión, en una serie donde los personajes eran animales, dudaban sobre el género de uno de ellos:

Con los animales tenemos muchos problemas para saber si es chico o chica [risas]. (...) Eso luego también ya entramos muchas veces ahí en estas discusiones (risas). Y no sabíamos muy bien qué era porque tenía una voz muy neutra en el original. Y al final dedujimos que era una chica porque llevaba una falda en una de las escenas [risas].

[Isabel]

La falda en este caso actúa como marcador de género que vincula a este personaje con la feminidad. En este sentido, es interesante reflexionar cómo los personajes animales se pliegan en la mayoría de los casos a estos modelos de género, un anclaje que se presenta como imprescindible para el reconocimiento de las posiciones (Casado y García, 2008).

Elza trabaja como locutora y dobladora de voces en Brasil y también advierte la diferenciación que implican los modelos hegemónicos de género trasladados a la voz:

No es normal que me llamen para una propaganda de coches, puede ser, por ejemplo. Normalmente llaman a los hombres para hacer porque hay más credibilidad si un hombre hace. Entonces yo hago para muchas cosas, muchas cosas. Para cosas de poner en la piel, cremas. Para llamadas por teléfono cuando tú llamas a un teléfono y la chica dice:

"hola, esta conversación está siendo grabada" y cosas así.

"Si quieres hablar con no sé quién, *press three*".

[Elza]

En la última parte de su intervención, Elza hace referencia a un tipo de grabaciones que conectan con aquellas voces vinculadas con la feminidad que atienden y guían nuestros pasos en una llamada. Esto se relaciona también con las del ámbito de la atención telefónica al cliente, para lo que me basaré en algunas experiencias recogidas en el trabajo de campo de la investigación desarrollada por Carlos López Carrasco (2016):

Teleoperar, de primeras, no suena muy bien. Y claro, a parte, teleoperador... no es por nada, pero antes lo de teleoperador era como *una secretaria atendiendo llamadas básicamente, eran chicas*, entonces como que... no sé, se siente como que tal. (T.7)

Hay gente que habla muy bien y que sabe... Que explica las cosas con mucha calma en la voz, supongo. Que me imagino que una chica dulce y tal, siempre da como que es... la comercial perfecta. (T.7)

En su trabajo sobre asistentes de voz virtuales, Paula Vilà Calvo (2021) analiza las versiones de Google, Cortana, Siri y Alexa para determinar que estos repiten determinados modelos de socialización femenina. La autora identifica, por un lado, el papel de madre, que vincula al espacio del hogar y al cuidado familiar y, por otro lado, el de trabajadora en tareas de atención similares a la de "una secretaria", como comenta T.7 al expresar con qué asocia el trabajo de teleoperador. "La elección de nombres de mujer y de voces femeninas para llevar a cabo la comunicación antropomorfiza estos sistemas y activa imaginarios vinculados a ciertos marcos y patrones sociales" (Vilà Calvo, 2021).

Las mujeres son más secretarias, hay más secretarias, por ejemplo,  
contestando en el teléfono que hombres.

[Elza]

En el caso de los *call centers*, esta voz-secretaria que se lee en clave de feminidad y subordinación se vincula con el clasismo hacia estos puestos de trabajo en su mayoría precarizados:

Aprovechan que el *call center* es el puto último mono, la última mierda. [...] Tienen la poca sinvergonzonería de "bah, que te cuente el de Madrid, el que está ahí que *no le conoce*, que es una voz y que se coma la mierda." (T.1)

La sensación de que la persona al otro lado del teléfono solo "es una voz" redundante en una lógica ocularcentrista donde aquello que no es visible no es digno de ser tratado con respeto. En esta línea, López Carrasco (2016) sostiene que "no ver al interlocutor no solo reduce las restricciones al uso de la agresividad en la conducción de los conflictos, sino que también dificulta la definición de la situación y la claridad comunicativa". Esta situación comunicativa donde todo el peso está depositado en la voz hace muy presente "la materialidad de la modulación de la voz, los sostenes de los sentidos que se confieren a la situación y a la tonalidad emocional de la misma" (López Carrasco, 2016, p. 428). En

este sentido, el investigador hace referencia a cómo en estos espacios de trabajo "los hablantes utilizan toda su gestualidad, auto-infiriéndose estados anímicos y proyectándolos, de lo que la "sonrisa telefónica" es la muestra más evidente." (López Carrasco, 428-429).

Tú cambias porque tú tienes que estar más contenta. Yo tengo que hacer más melodías con la voz. Más melódica, la voz queda más melódica. Así yo hablo normal, pero cuando tengo que vender, que hacer una voz para esto, es más musical. No es cantada, pero es más musical.

[Elza]

Esta performatividad de la voz como extensión corporal se amolda también en un campo social en configuración permanente. Ello se puede apreciar en la película *Sorry to bother you* (2018)<sup>64</sup>, en la que el protagonista es un varón negro que encuentra trabajo en un call center. Su labor se dificulta al inicio porque en muchos casos al poco de empezar a hablar le cuelgan el teléfono. Esto cambia cuando un compañero de trabajo le sugiere usar su "white voice"<sup>65</sup> (voz de blanco), con la que empieza a ser leído desde la blanquitud en sus llamadas, lo que le permite tener más éxito laboral. Por una parte, esta situación pone de manifiesto que la voz actúa como marcador identitario que hace visible el racismo de la sociedad; por otra, cuestiona el esencialismo en torno a la voz vinculada con la raza.

Un ejemplo similar se recoge en la tesis doctoral de Carmen Romero Bachiller (2006) a partir de la experiencia de una de las personas entrevistadas, una mujer negra con acento "español" que trabajó durante una temporada como teleoperadora. Según Romero Bachiller, "en esas interacciones, en que la mirada, lo visual, quedaba excluido a través de la mediación técnica del teléfono, la entrevistada era sistemáticamente reconocida como española y por tanto parte de ese 'nosotras' frente al 'otro' inmigrante racializado. (...) Un acento que proyectaba su cuerpo para la gente con la que hablaba por teléfono como un cuerpo-blanco" (2006, p. 214-215). El caso opuesto lo encontramos en la

---

<sup>64</sup> Agradezco a Pilar Lirio, del Instituto Español de la Voz, esta recomendación.

<sup>65</sup> La escena se puede ver en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=T5X3cu1B87k>

experiencia de Elza, una cantante brasileña blanca especializada en estilos de música que se conocen como "música negra":

Muchas veces en mi trabajo por ejemplo escucharon el trabajo sin saber que era yo. Y decían "es una negra. Es una negra cantando".  
Y después supieron que no era una negra.  
[Elza]

La investigadora Nina Eidsheim ha estudiado estas cuestiones para determinar que "las categorías sociales asociadas con el timbre vocal, como puede ser el género y la raza, son identificadas como características inherentes a los individuos" (Eidsheim, 2009, p.1). Sin embargo, la autora argumenta que el timbre es el resultado de un *hacer sonido* al igual que sucede con el cuerpo (2009, p. 9). Eidsheim (2009) sostiene que ambas cuestiones se configuran a partir de prácticas conscientes e inconscientes en las que se sedimentan elementos relativos al género, la raza, la clase y la sexualidad, a lo que se refiere como la *performatividad del timbre*.

En este apartado se han mencionado distintas mediaciones de la voz que tienen lugar a través de micrófonos, teléfonos y auriculares. La agencia de estos objetos (Barad, 2003) reconfigura las situaciones sociales, de manera que quienes los utilizan también "son" a través de estos dispositivos (Haraway, 1987). La presencia de estos elementos implica cambios en el uso de la voz que se traducen en algunos casos en la reproducción de ciertos estereotipos a pesar de que existan resistencias por parte de quienes los ponen en práctica. Asimismo, la voz mediada como extensión del yo también es utilizada como estrategia para moldear la identidad sonora, donde parece existir una cierta consciencia de este movimiento. El mayor peso de lo sonoro en estas articulaciones redunda en que la carga de la performatividad recaiga en la parte vocal.

### **[3.3.] Recordar: volver a pasar por el... ¿oído?**

*El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano empieza recordándonos que el verbo *recordar*, valga la redundancia, viene "del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón" (Galeano, 1989, p. 4). Si pensamos en la dimensión sonora del recuerdo, podemos pensar

que recordar también es volver a pasar por el oído a partir de una escucha táctil (Ruffo, 2019) de sonidos inscritos en la piel. La idea del sonido y la voz como huella en la memoria se relaciona también con el proceso de grabación de un vinilo a partir de la impresión de las vibraciones con una aguja.

Gran parte de la historia de la humanidad se ha preservado a partir de la oralidad, es decir, de la transmisión de conocimiento a través del ejercicio vocal. La archi-escritura (Derrida, 1986) plantea el almacenaje de este conocimiento a partir de la conjugación de elementos como el tiempo, el lenguaje, la voz, la memoria y la historia. Para Ixiar Rozas (2022), hay una voz textual donde lo corporal se hace tangible a través de lo escrito. "Escribir es acompañarse de las voces de unas y de otras. Escucharlas. Tocarlas. Sonarlas. Y leer es decirlas. Y tocarlas. Y sonarlas. Y volver a escucharlas" (Rozas, 2022, p. 11).

Sin embargo, nuestra experiencia actual se caracteriza por una presencia cada vez mayor de la memoria sonora. Además del predominio de lo textual, las interacciones a través de la voz se multiplican, y la posibilidad de guardar audios con una cierta facilidad da cuenta de un cambio en el registro de la memoria que da más peso a lo auditivo. En este apartado me interesa la memoria sonora desde lo cotidiano, es decir, lo que a nivel afectivo supone y activa la conservación de voces cercanas a través de los audios. El duelo y la memoria sonora fueron mencionado en varias conversaciones:

Hay gente que, no sé, que le parece una cosa a lo mejor un poco rara, pero si alguien se muere y tiene una grabación, y tiene una necesidad de después de su muerte de escuchar su voz, me parece muy bonito, muy sano, ¿no? Porque al final es más real y más vibrante que una fotografía, ¿no? Para mí. Aunque la fotografía te da mucho, pero el hecho de poder escuchar pues es una percepción...

[pausa]

... para mí es corporal, ¿no?

Te va envolviendo directamente el sonido.

[Chloé, énfasis añadido]

La voz de quien me gustaba en mi vida, y me gusta, es la voz de mi primer novio. Me acuerdo, cuando yo tenía también dieciséis años. Y ahora él murió, murió el año pasado. Pero tengo su voz grabada en mi móvil.

¿Y la escuchas?

Sí, la escucho a veces cuando le echo de menos. Y a veces lloro.

[Susie]

Chloé y Susie hacen referencia en los dos casos a la acción de escuchar la grabación de una persona que ha fallecido. En este sentido, Chloé compara la experiencia de recordar a alguien a través de una fotografía o hacerlo a través de la voz, apuntando cómo esta última conecta más con la materialidad de quien ya no está. Esto se vincula con cuestiones comentadas anteriormente sobre la coreografía corporal interna (Eidsheim, 2009) que posibilita la voz, lo que redundaría en que escuchar una voz de alguien cercano que ya no está remite a su presencia material y, por ello, es probable que nos toque (también desde sus conexiones con lo táctil) de otro modo.

Y la otra cosa que también me pasó con el tono de voz, ahorita que estaba hablando de mi abuela [con la voz algo quebrada], es que cuando yo olvido los tonos de voz de las personas, cuando se muere alguien o...

[pausa]

... es cuando me doy cuenta que ya las olvidé.

Es una cosa muy rara. Cuando ya no... cuando dejo de escuchar el tono de voz de la persona aquí en mi cabeza... pero que tienes el tono de voz muy claro aquí en la cabeza. Siento que dejan de ser significativas para mí. O dejan de... Como con mi abuela cuando muere, ya tiene un año y lo tengo ya muy...

[pausa]

... se me empieza a ir. Y eso me es como muy doloroso perder su tono de voz de mi cabeza. Es como si pones una grabadora y le das *play* y la vuelves a escuchar, y la vuelves a escuchar. Entonces como que ese disco está gastado, entonces ya no la puedo escuchar como la podía escuchar antes con tanta claridad su tono de voz, ¿no?

[Guadalupe]

Es interesante que la experiencia que menciona Guadalupe en torno al duelo y la voz como recuerdo no se refiere directamente a la mediación tecnológica de la voz como anclaje para la memoria, aunque sí utiliza esta metáfora para explicarlo. Guadalupe hace hincapié en cómo, ante una ausencia, evoca la forma en que sonaba esta persona. Cuando este recuerdo empieza a desdibujarse lo relaciona con el paso del tiempo que borra parcialmente esa memoria.

Sí, incluso ponerte audios viejos de amigos o de...

[pausa]

igual hablaste con tu madre y te dijo algo muy lindo y tienes como el audio guardado y te lo pones. Y es como... oh... [con emoción]  
O ponerte incluso un vídeo de amigos tuyos o de tu familia diciéndote "aquí estamos en no sé dónde", y tú no ves el vídeo, sino que nada más pones el teléfono boca abajo así con la almohada y te lo pones y lo dejas apagado nada más para escuchar las voces de esa gente hablando.  
[Diego]

Por su parte, Diego se refiere a otros duelos que no están atravesados por la muerte, pero sí con la distancia. Se trata de grabaciones que articulan todo un entramado de emociones que, si bien no son sustitutivas de un encuentro en persona, sí habilitan unas experiencias sensoriales-emocionales que nos acercan a nuestros seres queridos como sucedió durante la pandemia.

### **[3.3.1.] Animales no humanos: el duelo en sonidos**

La necesidad de una ética que no se limite al ser humano se plantea en el *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*, donde Haraway (2016b) aborda "la implosión de la naturaleza y de la cultura en la incansable e históricamente específica vida compartida de los perros y las personas, vinculados en la otredad significativa" (2016, p. 16). Aunque en este trabajo no podré extenderme en este punto como me gustaría, considero relevante darle un espacio en este apartado por las interesantes preguntas que pone sobre la mesa y por su vinculación con el sonido.

Si pensamos que los animales carecen de 'muerte' todo se vuelve más sencillo. Tal vez nos duela menos superar el abismo de la especie. Desposeerles de conceptos para convertirlos en cosas. Objetos con finitud y función. Así funcionaría la fórmula de este reduccionismo: como no pueden pensar, no sienten dolor. El legado de Descartes todavía sigue intacto. (...) *¿Acaso solo cuenta la muerte de quienes pueden conceptualizarla? Entonces, ¿solo cuenta el dolor que se piensa?* (Pardo Contreras, 2022, p. 40, énfasis añadido)

Estas cuestiones se desarrollan en la obra *Lo que piensan y sienten los animales*, de Carl Safina (2017), que expone distintos ejemplos en torno al duelo de los animales. Si el duelo desde la experiencia humana desborda el lenguaje y se materializa también en otros sonidos (Le Breton, 2021), ¿qué sucede ante vivencias similares cuando no existe este código? ¿Los animales no humanos también transitan duelos que suenan? Según

Safina (2017), hay elefantes que limitan sus sonoridades ante la presencia de otro elefante muerto. Mientras exploran su cuerpo, el aire sale de sus trompas lentamente. Las ballenas jorobadas pueden emitir cantos tristes ante el fallecimiento de una cría, así como los delfines expresar lamentos sonoros por una pérdida similar. Un chimpancé puede proferir aullidos diferentes a los habituales ante una muerte. O los lémures, que realizan un sonido característico cuando se pierden para poder ubicar al resto, y reproducen un soniquete similar pero de menor intensidad frente a un cadáver de su familia. Por último, entre animales no humanos que comparten espacio de convivencia con humanos, encontramos casos de loros que chillan o gatos que maúllan ante la ausencia de figuras con las que habían forjado un vínculo.

Safina (2017) expone estos sucesos con la intención de problematizar el antropocentrismo y generar un acercamiento a partir de estos paralelismos. El autor sostiene que las palabras representan solo una parte de la comunicación, y hace hincapié en la presencia de sentimientos en animales no humanos. En su libro problematiza nuestro acercamiento a otras especies exponiendo que, hasta ahora, nos hemos limitado fundamentalmente a una descripción de sus sonidos desde una posición de superioridad. No obstante, si los contempláramos como códigos que poder traducir sería posible ahondar en sus matices, lo que contribuiría a ampliar nuestras formas de entender la comunicación. Estas aportaciones permiten una reflexión crítica de nuestro lugar en el planeta, de cómo nuestro modelo productivo afecta también a otras especies y ecosistemas. En relación con el tema de esta investigación, el sonido como significante para humanos y no humanos, al igual que para las relaciones que se establecen entre ellos, puede contribuir a tender puentes de empatía.



# [ intervalo IV ]



---

La escucha como preludio de lo posible

---



## ECOS DE ÚVULA 4

Vas en el transuvular de regreso a cóc[ſ]ea. Estás agotada. Dar clase es complicado, pero desde luego no tanto como en el sistema educativo preuvular. Te alegras de que la presencialidad haya sido algo inamovible a pesar de las reformas, ya que es justo esta idea de espacio compartido lo que te permite innovar a placer. La adolescencia es una edad difícil, pero haces lo que puedes. Tienes la suerte de que con los años el arte se haya convertido en una materia central. Tus compañeros mayores te cuentan que antes querían quitarle incluso horas. En cambio, ahora atraviesa todas las asignaturas, desde las Matemáticas hasta la Lengua o la Educación Física.

Las clases las dais entre varias personas para complementar vuestros conocimientos. No puedes comprender cómo antes una sola figura tenía que enfrentarse a 30 criaturas. ¿Cómo podía atender sus necesidades? ¿Cómo se pretendía que tuviese tanto conocimiento emocional? Claramente, la población preuvular sobrestimaba sus capacidades o, como se decía en aquella época, “se flipaban mazo”. ¡Suenan tan antiguo! El caso es que te parece evidente que aquello no era viable, aunque seguramente hubo otros factores que favorecieron la fragmentación de la sociedad.

Ahora todo el conocimiento se basa en las relaciones que se establecen en el aula y la voz-escucha juega un papel muy importante. En tu centro es fundamental la flexibilidad y la aplicáis de formas muy diversas mezclando las materias sin jerarquizarlas. Por ejemplo, en Lengua y Literatura, una de tus favoritas, enseñáis a leer a través de la conexión de la escritura con la música. Animáis a los alumnos a pasar por el cuerpo cada fonema, a sentir cómo vibra en sus contornos y a relacionarse con sus compañeros desde estos bailes compartidos. La atención no está puesta solo en lo que los textos dicen a nivel lingüístico, sino en el cuerpo de las palabras y los sonidos, cómo pesan, cómo aterrizan en la piel, qué nos dice la caligrafía con sus curvas, sus elevaciones y descensos.

Tin, tin, tin. Es tu parada, casi se te pasa. Vas con algo de prisa porque has quedado para hacer karaoke con grequiX. Te ríes para tus adentros pensando que seguramente llegue tarde... ¡nunca has conocido a alguien que tenga la percepción del tiempo más distorsionada que ella! A estas horas el andén está lleno de uvulares, así que avanzas con cierta dificultad. Por fin logras salir del recinto y justo al doblar la esquina te encuentras a tus amigos martX, elivinA y johnny paltotO en una terraza. Están echando las cartas del tarOT, una baraja inspirada en un programa de la televisión preuvular donde las figuras son hologramas que te cantan tu destino. Justo en el momento en que tus pasos se encuentran con la escena, a johnny paltotO le ha salido el carro, que es David Bustamante cantando Manolo Escobar. Te insisten para que te quedes y, aunque la propuesta es tentadora, les explicas que no puedes y sigues tu camino.

¡Por fin estás en casa! Preparas las gafas, accedes al retroverso y decides tu avatar. Con las últimas actualizaciones, hasta puedes elegir un olor, así que coges uno a jazmín porque tu abuela siempre te ha contado que así olía su pueblo. Sabes que a grequiX también le gustará, gracias a estas actualizaciones también lo recibe la persona con la que interactúas. Te diriges al karaoke y pides Camela. El dueño te mira extrañado. Ubica el grupo perfectamente, pero se sorprende de que te guste por tu edad. Empezáis a hablar y termináis tarareando juntas "Cuando zarpa el amor", aunque no es esa la que quieres. Pides "Lágrimas de amor" y te subes al escenario con tu camiseta de La Jurado. Empiezas a cantar y te sientes una cyberfolclórica en acción, eres la Haraway con peineta. Tu avatar desenfrenado empieza a escalar agudos y entona "sueño contigo, que me has dado...". En ese preciso instante se abre la puerta y entra grequiX, que te busca desorientada hasta que vuestras miradas se encuentran con tecno-rumba de fondo.

## [intervalo IV]. La escucha como preludio de lo posible

¿Tiene la voz "explorar" (<ex, ploro) su origen en las *exploraciones* anatómicas a las que se somete al paciente durante una intervención quirúrgica sin más anestesia contra el agudo dolor que algunas hierbas alucinantes o la ingesta excesiva de alcohol? ¿No se conoce desde los tiempos más remotos las trepanaciones del cráneo? Ciertamente toda *exploración* arranca el llanto... aunque los filólogos más serios nos digan que la vocal grave de *explorare* no explica ni justifica tanto sollozo ni las lágrimas vertidas. Ahora bien, cuando los *exploradores* más arriesgados o imprudentes se internan en la profunda *garganta* de un río o se introducen en la *boca* del lobo de una oscura gruta cubierta de estalactitas perciben la filtración de una gota ideal que les dice al oído que toda *pluvia*, catarata o fuente de agua (*plúplú*) es cantarina y es llorona. No olvidemos nunca llevar a mano en una "excursión" (salir fuera del curso trillado) la *cantimplora*, que canta y que llora. (Galindo Arlés, s.f.)

Explorar la voz. Explorar la escucha. Explorar la voz-escucha. Explorar, excavar y explotar (llorar mucho en el proceso). También cantar, reír, gritar, agitar la garganta para el goce. Una frase que resuma este trabajo: todo el mundo tiene una historia que contar sobre su voz, pero no siempre existe el tiempo-espacio-ganas para escucharla.

El grabado que abre este intervalo está elaborado en una plancha de linóleo a partir de la técnica de *gofrado*. Eso significa que las incisiones hechas en la plancha se transforman en relieves en el papel, *se pueden tocar*. Cuando le conté a Lara E. Marty<sup>66</sup> (la grabadora de [intervalos]) de qué iría esta cuarta cápsula de voz-escucha, no dudó en la elección. Las frases, palabras y onomatopeyas que componen esta obra pertenecen a fragmentos de las conversaciones que se encadenan. La intención no es tanto trasladar el contenido de estos discursos, sino sus matices, sonoridades y relieves, lo que, paradójicamente, construye otro discurso que excede la palabra y habita otros sentidos.

He tenido la suerte de seguir de cerca el proceso de elaboración de este grabado. Para elaborarlo, Lara utilizó una gubia, que es una herramienta con un mango y una punta cortante para hacer las incisiones en la plancha. En cada movimiento, la superficie cede y se va horadando. Grabar tiene que ver con afectar el material sobre el que se trabaja

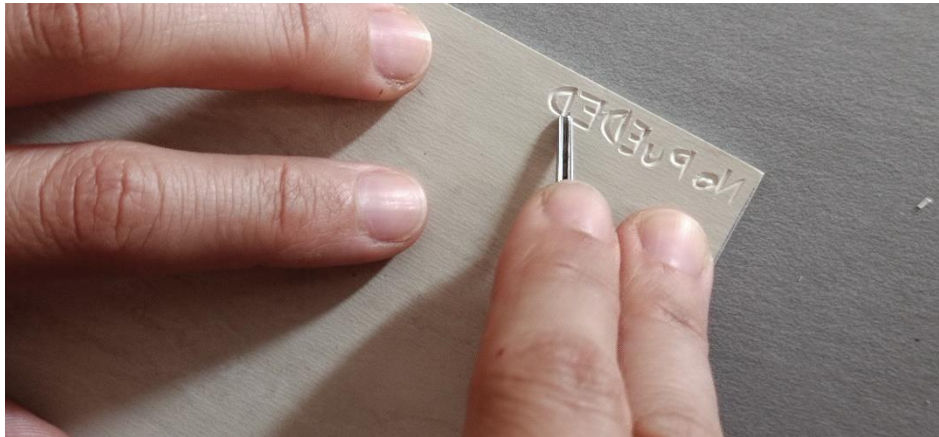
---

<sup>66</sup> En su perfil de Instagram se pueden ver algunas de sus obras:  
[https://www.instagram.com/lemarty\\_/?hl=es](https://www.instagram.com/lemarty_/?hl=es)

y dejar una huella. Es un proceso mucho más largo que otras técnicas artísticas. Requiere tiempo, paciencia y precisión.

### Figura 11

Lara E. Marty realizando las primeras incisiones



Otra de las características del grabado es que hay que elaborarlo de forma invertida para que, al estampar la plancha sobre el papel, la imagen salga "derecha". Me gusta pensar que el grabado es una invitación a un *hacer invertido*, a escribir del revés y tensar los sentidos. La posibilidad-riesgo de la plancha sin intervenir es similar a la del folio en blanco, con la diferencia de que en el primer caso cada movimiento deja una marca. El vaivén de la gubia despelleja el linóleo, levanta virutas y hace concavidad en la superficie lisa; el acierto o error queda necesariamente incorporado como parte de un vaivén que acciona y relaciona.

### Figura 12

Detalle de la gubia y la plancha en el proceso de gofrado



El residuo resultante del recorrido de la mano-gubia rodea a la plancha. Cuando el trabajo termina, una mano-escoba barre el excedente. Estas virutas enroscadas también son parte del proceso: son las extensiones desprendidas de un cuerpo de linóleo. Fuera de la plancha, fuera del folio, fuera de campo (Ruiz Trejo y García Dauder, 2018; de Lauretis, 1987).

Todo el mundo tiene una historia que contar sobre la voz, pero en esta tesis-proyecto artístico hemos querido orientar el oído (Ahmed, 2019) en una dirección concreta. Este cuarto grabado es una topografía de las voces que componen esta investigación. Es un grabado cuyos detalles no son visibles en la lejanía; para apreciarlo, hay que relacionarse con él en la distancia corta. No es una pieza para grandes audiencias, sino una invitación a la intimidad de una escucha táctil. Acercarse a él es extender la oreja al lugar donde la palabra se hace palpable y la voz se vuelve vulnerable.

Este intervalo explora la escucha como un horizonte posible y deseable. Para ello, en el primer apartado se acerca a la emoción-escucha de la propia voz en vibración con otras, a sus extremos y sus silencios; en el segundo se aproxima a las asimetrías del espacio sonoro para, en el tercero, hacer hincapié en las resistencias e incidir en la escucha como herramienta de transformación política.

#### **[4.1.] Con/entre/sin la voz: preposiciones y predisposiciones a la escucha**

*Acaban de terminar las celebraciones navideñas y el quinto día de la semana me devuelve a mi cita mensual con la voz y otros cuerpos. Entro con urgencia en la Fundación Entredós y bajo las escaleras de dos en dos hasta desembocar en la sala de la planta baja. Allí me esperan mis compañeras, gente de cuyas vidas apenas tengo información, pero con quienes comparto una de mis mayores vergüenzas: cantar en compañía. Cambiamos la dureza de los zapatos rutinarios por la comodidad de los calcetines. Y comenzamos. La sesión de hoy se llama "Lo sonoro: vibración y resonancia".*

*Empezamos con unos ejercicios de calentamiento para abandonar durante tres horas y media nuestra manera habitual de estar en el mundo y entregarnos al placer de lo sonoro. Eso implica asumir que vamos a rugir, a chillar, a colocar nuestras siluetas en posturas poco habituales desde las que explorar su resonancia. También que vamos a*

*tocar otros cuerpos de los que no sabemos mucho más que el nombre al que responden y que vamos a compartir vulnerabilidades en ese espacio de paradójica cercanía distante. Lo primero no me preocupa. Lo segundo, un poco más. Supongo que respondo a ese perfil de personas que, aparentemente, no tienen demasiada vergüenza, lo que no es más que una coraza de años de espesor para disimular otras vergüenzas.*

*Todavía recuerdo que en la primera sesión una de las compañeras rompió a llorar y yo sentí algo que se debatía entre el rubor y la envidia. Me sorprendía y fascinaba a partes iguales esa facilidad para conectar con la entraña. Me abrumaba la intensidad del ambiente generado, too much para mi nivel parvularios de exposición emocional. Explorar la voz propia no solo va de indagar en los graves y agudos, sino de desanudar algunos nudos que remiten a otros calendarios.*

*El cuarto ejercicio que nos proponen consiste en darnos un masaje de eco. Nos repartimos en grupos de tres, de modo que una se sienta con las piernas cruzadas mientras las otras dos se disponen a masajear sus contornos. La clave es no tocar con las manos, sino con la voz. Rodeo mis labios y me acerco al cuerpo relajado que ha decidido entregarse al placer de la vibración. Tiene los ojos cerrados, las manos reposan tranquilas sobre las rodillas. Me acerco a una distancia excesiva para ser alguien con quien no tengo confianza y suficiente para que nuestras pieles no entren en contacto.*

*Emito un sonido y voy recorriendo distintas partes de su cuerpo. Cuello, brazos, hombros, piernas. Mi otra compañera procede de igual modo, y vamos rodeando a la que ocupa la posición sentada en una coreografía no pactada. Por un momento me salgo de este ritual y casi me entra una risa nerviosa al visualizar desde fuera lo que estamos haciendo. Pero enseguida regreso, más aún cuando me toca ocupar la posición central y, al cerrar los ojos, me evado de lo que pienso que piensa la mirada ajena y disfruto de la vibración que se abre en el paréntesis entre otra boca y mi piel.*

*La sesión avanza en la misma dirección y las tres horas y media me saben a escasos minutos. Llega el ejercicio final en el que volvemos a dividirnos en cuatro grupos que ocupan cada una de las esquinas de la sala. Cada una de las integrantes emite sonidos, canta o juega con sus cuerdas vocales sin más objetivo que acompañar con su voz a las demás y avanzar hacia el centro con los ojos cerrados. La clave es confiar en el itinerario que siguen las otras voces cercanas, abandonar la vista y entregarse a la escucha. Los cuatro grupos convergen en el centro y los sonidos se solapan.*

*Estamos cerca, muy cerca, tanto que casi puedo rozar la mano de quien está a mi derecha. Todas tenemos los ojos cerrados y nos sincronizamos con las demás sin acuerdo previo a partir del movimiento de nuestros cuerpos y la heterogeneidad de nuestras voces. Somos un cuerpo múltiple que suena y se emociona en ese vaivén. Siento un placer intenso que no sé cómo calificar. ¿Es algo sexual? Mi mente se dirige al lugar común del placer, pero es y no es eso a la vez. Es una excitación generalizada de un cuerpo entregado a una intimidad inesperada, sorprendido a través del abrazo*

*invisible, que no inmaterial, del sonido de otras. (Notas del taller "Territorios de la voz", 11 de enero de 2019)*

Ixiar Rozas sostiene que "un cuerpo vibrátil es un cuerpo afectado, denso, opaco. Un cuerpo atravesado por intensidades y flujos de deseo que circulan entre la interioridad y la exterioridad del instante" (2022, p. 48). En la experiencia relatada, mi cuerpo, en conexión con otros cuerpos, hacía circular aire vibrante y se dejaba afectar por otras vibraciones, de modo que el todo-cuerpo conformado junto a mis compañeras se convertía en una metáfora de subjetividad en permanente configuración y reconfiguración (Merleau-Ponty, 1993).

Rozas (2022), al igual que Ahmed (2017), distingue estos afectos de los sentimientos personales, entendiendo el afecto como una posibilidad de afectar un cuerpo, de *hacer*, que habla del dinamismo de estas emociones que se conforman en los distintos contextos y se imprimen en nuestras corporalidades generando desplazamientos. Si para Kolesch y Krämer (2006) la voz es un fenómeno *umbral*, Rozas (2022) considera que estos desplazamientos que generan los efectos nos sitúan en un *umbral*, implican cruzarlo. Para Labelle (2018), lo sonoro es algo material que permite experiencias que no son perceptibles a los ojos, por lo que desborda el *umbral* habitual de la vista. Se establece así una noción de voz, en tanto que sonido, que como encrucijada de distintas cuestiones y a través de su condición de lugar intermedio, habilita y conforma ambientes y cuerpos vibrantes afectados por las emociones.

He querido empezar con una experiencia que vinculase voz-cuerpo-emoción a partir del placer de la vibración. Considero que es una forma de abordar el análisis de la voz-escucha desde la complejidad que abarca sin limitarse a señalar las asimetrías que se producen a partir de la misma en las interacciones sociales. No obstante y para evitar caer en su idealización, también conviene remarcar que, así como la condición vibracional de los cuerpos posibilita escenarios de disfrute, conexión y alianzas, también puede conformar espacios hostiles. David Le Breton sostiene que "la tonalidad de la voz prolonga el contenido que guardan las palabras, constituye una capa de significación" (2021, p. 56). Por mi parte, sostendría que casi más que una prolongación, la palabra hablada se asienta en la forma en que emitimos el sonido, y es esa síntesis de límites difusos la que hace de la voz un signo que significamos.



Le Breton afirma de forma acertada que la voz “pone el afecto al desnudo”, lo que se comprueba con un ejemplo muy cotidiano, como es la diferencia que puede producirse en las significaciones dadas a un mensaje escrito en texto en comparación con un audio vía WhatsApp. En el primer caso, no son pocas las situaciones en que la lectura inicial de un mensaje nos puede generar confusión o malestar, lo que nos lleva a dedicarle un rato a leerlo y releerlo para averiguar con qué intención fue enunciado; en el segundo, no solo es más sencillo interpretar las palabras de quien habla, sino que la voz mediada a través del audio amplía todavía más el campo de la significación. Nos puede dar información sobre el estado anímico de esa persona, nos puede transmitir urgencia, nerviosismo, enfado, distancia y todo un sinfín de emociones.

Asimismo, al pensar en distintos contextos de socialización, la voz va adquiriendo matices. “Un ambiente puede definirse como un tiempo-espacio habilitado desde un punto de vista sensorial. Se relaciona con la forma de percibir y sentir un lugar” (Thibaud, 2012). Aquello que engloba la voz-escucha está relacionado con esta percepción de atmósferas a partir de lo que transmitimos con la voz más allá de lo discursivo, al igual que aquello que recogemos a nivel sensorial y emocional del espacio en el que nos situamos. Encuentros multitudinarios como una manifestación o una pista de baile, donde se concentran numerosas subjetividades, constituyen en sí mismos cuerpos vibracionales desde lo colectivo que están afectados por las emociones. Además de los lemas que se gritan, los bpm de la música que suena o la forma en que nuestro cuerpo se sitúa en relación con otros cuerpos, hay una trama de afectos que también contribuye a la significación. Emocionarse también tiene que ver con escuchar, ambas cosas se relacionan desde la vibración de los cuerpos.

De hecho, si tomamos un ejemplo muy diferente como puede ser un espacio de intimidad generado con una persona muy cercana, hay una clara materialización sensorial de los afectos que tiene que ver con la voz en la corta distancia. En su investigación sobre el amor en parejas jóvenes, Olga Sabido Ramos y Adriana García Andrade (2017) abordan estos vínculos basándose en la cercanía corporal en pareja analizada por Simmel (2014), que ellas adaptan a lo que denominan *proximidad sensible*. Esto permite a las autoras “pensar en la conjugación de un cuerpo sensible en relación con otros en el espacio” (2017, p. 251) para desarrollar un enfoque desde los sentidos y los cuerpos. En su texto

se centran en la pareja, pero lo que exponen podría ser aplicado a otros vínculos sexo-afectivos que no respondan necesariamente a ese calificativo, pero que contemplen una intimidad estrecha, cohabitación y/o un proyecto de vida en común. En esta proximidad, las autoras analizan cómo la semántica del amor romántico prioriza algunas cuestiones del contacto corporal en este tipo de relaciones, que fundamentalmente tienen que ver con el ámbito de la sexualidad. Sin embargo, otros elementos que también aluden al ámbito de lo corporal-sensible quedan invisibilizados, como es el caso del mal aliento, los excrementos o la menstruación<sup>67</sup>.

Nos interesa en este caso el primero de la enumeración, el mal aliento, por su vinculación con el ejercicio vocal en la corta distancia y por el modo distinto en que se significa dependiendo del contexto. Aunque este suele estar connotado de forma peyorativa, no tiene el mismo peso si se piensa en una situación circunstancial que si se piensa en una cotidianidad, donde se condensan infinidad de momentos que permiten asumir con mayor facilidad que pueda oler el aliento (al despertar, por algo que se ha comido, porque se tiene una infección en la garganta, etc.). Por lo tanto, y este es el matiz interesante en relación con la voz-escucha, este ejemplo contempla elementos ya comentados anteriormente sobre la dimensión corporal, sensorial y significativa de la voz, en los que añadir en este caso la cuestión emocional. Hablar con alguien con una cierta proximidad implica algún grado de intimidad además de un código cultural, dado que esto cambia según el territorio en el que estemos interactuando.

El amor en relación con lo sensorial-corporal-afectivo tiene que ver con un uso de la voz que también se da en la corta distancia, como ocurre con el susurro, que "se despliega suntuoso, desde la cercanía, de la boca al oído. En la intimidad" (Rozas, 2022, p. 168). Además, en el susurro la lectura de género se vuelve ambigua porque la forma del sonido es diferente, lo que diluye los marcadores de género del tono (Smith, 2016; Houle y Levi, 2018). "Susurrar junta la respiración, el sonido, la palabra, pone una al lado de la otra. Tal vez un acto no vocal, pero sin duda bocal" (Rozas, 2022, p. 169). Estas formas de *proximidad sensible* (Sabido Ramos y García Andrade, 2017) pueden cruzarse con otros sentidos, como en el caso del mal aliento con el olor, pero tienen un mayor grado de

---

<sup>67</sup> Las autoras analizan estas cuestiones desde las diferentes vivencias a nivel género, cuestión interesante en la que no puedo detenerme, pero sí señalar para quien quiera consultar su trabajo.

aceptación al asumirse una confianza generada en la cotidianidad que también es parte de lo que denominamos amor.

Esta proximidad de los cuerpos y los sentidos hace aflorar también la vulnerabilidad de la voz. Por ello, los vínculos íntimos dibujan un ambiente que permite el llanto desgarrado, un lugar seguro en el que expresar los miedos en toda su amplitud o en el que a veces las palabras se presentan insuficientes para manifestar el dolor, de modo que este se materializa en quejidos o gritos. "La audibilidad del cuerpo, la voz y el lenguaje, mueve continuamente el campo gravitacional de los afectos" (Rozas, 2022). ¿Cómo se reparte la audibilidad de nuestro cuerpo, voz y lenguaje en los distintos espacios? ¿Qué afectos conforman estos distintos ambientes y cómo repercute esto en nuestra participación en ellos?

La dimensión emocional es una cuestión fundamental en general y en la voz-escucha en particular, ya que condiciona las significaciones de la voz pudiendo modificar lo que un discurso sostiene a priori. También tiene que ver con la forma en que los cuerpos se disponen en el espacio y con lo que nuestros sentidos alcanzan a percibir. Las relaciones íntimas cuentan con más matices también a nivel sensorial y, por lo tanto, con un despliegue emocional más extenso.

#### **[4.1.1.] Voces extremas**

*Me tiembla la voz. El corazón me va demasiado deprisa y mis propios latidos quiebran el sonido. Poco a poco entro en el ejercicio de lleno y todo fluye. Hago una melodía que sube y baja. Se me humedecen los ojos. Inconscientemente acompaño mi canto con el movimiento de mi mano izquierda. Siento que es algo profundamente emocional, me sale de las entrañas. (Notas del taller "Territorios de la voz", 18 de octubre de 2018)*

Para hablar de voces extremas parto del trabajo desarrollado por Irene Martín Guillén, que retoma la expresión utilizada en un texto de Alfred Wolfsohn (Newham, 1992) para referirse a "aquellos fenómenos sonoros cuyo soporte es la voz humana que están situados, a nivel acústico, en los extremos del sonido, esto es, en cuanto a su intensidad, tono, timbre y duración" (Martín Guillén, 2018, p. 1). Se trata de expresiones sonoras que compartimos con otras especies y que en los contextos sociales pueden sufrir un

cierto control o represión. Algunos ejemplos no verbales podrían ser los gritos, lamentos, gemidos o risas; entre los verbales, podríamos mencionar los cantos (Martín Guillén, 2018).

Las notas que dan inicio a este apartado pertenecen a la primera sesión del taller "Territorios de la voz". El primer día, la dinámica se inició a partir de estas dos preguntas:

- ¿Cómo escuchamos las voces en general y la nuestra en particular?
- ¿Por qué se corta la escucha?

Todavía no sabía en qué consistiría. Fui con algo de curiosidad y mucho miedo, ya que siempre me había producido mucha vergüenza cantar en público, que era lo que pensaba que íbamos hacer. La sensación inicial era un tanto ambivalente. Por una parte quería huir de allí nada más llegar, pero por otro me resultaba tentador el experimento. Así que me quedé. En esta primera sesión realizamos unos cuantos ejercicios previos a través de los que fuimos soltando nuestras voces, trabajando la respiración y conectando con las compañeras. La idea no era tanto cantar, sino experimentar con la voz en el propio cuerpo y dejarse afectar a partir de la vibración de las otras voces. Al final, se nos invitaba de forma voluntaria a cantar frente a las demás. Cuando una salía, el resto permanecíamos de espaldas formando un círculo a su alrededor.

Jamás había hecho algo similar en mi vida y la sensación de exposición fue abismal. Fui de las últimas en salir y estuve a punto de no hacerlo. No suelo mostrarme reticente a participar en propuestas así, pero reconozco que la voz cantada era todo un reto para mí. El resto se fue animando y compartió desde su vulnerabilidad en el ejercicio. ¿Cuáles son nuestros lugares de confort en el uso de la voz y cuáles nos resultan incómodos? ¿Qué implica entregarse a la vulnerabilidad? ¿Qué supone expresarse desde la emocionalidad? ¿Qué moviliza la voz cantada?

La voz cantada suele oscilar entre 2 y 3 octavas del piano. Se considera extraordinaria ya que no es la forma habitual de utilizar la voz, pero esta extensión cuenta con una aceptación social siempre que esté en un contexto determinado. Lo que se sale de marco de aprobación pasaría a ser extremo en tanto que se sale de los límites definidos. La

escuela de Roy Hart propone ampliar a 8 octavas el trabajo con la voz para experimentar estos lugares y reconectar con otros sonidos (Martín Guillén, 2018). La intención de los talleres de voz a los que he asistido era ahondar en esa amplitud de la voz, lejos de una función estética, sino desde la consciencia corporal de los procesos orgánicos implicados en la formación de la voz y con atención a la condición relacional de lo vocal. Explorar la voz implica ahondar en su conexión con el cuerpo y la vibración de esta junto a otros cuerpos.

La voz es un acontecimiento que (...) a cada instante, hace intervenir no solo a todo el cuerpo y su equilibrio interno cuando se produce, sino también la intención que la crea, la relación con el entorno o las personas a las que está destinada. (Calais-Germain y Germain, 2013, p. 11)

Como se recoge en la definición anterior, la voz habla de nuestro cuerpo y forma parte de él, nos vincula con el resto de subjetividades en lo que constituye un acontecimiento que se produce de la mano de la escucha y tiene una carga emocional que afecta y nos afecta. En este sentido, profundizar en el acto de cantar resulta muy sugerente, ya que este parece intensificar todo lo que la voz es en sí misma. A excepción de quienes se dedican a ello a nivel profesional o por afición, hay un cierto desconocimiento de las posibilidades de la voz y de su vinculación con lo corporal. En esta investigación he hecho especial hincapié en la condición polifónica de la voz referido a su multiplicidad y articulación a partir de otras voces. Hay también una polifonía en la voz referida al canto, que es el denominado canto difónico o canto de armónicos, que consiste en emitir más de un sonido simultáneamente. Esta técnica permite sacar los armónicos del espectro natural de la voz, que los tiene más allá de la frecuencia fundamental (von Tongeren, 2002).

Culturalmente, los sonidos se van clasificando en aquellos que son significativos y los que son extraños o inútiles. (...) Es lo que sucede con los armónicos de nuestra voz, que han quedado escondidos en favor del uso de la voz desde el discurso significativo y los sonidos musicales bonitos y placenteros. (von Tongeren, 2002, pp. 3-4)

Cuando hablamos, es tal la maraña de sonidos superpuestos que nos quedamos con el esencial de todos ellos, lo que genera una idea de unicidad. Para el canto de armónicos, la cuestión es controlar el resonador o cómo se moldean las partes de la boca. Determinadas posiciones en la boca dan como resultado destacar los consiguientes

armónicos en un tono dado, lo que podría ser semejante a la gama de colores del espectro de luz blanca (von Tongeren, 2002). Esta práctica cuestiona la idea común de voz cantada como un sonido único, limpio y plegado a una serie de características que se consideran estéticas. Frente a ello, hay otros posicionamientos que ponen el acento en revisar y ampliar los paradigmas que han abordado el canto, ya que se basan en muchos casos en una dicotomía mente-cuerpo.

Claudia Mauléon (2019) expone cómo ha habido una transmisión de los conocimientos en foniatría al ejercicio de la voz en términos artísticos, lo que ha llevado a un enfoque mecanicista y descriptivo. A pesar de que se han llevado a cabo revisiones posteriores de las aportaciones en materia de fonación, este cuestionamiento no se ha trasladado a las escuelas de canto. Esta autora plantea que el uso artístico de la voz "puede caracterizarse como la resultante del juego dinámico entre la *realidad corporal* y las *intenciones comunicativas* del intérprete" (2019, p. 304). Por *realidad corporal* se entiende la cuestión anatómica que determina las peculiaridades de una voz, así como la forma en que se encuentra quien está interpretando y cómo se está vinculando con el entorno. Las *intenciones comunicativas* se refieren a aquellas ideas musicales que guían la interpretación, ya sea de forma consciente o inconsciente, y que incorporan elementos emocionales que se ven salpicados también por la situación corporal. Por lo tanto, ambos conceptos se entrelazan en el ejercicio de cantar y aportan desde su simetría y dinamismo al resultado. "Somos nuestra voz, somos nuestro cuerpo, somos nuestra mente, y somos en un lugar y cultura específicos, por eso, cada uno de estos aspectos ilumina con un matiz ligeramente distinto la singularidad vocal de cada individuo" (Mauléon, 2019, p. 343).

En estas aproximaciones a la voz cantada desde su complejidad resuenan las palabras de Chloé, que ha recibido una amplia formación musical tanto en escuela formal como experimental y que se dedica a la música a nivel artístico y educativo. Así relata su experiencia con la pedagogía más tradicional:

*No te muevas, no sé qué, cantas así, cantas asá*" [imita voz con desdén].  
Una visión de la voz muy poco pluridisciplinar. Es decir, que es como... parece que a veces la voz está cortada a la persona, ¿no? Que no incluyen toda la historia que viene detrás. Entonces trabajas sobre instrumentos como si fuese,

no sé, un dedito o algo que... [risas] no tiene nada que ver con la persona y todo lo que le pasa por dentro. Entonces he experimentado las dos cosas y al final he llegado a la conclusión de que es indisoluble, que no puede... Si hay un trabajo de voz, pues se tiene que incluir a la persona en toda su complejidad.

[Chloé]

Y añade en relación con la forma en que desarrolla su trabajo actual como docente:

... cuando trabajo con una persona es un trabajo total y global, no es simplemente...

[pausa]

... me voy involucrando, eso, en el trabajo con la persona. No simplemente vienes, das tu clase y se acabó, ¿no? Es como una visión un poquito más allá. Yo creo que eso sí. Y luego mucho trabajo de cuerpo, para mí es súper importante [con énfasis], desarrollar la propiocepción, el sentir... Sí, de escucha, de, de...

[pausa]

... sí, un despertar la conciencia del cuerpo. Luego no hay lo que se llama un... no hay una idea de antemano de cómo la voz debería ser.

[Chloé]

Esta idea de romper con una expectativa en torno a una voz encorsetada era la base de los tres talleres en los que he participado. Cuando me refiero a que en ellos cantábamos no es tanto desde una visión formal, ya que no había una corrección en el resultado de nuestro canto, sino más bien un acompañamiento de esa exploración a partir de la voz en nuestro cuerpo para conocerla mejor, ponerla a prueba e ir más allá de la zona de confort para encontrarnos con nuestras voces extremas. El relato de Chloé entronca con la propuesta de Mauléon de trabajar la voz en relación con el cuerpo, las emociones, el entorno y la situación de la persona en el momento de ejecutarla. Son cuestiones que, más allá de la voz cantada, se ponen de manifiesto también en el ejercicio habitual de la voz sin que seamos tan conscientes de ello. Cantar tiene que ver con escuchar la propia voz y explorar sus posibilidades.

Al igual que Mauléon (2019), María Florencia Ramírez (2017) hace referencia a cómo la técnica vocal ha estado influida por un modelo muy basado en la ciencia a partir de la atención a la fonación desde un anclaje fisiológico. Frente a estos enfoques, la autora pretende aplicar el concepto de "esquema corporal" (Merleau-Ponty, 1993) y los desarrollos posteriores de Dreyfus (2002) a la técnica vocal. Parte para ello de colocar el cuerpo en el centro de la experiencia y de cómo el entorno se construye a partir de la

relación que establecemos desde el lugar concreto que es nuestro cuerpo. Toma la respiración como referencia fundamental de las distintas escuelas de técnica vocal para poner de manifiesto cómo quienes se dedican al canto tienen una percepción más desarrollada del mundo que les rodea. Una cuestión interesante es cuando apunta que cuando una persona que canta escucha a otra cantando, puede "sentirlo" en su propio cuerpo. Esto se debe a que el aprendizaje del proceso respiratorio supone un cambio relevante en la relación con el afuera e implica una mayor consciencia del engranaje corporal de la voz.

*El ejercicio consiste en sacar la voz a partir de la respiración. Noto (y así me lo indica la facilitadora) que tiro mucho de la garganta en lugar del diafragma. Me explica que en el diafragma están los órganos y las emociones. Hablar desde arriba es hablar más desde la cabeza, el pensamiento. Esto está muy relacionado con mi contención, mi rigidez desde lo corporal que noto en el transcurso del taller (rodillas tiesas, cuello en tensión, etc.). Al terminar la clase me siento mucho más relajada. Noto mi cuerpo más presente. Hasta la boca se me queda suelta de tanto haberla dejado abierta en clase, se me descuelga la mandíbula desde una posición placentera, rendida a la gravedad. (Notas del taller "La voz en el cuerpo". 25 de septiembre de 2020)*

Como se aprecia en mi relato, hay una falta de costumbre en atender a la respiración en relación con la voz. Fruto de las indicaciones de la profesora, voy siendo más consciente de cómo el engranaje corporal se pone en marcha, así como de la conexión con lo emocional. Empezar a ser capaz de establecer estos lazos entre voz-cuerpo-emoción me hizo darme cuenta de toda la información que se podía obtener a través del ejercicio vocal. Conforme avanzaba en las sesiones esto me supuso una cierta vulnerabilidad, ya que sentía que, en cierto modo, éramos transparentes a través de nuestras voces para quienes las dinamizaban. La voz me desnudaba y desnudaba a quienes me acompañaban y, sin embargo, había una sensación de vulnerabilidad compartida y sostenida desde el cuidado que compensaba, una vulnerabilidad que también es escucha colectiva desde la fragilidad de la voz.

Me interesaba mucho hablar con Elza por su largo recorrido profesional desde la voz, tanto en el canto como en el mundo de la locución y el doblaje. Si lo que había aprendido en los talleres me había permitido colocar la voz en ese lugar central, me preguntaba cómo sería para quien lleva años habitando el mundo desde ese protagonismo de lo vocal.



Mi voz siempre fue mi personalidad porque nací cantante. Entonces desde que nací yo canto. Entonces *está muy conectada con mi persona* [con énfasis].

No es simplemente una voz, es una cosa que... eh...

[pausa]

*... es una identidad mi voz. Y creo que para todas las personas es una identidad (...). Me gustaría mucho separar estas cosas porque a veces esto se complica un poco, pero es mi identidad, es la manera que... es lo que soy mi voz.*

[Elza, énfasis añadido]

Aunque dentro de la enseñanza del canto las orientaciones pueden ser muy variadas, desde la rigidez a la experimentación, las personas que cantan tienen en general una mayor consciencia de la movilización del cuerpo y de lo emocional en el uso de la voz. Dolar (2007) concibe el canto como una "no-voz" al tratarse de una manifestación que no es habla, que considera "poslingüística". Cantar es un uso muy concreto y especial de la herramienta sonora en el que la percepción de la respiración y del conjunto de la coreografía corporal que desemboca en sonido vocal se hace todavía más presente. Sucede al cantar que es común cerrar los ojos y eliminar la estimulación desde lo visual como lugar central de la percepción, para centrarse en lo auditivo y en las resonancias del sonido en el propio cuerpo (Ramírez, 2017).

La voz es lo que somos, es parte de la identidad, como recoge Elza. Dedicarse en lo profesional al canto resalta todavía más esta cuestión, ya que hay un ejercicio consciente de la fascinación de la resonancia de los cuerpos sonoros en la articulación desde lo colectivo. Mi experiencia en distintos talleres me llevó a pensar que ejercitar la voz debería ser algo más extendido. "Cantar bien" o "cantar mal" determina en muchos casos explorar esta práctica, pero no debería ser el fin el resultado, sino el aprendizaje que permite. El trabajo de la voz profundiza en el conocimiento del cuerpo y de este en relación con otros cuerpos, de modo que hay una sensibilidad que se dirige no solo a emitir el sonido propio, sino también a escuchar los sonidos de otros.

Si el cuerpo es "nuestro modo general de poseer un mundo" (Merleau-Ponty, 1993, p. 119), la voz como intermedio pone de manifiesto la porosidad de esa frontera entre nuestro cuerpo y el mundo, nos vincula desde la propia subjetividad sonora y en relación con el resto de ensamblajes resonantes. Por ello, acercarse a la voz como cuestión nodal en la conformación del yo y en la interacción entre subjetividades en lo social puede

resultar muy productivo. Repensar las prácticas vocales, el modo de habitar el mundo con la voz o cuáles son las voces en los márgenes son algunas de las cuestiones a partir de las que hacer las vidas sonoras más audibles.

#### [4.1.2.] Lo no dicho

Todavía tenemos una bola en la garganta de todas las cosas que se quedaron no dichas. (Gallego, 2020, p. 53)

Al escuchar tantos *room tones*<sup>68</sup> juntos, me di cuenta de varias cosas. Una es que todos los silencios se parecen; otra es que no hay dos silencios iguales. Quizá por eso al *room tone* también se le llama de otra manera. Lo llamamos 'presencia' (...). *Nuestros silencios están llenos de presencias*. (Cadenas Cañón, 2020a. Énfasis añadido)

El podcast *De eso no se habla* cuenta que hay algunos silencios que se hacen costumbre. Frente a su vinculación con el vacío, el silencio está saturado de sentidos. Le Breton tiene una obra dedicada al silencio en la que expone que este “resuena como una nostalgia, estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo” (2017, p. 6). Para el autor, las palabras que pronunciamos no son solo sonido, también son silencio, ya que las circunstancias del ambiente (si hay ruido o no) afectan al resultado de la escucha. Le Breton considera el silencio un componente más de la comunicación, si bien además cualquier expresión verbal viene anticipada por una voz silenciosa. Además, el silencio acompaña a la palabra y posibilita la escucha; cuando se pone fin a una conversación, en el silencio resuena lo dicho. La ausencia total de sonoridad no es posible, ya que “un mundo sin vibración, estático, donde nada se oye (...) no existe en la naturaleza” (Le Breton, 2017, p. 100). Por ello, “el silencio no es solo una cierta modalidad de sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad de significado” (Le Breton, 2017, p 101), mientras

---

<sup>68</sup> Según explica Isabel Cadenas Cañón, directora del podcast *De eso no se habla*, *room tone* se refiere al silencio de la habitación en la que se está grabando. Quienes trabajan con sonido recogen también el silencio del lugar para usarlo luego en el proceso de montaje y que los silencios suenen más naturales.

que Dolar (2007) afirma que hay una "pragmática del silencio" en la que investigar la forma en que se utilizan los silencios en la comunicación.

La alternancia de silencio y sonido se construye cuando el acto de callar es también un acto de enunciado mudo (Bubnova, 2006) que posibilita el cumplimiento del acto del habla. El silencio también construye sentido en la medida en que crea los contornos de un lugar habitable para la escucha, para la recepción de otra voz o sonido. Es una anticipación a la expresión de otras subjetividades que implica un reconocimiento a los cuerpos y sus sonoridades, donde al asumir el silencio como parte de esa coreografía de resonancias vibrantes que afectan y son afectadas, el propio sujeto se concibe a partir de esa sonoridad en relación con el resto. "El silencio conforma al sujeto en su forma sónica" (Villegas Vélez, 2011, p. 163).

Le Breton (2017) considera que en las relaciones sociales, el habla se presenta como una exigencia que proporciona seguridad y elimina el misterio del silencio. El autor sostiene que "el mutismo se vive como una deserción culpable del vínculo social (...), una muda acusación contra la palabra" (Le Breton, 2017, p. 42).

... yo dentro de mi propia experiencia como de  
[pausa]  
sufrimiento psíquico y tal como que tengo la experiencia como del mutismo. O  
sea, como de...  
[pausa]  
bueno, como de quedarme muda, básicamente. Y... y sí que es algo que me ha  
acompañado pues toda la vida y entonces desde... desde pequeña. Y... y como  
siempre se me ha...  
[pausa]  
... se ha hablado de mí en el entorno como la calladita y tal, o sea, como que sí  
que... bueno ¿no? Como que siempre me ha fascinado el uso de la voz de la gente  
por ver como... o sea, como limitaciones propias a la hora de intentar expresar  
y demás (...).  
"Para mí es como a nivel de...  
[pausa]  
de construirme como persona... O sea, como que lo veo, o sea es como... como  
súper... o sea, súper central a mí... a mí... a mí, o sea, a mi persona, a mi...  
supongo que identidad o lo que sea. Pero también, o sea, como mucho desde la  
ausencia... o... no sé si la ausencia, pero como... como desde el... el... el no sen-...  
o sea, el cómo... pues eso, ahmmm... en momentos en que necesito expresar

cómo el silencio es la única expresión, o sea cómo la voz me deja de funcionar,  
¿no? (...)"

"O sea, yo necesito mucho el contexto para poder, eh... expresarme y para que  
mi voz pueda expre... o sea para poder ex... usar mi voz de una manera que no...  
no me vulnerabilice más, o sea como si me estoy sintiendo vulnerable como que  
no me... no me exponga en ese sentido y...

[pausa]

Pero si tengo que... o sea, yo creo que si tengo que yo asociar como... y hacer un  
esfuerzo de expresar una emoción ahí es donde ya... o sea, se me va [tajante],  
o sea, no, o sea es como hay,... o sea, es como muy imposible. Si tengo que  
expresar desde lo racional, desde el explicar, desde el contar. Pero si tengo  
que expresar emocionalmente algo, ahí es cuando la voz se me queda muda (...).

Cuando es una cuestión como de quedarme muda de verdad sí que va  
acompañado de un... de una especie... o sea, de un congelamiento total del  
cuerpo, o sea, como de un... o sea, me quedo inmóvil muscularmen... o sea, como  
en todos los sentidos. O sea, como no solo... no solo la voz no se mueve, sino que  
no se mueve el resto del cuerpo. O sea o... o se mueve pero como desde... con  
dificultad o con... O sea, como que sí que hay como una tensión muy fuerte a  
nivel... nivel corporal. O sea, y... sí, es como...  
como que se congela todo el sistema.

[Ali]

Este fragmento de Ali habla de ausencia en la voz, de dificultad para hablar desde lo  
emocional y de la repercusión en el cuerpo de esta vivencia. Ali identifica que la  
vulnerabilidad en el uso de la voz tiene mucha relación con el espacio en el que se dispone  
a ponerla el juego. Su relato en torno al mutismo pone de manifiesto la consciencia que  
tiene de la relación de este con las emociones y el estado corporal.

Emilio Silva, activista por la recuperación de la Memoria Histórica, cuenta en el episodio  
6 del podcast *De eso no se habla* que un profesor le ató la mano izquierda para dejar de  
ser zurdo, lo que tuvo como secuela empezar a tartamudear. La voz de Isabel Cadenas  
Cañón nos narra que "a Emilio el malestar se le salía por la voz. O más bien por la falta  
de voz" (5:12-5:16, 2020b). Su abuelo fue asesinado durante la represión franquista y  
no fue hasta el año 2000 que el cadáver fue hallado en una fosa común. El episodio aborda  
el silencio en que esta situación había envuelto a la familia de Emilio, quien a su vez lo  
había trasladado a su forma de ser comedida, a permanecer en un segundo plano y a no  
querer hablar en público hasta que descubrió la verdad. Como expresaba Le Breton

(2017), en el silencio también hay significado, y quizá en muchos casos tiene mucho que ver con la emoción y lo que se atraganta desde la palabra:

El aparato fonador es muy sensible a lo emocional (...)

*Es todo lo no dicho. Todo lo no dicho que se te queda ahí (...)*

Creo que en mi caso tiene mucho que ver con lo emocional, efectivamente, con lo no dicho. Con lo que no te consientes ni decirte cuando estás sola.

[Matilde, énfasis añadido]

Matilde recoge en sus palabras una conexión muy concreta entre el ejercicio de la voz y lo emocional a través de esa potente referencia a "lo no dicho". Entender la voz como frontera entre cuerpo y lenguaje posibilita entenderla desde esta dimensión de la emoción, un espacio compartido que hace las veces de pasarela entre ambos dominios. Esta confluencia de fragmentos del yo sonoro (Voegelin, 2010) hace de altavoz silente de lo no manifiesto en el discurso pero latente en la piel. "El territorio del enunciado entendido como comunicación abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también la esfera del silencio significativo, de lo sobreentendido, de lo no dicho, de lo no decible o lo inefable, etc." (Bubnova, 2006, p. 105).

Lo no dicho está relacionado con el activismo en torno a la escucha de voces que dota de un sentido a esos signos acústicos sin caer en la patologización. Estos grupos parten de que las voces escuchadas trasladan mensajes emocionales de cuestiones no resueltas (Ferryhough, 2018). Las voces escuchadas pueden ser ecos de lo no dicho que se manifiestan a partir de artificios inconscientes, donde aquello que toca lo emocional y ha sido reprimido encuentra la única vía posible para salir. Lo no dicho, que parece permanecer en silencio, también construye sentido desde lo aparentemente vacío y obstruye la corporalidad en un intento desesperado por hacerse audible.

## [4.2.] Asimetrías: la voz en la encrucijada

En la cuestión administrativa, de derechos, de papeles, no tengo ni voz ni voto. [Fabi]

El silencio no tiene que ver solo con lo no dicho, también con lo que no se quiere decir. El intervalo que abarca el silencio es amplio y tiene que ver con su direccionalidad. No es lo mismo quedarse en silencio, sin voz, que recibir un silencio por respuesta. *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático* es un libro de Sara Mesa (2021) que aborda la forma en que la institución genera en infinidad de casos la exclusión de las personas más vulnerables a partir de su silencio, una respuesta sin respuesta. La obra cuenta una historia real anonimizada con nombres ficticios en la que Carmen, la protagonista, se ve inmersa en una concatenación de situaciones de desatención institucional a su pobreza extrema.

"Este mutismo se hace aún más amenazante cuando se conocen todas las implicaciones del llamado 'silencio administrativo', un silencio de tipo negativo" (Mesa, 2021, p. 69). El silencio puede hablar de contención emocional y dolor, al igual que también puede ser una herramienta para no reconocer a otros. El contexto social también es un intervalo de voz-escucha donde, del mismo modo que las relaciones entre los cuerpos se configuran y reconfiguran, lo sonoro se hace y se rehace en una negociación constante. La dimensión simbólico-material de la voz tiene que ver con la forma en que la voz en tanto que cuerpo disputa ese espacio y tiene (o no) un reconocimiento-escucha como subjetividad.

Con la burocracia siento que no tengo voz, que no se me escucha y que soy invisible. Si me tengo que enfrentar a una persona, en plan, alguien, un ministerio para pedir un documento, no sé, es como...

[pausa]

No sé, me causa como que la voz no tiene nada de lugar aquí, tiene solo voz el papel que vengo a traerte y no te importa básicamente cómo hable y eso me quita como muchas herramientas.

[Diego]

La actualidad de la política institucional nos proporciona algunos ejemplos de ello. La violencia desplegada en torno a la ley trans o la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) para la regularización de las personas sin papeles son cuestiones visibles, pero no siempre escuchadas. Las subjetividades afectadas son voces que demandan una escucha

*performativa que haga cosas* (Austin, 1990; Butler, 1997), donde el acto de extender el oído tenga una repercusión en términos simbólico-materiales a partir del reconocimiento de derechos fundamentales.

Si atendemos a algunas de las principales formaciones que conforman la política nacional, nos encontramos en un momento en que, por un lado, Vox es un partido de ultraderecha que se enuncia como "voz"<sup>69</sup> y, por otro, Sumar es una propuesta lanzada desde una parte de la izquierda cuyo recorrido se inicia a partir un "proceso de escucha" a la ciudadanía. No es mi intención en este trabajo profundizar en un análisis político en torno a estos términos, pero sí considero pertinente mencionar esta cuestión por su conexión con los conceptos planteados en esta investigación. En un clima tensionado y polarizado, la enunciación de dos formaciones muy distantes en sus posicionamientos políticos hace referencia al intervalo de voz-escucha, donde una se identifica como "voz" desde una homogeneidad en singular frente a la otra, que se plantea como un proceso más plural donde poder englobar distintas voces<sup>70</sup>.

Regresando a las conversaciones y en relación con el poder desde las dinámicas de voz-escucha, la "voz del padre" como figura de autoridad ha sido mencionada en distintas ocasiones:

La voz de mi padre me da mucho miedo.

[Susie]

he tardado muchos años en que mi padre desde el teléfono,  
y todavía me pasa, no me genere tensión, no me violente.

*¿Cómo es la voz de tu padre?*

Es grave, tajante, autoritaria, despótica... entonces...

[pausa]

... es un hombre un poco *mando militar*.

[Raquel, énfasis añadido]

---

<sup>69</sup> Ana Fernández-Cebrián y Víctor Pueyo Zoco (2019) escribieron un artículo titulado *La voz de Vox o a qué suena el posmofascismo (en tres simples claves)*. Recomiendo su lectura a quien le interese esta cuestión, ya que los autores realizan un análisis muy interesante en torno a "la voz de Vox", donde la materialidad de las voces de sus dirigentes remite al pasado más conservador.

<sup>70</sup> Con ello no pretendo simplificar una cuestión tan compleja donde parezca que el uso de la palabra "escucha" sea la solución a todos los problemas, pero sí apuntar a cómo en el momento de realización de este trabajo hay un lenguaje político que remite a lo sonoro.

Mi padrastro. Sí, sí. Voz muy, muy, muy fuerte.  
Extremadamente fuerte, que puede ir en extremos. Muy autoritaria.  
[Chloé]

En primer lugar, conviene aclarar que estos fragmentos no pretenden reducir la cuestión a un planteamiento maniqueo donde la voz desde la masculinidad siempre es "mala y autoritaria". Como he mencionado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, al remarcar estas situaciones me refiero a un modelo de masculinidad hegemónica que no necesariamente es la única forma de masculinidad posible, y que también constriñe a aquellas subjetividades que se enuncian desde la misma. No obstante, se trata de una forma de hacer género y voz que sigue presente también en la configuración de los contextos sociales, como recogen algunas de las conversaciones.

En su artículo "La organización social y de género del grito", Enrico Mora (2014) expone la investigación realizada en un gimnasio en torno a cómo ocupan el espacio sonoro las distintas subjetividades; el trabajo concluye afirmando que no todas llenan el contexto del mismo modo. Mora sostiene que "el grito, como cualquier otra expresión corporal humana, está institucionalizado" (2014, p. 1009), una forma de expresión vocal reservada en este contexto a la masculinidad hegemónica frente a la que la feminidad se caracteriza por el *no grito* (Mora, 2014).

Esta atención a cómo se organiza lo sonoro en los distintos contextos aporta interesantes claves sobre la configuración de la voz-escucha en cada uno de los espacios:

*Dar clase es tener un público cautivo todos los días. Y que además no se pueden reír de ti, porque bueno... quiero decir en tu cara, tienen que disimular.*  
*Porque tú pones notas. Y es verdad que eso modifica muchas cosas.*  
*A veces es como que te acostumbras, como que haces hábito a dirigirte a un público en esa relación asimétrica. Y el cuerpo aprende a colocarse desde ahí,*  
*la voz aprende a colocarse desde ahí.*  
[Matilde, énfasis añadido]

Matilde hace referencia a cómo se articulan las relaciones de poder en el espacio educativo. La disposición espacial que suelen tener las aulas favorece una dinámica de voz-escucha según la cual quien da la clase porta la voz en mayor medida y el "público cautivo", sentado y orientado hacia quien habla, queda relegado fundamentalmente a la



escucha. Hay maneras de explorar la participación para romper esta unilateralidad de la voz que configuran la mayoría de las clases, pero en muchas ocasiones resulta difícil modificar el espacio cuando incluso las mesas y sillas están inmovilizadas al suelo. Asimismo, es importante señalar las diferencias que existen entre los distintos niveles educativos: no está asegurada la escucha en la misma medida en la enseñanza primaria o secundaria que en la universidad, ni las problemáticas que conforman el aula son las mismas. Cada espacio, desde su particularidad, organiza los cuerpos, las voces y las escuchas en un hacer permanente que, no obstante, se ve condicionado por la disposición de lo no humano que lo compone.

Ahora me están viniendo como cosas que nunca había pensado, que es, por ejemplo, a qué profesoras tomaba en serio y a qué profesoras no. Y recuerdo reírnos muchísimo de la profesora de inglés, de la profesora de biología. Y además de imitar sus voces, porque eran súper agudas (...) Y, sin embargo, recuerdo que las dos profesoras a las que más respetaba (...) tenían una voz súper grave, súper gutural. (...) A mí cuando una profesora de este tipo me echaba la bronca [se refiere a las primeras con voz aguda] me hacía gracia, y cuando estas profesoras me echaban la bronca, me daba un miedo que me podía.

[Gerardo]

Este fragmento recoge el otro punto de la relación profesorado-alumnado. Gerardo evoca un recuerdo de su época del instituto y dibuja una distinción clara entre dos tipos de profesoras: aquellas con voz aguda a las que no tomaba en serio y las que le imponían por su voz grave. En este sentido y tras lo expuesto en intervalos anteriores, una voz grave en subjetividades reconocidas desde la feminidad puede contar con más legitimidad en determinados espacios, como el educativo o el radiofónico. Es el caso de Matilde, que vive este rasgo de su voz como una ventaja a nivel docente:

Porque en eso, en contextos académicos...

[pausa]

yo creo que ahí, incluso eso, yo creo que a veces es peor el tener la marca femenina muy clara (...).

Mientras ir con pinta como voy yo y con esta voz, pues igual no te chistan tanto.

[Matilde]

Sin embargo, al igual que con la cuestión anterior que comentábamos en torno a la masculinidad, esta correspondencia no siempre se repite:

Con las chicas es lo de siempre, si tienes una voz súper aguda, se ríen de ti porque tienes una voz de niña y blablablá y no sé qué. Pero si luego tienes una voz súper grave nos reíamos de ella porque era una marimacho y porque no sé cuánto y porque no sé qué. Entonces siempre es como...

[pausa]

*nunca existe probablemente la voz perfecta para una chica,  
igual que no existe nunca un cuerpo perfecto para una chica,  
igual que no existe nada perfecto para una chica, ¿no?*

[Gerardo, énfasis añadido]

Como recoge Gerardo, "nunca existe probablemente la voz perfecta para una chica" (ni el cuerpo ni tantas otras exigencias). En estas exclusiones sociales se incluyen los cuerpos feminizados y los cuerpos disidentes, algo que también se recoge cuando comenta que la compañera con voz grave "era una marimacho". Aquellas formas de hacer género y hacer voz que se desplazan de la referencia hegemónica son sancionadas en los espacios hostiles. Esto conecta con el intervalo anterior cuando una de las alumnas del máster de radio expresaba que, por un lado, tener una voz grave era un punto a favor, pero que le habían indicado que, en exceso, podía resultar demasiado agresiva.

Como cierre de los temas compartidos en las conversaciones, es importante hacer referencia a la experiencia de Nuria desde la diversidad funcional. Si hemos mencionado la disposición del aula como condicionante de la direccionalidad de la voz-escucha y la forma de habitar el espacio sonoro, la ausencia de accesibilidad en multitud de espacios condiciona la comunicación de Nuria desde su silla de ruedas, como ella apunta en este fragmento:

También notas que a la gente... tampoco le molesta, pero sí le incomoda en parte porque no te pueden escuchar. Y entonces como quieren escucharte, la gente no tiene nunca valor a decir que no te escucha o que te escucha bajito o "¿puedes hablarme más alto?"

o

"vámonos a un espacio donde te pueda escuchar mejor".

Y entonces yo creo que bueno, entre la parte de que se agachan más a ver si llegan y que no me oyen... y que tampoco se atreven ni a agacharse ni a decirme que no me oyen, pues yo creo que he establecido relaciones bastante estúpidas alguna vez... alguna que otra vez en espacios así.

[Nuria]

Este relato de Nuria corresponde a sus vivencias en espacios activistas. Su presencia genera la incomodidad de otros y, aunque es visible (y es precisamente el desconocimiento de cómo interactuar con ella lo que dispara esa incomodidad), no es audible, ya que no se plantean alternativas para reconfigurar un espacio hostil a la escucha.

### **[4.3.] Resistencias desde la voz-escucha**

Tuve un profesor de Lengua y Literatura en segundo de bachillerato que nos leía en clase poemas y relatos con la voz encendida, con una impostura entre lo barroco y lo cómico. Regalaba a su alumnado estas pequeñas actuaciones espontáneas, y la reacción oscilaba entre los verbos *conmover* y *partirse de risa*. A final de curso nos confesó que lo hacía para captar nuestra atención cuando notaba que el interés caía en picado. Y lo conseguía. Estiraba las palabras, las vaciaba de contenido y hacía juegos de onomatopeyas. En medio de una oración, se detenía en una "r" segundos infinitos, "rrrrrrrr", como si fuese un motor a punto de explotar. Recuerdo que uno de sus poetas favoritos era Ángel González, de quien nos hablaba en sus sesiones. En este proceso de reflexión en torno a la voz y la escucha, me acordé de su poema *Porvenir*, que empieza así: "Te llaman porvenir / porque no vienes nunca" (González, 1961).

*Porvenir* es una palabra que no esconde su significado. Se refiere a aquello que está por venir, que se dibuja como futuro, como mera posibilidad. La escucha es esa inclinación (Rozas, 2022) a lo posible, refleja una intención de entrega. Escuchar es romper la verticalidad (Cavarero, 2005) para disponerse en otro plano, orientarse en una dirección con voluntad. ¿Estamos a la espera de escuchas que no se producen? La escucha como acción política tiene mucho de búsqueda e inclinación a ese por-venir, porque la voz de otros (en toda su extensión y materialidad) es esa mera posibilidad hasta que es escuchada. Un intervalo de voz-escucha es una política que pretende ahondar en las posibilidades de vibrar desde la vulnerabilidad compartida.

Sara Ahmed aborda en su obra *Fenomenología queer* (2019) un análisis de la orientación de nuestras subjetividades en el espacio-tiempo. La autora establece la relación entre aquello que percibimos con la direccionalidad de cómo se orientan nuestros cuerpos, lo que repercute en determinar con qué nos vinculamos, qué nos afecta y a qué afectamos, ya que se trata de movimientos atravesados por la emocionalidad y en conexión con los sedimentos de la historicidad de los objetos. La propuesta de la autora consiste en trazar un paralelismo entre orientación y normatividad, donde esta direccionalidad de la norma tiende a poner a nuestro alcance unos objetos y otros no. Frente a ello se erige la potencia de la desorientación como distanciamiento de una dirección marcada. Por este motivo la autora habla de fenomenología queer, ya que el término *queer*<sup>71</sup> "viene de la palabra indoeuropea *torcer*" (Ahmed, 2019, p. 97), por lo que tiene una referencia espacial que posibilita su vinculación con la disidencia sexual y la racialización para argumentar la desorientación como un desplazamiento respecto a la norma a través del cual dar cuenta de las desigualdades vigentes.

Por su parte, Salomé Voegelin (2010, 2014) se aproxima a las posibilidades que lo sonoro alimenta en términos perceptivos. Como he comentado anteriormente, no se trata de considerar que el análisis social precise de lo sonoro como único anclaje, sino tener en cuenta los matices que la condición relacional del sonido aporta para entender la experiencia perceptiva desde su multiplicidad. La percepción del sonido parece constituir un intervalo de intervalos o un intervalo múltiple, donde distintos estímulos sonoros se dan de forma simultánea y, aunque aparentemente constituyan una "materialidad temporal" (Voegelin, 2014, p. 93), aluden también a la materialidad que los produce. Asimismo, hacen visibles conexiones que pueden permanecer invisibles si no estamos mirándolas en ese momento y, por lo tanto, contribuyen también a una idea de espacialidad en la que se enmarca dicha sonoridad a través de la condición relacional de la escucha, que se produce aunque nuestra subjetividad no esté dirigida hacia el lugar de su emisión. Según Voegelin, la potencia del sonido es que "no crea sustantivos, sino que permanece verbo, *haciendo*" (2014, p. 111), por lo que insta a la participación, al dinamismo, a la configuración y reconfiguración.

---

<sup>71</sup> Según la nota del traductor de la obra, Javier Sáez del Álamo, en inglés *queer* significa "raro" y también se refiere a "orientación sexual minoritaria".

Las aportaciones de ambas autoras nos llevan a plantear la existencia de una escucha "normada por la cultura y reproducida por las instituciones sociales" (Domínguez Ruiz, 2019, p. 99). Por lo tanto, desde la condición relacional que plantea la escucha en términos de espacialidad, la normatividad en torno a la voz-escucha configura también espacios de ausencias y pertenencias que orientan los cuerpos (y los oídos) en unas direcciones (y escuchas) u otras. Si retomamos la noción de que habitamos sociedades ocularcentristas (Zafra, 2015), pero, al mismo tiempo, planteamos la relevancia de la dimensión sonora en conexión con otros sentidos, resulta fundamental atender a la disposición de nuestros oídos en los distintos escenarios.

Asumiendo la asimetría de los espacios y la forma en que los cuerpos y los afectos se ordenan en cada uno de ellos, recojo en este apartado algunas de las resistencias que las distintas subjetividades despliegan frente a la escucha normada. Para ello, me baso nuevamente en las conversaciones para reproducir algunas estrategias que las personas participantes compartieron:

*¿Cómo dirías que era la relación entre sacar la voz, rapear,  
con la vivencia de violencia de género?*

Brutal. Fue como renacer. Aparte que me había sentido súper controlada y súper vigilada y súper tal, de golpe era no le debo nada a nadie, no le tengo que dar explicaciones a nadie, de golpe tengo algo que decir, de golpe...

[pausa]

Es que era como... aunque cantara una mierda de canción, como que lo que decía era "empodérate tú misma", ¿no? La gente se quedaba como "¡hala!"

*Y eso me daba subidón.*

[Manuela, énfasis añadido]

*O sea, orgullosa del vozarrón. Igual también por resistencia a lo mejor a lo femenino, ¿no? Como que igual vives mejor un rasgo que se identifica habitualmente como masculino o fuera de la norma.*

*Más que como masculino, fuera del canon femenino y digo, pues sí, con orgullito.*

[Matilde, énfasis añadido]

"Yo soy muy sincera, ¿eres chico o chica?", eso me pasaba delante de amigos.

Entonces para que yo como tener el control de esa situación, eh... *intentaba siempre ser yo el que la contase y además con mucho humor y riéndome de eso para que... Tener yo el control de la narrativa, por decirlo así, ¿no? Y eso sí que lo recuerdo, que siempre intentaba como eso y tratarlo con humor como para*

*restarle yo la importancia, que en el fondo la tenía para mí, pero evidentemente la tenía, evidentemente la tenía... sí*  
[Gerardo, énfasis añadido]

Pues yo creo que sí tengo voz dentro de la diversidad funcional o dentro del activismo de la diversidad funcional o dentro de un poco, sí...  
[pausa]

... desde el discurso que podamos tener en un...  
[pausa]

también, a ver [risas] en el gueto. O en nuestros guetos.  
(...) Desde el lado del activismo político más de calle, no sé cómo se puede llamar esto, que no venga de las estructuras, o desde las asociaciones o desde la política institucional, *puedo tener cierta voz porque he tenido el privilegio de estar en los sitios. Porque he tenido discurso porque tengo mucho morro* [risas].  
[Nuria, énfasis añadido]

Me pidieron leer en el primer Orgullo Loco que se hizo a nivel estatal, (...) y tuve que leer el manifiesto. Y bueno, pero a mí me da muchísima vergüenza porque está grabado, pero también es como bueno, *sé que a mucha gente la ha tocado*, que ese momento fue muy importante, la lectura del manifiesto, el contenido del manifiesto fue muy importante.  
[Ali, énfasis añadido]

En general, tengo una voz interior muy fuerte y sé expresarme.  
Me gusta hablar, me gusta expresarme.  
*En entornos LGBT me encuentro con la voz muy fuerte.*  
[James, énfasis añadido]

Mal que bien ya soy un referente en ese aspecto en la lucha de nuestros derechos, lucha feminista, porque también somos mujeres.  
*Allí cuando se habla de mujer trans migrante, Madrid, España, ahí yo pienso que tengo voz porque se escucha.*  
[Fabi, énfasis añadido]

Lo leemos juntas una amiga y yo. Mi compa de piso y yo. Unas veces leo yo, otras veces lee ella, pero estamos leyendo libros juntas así, ¿no? Y es muy bonito también leer en voz alta. *Nos leemos la una a la otra. Pasamos muchísimo tiempo del que pasamos juntas leyendo.* Es la hostia. Yo creo que es una de las cosas más sublimes que me pasa en este momento en mi vida. O sea... *leernos la una a la otra, es una pasada.*  
[Rebeca, énfasis añadido]

Las vivencias expuestas en las distintas conversaciones ponen de manifiesto como, a pesar de la existencia de una serie de asimetrías sociales, la voz y su reconocimiento

desde la escucha posibilitan la agencia. Esta tiene lugar en muchos casos mediada a través de lo no humano, como el micrófono de un concierto en el caso de Manuela o, de forma similar, un altavoz, un megáfono o cualquier otro dispositivo que amplifique la voz.

Asimismo, Matilde encuentra en la "gravedad" de su voz un elemento de orgullo por desafiar el binarismo de género desde lo sonoro. Por su parte, Gerardo se traslada a un recuerdo de la infancia cuando le confundían con una chica y recuerda cómo hacía uso del humor contando él mismo la anécdota como forma de resistencia a posibles burlas. Como sostiene, prefería "tener el control de la narrativa" que esperar a que otros se rieran. Si bien en su caso sí era algo que le afectaba, no deja de ser una estrategia con la que anticiparse y reapropiarse de la posible sanción social por no plegarse a los marcos normativos de género.

Los contextos activistas o lugares de encuentro disidente constituyen espacios seguros en los que Nuria, James, Ali o Fabi sienten que sí tienen voz, lo que está necesariamente vinculado con que esta es reconocida a partir de la escucha. Esto se relaciona con la potencia de estas *desorientaciones* (Ahmed, 2019) en su hacer colectivo, mediante el cual se refuerza una resistencia multidireccional alejada de la norma y que, al mismo tiempo, permite un espacio sonoro más habitable.

Por último, Rebeca plantea una cuestión muy interesante a partir de las lecturas en voz alta compartidas con su compañera de piso que interpreto en clave de resistencia y de cuidados desde la voz. En la adultez, la lectura de un libro suele concebirse como una práctica individual y silenciosa; el hábito de leer en voz alta se limita más a las interacciones con niños. Esta forma de relación donde la palabra escrita, la palabra hablada y el oído tejen un vínculo que resulta muy potente. En primer lugar, porque tiene que ver con habitar la vulnerabilidad y la intimidad de un tipo de lectura que no haríamos con cualquiera. En segundo, porque habla de entregarse a la secuencialidad de la voz sin urgencia y a partir de la escucha de otra voz, lo que también rompe con el paradigma de la aceleración y la inmediatez.

La condición relacional de la escucha es muy sugerente; aquello que se genera en el acto de escuchar, donde los sentidos se cruzan y nos toca aquello que nos dicen, configura un resonar colectivo que implica un reconocimiento. Salomé Voegelin argumenta que el hecho

de que haya voces más diferentes no implica necesariamente que sean escuchadas. Por lo tanto, no es tanto la representatividad lo relevante, sino dejarnos afectar por nuevas voces, reconocerlas como interlocutoras legítimas. La autora habla de la escucha "no como un hecho fisiológico, sino como un acto de compromiso con el mundo" (2010, p. 3).

Hay expresiones de uso común como "dar voz" o "hacer visible" sobre las que podemos reflexionar en un sentido académico y activista. Ya no se trata únicamente de trascender la centralidad de la mirada a partir de un análisis social que solo hable en términos de lo que es visible o invisible, sino también de cuál es la dirección de este movimiento. Si lo pensamos en relación con la expresión "dar voz", esta traza similitudes con la idea de "dar permiso", "conceder", "permitir". De nuevo el sujeto que enuncia es el que hace posible la existencia y el reconocimiento de los otros.

Por eso considero que este trabajo, que ha partido del interés por la relevancia social de analizar los márgenes vocales de nuestros contextos, no puede perder de vista la escucha. Escuchar es estar en la receptividad de lo que otros pueden aportarnos para vibrar en común, habitar el intervalo relacional que esto habilita:

Estar a la escucha es, por tanto, ingresar a la tensión y el acecho de una relación consigo mismo: no, es preciso subrayarlo, una relación 'conmigo' (sujeto supuestamente dado), ni tampoco con el 'sí mismo' del otro (el hablador, el músico, él también supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un 'sí mismo' o un 'consigo' en general, y si algo semejante sucede acaso al final de su formación. (Nancy, 2015, p. 29-30)

Ana Lidia Domínguez se refiere a la escucha como un "fenómeno encarnado, situado y mediado" (2019, p. 94), ya que se vincula con la materialidad, se despliega desde un lugar concreto (y además precisa de una cercanía física para poder darse) y está condicionada a una serie de circunstancias (fisiológicas, simbólicas, tecnológicas y contextuales). La escucha normada (Domínguez Ruiz, 2019) da lugar a un marco desde el que conocer la realidad a través de los sentidos, de modo que "cada cultura habita su propio mundo audible en donde se hallan dispuestas sus prácticas, órdenes, significados y tramas relacionales" (Domínguez Ruiz, 2019, p. 99). Es así también como la escucha, al igual que posibilita el reconocimiento de quien habla, también construye una relación desde la diferencia. Aquello que escuchamos (o que no escuchamos) no es un terreno neutral, si



bien Murray Schafer (1979) tilda de "imperialismo" los procesos devenidos a partir de la dominación de Occidente en relación con la Revolución Industrial y la instalación de determinados ruidos en la cotidianidad, que devienen también en una "escucha colonizada" (Mayra Estévez Trujillo, 2016).

"Escuchar es situarse en la proximidad de la distancia. La justa inclinación del cuerpo" (Rozas, 2022, p. 24). Escuchar tiene que ver con un estado aparentemente improductivo del ser, donde el sujeto no está generando discurso, no está aportando, se está limitando a *ser en relación con lo que otros tienen que decir*. Escuchar (de una forma activa, situada, cercana) tiene que ver con una voluntad de aprender, con una aparente pasividad que habita el tiempo suspendido sin la urgencia de opinar sobre todo a cada segundo.

Sin ánimo de presentar una actitud negativa hacia las redes sociales, sino con la intención de hacer un apunte crítico sobre la forma en que las utilizamos, las cuestiones que acabo de comentar sobre la voz y la escucha pueden verse reflejadas en los usos que hacemos de ellas. A veces estamos (me incluyo) más pendientes de que nuestra "voz", vinculada de forma simbólica con las publicaciones de nuestro perfil, aporte al momento una opinión sobre cada acontecimiento político de relevancia que ha sucedido. También es el caso de los movimientos sociales cuando nos quema el querer llegar a todas las fechas importantes, querer estar presentes en todos los lugares, emitir comunicados sobre todos y cada uno de los hechos de actualidad. A veces habitamos la paradoja de posicionarnos en contra de ciertas lógicas capitalistas que reproducimos constantemente por encima de lo que nuestra salud mental y la del resto, junto a las necesidades de cuidado de nuestra red, pueden soportar.

La interpretación sobre la voz y la escucha difiere en el modo en que se vincula a la construcción de la subjetividad. La voz como acción sonora se relaciona de una forma más evidente con el yo como presentación en lo social (Goffman, 1979), mientras la escucha queda relegada a un segundo plano. Es más fácil que identifiquemos a la gente por su voz o su forma de expresarse que por su manera de escuchar. Existe todo un mercado en torno al aprendizaje del uso de la voz con fines laborales, mientras que, por el contrario, no existe algo similar en cuanto al aprendizaje de la escucha porque se lee en términos menos productivos a nivel económico.

Un ejemplo de esto último es el Congreso Internacional de la Voz<sup>72</sup>, celebrado en Madrid a finales de octubre de 2022. Su objetivo fue "dar la importancia y visibilidad que la industria de la voz se merece", con propuestas como una mesa redonda titulada "Tu voz es tu marca. Haz que se te escuche en todo el mundo". El auge de la voz viene de la mano de su mercantilización con iniciativas que vinculan el sujeto yo-voz con un yo que produce y consume desde lo sonoro en un terreno cada vez más extendido.

En relación con lo anterior, Nuria expone su visión a partir de su participación en los activismos desde la diversidad funcional con un enfoque alejado de esta lógica individualista y competitiva de la voz y más volcado en la potencia de los espacios pequeños y la escucha cercana:

Últimamente me pasa mucho que estoy pensando mucho en los grupos pequeños,  
¿sabes? Y en lo rico que es...

[pausa]

hablar...

[pausa]

o sea, es muy importante hablar de la diversidad funcional y que haya voces de la diversidad funcional, pero son mucho más ricos los discursos que tenemos cuando lo hacemos desde grupos pequeños. Porque todo eso se pierde, ¿no? (...)

Creo que se hacen cosas mucho más ricas.

Los grupos grandes últimamente me imponen mucho. (...)

Porque si pedimos que de repente aparezca alguien con un gran discurso dentro de la diversidad para decirle al resto lo que pasa en el mundo de la diversidad va a ser mucho más difícil que si se trabaja desde lugares más pequeños. (...)

Yo estoy cada vez participando más a lo mejor en talleres o cositas más pequeñas que ahí me estoy enriqueciendo un montón. Yo aprendo a callarme y aprendo a que hay un montón de gente hablando. Mucha gente que tiene muchas cosas que decir. Yo me estoy encontrando con gente muy guay. Pero hay que hacer otro tipo de espacios mucho más pequeñitos para escucharlo.

Porque si no, siempre habla la misma gente.

[Nuria]

Lo que Nuria plantea es un activismo desde la cotidianidad, desde la vulnerabilidad compartida en espacios reducidos. La voz es un concepto fundamental a nivel material y simbólico, deseable y reclamable para todes, pero igual de importante es "aprender a

---

<sup>72</sup> El siguiente enlace da acceso a la web del congreso donde se puede consultar también la programación: <https://vole.es/programa-vole-2022/>

callarse" cuando nuestra voz pesa demasiado en algunos contextos. En esta línea, considero que Ali señaló de forma muy acertada cómo esta reflexión crítica de nuestra forma de estar en lo social desde la voz tiene que ver no solo con el número de intervenciones o la extensión de nuestro discurso (que, como ella apunta, es a lo que solemos prestar atención), sino también con cómo la materialidad de nuestra voz puede condicionar a otras voces en el uso de la palabra:

yo noto que...

[pausa]

yo en contextos sociales, eso, como que siempre me acompaña el sentirme muy pequeñita con mi voz. Tal vez sí que me ha pasado, me pasa mucho, que digo algo y nadie me oye. Entonces es como...

[pausa]

me voy a callar, qué tonta. (...) pienso como en contextos o en la manera en la que se ha pensado en torno a cómo los hombres cisheteros a la hora de hablar. *Se ha pensado mucho más en lo que es la temporalidad del habla y no tanto en...*

[pausa]

o sea, como que eso en una conversación creo que sí se tiene fácilmente, quién habla más, quién habla menos, pero el hablar de la voz de la gente en otros términos creo que no se habla mucho y es algo que no se tiene mucho en cuenta creo. O a lo mejor es mi sensación, creo que sí, que no se tiene en cuenta a la hora de...

[pausa]

que condiciona un montón las relaciones espaciales,  
las interacciones, las interpersonales también.

[Ali, énfasis añadido]

Nuria y Ali hacen referencia desde sus experiencias encarnadas a cuestiones muy relevantes en relación con la escucha. Las conversaciones mantenidas con las 24 personas participantes han sido muy diferentes entre sí, especialmente en aquellos casos en que los temas se centraron en sus experiencias laborales frente a quienes hicieron más referencia a vivencias personales. Sin embargo, en la lectura-escucha posterior de estas, todas a excepción de una<sup>73</sup> mencionaron palabras derivadas del verbo "escuchar".

En la línea de apostar por un cierre creativo, donde la voz individual se diluya en favor de una voz colectiva, termino este apartado con una adaptación de los "poemas del yo"

---

<sup>73</sup> La única realizada a un varón blanco cisheterosexual, de clase media-alta, con una masculinidad hegemónica y un cuerpo capaz y adulto.

que Chadwick (2020) plantea a partir de la Guía de la Escucha (Gilligan et al., 2003). De este modo, propongo un poema-conversación como forma de sujeto polifónico y múltiple (Mol, 2002) a partir de las personas que generosamente han compartido conmigo sus experiencias. Este cierre configura de forma simbólica un encuentro en el que sus voces vibran, donde, aunque cada línea corresponde a una persona, la autoría aparece desdibujada para construir un discurso que es cuerpo-voz-vibración-vulnerabilidad-escucha desde lo común.

## [escucharse y escucharnos]

quiero ser escuchada

ujum... te escucho

te escucho en este caso

te escucho a ti hablar

te vuelvo a escuchar

escucha

escucharme

se me escucha y tengo lugar

nos gusta escuchar

me acostumbré a escuchar

tanto tiempo escuchando

he escuchado de todo

me gusta escuchar la voz de la gente

estoy ahí escuchando

la gente que se escucha

se encuentran que son más escuchados

cuando los ves o los escuchas hablar

se activa la escucha

siento que hay mucha más escucha

todo lo que sea intercambio [hablar-escuchar]

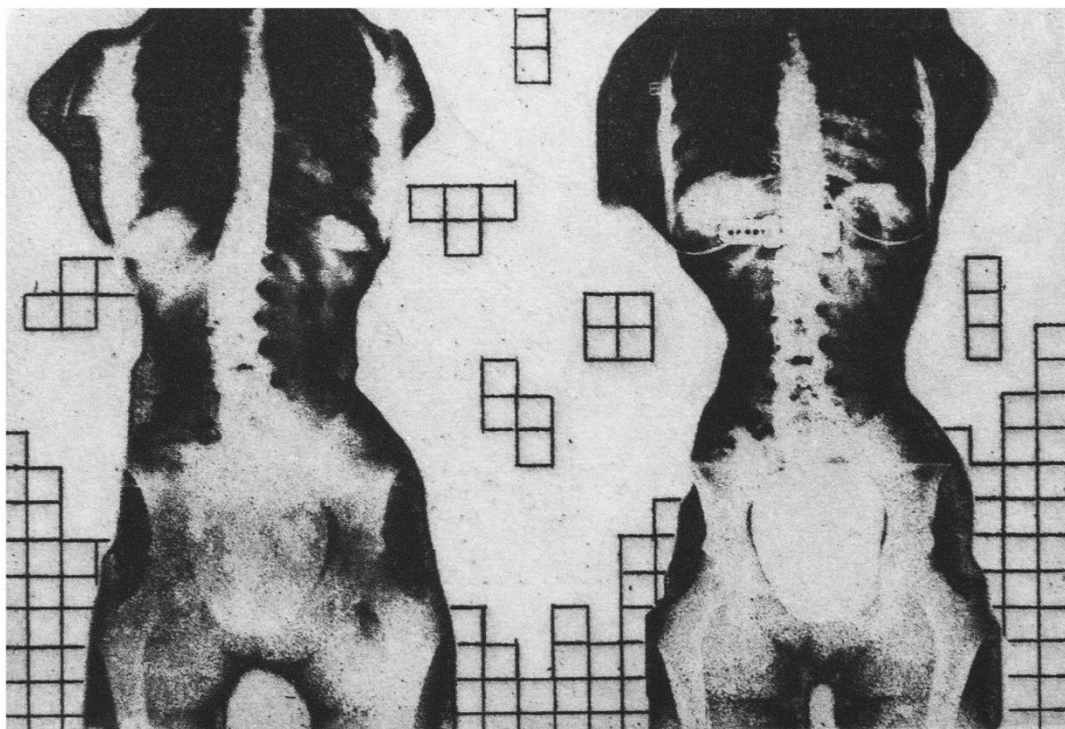
esta magia de escucharnos

el cuerpo vibra cuando escuchas

la gente, antes o después, lo escucha.

[...]

# [intervalo v]



---

Inclinaciones de una voz en cuestión

---

[|||||.....]

## ECOS DE ÚVULA 5

Ya noto esta contracción incómoda, estoy a punto de salir disparade. Efectivamente, los pulmones se han hinchado como globos, el aire ha recorrido a gran velocidad la tráquea arañando las cuerdas y me he visto amanecer en forma de carraspeo terrorífico. grequiX lo ha vuelto a hacer... Otra vez forzando de esa manera que daña tanto a mis compañeras las cuerdas vocales, pobres, están exhaustas. No hay manera de que le entre en la cabeza lo malo que es esto para su anatomía. En el ambiente flotan de nuevo estos sonidos vintage de naturaleza que me resultan bastante ajenos. No logro ubicar bien a qué pertenece cada uno porque grequiX nunca ha podido disfrutar de esos lugares, así que no sé a ciencia cierta qué cuerpo sonoro los genera. Intuyo algo que parece fluido y algunos ruidos que denotan movimiento, pero poco más. Estoy limitada a los límites de lo que esta garganta conoce.

Siempre me agrada encontrarme con la voz de belmaR. Tiene tantas capas, ha vivido tanto... Es una voz que ya no emite palabras, pero puedo apreciar las texturas de sus sonidos. Al entrar está acomodada en su butaca con una manta cubriendo sus piernas. Unas seguiriyas de Tía Anica La Piriñaca acompañan la escena y no puedo evitar sumarme al compás y tararear por lo bajini. belmaR también tiene los labios entreabiertos y emite un leve sonido que se suma al mío. Es nuestra forma inventada de abrazo y conversación, un punto indeterminado de la estancia en el que confluyo con su voz hasta hacerla palpable.

De vuelta en el transuvular, justo al llegar a colum[ε]lla, un vigilante le pide el DIS a grequiX. Durante la interacción, intento proyectarme con amabilidad y dulzura, hago las pausas adecuadas para que el oído se entregue a su función y el resultado en la pantalla del documento haga las delicias de nuestro interlocutor. Los ejercicios en el colegio me ayudaron mucho, tengo una flexibilidad asombrosa, ni en mis mejores sueños lo hubiera pensado. Mis antepasadas estarían muy orgullosas. Soy soprano y tenor cuando deseo, incluso puedo chillar hasta romper

una copa. Soy una voz sin género a la que le encanta surfear por cualquier género musical.

Una vez más, grequiX va con el tiempo ajustado. Lo sé porque me derramo en bocanadas cortas por las comisuras de sus labios. Retumbo en sus entrañas al ritmo de sus pasos rompiendo la acera y al compás de su corazón acelerado. Me adhiero a la laringe en llamas, subo y bajo a gran velocidad hasta que cruzamos el umbral del hogar. Voy recuperando la cadencia habitual de entrada y salida; es importante que ahora saque todo mi poderío. ¡Qué bien, un vaso de agua! El líquido me refresca el paladar y me ayuda a relajarme, mmmmm, es como estar en un spa en completa oscuridad.

¡Ya estamos en el retroverso! Reconozco a la perfección el sonido que da acceso al universo virtual. grequiX empuja la puerta del karaoke con ímpetu y no hay duda, es lemartY la que canta. Me encantan sus agudos, se me erizan las ondas al escucharlos. Sin duda ha elegido bien, Camela está en su top 5 de interpretaciones más logradas. Me imagino sentade en uno de los sillones de La Voz, ese programa prehistórico tan divertido, apretando el botón rojo y dándome la vuelta entre aplausos. grequiX se dirige a la barra para apuntarse en la lista y en la cola se encuentra con mikelgendeR, que va a pedir una canción para dedicársela a su abuela. Me da una alegría inmensa encontrarme con su voz, siempre me transmite vibraciones muy especiales.

Termina la actuación de lemartY y nos reunimos con ella. Ahora toca tener algo de paciencia en la espera. Las siguientes en actuar son el dueto annekruS & oranginA, las alcachofas más divinas, que se hicieron conocidas por sus actuaciones en directo desde la ducha. Mientras tanto, intercambio algunas palabras con las voces que me rodean, pero estoy nerviose, no lo niego. El tiempo pasa volando y cuando quiero darme cuenta ya estoy en el escenario. grequiX comienza con su baile habitual de piernas y ya noto los latidos desbordándose del pecho. De nuevo un leve carraspeo, mira que odio que haga eso y menos antes de mi salida en público. Empieza una canción inconfundible de Elvis Presley y cada vez queda menos para mi momento. Voy pasando por la letra sacando todos los graves de los que soy capaz hasta que en el



culmen de la canción me ensancho en la sala con un sonoro "queer  
of the road!"

## [intervalo V]. Inclinationes de una voz en cuestión

### [5.1.] Vertebrarse desde la voz

Si todo el mundo tiene una historia que contar sobre su voz, ¿es este el lugar para compartir la mía? Debe de ser así porque, aunque quizá no lo sabes (por lo que sea), en el grabado-portadilla que antecede a estas líneas salgo yo. Bueno, yo... sí, yo, o más bien la columna desviada que me sostiene.

Por lo tanto, todo indica que este es el espacio reservado a desarrollar con más profundidad lo que en la parte metodológica denominé *inclinación sinestésica* que, aunque ha ido acompañando también los otros intervalos, se expondrá en mayor medida en este. Llega el momento de poner a dialogar mi propia experiencia con las reflexiones y experiencias de los apartados anteriores para habitar las continuidades entre lo individual, lo social y lo político (Esteban, 2013).

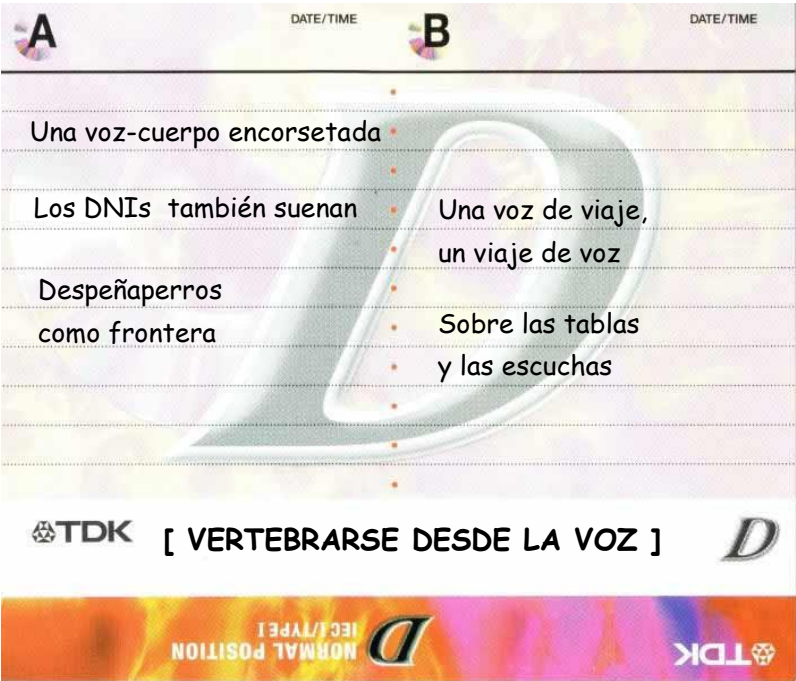
No te engaño, ahora mismo lo que quiero es salir corriendo. Sí, corriendo, como aquel día que fui a la primera sesión del taller de voz y me enteré de que había que cantar. O como cuando de pequeña me preguntaban cada Navidad si ya tenía novio y me derramaba en silencio entre los langostinos. Son los nervios del directo, porque sí, todo el mundo tiene una historia de la voz que contar, pero cuando llega el momento siempre se encogen un poco las tripas. Por ello, hago explícita mi vulnerabilidad en el proceso para, al mismo tiempo, confiar en su potencial en términos de apertura y vinculación con otros (Esteban, 2015).

Mi intención en este recorrido es basarme en lo que plantean los itinerarios corporales (Esteban, 2013) y distintos trabajos autoetnográficos (Alegre-Agís y Fernández-Garrido, 2019a, 2019b) para, tomando la voz como eje desde el que se vertebra la tesis, exponer mi vinculación a nivel personal, político, sensorial y emocional con el tema de investigación (Guasch, 2019). Pretendo que esta elección para el último intervalo sea una apuesta por otro tipo de conocimientos donde exponerme en "el tránsito entre lo cercano y lo distante" (Alegre-Agís y Fernández-Garrido, 2019, p. 27). En este sentido, planteo este apartado desde la porosidad del afuera y el adentro (Merleau-Ponty, 1993), donde partir de la propia experiencia suponga establecer conexiones con otras experiencias que remitan en su conjunto a lo social.

Para ello, me baso en el “archivo de sentimientos” que propone Ann Cvetkovich (2018), a partir del que transitar algunos acontecimientos más vinculados al trauma, así como desplegar estrategias de resistencia y reflexiones críticas. Uno de mis miedos al llevar a cabo este ejercicio es limitarme a narrar mis vivencias sin establecer una conexión clara con el marco social. Por este motivo y para no extenderme demasiado en anécdotas que pueden resultar repetitivas, procedo a explicar cómo organizaré este intervalo.

En primer lugar, propongo un acercamiento condensado a mi experiencia a partir de las categorías centrales de la investigación: *materialidad, identidad, tecnología y escucha*. Para ello y aprovechando lo que plantea Cvetkovich (2018), he denominado a esta parte “casete de sentimientos” en un arranque de nostalgia milenial y de atención a lo sonoro. Las canciones que lo componen abordan cuestiones relacionadas con mi recorrido en relación con el cuerpo, el género, el acento, la voz mediada y la escucha. Son pequeñas píldoras que conectan con los temas de las conversaciones y con el anclaje teórico-metodológico del trabajo.

**Figura 13**  
Un casete de sentimientos



A continuación vienen dos apartados más en los que desarrollo cuestiones que se han tratado en otras partes de la tesis, pero que considero relevante desarrollar más en esta. En primer lugar, *Duelos en plural*, donde hago referencia a un duelo que atravesé durante la pandemia para conectarlo con una serie de reflexiones en torno a la sonoridad y el dolor desde lo colectivo; después, *Rotar-vibrar-escuchar*, que pretende ser un cierre en clave de aprendizajes durante este proceso y cuestionamientos sobre mi posición en la investigación/activismo.

## **[5.2.] Un casete de sentimientos**

### **[5.2.1.] Una voz-cuerpo encorsetada**

Con quince años me pusieron un corsé ortopédico, que, por supuesto, es lo que cualquier adolescente desea a esa edad. Con quince años estaba encorsetada-armarizada-demacrada-marchita [#drama]. Adelanto que haré uso del humor en distintas ocasiones al hacer referencia a mis experiencias, ya que considero que ha sido y es una herramienta de supervivencia-resistencia fundamental. Combinaré esta forma de expresión con otras para dar cuenta de cómo somos en relación al resto a partir de esta complejidad de tramas afectivas y estados emocionales en devenir constante.

¿Mi columna desviada era una broma pesada de mi sexualidad desviada? Tal vez. Vertebrarme a partir de un eje torcido en un sentido amplio suponía una desorientación en relación con la direccionalidad de la norma (Ahmed, 2019). El corsé me inscribía en el espacio de una forma más limitada, de modo que, aunque yo era desde la relación con los objetos y sonidos que me rodeaban (Voegelin, 2014), mis movimientos estaban más restringidos. Por ese motivo, cuando el compañero que se sentaba detrás me llamaba para contarme algo, sucedían dos cosas:

- a) No me enteraba porque me llamaba tocándome en la zona del corsé y aquello era como un escudo antibalas.

b) Me enteraba, pero girarme era igual de armónico que una tortuga volcada sobre su propio caparazón intentando desesperadamente enderezarse.

Este cuerpo encorsetado era también una voz encorsetada, ya que el aparato apretaba mucho y se extendía hasta la zona inferior del pecho. Latour (2005) no habría dudado, el corsé tenía agencia y reconfiguraba mi manera de habitar el espacio desde la corporalidad y la voz. La vergüenza por llevarlo y que otros se dieran cuenta me hacía replegarme sobre mí misma (Ahmed, 2017) para tratar de pasar desapercibida. Mi cuerpo era un cuerpo que crecía desviado en relación con la expectativa de rectitud de mi columna y la expectativa de heterosexualidad obligatoria de mi sexualidad (Rich, 1980).

El ejemplo de modulación del cuerpo traza paralelismos con otros corsés menos evidentes que nos van imponiendo y que determinan nuestra hexis corporal (Bourdieu, 1994). Ese es el motivo por el que en espacios hostiles, como podía ser en algunos casos el contexto educativo, el encorsetamiento de mi cuerpo redundase en un encorsetamiento de la voz desde la voluntad de querer pasar inadvertida. Desde una concepción polifónica y múltiple del yo (Mol, 2002), mi subjetividad se articulaba de diferentes formas en relación con el espacio, y mis voces interiores se aceleraban o ralentizaban al ritmo de la ansiedad del momento.

No obstante, aunque esta experiencia supuso una dificultad considerable en un inicio, me permitió desplegar una serie de estrategias de resistencia que, sin duda, contribuyeron a lograr numerosos aprendizajes. En la línea de la posibilidad de agencia que comenta Butler (1997) a través de la reapropiación del insulto, en mi caso me anticipaba a este de forma similar a la comentada por Gerardo cuando le confundían con una chica. La intención de este movimiento era, como él expone, “tener yo el control de la narrativa (...) y tratarlo con humor para restarle yo la importancia” [2022, p. 250]<sup>74</sup>. Entre otras cosas, me dedicaba en los recreos a imitar el desfile de la Tarasca<sup>75</sup> donde salían unos gigantes que me recordaban a mi corporalidad limitada. Eran unas figuras rígidas de

---

<sup>74</sup> Para dar un lugar central a las conversaciones, en este *casete de sentimientos* dialogo con algunas de las experiencias de las personas participantes. Las incluyo a partir de la normas APA con la intención de que sus aportaciones cuenten con la misma legitimidad que el resto de citas, si bien las acoto entre corchetes para subrayar que son intervalos de voz-escucha.

<sup>75</sup> Se trata de un desfile que se realiza en la ciudad de Granada al inicio las fiestas del Corpus.

grandes dimensiones y con los brazos adheridos al torso, cuyo único movimiento posible era avanzar junto al resto en el desfile, pero manteniendo el torso inmovilizado.

Este cuerpo-corsé habla de una forma de habitar el espacio que, si bien en mi caso fue algo temporal que no pretendo igualar con otras experiencias, sí planteó puentes de empatía para reflexionar sobre cómo se configuran los espacios en los que nos movemos, a quién están dirigidos y cómo esto también condiciona las dinámicas de voz-escucha en las que nos relacionamos.

### **[5.2.2.] Los DNIs también suenan**

Llego a la oficina de Correos de mi barrio a recoger un paquete que me han enviado. Los ecos del covid todavía se alargan y es obligatorio el uso de la mascarilla. Es temprano, hay cola y hace frío. Llevo un abrigo grande, un chándal y un gorro de lana. Con todo este despliegue, lo único que me separa de un muñeco de nieve y me conecta con mi condición humana es la franja de los ojos que queda libre.

Mi turno. Intercambiamos saludos de cordialidad y la mujer que me atiende me pide el DNI. Lo saco y lo deslizo por la ventanilla. Ella lo coge con indiferencia y lo mira por encima, pero al poco clava sus ojos en el documento y después los dirige hacia mí.

— Tiene que venir la persona del DNI a recogerlo. Si no puede, te tiene que hacer una autorización.

— La persona del DNI soy yo.

Una perplejidad creciente se palpa a ambos lados de la cristalera. Ella insiste. Yo también. Entramos en un bucle kafkiano donde ella pone en cuestión si soy yo y yo pongo en cuestión quién es ella para hacerme semejante interrogatorio. Finalmente accede. Me marchó con el paquete bajo el brazo y una sesión de hardcore en el pecho.

El DNI es un dispositivo compuesto por una serie de casillas que funcionan como "marcas de exclusividad" (Vasallo, 2018, p. 46). Con él se determina quién pertenece y quién no a ciertas categorías sociales que se consideran relevantes en la inscripción de la identidad. Estas casillas a veces cobran relieve sonoro y se presupone, por ejemplo, un acento determinado a X nacionalidad, por lo que si la expectativa no se cumple, la sospecha se

activa. Lo mismo sucede con la consonante mayúscula que aparece bajo la categoría "SEXO", la cual también puede vincularse a un sonido más grave (M) o más agudo (F), y cuando esto no se da y la expresión de género no acompaña, se produce el cortocircuito.

Mi experiencia con el género está muy atravesada por el anclaje de la voz como un signo (Castañares Burcio, 1994) que en ocasiones ha tensado los marcos binarios. Tengo una voz más grave que la que se espera en un cuerpo socializado como mujer, cuestión que se añade a otros factores en juego como marcadores de género: la ropa que lleve en ese momento, cómo esta sea interpretada en términos de masculinidad/feminidad, el contexto en el que me encuentre y quién sea la persona con la que esté hablando. Estas cuestiones configuran y reconfiguran la lectura que se hace sobre mi identidad de género, donde el sonido como remisión (Magri, 2019) da lugar a que mi voz conecte con unos imaginarios u otros en relación con el género dependiendo de quién me interpele en cada caso.

Me gusta escuchar a Matilde cuando, al hablar sobre su voz, asegura estar "orgullosa del vozarrón" [2022, p. 250]. A mí me ha costado vivirlo de la misma manera hasta estos últimos años. A pesar de que el género se trata de una construcción sociocultural, la materialidad de sus efectos (de Lauretis, 1987, 2019) se hace presente a partir de marcas (López y Platero, 2018) que configuran nuestras experiencias. En mi caso, esto tiene que ver con vivencias de la infancia y adolescencia donde una desorientación respecto a la cisheteronorma (Ahmed, 2019) implicó una serie de sanciones que hacen complicada la relación con una voz que no se reconoce dentro de la feminidad.

En una conversación con una amiga muy querida, ella me preguntó si mi intención con esta investigación era reivindicar la voz grave de las mujeres o que una voz no normativa fuese un lugar desde el que poder reclamar la disolución de estas posiciones binarias. Su pregunta se sumó a una serie de interrogantes que venían acompañándome en los últimos tiempos. Considero que parte de mis malestares en torno a la voz-género han venido de una dificultad por asumir un rasgo que sentía que me vinculaba a la masculinidad y que cuestionaba mi reconocimiento desde la feminidad. "Hay voces y sonidos deseables y otros que no lo son" (Gallego, 2020, p. 51), y en un patio de recreo de los 90 tener "voz

de marimacho" o "voz de Manolo", unido a un *hacer género* (Butler, 2015) alejado de la norma no eran cuestiones especialmente aceptadas.

Regresando a la pregunta y tras este proceso de exploración en torno a la voz, me interesa más la segunda opción que la primera. Esta investigación ha supuesto, además de muchos aprendizajes, la posibilidad de reconciliarme con una forma de *hacer voz* y *hacer género* que no tiene por qué encajar en una u otra posición. Al mismo tiempo, asumo que las voces más graves pueden contar con mayor legitimidad en una serie de contextos sociales, un tema mencionado en algunas de las experiencias recogidas en este trabajo y que corroboro también a partir de mi experiencia. Por lo tanto, mi itinerario desde la voz en relación con el género está atravesado por una serie de vivencias que me han permitido encontrarme en distintas posiciones desde las que seguir aprendiendo.

### **[5.2.3.] Despeñaperros como frontera**

Fui consciente de que *hablaba fino* cuando empecé el colegio. Hasta entonces, mi círculo de socialización principal era el ámbito familiar. Mi padre y mi madre son de origen madrileño y sus genealogías desembocan en Castilla y León (Zamora por la vía paterna, Palencia por la materna). Por lo tanto, supongo que el castellano con el que me he criado es algo cercano al "castellano puro de Valladolid" [Hodei, 2022, p. 170].

Una de las cartas al director del diario *El Sol de Antequera* relata lo siguiente:

Cuando yo era niño (...), era muy frecuente oír, cuando se mencionaba a algún antequerano que volvía a nuestra ciudad después de un tiempo de ausencia.

— Fulano ha venido "hablando fino".

Solían aludir con esta expresión, de claro matiz peyorativo, a gentes que se marchaban a tierras situadas de Despeñaperros para arriba, y, al regresar, intentaban imitar la pronunciación del lugar donde habían vivido, sin conseguirlo (Vergara Palomino, 2014).

Despeñaperros para arriba, Despeñaperros para abajo. Despeñaperros como lugar fronterizo (Anzaldúa, 2016) en términos materiales y simbólicos. La expresión *hablar fino* hacía referencia en mi caso a un acento cuya procedencia se ubicaba "de Despeñaperros para arriba". Pero veintiún años viviendo en Granada terminaron mellando un poco esa "finura". Especialmente durante la adolescencia, donde los vínculos con les



iguales cobran mayor peso respecto a los familiares, desarrollé una especie de bilingüismo inconsciente.

Cuando estaba con mis padres o venía a Madrid a visitar al resto de la familia, tenía el *passing* de "neutralidad". Pero cuando salía por la puerta del hogar, la cosa cambiaba y hablaba algo más parecido al granaíno. El problema venía cuando estos mundos separados se solapaban y, por ejemplo, alguien me llamaba al teléfono fijo y tenía que hablar en el salón. Era entonces cuando se producía la interferencia entre los sonidos asociados a mi casa y los que me llegaban del otro lado del teléfono, y mi forma de hablar se enrarecía.

Este cruce generaba una fricción en los territorios de mi yo sonoro (Goffman, 1979; Voegelin, 2010)<sup>76</sup>. Si el acento es un marcador identitario vinculado con la voz que habla de pertenencias, historias y experiencias en un contexto determinado, en mi caso ese vínculo se desdoblaba en dos entre la negociación del reconocimiento en el entorno familiar y la negociación del reconocimiento en espacios de socialización con acento andaluz (Casado Aparicio y García García, 2008). En esta regulación de la voz hay una lectura implícita que se hace más evidente cuando recuerdo que en aquellos contextos que exigían una cierta formalidad, mi manera de hablar se aproximaba más al "neutro", mientras que en otros espacios de ocio distendido esto se relajaba. Por lo tanto, estas fluctuaciones de acento no se dan en un espacio neutral, sino que contribuyen a reforzar las asimetrías del espacio sonoro.

Mi experiencia en relación con el acento tiene que ver con un tránsito entre dos ciudades que me ha acercado a la articulación de las relaciones centro-periferia. La idea de "bilingüismo" que he mencionado remite al contacto con dos acentos diferentes, lo que permite una modulación u otra según el contexto. Sin embargo, este movimiento se da sin la carga de estigmatización que configuran la andaluzofobia porque no es el resultado de una presión social previa que fuerza esa adaptación. En este sentido, hay otras experiencias más significativas, que además responden también a dinámicas de discriminación que se dan en el propio territorio andaluz:

El ceceo fue para mí parte de todo ese laberinto de miradas. Querer dedicarte a la comunicación sintiendo coartada una herramienta tan importante para llegar a la

---

<sup>76</sup> He unido aquí los conceptos de "territorios del yo" (Goffman, 1979) y "yo sonoro" (Voegelin, 2010).

gente como el habla es todo un desafío. Dedicarse a la comunicación y cecear no eran para mí tareas incompatibles. (...) Sigo sintiendo que unos acentos en Andalucía están más estigmatizados que otros. Es distinto ser vista como folclórica que como cateta. (Gallego, 2020, p. 51-53)

Como comenté en el segundo intervalo, Mar Gallego (2020) vincula esta cuestión con un análisis de clase que hace referencia a la situación de Andalucía respecto a otros territorios. Esto se relaciona con su apunte sobre cómo hay dinámicas de exclusión en el interior de la propia comunidad autónoma que responden a las diferentes lecturas que pueden tener los acentos en relación con el nivel socioeconómico o con lo urbano frente a lo rural.

Al hilo de estas cuestiones, es importante profundizar en las capas de los acentos, que también son capas de territorios-cuerpos-memorias (Gómez Grijalva, 2012) y no se limitan a constituir variantes de un mismo idioma, sino que responden a herencias no siempre reconocidas. En el documental *Las llaves de la memoria* (Armesto, 2016), el escritor y profesor Antonio Manuel hace referencia a esta cuestión al mencionar a qué remiten los ecos del andaluz:

Una de las grandes huellas no está tanto en la palabra, sino en la forma de pronunciarla. Los andaluces aprendimos el castellano utilizando los sonidos que habitaban ya nuestra garganta. Las diferentes eses, zetas de la fonética arabo-andalusí, de la algarabía. Y eso explica la diferencia en la forma de expresarnos del pueblo andaluz. (2016, 1h21m14s)

#### **[5.2.4.] Una voz de viaje, un viaje de voz**

Julio de 2021. El calor es extremadamente sofocante en Madrid. Las aceras se derriten a mi paso y salir a cualquier hora que no sea la noche es una tortura asegurada. Me dirijo a la estación para coger un autobús en dirección sur. El vehículo cruzará los campos manchegos, atravesará Despeñaperros, avanzará entre olivares y me dejará en la ciudad de Lorca y de Rosa de España. Granada es, de momento, el lugar del planeta en el que he pasado más tiempo de mi existencia.

Todavía no lo sabía cuando me dirigía hacia allí, pero aquel viaje iba a ser un viaje en un sentido amplio. Un viaje de los que no solo implican recorrer kilómetros, sino atravesar

emociones que nos mueven (Ahmed, 2017) aunque no nos vayamos muy lejos. A veces reencontrarse con una misma no tiene tanto que ver con irse a Tailandia de viaje místico como con abrir uno de los cajones del cuarto de la infancia. Eso es lo que hice para encontrarme lo siguiente:

#### Figura 14

El walkman de mi infancia junto a la cinta que contiene mi primera grabación de voz



Estoy nerviosa y mis manos se vuelven torpes. Intento reproducir la cinta, pero me doy cuenta de que el walkman conserva unas pilas del siglo pasado que, para sorpresa de nadie, no funcionan. Le comento la situación a mi padre, que rápidamente se solidariza con la causa y busca unas nuevas. *Play*. El botón con el que empecé este trabajo y que da inicio también a este viaje al pasado.

Ubico perfectamente el casete porque siempre había querido recuperarlo, más aún desde que empecé esta investigación. Corresponde a mi participación fugaz en el programa *Ni brujas ni marujas*, un espacio en Radio Villalba que una de mis tías llevaba junto a una amiga como afición compartida. De niña pasaba muchos veranos en Madrid con esta parte de mi familia, así que mi tía decidió invitarme a la radio aprovechando que su compañera era de Granada para hacer un tour turístico sobre la ciudad en las ondas. No recuerdo exactamente qué edad tenía, pero se aprecia que soy pequeña. También noto que tengo la voz un poco ronca y que me había aprendido de memoria el guion que mi madre me había preparado.

Me pongo los cascos y me entrego a la escucha de mi yo infantil. El walkman y la cinta materializan el recuerdo y reconfiguran el espacio en el que me encuentro (Latour, 2005) a partir de una atmósfera saturada de emociones (Ahmed, 2017). Mi oído se inclina a una voz que también es mía y que, al mismo tiempo, ya no es la misma; han pasado muchos años y no solo ha cambiado un tono que me vincula ahora con la adultez frente a la infancia, sino que en la materialidad de mi voz actual, como sucede en todas las voces, están las huellas de un itinerario de vida hecho sonido. Un cuerpo múltiple, una voz-escucha múltiple (Mol, 2002) que no se hace igual hoy que en aquella época, que se articula y rearticula a través de estos objetos-memoria en este intervalo de tiempos y espacios.

Me detengo a observar la habitación en la que me encuentro. Voy recorriendo las paredes de mi cuarto. Apenas ha mutado desde que dejó de ser mi refugio habitual para ser una estancia temporal cargada de recuerdos. Me río para mis adentros cuando mi mirada se detiene en el póster enorme que tengo a la izquierda de la cama. En lugar de cuatro angelitos, los cuatro maromos de los Red Hot Chili Peppers velan mi sueño con sus torsos sudorosos y sus músculos contraídos. Estas paredes de gotelé que han estado inundadas de imágenes de la Súper Pop y la BRAVO han sido territorios del yo (Goffman, 1979) en los que proyectar heterosexualidad como supervivencia. Escucho esta voz de antes que es otra y, al mismo tiempo, es la misma. Recompongo en sus sonidos los miedos de años atrás que hoy son resistencia y "una necesidad de reconocermé a mí misma" [Brenda, 2022, p. 201] desde esta desorientación que también es orgullo y aprendizaje.

Esta regresión a la voz en el escenario familiar es también una remediación (Lasén, 2014) que cura otras heridas y me/nos fortalece en la vulnerabilidad de los márgenes. Un lugar donde lo humano se articula a través de lo no humano (Law y Mol, 1993) y, por ejemplo, el teléfono es el dispositivo que descolgaba y me devolvía ofertas de promociones tratándome en masculino o frases como "¿es usted el señor de la casa?" Quizá mi rechazo a esa lectura desde la masculinidad tenía que ver con querer distanciarme de la idea que se articula en torno al "señor de la casa". Sin embargo, años después soy y somos en la gravedad de nuestros vozarrones o en su pluma estridente, en una disidencia-disonante-discordante-disconforme que, dicho sea de paso, es también un disco de diamante en purpurina y fantasía.

### [5.2.5.] Sobre las tablas y las escuchas

La primera vez que me subí a un escenario tenía diecinueve años. Una compañía de teatro aficionado de Granada se había quedado sin una de sus actrices y buscaba a alguien para el papel. Me presenté allí sin experiencia previa a nivel profesional, aunque a nivel casero contaba con un largo currículum de personajes creados frente al espejo de mi cuarto y de juegos con amigas donde siempre quería ser el príncipe/novio/padre de la historia.

La obra que estaban ensayando era *El casamiento de Fígaro* (1778), de Beaumarchais, que no tenía el gusto de conocer pero sí las ganas de interpretar. El personaje que me tocó fue Susana, la que se casa con Fígaro. Susana, con su falda de volantes, sus tacones, su picardía y su feminidad del siglo XVIII. No os voy a engañar, el papel no me venía precisamente como anillo al dedo, más bien como callo al pie. Pero hice lo que pude, porque al final solo se trataba de hacer la actuación más repetida a lo largo de mi existencia: fingir ser una feminidad cisheterosexual, en este caso con boda incluida, todo lujo.

Pero en esta última canción del casete de sentimientos me interesa más dirigir la atención hacia una cuestión fundamental en el teatro que me supuso muchos aprendizajes y cuestionamientos: la escucha. Probablemente cualquier persona que haya tenido algún contacto con dinámicas relacionadas con el teatro ha podido apreciar que la dimensión relacional de la escucha (Voegelin, 2010) se hace más evidente<sup>77</sup>. Al menos desde mi experiencia, en el teatro se articula una escucha que no se limita al oído, sino que se extiende al cuerpo. Sobre las tablas "todo el cuerpo es una oreja" (Domínguez Ruiz, 2019, p. 95), y cuando esto no se produce, repercute en el resultado.

Es aquí donde mi itinerario sonoro se diversifica en otros escenarios que ponen de manifiesto otras posiciones que también conviene atender. Mi voz grave también es una voz que se escucha bastante. Es cierto que en algunas etapas de mi vida, especialmente en la adolescencia, ha sido una voz encogida-encorsetada por un recogimiento que tiene que ver con cómo las emociones afectan las atmósferas en las que nos relacionamos, nuestros cuerpos y nuestras voces (Ahmed, 2017). Sin embargo, nunca he tenido

---

<sup>77</sup> No me refiero a experiencias profesionales, sino aficionadas como es mi caso o incluso a partir de talleres que involucren el uso del cuerpo y la voz.

problema para proyectar la voz, más bien al contrario, lo cual se hizo todavía más evidente en el ámbito teatral donde esta cuestión es tan relevante.

Mi primera experiencia sobre un escenario supuso un punto de inflexión cargado de aprendizajes. Me permitió conectar con toda la potencia de mi voz, todavía por explorar y, al mismo tiempo, me hizo ser consciente del espacio que ocupaba en comparación con otras voces, que tenían muchas más dificultades para proyectarse. También me conectó de forma especial con la vulnerabilidad. Interpretar es exponerse y es también permitirse lo que una no se permite a veces en la cotidianidad. Es emocionarse y emocionar, es ser consciente de la articulación de cada parte del cuerpo junto a otros cuerpos. Es una sensación que me cuesta describir con palabras, donde eres en relación con otros en una proximidad sensible (Sabido Ramos y García Andrade, 2017) hasta que el aplauso final rompe el idilio.

Esta experiencia me permitió conocer otras caras de mi voz y cuestionarme en mis interacciones a partir de este privilegio. Como comenta Diego, actor profesional con una vivencia desde la voz similar a la mía en este sentido:

Cuando es una discusión con una persona que tiene una potencia vocal menor que la mía, la verdad es que suelo tener que venirme abajo, porque siento que la voz más floja o quebradiza implica como vulnerabilidad y a mí me... siento que empatizo bastante y como que me pongo más atento a escuchar lo que tiene que decir esa persona.

[Diego]

Esto es una cuestión que todavía está presente en mi cotidianidad a día de hoy y sobre la que sigo tratando de aprender. Cómo hacer uso de una voz que se proyecta bien, de una "voz de radio" sin nublar otras voces, que al final no es otra cosa que cómo relacionarnos con el poder cuando este está sobre nuestro tejado (o nuestra garganta).

Es a lo que se refería Ali al exponer que en los espacios activistas se habla mucho de la voz en relación con la duración de nuestras intervenciones, pero no tanto de cómo la voz también ocupa un lugar a nivel físico y esto "condiciona un montón las relaciones espaciales, las interacciones, las interpersonales también" [2022, p. 256]. Por este motivo, la escucha habilita un campo muy interesante donde se pone de manifiesto la

articulación de los cuerpos-voces en el espacio-tiempo en relación con la vulnerabilidad y los afectos.

### [5.3.] Duelos en plural

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (...) ¡A callar he dicho! (...) ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! (García Lorca, 1945, p. 65)

Cuando escribo -cuando escribimos- no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos (...). *Escribo de lo que me duele.* (Sanz, 2018, p. 50-51, énfasis añadido)

París, marzo de 2021<sup>78</sup>

No es pandemia para una tesis. No es pandemia para casi nada. Escribo estas líneas en marzo de 2021 coincidiendo con el primer aniversario de una excepcionalidad que ya no es tal. Un año antes de este cumpleaños triste, empecé a anotar en un diario lo que sucedía y lo que me sucedía. A grabar los aplausos desde la ventana. A fotografiar la cotidianidad del hogar para inmortalizar lo ordinario frente a lo extraordinario. Se me dibujó una sonrisa amarga cuando, al escuchar el podcast *De eso no se habla*, la voz de la directora me devolvía una experiencia similar al relatar que empezó a recoger los sonidos del confinamiento “para preservar ese tiempo suspendido” (Cadenas Cañón, 2020c). Me preguntaba cuántas personas habíamos hecho lo mismo, cuáles habían sido los trucos improvisados para tratar de condensar aquella rareza instalada.

---

<sup>78</sup> Escribí este texto durante la estancia de investigación que hice en París un año después del estallido de la pandemia. Durante los dos meses y medio que estuve, se decretaron distintas medidas de confinamiento ante el repunte de la emergencia sanitaria. Al tratarse de un texto sobre dolores y duelos en un contexto tan concreto, he decidido mantener los tiempos verbales en presente, que es como lo escribí en aquel momento. Considero que esto facilita regresar a las emociones que me atravesaron durante su elaboración, una cuestión relevante de cara a su lectura.

Muchas semanas después, la palabra "virus" sigue siendo *trending topic* en cada telediario y yo he abandonado hace meses mi antología covid de andar por casa. La tesis también sigue aquí, eso tampoco ha cambiado. La blancura del folio me interpela sin escapatoria. Pero solo me nace empezar a escribir desde lo que me duele, desde lo que nos duele, porque los textos no solo son autobiográficos, también son polifónicos. "Al igual que la enfermedad cambia el funcionamiento externo e interno de un cuerpo, también modifica nuestro lugar en la sociedad, la naturaleza de nuestras relaciones y nuestros desplazamientos" (Bost, 2008, p. 343). El coronavirus y sus cristalizaciones que exceden la enfermedad en sí misma han tenido y tienen una serie de repercusiones que duelen. La herida como representación común del dolor es la evidencia palpable de la impresión de algo en el cuerpo que causa malestar (Ahmed, 2017), el desgarramiento de una superficie corporal aparentemente homogénea que ya no es tal. El dolor, los dolores, nos vinculan de una determinada manera con la forma en que habitamos el mundo, por lo que la pregunta "no es tanto qué es el dolor, sino qué hace el dolor" (Ahmed, 2017, p. 59).

Siento que no soy la misma al enfrentarme a esta extensión .docx. Soy consciente de hacerlo desde una serie de privilegios (entre otros, mantener mi trabajo y que este sea hacer una tesis), pero tengo la necesidad de hacer palpables estas marcas en el ejercicio de escritura. Mi lugar de enunciación se ha trasladado, un modo de mirar o, más bien, de escuchar, que ha mutado. Así lo percibo también en quienes han tenido voz y parte en este proceso, que también han hecho equilibrios ante las reconfiguraciones de esta excepción hecha norma.

"La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio!", exclama Bernarda Alba en el cierre de la obra teatral de Federico García Lorca. La enfermedad, relegada en muchos casos al "afuera constitutivo de una sociedad sana" (Bost, 2008, p. 347), parece imponer ese enfrentamiento fúnebre, nos deja frente a frente con la posibilidad de la muerte. Desde hace ya más de 365 días, desayunamos con un recuento de muertes como ruido de fondo, una "peculiaridad incómoda" a la que otros territorios y sus respectivas poblaciones llevan años asistiendo sin un virus como causa. Las cifras adheridas al café de cada mañana nos informan a nivel cuantitativo sobre la pandemia, pero nublan desde su impersonalidad aquello que concierne a lo cualitativo. El silencio que reclama Bernarda es el llanto enmudecido tras los visillos de esos datos, la contención entre muros y el abismo



entre pieles; la imposición de una productividad capitalista que nos exige estar mejor de lo que estamos.

En la cultura occidental, a la dualidad vida/muerte parece corresponderle la dicotomía sonido/silencio. Aquello que suena se relaciona con la existencia, mientras que el vacío sonoro nos remite a la ausencia, ya que "la muerte no es solamente un rostro que desaparece, es una voz que se calla y la extensión palpable del silencio" (Le Breton, 2021, p. 193). Al dolor por la muerte resulta difícil ponerle palabras. Se nos va la voz en el intento. "Los restos mortales de las personas provocan un repliegue sobre el silencio (...). Las palabras no dan su medida habitual (...), las voces están como en sordina" (Le Breton, 2017, p. 175-176). "Duelo" tiene una doble acepción que hace referencia, por un lado, a enfrentamiento y, por otro, al dolor por la transformación de nuestras vidas que no se limita a la aflicción por la pérdida de alguien. Y, a la vez, sus sentidos se entrecruzan entre sí: el duelo nos pone en ese cara a cara lorquiano con un desenlace no siempre deseado y, al mismo tiempo, nos deshace en esa ausencia.

Aunque el dolor se representa en ocasiones como una cuestión solitaria y huidiza en el habla, esa soledad del dolor está estrechamente vinculada con las implicaciones que tiene en nuestras relaciones con el resto, por lo que es pertinente acercarse a lo que *hace* la afectividad del dolor (Ahmed, 2017). Pensar el duelo como una cuestión individual y privada lo disuelve en la despolitización. Por el contrario, pensarlo desde la comunidad política hace hincapié en cómo estos dolores pueden accionar lo común y conectarnos con la vulnerabilidad compartida (Butler, 2006). Lo vivido durante el confinamiento no deja de ser un trauma colectivo cuyas consecuencias urge entender más allá de la patologización, de modo que amplíemos el foco a una conexión entre emoción y política que posibilite otros modelos como respuesta (Cvetkovich, 2018).

### **[5.3.1.] Secuencia de una ausencia**

**Viernes, 3 de abril de 2020. La pandemia amenaza con dejar entre 14 y 22 millones de personas más en pobreza extrema en Latinoamérica. El secreto del fútbol que resiste al coronavirus está en los números. Inditex trae a España más de 35 millones de unidades de protección sanitaria desde el inicio de la crisis. Okupas**

**de Madrid se saltan el confinamiento con la excusa de fabricar mascarillas contra el virus. 12.418 muertes por covid en el estado español.**

A las 18:15 horas mi proceso de escritura de tesis se enreda con mi proceso de duelo. Mi tía Maribel fallece con 82 años. Ese día, a esa hora, las muertes sobrepasan ya la escalofriante cifra de 10.000. Mi tía era mayor y estaba enferma, así que no hay sorpresas ante el desenlace. Pero Maribel había sostenido mi vida y la de todas las personas de mi familia, por lo que la imposibilidad de acompañar estando a unos pocos kilómetros escuece<sup>79</sup>.

¿Es entonces la voz una forma de "tocarse"?

Con-tacto sonoro.

La investigación sobre la voz-escucha se ve salpicada por la reminiscencia sonora de Maribel. Hacía ya años que mi tía no podía hablar debido a su demencia semántica, pero sí podía emitir sonidos. A pesar de tener un avanzado daño cognitivo, su expresión emocional se reflejaba en la modulación de las sonoridades que podía producir. Cuando se alteraba por algún motivo, los sonidos que emitía incrementaban su intensidad. Sucedió al contrario cuando se relajaba, lo cual ocurría muchas veces ante el contacto piel con piel. Entrelazar nuestras manos ayudaba a que sus sonoridades se acompasasen al ritmo de su respiración. La última vez que vi a mi tía Maribel con vida grabé un pequeño audio. Se escucha el rechinar de sus dientes, los jadeos intermitentes y las metamorfosis de su pequeño universo lingüístico. He vuelto a él algunas veces y, aunque no hay un mensaje concreto recogido, la forma en que suena me permite trasladarme a su figura a pesar de que no haya palabras en la grabación. Es una memoria sonora en la

---

<sup>79</sup> El duelo a distancia desembocó en este artículo publicado en El Salto: <https://bit.ly/3RAvtao>. He vuelto a releerlo en varias ocasiones y todavía me sorprende que pudiera escribir algo así en el vórtice del dolor. Creo que el confinamiento forzó una búsqueda desesperada de ritos, que en mi caso se materializaron en la escritura como refugio. Una selección cuidadosa de palabras como paralelismo obligado de la elección de flores para un altar. En el momento en que añado esta nota al pie estoy terminando "Lo que hay", de Sara Torres, que me conecta con los virajes inesperados que genera el dolor, como aferrarse a un cuerpo vivo mientras otro cuerpo se apaga o, en mi caso, agarrarse a la voz escrita mientras otra voz se desdibuja. Son reveses paradójicos que tienen que ver con la urgencia vulnerable de vincularnos con/desde/para otros como certeza frágil de sentido.

que se entrecruzan voz, tecnología, emoción y cuerpo para hacer posible el recuerdo y llenar de sonido el silencio del duelo.

Nunca había pensado en grabar la voz de alguien cercano para mantenerla en el recuerdo hasta que empecé a prestarle más atención a lo sonoro. Fue a raíz de una conversación que tuve con una amiga cuando esta alternativa empezó a esbozarse. Ella compartió conmigo que, ante la muerte de alguien cercano, la posibilidad de olvidar su voz en algún momento le generaba una sensación muy dolorosa. Así lo he vivido también desde mi experiencia, ya que las muertes anteriores a la de Maribel han quedado desdibujadas a nivel sonoro por un recuerdo muy vago al que es difícil agarrarse. "La voz falta como la persona que ella encarna. Es el lugar del duelo y, sin embargo, el anhelo del retorno" (Le Breton, 2021, p. 194). La grabación que conservo de mi tía es un deseo de anclarla a este mundo, a mi memoria. Es un archivo MP3 que comprime un duelo dentro de un duelo: el de un rostro conocido entre tantos otros desconocidos con el dolor como escenario colectivo.

Atender a los sonidos en torno al duelo es una forma de palpar la dimensión sonora de los ritos ante el silencio que nos sugiere la muerte. Las distintas tradiciones culturales en torno a la muerte muestran también una presencia de lo sonoro en sus prácticas. El *Bardo Thodol* o *Libro tibetano de los muertos*<sup>80</sup>, atribuido a Padmasambhava, sostiene que el oído es el último sentido que se abandona al morir<sup>81</sup>. Aunque la persona muerta parezca no oír nada, es preciso continuar con la lectura de este texto sagrado. Según la tradición tibetana, estas palabras quedarán en el subconsciente del muerto y le servirán en su entrada al estado intermedio (Dargyay, 2009) que hace referencia al intervalo que va de una vida a la siguiente (Fremantle, 2001).

---

<sup>80</sup> Se trata de la traducción más extendida en Occidente, aunque en el artículo *El oído, nuestra última conexión antes de morir*, firmado por REHUNO (Red Humanista de Noticias en Salud, 2021), se sostiene que *Bardo Thodol* significaría literalmente "liberación a través del oído durante el estado Post Mortem".

<sup>81</sup> La ciencia llegó a una conclusión similar en 2020 a través de una investigación recogida en el artículo *Electrophysiological evidence of preserved hearing at the end of life* (Blundon, Gallagher y Ward, 2020). En este se apunta que el oído parece ser uno de los últimos sentidos que se pierden al estar cerca de la muerte.

Al igual que en otras religiones, en el islam recitar las palabras del Corán en voz alta agita las emociones, son ecos que resuenan en las almas (Clark, 2003). Hay una ritualización a partir de la voz con la *shahada*, que es "el primer pilar del islam, y es a través de este acto ritual que se formaliza la conversión al islam. Resumiendo, se trata de declarar que 'no hay más Dios que Alá, y Mahoma es su profeta', al menos ante dos testigos" (Sarrazin y Rincón, 2014, p. 134). Cuando nace un bebé, es costumbre susurrar la *shahada* en su oído. Asimismo, esta se recita en los instantes previos a la muerte de una persona, práctica que también puede llevarse a cabo tras su fallecimiento durante el traslado del cuerpo (Clark, 2003; Alshboul, 2012).

David Le Breton sostiene que "en la mayoría de las sociedades humanas, el duelo desarticula la voz e implica gritos, llantos, gemidos, silencio... El lenguaje se pone en jaque por su insuficiencia temporal para hablar de la pérdida" (2021, p. 196). Argumenta el autor que los ritos son espacios donde se da una cierta suspensión del uso cotidiano de la voz. En ellos, lo que él denomina "ruido" al no tratarse de una voz discursiva se expresa con mayor amplitud, aunque también está sujeto a unas ciertas regulaciones propias de los ritmos. Uno de los ejemplos que pone Le Breton es el las sociedades de la Edad Media, donde se daba un intento de limitación por parte de la Iglesia católica de las expresiones de dolor y emocionalidad en estos procesos. Estos paisajes sonoros<sup>82</sup> (Schafer, 1979, 2013) del dolor sostienen en lo común la vulnerabilidad desbordada ante la muerte y suponen un paréntesis que permite ciertas sonoridades atravesadas por la emoción para dotar de significado a estos actos.

Trato de agudizar el oído, de prestar atención a cómo suena la tradición en la que me he criado en relación con la ritualización de la muerte. Escucho palabras solemnes que reverberan en el interior de una parroquia. Canciones en la radio que asaltan la cotidianidad para evocar el recuerdo, a las que de forma improvisada sumamos la voz

---

<sup>82</sup> El término original procede del inglés *soundscape*, planteado por Michael Southworth (1969) en *The Sonic Environment of Cities*. En *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, Ana Lidia Domínguez Ruiz y Antonio Zirió Pérez exponen que este término en el desarrollo posterior de Schafer "está acompañado por un amplio andamiaje que posibilita mapear la geografía sonora de un lugar, es decir, reconocer, nombrar, ubicar, clasificar y jerarquizar los sonidos de un espacio geográfico determinado, así como una pedagogía de la escucha" (2017, p. 17).

temblorosa. Saetas que se precipitan desde un balcón en medio de una calle saturada de gente, piedras y emociones compartidas.

**8 de mayo de 2020. El 51% de la población pasa a la fase 1. Asesinadas en México tres trabajadoras del Instituto de Seguridad Social. El día que se rindieron los nazis. Castells pide bajar las tasas sin resolver la financiación. 26.299 muertes por covid en el estado español.**

A las 0:36 horas tengo una notificación en la bandeja de entrada de mi correo de la misma amiga que hace unos párrafos me habló sobre voz, muerte y olvido. En el mensaje me cuenta que le había costado mucho encontrar las palabras para decirme todo lo que hubiera gustado decirme cuando mi tía murió. Se siente hermanada con mi duelo, ya que este le recuerda al suyo por la muerte de su abuela. Sin ser creyente, le entran ganas de que Maribel y Sarah se conozcan allá en no se sabe dónde o aquí, en nuestra propia amistad. Y finaliza compartiéndome un artículo que lleva por título "La palabra como ritual", escrito por Yásnaya Elena A. Gil (2020), un acercamiento a la ritualización de la muerte en la cultura mixe.

El pueblo mixe se sitúa al noroeste de Oaxaca, México. La colonización española implicó una violenta conversión al catolicismo, aunque estas culturas mantuvieron sus ritos prehispánicos originando un sincretismo religioso (Barrera Pineda, 2017). Yásnaya Elena A. Gil menciona en su texto la estrecha relación entre el sonido de las campanas y la muerte:

Una de las certezas que tengo sobre mi propia muerte es que las campanas de mi comunidad doblarán por mí, independientemente de dónde haya sucedido; será un reconocimiento sonoro de mi pertenencia a esta comunidad (...). Desde la infancia, aprendemos sobre el significado de cada conjunto de toques. Un tañido particular anuncia la muerte de una persona adulta, otro distinto la muerte de una niña o niño pequeño. No en vano el verbo que utilizamos para tocar las campanas es el mismo que utilizamos para llorar: *yä'äx*. Por esta doble acepción, la frase 'las campanas están tocando' puede interpretarse también como 'las campanas están llorando'. Después de escuchar los últimos ecos que se estiran tristes y solemnes sobre el lomo de la montaña, en la que mi comunidad habita, nos preguntamos entonces: '¿por quién doblan las campanas?'. La respuesta anuncia que hemos de congregarnos para participar de los rituales (A. Gil, 2020).

Comenta también la función esencial de las palabras en estos ritos. En la cultura mixe, tras contemplar los restos de la persona fallecida y pronunciar los rezos, es habitual preguntar cómo sucedió la muerte. Hay una persona que encabeza el duelo y a partir de esta información, sumada a las últimas preocupaciones y palabras expresadas por la persona fallecida, elabora un relato donde cuenta los acontecimientos, con sus interpretaciones y sentimientos ante cada hecho. Se trata de una narración que se repite frente a las distintas visitas, adquiriendo un cariz terapéutico que, más allá de lo discursivo, otorga un significado a la muerte.

La voz desplegada en la ritualización de la muerte en las culturas mencionadas, así como en tantas otras, contribuye a la construcción de un significado en torno a un fallecimiento. "La pérdida no es solo algo del ámbito psicoanalítico o psicológico, sino constitutivo de relaciones sociales, políticas y estéticas (...). La pérdida se convierte en condición y necesidad para un cierto sentido de comunidad" (Butler, 2003, p. 467-468). El espacio del duelo dilata su condición sonora a través de voces que exceden el lenguaje, que actúan como un "pegamento social y personal, que nos ayuda a crear entre individuos y grupos" (Karpf, 2007, p. 2).

No todos los duelos se permiten, al igual que no todo lo que implica un duelo es considerado como tal. Pero cuando este puede ser transitado da lugar a una posible reorganización de los cuerpos, a que un cuerpo se vincule con otros cuerpos a partir de la experiencia del dolor. Las sonoridades de los procesos de duelo<sup>83</sup>, ya sean las relativas a los ritos, las expresiones fónicas del dolor o las memorias sonoras a las que regresamos hacen viable que, sin tacto, se genere un cierto contacto. Para referirme a la fricción de estos dos sentidos hablo de materialidad de la voz basándome en las aportaciones teóricas que entienden *lo material* como una atención a las relaciones entre lo humano y no humano. Con este posicionamiento trato de no entender la voz exclusivamente como pensamiento o lenguaje, es decir, desde su condición meramente racional-discursiva. Por el contrario, me inclino más por entender la voz como "carne en movimiento", según

---

<sup>83</sup> Sobre esta cuestión y en relación con el Día Mundial de la Voz, que se celebra el 16 de abril, escribí este artículo en El Salto: <https://bit.ly/3Rx9GA7>. Mi intención fue subrayar que, además de la necesidad de cuidar nuestras voces desde un punto de vista fisiológico, también es importante entender la voz desde su dimensión relacional, es decir, lo que esta evoca en su significación y la forma en que nos sostenemos a través de ella a través de vínculos en resonancia con los cuidados.

Ferrete (2016), o como aquello que da "carne al lenguaje" según Le Breton (2021, p. 5), a partir de lo que la concibo en relación con otros cuerpos.

El énfasis en la materialidad de la voz permite analizar de otro modo los lugares en los que esta se pone en juego. Pensar en los tránsitos sensoriales de una voz que nos toca posibilita atender a cómo lo emocional construye una atmósfera concreta donde los sentimientos no solo aumentan la tensión, sino que están en tensión. No solo son voces que se generan a partir de un proceso anatómico, sino que son voces que dejan una impresión en otras corporalidades, marcas o rastros que colectivizan la herida del dolor de una forma productiva. No implica necesariamente sentir lo mismo como si se tratara de una cuestión estática, sino que son emociones que se movilizan en determinados contextos saturados de afectos (Ahmed, 2017).

Al acercarnos a la ritualización de la muerte de la cultura mixe, Yásnaya Elena A. Gil se cuestiona sobre cómo se velarán los restos de los seres queridos en una situación de distancia social impuesta con motivo del confinamiento. Desde una "socialidad del dolor -el 'vínculo contingente' de ser con otros" (Ahmed, 2017, p. 64), piensa en la violencia de la imposibilidad de esos rituales y en qué formas alternativas tendrán esas significaciones en torno a la muerte. Estas dificultades en los encuentros desde el dolor dificultan el duelo por la ausencia de los afectos compartidos en los ritos. Finaliza la autora con la certeza de que inventaremos otras maneras para esas despedidas. Y el modo en que resuenan sus palabras en mi pantalla, las de mi amiga como mediadora, las convierten en un ritual improvisado en código binario.

Suzanne Bost (2008) hace referencia a la potencialidad de los duelos en términos de materialidad. Menciona el altar online que se hizo de mayo a octubre de 2004 por la muerte de Gloria Anzaldúa, recogido en una plataforma digital<sup>84</sup>. Aunque pertenece a una época prepandémica, es interesante pensar que se trató de un espacio de confluencia de un duelo a distancia. Uno de los aspectos destacados del sitio web es que los mensajes volcados hacen referencia a aspectos materiales, como las lágrimas, la piel de gallina, las formas del cuerpo, los dolores o las enfermedades, toda una serie de marcadores corporales más allá de los también presentes de raza, género o sexualidad, que de algún

---

<sup>84</sup> El enlace era <http://gloria.chicanas.com>, aunque ya no se encuentra disponible.

modo "desenredaban las fronteras entre los cuerpos para formar una materialidad colectiva caleidoscópica" (Bost, 2008, p. 365). Visitar la página y recorrer estas diferentes expresiones del duelo hace que se conviertan también en algo presente en el propio cuerpo, que se aborde una reflexión mutua en torno a la *herida* aunque no haya una identificación directamente basada en la misma, una fricción que forja de algún modo una comunidad (Bost, 2008). Porque, aunque no haya una marca superficial del dolor, este se imprime (Ahmed, 2017) en las corporalidades y moviliza una serie de emociones compartidas.

El duelo nos coloca frente a nuestra condición vulnerable, hace todavía más evidente la inevitable sujeción con el resto, lo que da cuenta del complejo entramado en el que nos movemos (Butler, 2006). Los sonidos de los procesos de duelo pesan de una forma particular porque el silencio impuesto de la ausencia nos abre a una escucha diferente e invita a recogernos en otras formas de expresión desde la voz. La materialidad de lo sonoro nos abraza, nos toca, nos conecta desde la fragilidad. ¿Ofrece este duelo generalizado con mayúsculas una apertura a una escucha diferente desde esa vulnerabilidad? ¿Nos brinda la extensión de esta herida una posibilidad de acompañarnos desde las voces fragmentadas, de atender a los ecos de otros dolores y ser conscientes de que nos movemos en una trama relacional que también suena?

**Sábado, 22 de agosto de 2020. Desalojan cumpleaños de más de 130 invitados. Un hombre mata a su hermana y a su sobrina en Soutomaior (Pontevedra). Apple anuncia que cerrará cuatro tiendas en Madrid. Evacuaciones por el incendio en Garafía (La Palma). Rescatan a cuatro supervivientes de una patera con once desaparecidos en Almería. 12.418 muertes por covid en el estado español.**

A las 9:36 horas, Silvia Nanclares (2020) escribe el siguiente tuit: "¿No habéis desarrollado fobia al sonido cuarentena? No puedo escuchar podcast ni charlas grabados en esos días con esa textura característica de las videollamadas. Los oigo y me viene todo el mal rollo de esos días." Sergio Vega (2020) responde: "pienso mucho en ese sonido, en las interferencias, en ese *intervalo* de sonido. Define mucho la cuarentena".

Intervalo.



Un intervalo es el recorrido de una comisura a otra de los labios que ya no veo por la mascarilla. Un intervalo es ese lapso suspendido cuando, en una videollamada con amigos, alguien pregunta "¿qué tal estáis?" Y la pantalla se convierte en el espejo del desfase entre un rostro contenido y una respuesta escueta que no da toda la información en lo que dice, pero sí deja huellas en cómo lo dice. Un intervalo es cuando hablo con mis padres y les pregunto qué tal están, y mi madre me habla de la vecina del primero, del profesor de mi colegio que se ha encontrado en el barrio o de su actuación favorita de *Mask Singer*. Y cuando insisto, la voz se encoge y la respuesta es mecánica "estamos bien, como siempre, sin novedad". *Estamos todas bien* es el título de una novela gráfica de Ana Penyas, y es un intervalo también entre cómo estamos y lo que contamos, entre lo que nuestro discurso transmite y la materialidad de nuestra voz conmueve.

### Figura 15

Viñeta de la novela gráfica *Estamos todas bien* (Penyas, 2017)



Este "sonido cuarentena" es la voz mediada por la tecnología haciendo las veces de sinalefa entre vocales, entre bocas, en medio de la distancia social. Una voz que "es entrecuerpos" (Rozas, 2022, p. 13) con dispositivos tecnológicos que hacen de pasarela de dolores y duelos. La voz como intervalo-interferencia-interludio en el que cuerpos, tecnologías, afectos, lenguajes nos vinculan en una relación que también suena.

## [5.4.] Rotar-vibrar-escuchar

El clima actual de debate polarizado puede potenciar el riesgo de que nos atrincheremos en posiciones estancas (Serra, 2021; Missé, 2021; Romero Bachiller, 2022). El algoritmo de las redes sociales permea también los espacios de interacción política, donde a veces los cierres herméticos en torno a aquello con lo que nos identificamos dificultan la circulación de aire y, por lo tanto, de otras voces. Frente a esta situación, los equilibristas oscilan entre cómo alzar la voz en favor de lo que nos atraviesa sin silenciar a otros por el camino; o cómo reclamar la escucha y, al mismo tiempo, generar espacios de apertura donde ponerla también en práctica con lo que toca a otras vidas. El arco de la voz-escucha es tan extenso que cubre tanto su condición material de engranajes corporales vinculados entre sí como su comprensión simbólica en términos de reconocimiento en la arena política. Es precisamente dicha amplitud una posibilidad para comprenderlo como un continuo relacional, donde poder subrayar la materialidad de la voz-escucha como forma de hacer política, así como apostar por una política que no se agote en lo discursivo y dé la misma importancia a la resonancia entre cuerpos.

A lo largo de mi trayectoria en la que se entrecruzan lo personal-político-académico, he vivido experiencias variadas y he experimentado algunos desplazamientos que me gustaría mencionar brevemente para situar mi posición actual. Especialmente en mis primeros años de activismo, he sido testigo y cómplice de actuaciones punitivistas en contextos activistas en los que he participado. Expulsiones de determinados espacios a personas que participaban en ellos; apego desmedido por el término *horizontalidad* como palabra mágica con la que borrar de un plumazo las relaciones de poder, donde la preservación de esta supuesta simetría pasaba por la vigilancia exhaustiva de supervisores más bien verticales; intervenciones a modo *juicio express* con una sentencia como resultado donde alguien quedaba relegado al ostracismo. De repente, una persona con la que hasta entonces habíamos compartido tiempo, asambleas, ocio, manifestaciones, vida al fin y al cabo, se convertía en alguien que desaparecía de nuestros espacios y a quien negarle el saludo si nos cruzábamos por la calle.

La conexión con esto que relato tiene que ver con algo que me sucedió y que me llevó a experimentar otra posición a partir de la cual redimensionar estos escenarios. Mis

primeras producciones académicas trataron sobre la asexualidad, la mayoría de ellas en coautoría con quien me dio a conocer este tema, algunas otras de forma individual. Las vivencias del colectivo asexual no me atraviesan en lo personal, pero me resultó muy interesante su crítica a la hipersexualización, así como otras formas de entender la atracción que no se limitaran a la sexual, temas sobre los que reflexionar y cuestionarnos cómo nos relacionamos desde la alosexualidad<sup>85</sup>. Consciente de que sus experiencias no se correspondían con las mías, traté de apoyar su activismo enfocándome en los cuestionamientos que la asexualidad posibilitaba al marco de interacción alosexual. Eran esos puntos los que podía transformar en aprendizajes en mis propias prácticas, al igual que la pertenencia de dicho colectivo al bloque de disidencias afectivas, sexuales y de género me interpelaba desde la búsqueda de alianzas. No obstante, esta implicación hizo que, en ocasiones, fuera yo la cuestionada, con dinámicas punitivas similares a las previamente comentadas.

La intención de este relato no es otra que hacer una reflexión en primera persona sobre estas situaciones. No pretendo señalar a nadie ni deslegitimar el malestar que puede causar la sensación de extractivismo académico, ya que basta con trasladar este ejemplo a algo que toque nuestra experiencia para entender el desgaste que esto puede producir. Sin embargo, no comparto que la respuesta automática sea la cancelación, más cuando se han generado vínculos en el proceso con la intención de tender puentes. Esto no quita que considere que es fundamental cierta tensión e incomodidad al investigar, que pase por cuestionar continuamente el lugar que ocupamos frente a lo que estamos estudiando.

En ese ejercicio, es necesaria la apertura a recoger los sentires de otros, ya que aun con la mejor voluntad podemos herir sensibilidades por el camino. La cuestión es que reducir nuestros movimientos a lo que consideramos la propia identidad no asegura la ausencia de fricciones en esta relación, ya que al estar atravesadas por otros ejes siempre habrá la posibilidad de que a alguien no le encaje nuestra postura. Hoy en día, me asfixia la estrechez que supone limitar nuestro activismo o producción académica exclusivamente a aquello que nos atraviesa, porque, además, si mantenemos la idea de que "sobre lo que no define la subjetividad propia, hay que callar (...) la consecuencia directa también es

---

<sup>85</sup> Si la asexualidad engloba a quienes no experimentan atracción sexual hacia otras personas, la alosexualidad se refiere a quienes sí lo hacen.

que esas mismas subjetividades se verán precisamente obligadas a dedicar todas sus posibilidades discursivas a esa cuestión" (Duval, 2021, p. 81).

Entiendo que la voz-escucha es una cuestión que permite esta amplitud y que no con todos los temas de investigación sucede así, pero esto es precisamente lo que facilita una expansión del análisis. A nivel metafórico, la voz-escucha puede considerarse un *concepto tetris* al que, como sucede con las piezas de este juego, podemos darle vueltas hasta lograr una cierta armonía con las demás piezas. En el Tetris, cada pieza tiene una morfología y un color, y la clave está en orientarlas en distintas direcciones y desplazarlas por la pantalla hasta intentar acoplarlas cuando se acercan a la parte inferior. En la base se acumulan las piezas por hileras a modo de estratos, y las pequeñas victorias vienen de lograr una línea continua a partir de esas diferencias. No se trata de homogeneizar las piezas ni de "encajar", sino de fundirlas en el contacto para lograr un horizonte común.

Empecé esta partida con una voz-pieza que apuntaba fundamentalmente hacia el género, pero en el avance del proceso he podido ver que rotarla me permitía explorar otras direcciones. Al inicio, mi pieza estaba orientada hacia el foco del malestar en una búsqueda de explicación a esta situación y de resistencia a los marcos dicotómicos que también definen el género de nuestro sonido. La presencia de otras piezas orientadas en otros sentidos me informaba de la existencia de otras direcciones, entendiendo que todas somos piezas contenidas en el entramado de píxeles que comprende la pantalla en código binario.

En este escenario, se presentaban tres opciones posibles. La primera, que, aunque conociera la existencia de otras piezas en mis movimientos por la pantalla, solo me importara la dirección de la mía en esta partida; la segunda, que considerara relevante tener en cuenta a estas otras piezas y saber que sus disposiciones se entrecruzaban con la mía, pero que considerara que para mejorar nuestra existencia era mejor que cada pieza se limitara a las problemáticas de su itinerario y el trabajo colectivo fuese puntual. En mi descenso, también rotaría o me movería en el plano horizontal, pero finalmente decidiría volver a la orientación inicial al llegar a asentarme en la base junto a otras piezas, lo que frustraría la posibilidad de las alianzas; y la tercera, que, sabiendo que

todas las piezas formamos parte del juego y, por lo tanto y a pesar de nuestras orientaciones varias, la forma en que nos vinculamos y direccionamos puede cambiar la partida, apostara por los virajes de mi voz-pieza en las direcciones de otras piezas.

Si la pieza del tetris es la voz, esta se configura en ese hacer en cada descenso y en cada pantalla, lo que la dispone en relación con el espacio y tiempo con las otras piezas y las interacciones que se dan entre sí. La multiplicidad a la que se refiere Mol (2002) nos habla de que las distintas partidas implican contextos diferentes y articulan las piezas en una serie de posiciones dinámicas. El movimiento siempre está presente, al igual que la vibración, pero es la posibilidad de rotar como intención de orientarse a/junto les otros lo que solidifica las alianzas.

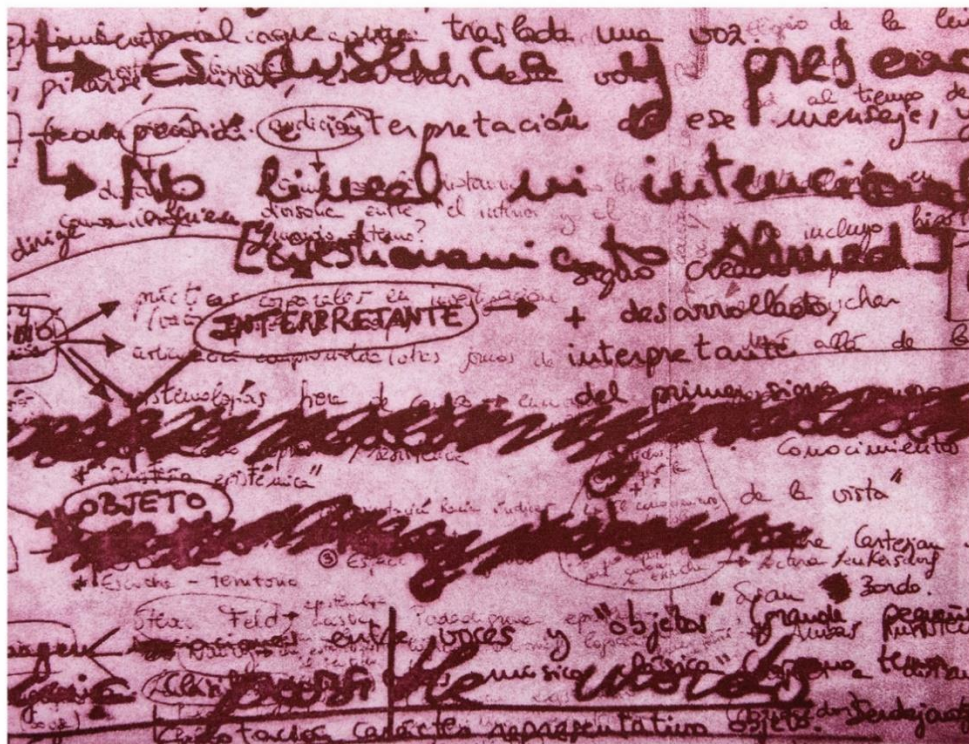
Trasladándolo a la investigación y en cuanto a las tres opciones comentadas, descarté la primera opción por tratarse de un enfoque feminista excluyente. La clave, por lo tanto, es dar el paso de la opción dos a la tres. La segunda hubiera sido limitarme a enumerar la existencia de otras vivencias desde la voz, pero mantener el foco en la dirección que más me afecta en mi caso, es decir, el género. Pero la tercera considera que las otras voces también dicen algo de mi voz que debería interpelarme. Con esto no me estoy refiriendo a tener que actuar como altavoz de esas voces o a representarlas, sino a rotar mi pieza en otros sentidos y ver que puedo encontrar otros matices, algunos de los cuales hablan de mis privilegios, y que esto también forma parte del lugar que ocupo en la sociedad.

Aterrizado a lo concreto, si quiero ampliar más allá de mi vivencia voz-género, tengo que pensar en mi voz en relación con otras cuestiones como, por ejemplo, el privilegio blanco o de clase. La intención de este trabajo ha sido explorar las articulaciones sonoras del ordenamiento social para complejizar el análisis y poder encaminarlo hacia la construcción de alianzas que se constituyan en el *hacer* a partir de un proyecto político compartido, no únicamente desde el *ser* parte de una identidad concreta.

Miquel Missé aborda esta cuestión en su capítulo de *Alianzas rebeldes*, donde expone la necesidad de "romper con la ilusión de que por compartir una identidad compartimos un ideario político" (2021, p. 148). El autor expone que no se trata de negar la estrategia identitaria, pero sí de subrayar sus riesgos, ya que aunque "puede resultar muy



## bonus track



## bonus track

Elige la academia. Elige un doctorado. Elige un tema de tesis. Elige quien te la dirija. Elige la normativa con la que hipotecar tu escritura. Elige la revista de impacto con la que pactar tu venta. Elige una beca, aunque no siempre la beca te elija a ti. Elige la ANECA para llegar a la meta, elige completar el mérito número 482 para dirigirte triunfante a completar el mérito número 483. Elige la burocracia, elige la ventanilla, el trámite, la casilla, el papeleo.

Elige dominar el *magic english* para que tu esquela quede *fancy*, que tu *profile* en *researchgate* quede *cuqui*. Elige el ego de *academia.edu*, elige colgar contenido que no se leerá casi nadie a pesar del terrorismo del algoritmo. Elige ser la cara visible de tu topic. Elige ser *trendy* en redes y *friendly* en todos los congresos, nunca se sabe quién/cómo/cuándo/para qué, siempre hay que mostrar una predisposición a escalar de posición. Elige un *call for papers* al que enviar tu estrés en *abstract*, elige las *keywords* para describir tu *anxiety*. Elige cómo trocear tu investigación y hacerla artículos, elige cantidad y no calidad, elige hiperproductividad, da igual que tus textos sean una *shit* mientras vayan envueltos en *introduction-methods-results-discussion*, da igual que te hayas pasado la ética por el *pussy*, venga, vamos, no seas *loser*.

Elige el certificado que acredite tus renunciaciones, que hable de vínculos perdidos, de ojeras pronunciadas, del bucle de pastillas para dormir y café para despertar, de la relación inversamente proporcional donde a menos pelo, más canas, de las llagas, de la falta de ganas y los duelos sin cerrar. Elige doctorarte, enhorabuena, joder, *applause*, has llegado al último escalón de la pirámide-industria del conocimiento con un producto precioso que se llama tesis, que es tuya y solo tuya, es tu tesoro, es tu marca personal con nombre y apellidos. Elige el marco que enmarque tu título en la pared, una ventana desde la que contemplar el mundo con orgullo sin echar la vista atrás, no vaya a ser que se tambaleen los cimientos, no vaya a ser que no salga a cuenta, no vaya a ser que te des cuenta de lo que verdaderamente cuenta<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Texto inspirado en el monólogo que da inicio a la película *Trainspotting*, con la diferencia de que para la ocasión hemos cambiado la heroína por las benzodiazepinas.



ADVERTENCIA: este es un espacio liberado de normas APA, por lo que no habrá citas teóricas en el texto.

## a) Una academia con tutú

Butler, yo soy wapa?  
[las postpotorras, 2018]

La primavera de 2018 la frase "lo hacemos y ya vemos"<sup>87</sup> nos juntó a las postpotorras<sup>88</sup> (que todavía éramos prepotorras) en el sexto encuentro de Sociología Ordinaria<sup>89</sup>. La experiencia inauguró, además de una época de mamarrachismo ilustrado, una reivindicación sobre la academia que nos gustaría habitar.

Somos cuatro. Nos conocimos en el contexto universitario a partir del máster que hicimos y, además del interés compartido en torno a todo lo que en él aprendimos, teníamos otra cosa en común: no entendíamos a la Butler. La llamamos "la Butler" porque, aunque no la conocemos (pero deberíamos), parece de la familia.

Un buen día, cuando nuestros cuernos de unicornia se relajaron y dejamos de aparentar ser las más listas y leídas, confesamos. ¡Y qué alivio! A todas nos había pasado. A todas nos interesaba lo que proponía, pero cuando abríamos *El género en disputa* a la tercera línea empezaba a sonar en nuestras cabezas un hilo musical de ascensor y se nos hacía bola. Entonces decidimos hacerle un videoclip y presentarlo en las jornadas de Sociología Ordinaria. ¿Puede haber algo más friki que hacerle un videoclip a una señora académica que no tenemos el gusto de conocer? La respuesta es NO. Pero nosotras somos así, unas frikizas (con orgullo) y unas mamarrachas (con más orgullo todavía).

¿Por qué la Butler? Porque la Butler es un meme y nosotras otro. La Butler representa el amor/odio que despierta la academia queer, el postmoderneísmo y el postpotorreísmo. Probablemente fue la elegida porque fue de las primeras que conocimos que hacía

---

<sup>87</sup> Procede de la película *La Llamada*, dirigida por los Javis.

<sup>88</sup> Momento autobombo, este es nuestro perfil, si nos queréis, seguidnos:  
<https://www.instagram.com/postpotorras/?hl=es>

<sup>89</sup> Pausa publicitaria (volvemos en 1 minuto). Esta es su web donde podéis acceder a la información de cada uno de los encuentros realizados: <https://sociologiaordinaria.com/>. "Lo hacemos y ya vemos" (toda una inspiración, por favor y gracias) fue el título elegido para aquellas jornadas en las que las postpotorras asomamos nuestras plumas por primera vez.

referencia a nuestras desviaciones (y a quién no le gusta un salseo, claro). Y, de algún modo y salvando las distancias geográficas, generacionales y de escritura encriptada, nos sentíamos un poco afines a ella. Así que juntamos a nuestra gente querida para grabar en el mítico bar *Como vaca sin cencerro* (Ali, siempre estarás en nuestros corazones) nuestro primer y único videoclip. Entre pelucas, boas y caretas de la Butler, adaptamos el temazo *Velaske, yo soy guapa?*<sup>90</sup> a la versión *Butler, yo soy wapa?*<sup>91</sup>, donde le preguntamos a la Judith si, a pesar de que no entendemos casi nada de lo que escribe, nos quiere un poquito.

Algunas personas nos preguntaron por qué habíamos elegido a la Butler para desplegar esta crítica sobre la inaccesibilidad de la producción académica cuando, por ejemplo, hay señores que escriben mucho más enrevesado. Bueno, es que esos señores no nos interesan (y menos para dedicarles nuestra creatividad). La Butler fue la elegida porque esta obra era una crítica/homenaje que suponía publicidad for free<sup>92</sup>, así que tenía que ser una autora que nos gustase y con quien nos sintiésemos cómodas para hacer este contenido desde el humor. Otra gente nos habló del prólogo de la segunda edición de *El género en disputa* en el que la Butler justifica la densidad de su escritura diciendo que no quiere subestimar a sus lectores. Nosotras pensamos que ok, pero que quizá también conviene no sobrestimar nuestra escritura como académicas.

Todo este despliegue de purpurina que hicimos no era más que la expresión de las ambivalencias que nos genera la academia. Es un espacio que nos encanta, en el que hemos aprendido muchas cosas y conocido a personas estupendas. Pero también es un lugar hostil que nos señala por señalar sus violencias, que nos obliga a competir y nos limita en las formas de generar conocimiento colectivo. Un ejemplo sencillo: nos hubiese gustado hacer la tesis juntas, pero no se puede. Esto ha implicado que el vínculo que cada una ha mantenido con la academia ha estado muy condicionado por cómo nos atraviesan una serie de factores que nos colocan en distintas posiciones.

---

<sup>90</sup> Por obra y gracia de Christian Flores: <https://www.youtube.com/watch?v=Il6p2-40-F0&t=33s>

<sup>91</sup> Me dicen por el pinganillo que es este: <https://www.youtube.com/watch?v=OCDPCXONma0&t=3s>

<sup>92</sup> Pensaréis "como si a ella le hiciera falta", pero os aseguramos que llegó a rincones a los que no había llegado todavía.

Regreso aquí a la primera persona porque ahora me dirijo a vosotras, mis postpotorras. Esta tesis no hubiera sido la misma sin vosotras. Uno de los aprendizajes más bonitos que me llevo de estos años es todo lo que hemos hecho juntas. También todo lo que no hemos hecho por darle prioridad a cuidarnos y a nuestra amistad. Me he acordado mucho durante este proceso de todos los artículos que hemos escrito a ocho manos y los he valorado todavía más. En este mundo tan de autoría individual, qué especial ha sido ser autoría postpotorra con vosotras.

## b) $C_{10}H_{12}N_2O$

Fractales de mi vida no se curan con pastillas.  
Es sacando mi mierda fuera como se me quitan.  
[Lasole, Pastillas, 2020]

C de cápsula. H de histeria. N de náusea. O de oscuridad. Este diccionario no va de motomami, sino de cuando tu salud mental es arrasada por un tsunami. Este juego de palabras se inspira en dos canciones de Rosalía, que es tendencia al igual que algunos de los malestares que voy a comentar a continuación en el proceso de elaboración de una tesis doctoral.

$C_{10}H_{12}N_2O$  es la fórmula de la serotonina, uno de los neurotransmisores que envía mensajes entre las células nerviosas. La llegada de algunos objetos a tu vida produce cambios en tus niveles de serotonina y cambios en otros niveles de tu existencia. ¿Cómo van a condicionar mis relaciones las cajas de cartón que ahora adornan mi encimera? Un diseño rectangular, un blíster envuelto en un prospecto, muchos beneficios aparentes y otros tantos efectos secundarios posibles. ¿Cuándo deja de ser un malestar aceptable para convertirse en preocupante? Si lo que sientes tú también lo han sentido otras muchas en la misma situación, ¿es "normal" o es un cajón de mierda disfrazado de "normalidad"? ¿Eres tú el problema o es el proceso? ¿Cómo de importante es cumplir un plazo de entrega cuando lo que entregas para cumplirlo es también parte de tu salud?

Podría seguir, pero no he venido aquí a hablar de mi libro, sino de nuestra biblioteca compartida. Creo que es importante explicitar los malestares individuales que rodean nuestros procesos académicos, pero todavía más poder situarlos en el marco social para

ver las conexiones entre nuestras vivencias. En esta línea, agradecí mucho la intervención de Miriam del Pino, Leire Castrillo y Maider Galardi en el congreso de Antropología Feminista celebrado en Donosti en junio de 2022.

De todo lo que sucede en el contexto universitario, hay una serie de cuestiones que contribuyen a que este sea a veces un espacio violento y hostil: situaciones de acoso (a quienes lo sufren y quienes lo señalan), racismo, LGTBIfobia, condiciones laborales precarias (no solo las de parte del cuerpo docente e investigador, también las de quienes limpian, trabajan en el comedor o se encargan de las tareas administrativas), clasismo, competitividad, individualismo, inaccesibilidad y un largo etc. Voy a centrarme en los malestares que se relacionan especialmente con el proceso doctoral en sí, es decir, aquellos que derivan de cómo este está planteado. Para ello, me basaré en mi experiencia porque es el lugar desde el que puedo exponer esta situación, pero lo haré intentando dialogar con otras vivencias que han acompañado a la mía, de manera que esto facilite establecer algunas conexiones.

Algunas preguntas para empezar: ¿quiénes nos dedicamos a la academia? ¿Quiénes tenemos beca? ¿Cuáles son los requisitos para solicitarlas? ¿Quiénes nos beneficiamos más de estas condiciones y quiénes no? ¿A cuánto hay que renunciar para hacer carrera académica hoy en día, por cuántos aros hay que pasar? Planteo estas cuestiones siendo consciente de que existen otros muchos contextos laborales con peores condiciones y que dedicarse a este es un privilegio. Y es precisamente este el punto de partida de mi aportación, ya que para mí también fue una gran noticia cuando pude acceder a un contrato predoctoral y dejar mi trabajo anterior.

No solicitas una beca, solicitas un millón. Te lanzas a todas las convocatorias que salen, te lees todos sus requisitos, creas 200 carpetas que organizan por temas lo estupenda que eres: tus notas, tus premios, aquel proyecto tan fantástico en el que participaste, esa charla tan increíble que diste. Ahora alguien tiene que evaluar si todos esos méritos son suficientes para ser digna de esta financiación, porque claro, querida, no eres tan especial como creías y hay mucha más gente como tú que, a golpe de taquicardia, también se ha leído todas esas convocatorias para cumplir al dedillo lo que piden. Leer y releer, no vaya a ser que aquí ponga esto, pero en realidad se refiera a otra cosa. Acreditar y

acreditar, porque da igual que te vieran y escucharan, que estuvieras sentada codo con codo con esa gente. Si no hay un papel que lo diga, ciao, pescao, en este campo acreditas, luego existes.

Finalmente eres bendecida por una beca y tu situación laboral cambia radicalmente, yuju, es genial, eres genial, has preparado tus cinco millones de papeles fenomenal y alguien en la sombra ha determinado que cruzas la pasarela.

No tengo datos cuantitativos, pero sí mi experiencia y algunas otras que me rodean. Considero que los requisitos cada vez más exigentes que se estipulan en las convocatorias académicas generan una brecha cada vez mayor entre quienes tenemos los recursos, las condiciones y el tiempo para cumplirlas y quienes no. Porque las buenas notas, las formaciones, los idiomas, los cursos, la asistencia a charlas y congresos denotan nuestro esfuerzo y ganas, sí, pero también en muchos casos hablan de quién ha podido y quién no. Y es ahí cuando el sujeto que estamos dibujando como apto para estar aquí empieza a estrecharse y a dejar fuera o, como mínimo, a ponérselo más difícil a quienes se alejan de este ideal. No es lo mismo hacer la tesis con beca que sin ella, compaginándola con un trabajo o no<sup>93</sup>, con tareas de cuidados a cargo o sin ellas, teniendo una edad u otra<sup>94</sup>.

En ningún caso considero que las situaciones de quienes tenemos contrato predoctoral sean homogéneas, si bien es cierto que encuentro varios ejemplos que me rodean que responden a lo que planteo. El punto en el que quiero incidir es que estos procesos de selección redundan en dinámicas individualistas y competitivas que no se dan en un espacio neutral, por lo que es más probable que salgamos favorecidos quienes podemos cumplir estas condiciones más fácilmente. Pero claro, la vida es así, ¿qué le vamos a hacer? Todo es un proceso de selección, una entrevista de trabajo, un premio, una plaza, una beca, hasta ligar es un proceso de selección.

---

<sup>93</sup> También es diferente que el trabajo esté directamente vinculado con la investigación a que sea en un contexto ajeno a esta.

<sup>94</sup> Estas financiaciones excluyen en muchos casos a gente que ha finalizado sus estudios hace X número de años. En relación con esto, también damos por hecho que todo el mundo tiene una serie de competencias digitales mínimas, pero no siempre es así. Hay gente que retoma la universidad muchos años después, que en su momento no estudió con ordenador y que tampoco lo ha utilizado tanto en su vida laboral, por lo que tienen más dificultad para manejar plataformas como el campus virtual o los gestores bibliográficos.

Quiero pensar que no, que hay otras formas. Quiero pensar que si formamos parte de una institución que también se dedica a la educación es porque nos interesa lo que este término moviliza. Al menos para mí no solo tiene que ver con aprender sobre lo social, sino también *desde lo social*, es decir, aprender de y con otros. Como comenté en el epígrafe anterior, a las postpotorras nos hubiera gustado hacer una tesis juntas. ¿Por qué no existen convocatorias que financien proyectos doctorales colectivos? ¿Por qué no podemos "competir" con los méritos de todas a una para que, al menos, ya que tiene que haber una maldita selección se equilibren un poco las posibles diferencias? ¿Por qué no podemos trabajar juntas y repartir la inmensa carga que supone que una sola persona haga una tesis doctoral? A lo mejor se harían menor número de investigaciones, pero probablemente los análisis serían más interesantes y los procesos más disfrutables.

Durante la elaboración de esta investigación me he sentido en numerosas ocasiones sola, desbordada, abrumada, incluso sin encontrarle sentido a lo que hacía (la pandemia no ha ayudado, por lo que sea). Al mismo tiempo, me he sentido muy afortunada por tener un trabajo en el que he aprendido mucho y por estar rodeada de gente que me ha apoyado siempre, lo que configura un cúmulo de sensaciones ambivalentes que dificulta todavía más identificar los malestares. Me sentía extraña cuando escribía algunas partes en las que cuestionaba la construcción del sujeto racional de conocimiento y, al mismo tiempo, me veía en la exigencia de demostrar que era capaz de hacer una tesis doctoral entera y en soledad (situada, sí, pero *forever alone* escribiendo). No creo que esto tenga que ver con el síndrome de la impostora, sino con la certeza de que hay procesos que se enriquecen desde lo colectivo, y creo que este sería uno de ellos.

### **c) Contra el purismo, pur-pu-ri-na**

Hay una luz que no puedo explicarte.

Aunque parezca triste

hay una luz que se resiste.

[Laura Sam, Nadie nada, 2022]

Todo #drama tiene sus resistencias. En el caso de esta investigación, estas han venido del proyecto artístico desarrollado en paralelo. Lo que surgió como una idea puntual para

hacer una portada más creativa para la tesis fue creciendo hasta convertirse en [intervalos].

Empecemos por el principio para ir presentando a quienes lo componen. Lara E. Marty se especializó en grabado, aunque llevaba varios años sin poder retomarlo. Sin embargo, echaba de menos la sensación de crear manchándose las manos y la tesis fue la excusa: se encargaría de hacer un grabado para la portada que, finalmente, se diversificó en varios, uno para cada apartado de la tesis. Kíar Ciotoli empezó a cacharrear con la producción musical. Siempre que nos juntábamos, bromeábamos con la idea de hacer algo mamarracho-musical juntas. Y sucedió de nuevo la llamada de *La llamada*: "lo hacemos y ya vemos". Así que a partir de cada uno de los intervalos de la tesis y de los grabados de Lara, hizo una serie de producciones musicales. Marta Rodríguez Díaz siempre ha sido nuestra salvadora de tragedias informáticas, por lo que nadie mejor que ella para la creación de una web en la que volcar estos contenidos.

Hasta aquí la primera parte de la historia del proyecto. Pero siguen sumándose voces que siguen aportando desde distintas disciplinas. Es el turno de Teresa Cano Merino, que está trabajando a partir de las producciones de Kíar en unos visuales que los acompañen. Después está Gema Marín Méndez, que va a materializar el universo de Úvula en ilustración. Por último, Pal Gallego Barreales, que nos ha ayudado con la parte de comunicación y aportará sus conocimientos desde el drag en futuras presentaciones.

El proceso de creación ha sido en todos los casos similar: le he contado a cada una el contenido y estructura de la tesis y hemos pensado juntas cómo trasladarla a su formato de creación, siempre dejando espacio a que expresaran desde sus lenguajes lo que el tema les sugería. La posibilidad de movernos desde un hacer más creativo y flexible ha sido algo muy potente, ya que tenía que ver con desplazar nuestros ámbitos laborales habituales a otros escenarios con más posibilidades. La intención es contar la tesis en otros formatos y a partir de otros sentidos. Esto sigue la línea de lo planteado a lo largo de sus páginas y permite que todas las piezas dialoguen entre sí.

Salvo en mi caso, el resto del equipo de [intervalos] no forma parte ahora mismo de la academia, aunque se siente interpelada por lo que en ella se comparte. El proyecto artístico ha permitido que un proceso individual como el doctorado sea más coral a partir

de sus aportaciones y, al mismo tiempo, que estas tengan presencia y reconocimiento desde el ámbito académico. La idea no es que sea un proceso cerrado que termine con el fin de la tesis, sino al contrario, que despegue a partir de esta y pueda presentarse en distintos espacios.

De momento, los grabados fueron seleccionados en la décima edición del Open PortFolio, el Encuentro Internacional de la Gráfica Emergente celebrado en Bilbao, lo que nos permitió asistir al FIG Bilbao, el Festival Internacional de Grabado y Arte sobre Papel. En este último obtuvimos el Premio Decero Creativo y Fundación Municipal de Cultura de Oviedo, que consiste en una beca de producción, la participación en la feria internacional de Oviedo y una exposición individual. Más allá de estos logros, fuimos el único proyecto que reunía las características de ser colectivo y multiformato, así que el reconocimiento vino también por apostar por el trabajo grupal e interdisciplinar.

De las múltiples formas que existen en el amor, para mí una de ellas es crear con otros. Es una forma de vínculo, de intimidad y de vulnerabilidad donde no necesariamente media la palabra. Siempre hay algo de vértigo en los procesos artísticos, un poco de ese "lo hacemos y ya vemos" que tiene como única certeza las ganas de hacer con otros. Por eso, quiero aprovechar para dar las gracias a todas las personas que en etapas anteriores me han acompañado en estos equilibrios: Cami, Pablo, Olga, Eva, Felice, Eli, Adri, Carmen, Sira. Y, por supuesto, mi agradecimiento infinito a [Lara, Kíar, Marta, Tere, Gema y Pal] por sumarse a esta aventura sin pensárselo demasiado, por sentir que también tenían una historia que contar sobre la voz-escucha, por su generosidad, su ilusión y su cariño.

Si buceo en el pasado, especialmente en el confinamiento, me recuerdo en la cama con el edredón hasta las cejas haciéndome demasiadas preguntas sobre el sentido de este trabajo. ¿Para qué, para quién? Si parece que el mundo se acaba y las prioridades son otras, ¿por qué seguir? El proyecto [intervalos] me ha dado algunas respuestas y la confianza en otros lenguajes posibles. Gracias a todos por hacer que, a pesar de los pesares, haya merecido la pena llegar hasta aquí.



## Coda

— Drago se ha marchado. Para siempre. Le han salido alas y se ha ido volando...

Ingo temblaba y su madre le arropó con su abrigo.

— ¿Te duele que sea así? —le preguntó —  
¿Estás triste?

Ingo no supo responder y le dijo:

— Los espárragos, los rábanos y la bolsa de la compra... todo está en el huerto.

— No importa. ¿No me quieres contestar?

— No lo sé... —dijo—. Estoy triste por mí. Pero por Drago estoy contento. *¿Puedo estar triste y contento a la vez?* (*Ingo y Drago*, Mira Lobe, 1998, p. 127, énfasis añadido)

"¿Puedo estar triste y contenta a la vez?" La misma pregunta retumba en mí muchos años después. En su momento las palabras de Ingo resonaron con fuerza mientras agotaba el último párrafo de mi libro favorito de la infancia. Hoy lo vuelven a hacer mientras me acerco entre el susto y el gusto al punto que sellará este trabajo. Deseaba saber qué pasaría con Drago o cómo acabaría esta tesis, pero ahora que diviso la última línea todo se vuelve horizonte/abismo. Muchos finales tienen esta mezcla compleja de sentimientos ambivalentes que atraviesan la garganta.

**coda** (Real Academia Española, s.f., definición 2)

1. Conjunto de versos que se añaden como remate a ciertos poemas.

¿Es esto una tesis-poema-sacrilegio?

2. Adición brillante al periodo final de una pieza de música.

¿Se pueden componer melodías con las normas APA?

3. Repetición final de una pieza bailable.

¿Repetimos este baile, pero en primera persona del plural?

Ursula K. Le Guin (2020) afirma que oye lo que escribe; también me pasa. Diría que muchos compartimos esta experiencia del lenguaje como cavidad resonante que excede lo que dice. ¿A ti también te sucede? ¿Qué letra del alfabeto elegirías como símbolo de la boca con la que emites sonido? En mi caso, no hay duda. Optaría por la "o", que forma un círculo-orificio por el que circulan la semántica y la fonética, que vocaliza y bocaliza (Rozas, 2022). El símbolo de la coda se asemeja a una "o" tachada por dos líneas en forma de cruz. Si la coda habla de finales, ¿es este tachón doble su censura definitiva al sonido de la boca? ¿Es una mirilla vigilante que hace de guardiana de la palabra contenida? ¿El silencio es sinónimo de final o también de principio? ¿Lo que atraviesa la "o" es una cruz o son nuevas coordenadas en las que situarse?

Si echo la vista atrás, mucho antes de cuando leía Ingo y Drago, encuentro tiempos pasados donde en nombre de la cruz se precintaban algunas bocas y se imponían otras lenguas, herencias vergonzosas que todavía pesan. Había y hay cruces en forma de "equis" que también silencian y relegan a sus casillas los límites de lo posible. Disidencia y diagnóstico, anormal normalidad, la precariedad cabe en la caja de cartón que te trae Amazon o en la del fármaco que vende felicidad a cambio de productividad.

El cierre de este trabajo está plagado de preguntas. Quizá es el miedo a un final definitivo, un ansia de prolongación que busca dar la réplica a otras voces. La intención de esta investigación no es dar respuestas cerradas, sino explorar la voz-escucha y abrir nuevos interrogantes. El propósito ha sido analizar cómo esta se articula en las interacciones sociales a través de lo humano y lo no humano. Para ello, el anclaje teórico interdisciplinar se ha asentado en los estudios feministas y de género, la teoría queer, los estudios sociales de la ciencia y la tecnología, la pragmática y las aportaciones resultantes de los giros afectivo y sensorial.

A nivel metodológico, el trabajo ha planteado una metodología cualitativa que se ha desplegado a partir de la experiencia encarnada como apuesta de investigación feminista hecha desde la pasión (Alegre-Agís, 2019). Las prácticas metodológicas realizadas se han basado en otras técnicas ya existentes como adaptación que ha pretendido dedicar una atención concreta a lo sonoro. Por lo tanto, en lugar de itinerarios corporales,

entrevistas semiestructuradas y observación participante, he decidido hablar de *inclinación sinestésica, conversación y atmósferas de interacción* como apuestas por entender la voz como acción-relación desde su condición sonora y vibracional. He denominado a la propuesta *metodologías vibrantes*, que ha quedado configurada a partir de las tres *prácticas en resonancia* mencionadas. Con ello he pretendido tomar aspectos de la física del sonido como referencia para pensar en la dimensión relacional de este, donde cuerpos en movimiento vibran y generan resonancias.

El análisis llevado a cabo no se ha limitado al plano discursivo, sino que ha ahondado en la materialidad de las voces participantes, así como en las sonoridades presentes en los distintos espacios. Con ello he buscado cuestionar el ocularcentrismo y logocentrismo (Cavarero, 2005; Zafra, 2015), al igual que he tratado de ser coherente con una investigación que apuesta por la porosidad existente entre la teoría y la práctica (Curiel, 2009). La atención puesta en la forma en que se *hace* la voz me ha permitido examinar de forma crítica la manera en que *hacemos* las investigaciones.

Esta primacía de lo visual-racional me lleva a retomar la metáfora de la "o = boca" y sus tachaduras, donde también encontramos el símbolo ø, que corresponde a una letra en danés, noruego y feroés<sup>95</sup>. Esta grafía recuerda a una señal de prohibición, pero con la diagonal cruzada en el sentido contrario. La "o" restringida me lleva a pensar en las ausencias de la voz como cuerpo en la práctica investigadora. Por ello, este trabajo se ha realizado pretendiendo no limitarse a las transcripciones, sino ahondando en sus relieves y buscando nuevas formas de relatar el trabajo académico que excedan el formato textual.

La tesis se estructura en un total de seis apartados, que en el caso de los cinco primeros he denominado *intervalos* y un sexto que hace las veces de *bonus track*. Los cuatro primeros intervalos han abordado respectivamente las siguientes cuestiones: materialidad, identidad, tecnología y escucha. Les sigue un quinto en el que estas confluyen a través de mi experiencia encarnada y, finalmente, el *bonus track*, que ha

---

<sup>95</sup> El feroés es una lengua que se habla en las Islas Feroe y, en proporción menor, también en Dinamarca.

servido como reflexión crítica de los procesos de tesis y descripción del proyecto artístico que acompaña a esta investigación.

Los significados de ø son numerosos, pero en los párrafos siguientes me centraré en cinco de ellos. A partir de la reflexión antes comentada sobre las formas de analizar el trabajo de campo, las acepciones elegidas dan pie a exponer las exploraciones realizadas en los cinco intervalos de esta tesis. Cada epígrafe lleva por título una palabra clave relacionada con el contenido de esa parte de la investigación. El *bonus track* se reserva para el apartado final de *Ecos en relieve* al ser un proceso que pretende continuar.

### **[cuerpøs]**

Además de ser una letra, ø significa "isla" en danés. Una isla es una "porción de tierra rodeada de agua por todas partes" (Real Academia Española, s.f., definición 1).

En este primer intervalo, la intención ha sido abordar la materialidad de la voz. En la línea de lo comentado anteriormente, este trabajo ha pretendido diversificar los sentidos de la voz más allá de su vinculación con el discurso y la razón. Aunque ya se ha cuestionado en múltiples ocasiones el pensamiento cartesiano, a la hora de investigar se aprecia un olvido frecuente de la importancia de la materialidad fónica (Rozas, 2022). La voz-cuerpo continúa siendo una isla en el campo académico, el resultado de una sonoridad tangible sin conexión con otros territorios.

Al mismo tiempo, esta escisión puede entenderse desde el protagonismo dado a la voz como un todo coherente que cimenta parte de nuestra subjetividad, un sinónimo de autonomía desconectada del resto. Sin embargo, los vaivenes del mar vuelven difusos los contornos de la isla e, incluso, cuestionan su aparente independencia. Cuando la marea baja, se adivinan istmos que conectan este fragmento de tierra-cuerpo-voz con otros. Dejamos de ser islas para ser penínsulas. Nos construimos a partir de una multiplicidad de voces interiores y exteriores, una frontera porosa (Merleau-Ponty, 1993) que es vulnerable y fluctúa según las emociones.

## [øtres]

En el campo de la inmunología, ø se usa para representar a los macrófagos, que son unas células "de gran tamaño y fagocitarias" (Real Academia Española, s.f., definición 1). Esto último significa que absorben sustancias nocivas del organismo.

La investigación "El lenguaje del coronavirus" (Casado Aparicio, Santoro Domingo, 2021) recoge la palabra *antígeno* como una de las incorporaciones recientes en el vocabulario de las personas consultadas. Los tests que determinaban si teníamos o no covid hicieron de este término específico algo mainstream. Las opciones eran dos: positivo o negativo, salud o contagio. Las metáforas en torno a la enfermedad tienen un sentido bélico en muchos casos (Sontag, 1996), donde el antígeno es una sustancia invasora contra la que hay que defenderse.

Este segundo intervalo ha analizado si la voz constituye un marcador identitario que implica asimetrías en el contexto social. Las experiencias recogidas han dado cuenta de que las significaciones de la voz se construyen en numerosas ocasiones a partir de dicotomías similares a las comentadas en el párrafo anterior. Las posibles *invasiones* se señalan hacia los "acentos de fuera", las voces que no cumplen con las expectativas de género y sexualidad normativas o con el nivel de funcionalidad exigido en el marco capitalista, así como hacia aquellas que se considera que ocupan un espacio ajeno al que se presupone a su clase socioeconómica. Todo esto puede redundar en el silenciamiento de algunas subjetividades. Por un lado, estas cuestiones entroncan con procesos históricos de exclusión que repercuten en sus protagonistas en términos de redistribución y reconocimiento; por otro, estas configuraciones se articulan y rearticulan en distintos contextos dando espacio a la agencia. En este apartado se ha intentado llevar a cabo un análisis que incorporase el cuestionamiento decolonial a algunas de las aplicaciones de la interseccionalidad (Espinosa Miñoso, 2020), tratando de evitar asumir, por ejemplo, el género como eje principal de dominación. Asimismo, el concepto *identidad* ha intentado abordarse desde su complejidad y a partir de una reflexión crítica de las políticas identitarias.

## **[grabaciønes]**

Si nos trasladamos al sonido a nivel técnico, ø es una opción que permite cambiar la polaridad de la onda, que es una cuestión binaria: solo puede ser positiva o negativa. Los cambios en la polaridad se efectúan para que dos señales no sean destructivas entre sí, es decir, que su interacción dé un resultado negativo (Canal Miguel Mas, 2020).

El tercer intervalo ha abordado la articulación de la voz-escucha a través de la tecnología. En relación con el anterior, se dibuja una continuación de determinados códigos binarios que condicionan la accesibilidad a ciertos espacios según el tipo de voz, especialmente evidentes en el terreno laboral. Los campos de la locución y el doblaje pueden configurarse como limitantes a partir de la reproducción de estereotipos en cuanto a la forma de hablar o la corrección de algunas dicciones. Sin embargo, pueden constituir también herramientas de resistencia que doten de más matices a las ondas.

En cuanto a las mediaciones tecnológicas de la voz, los distintos dispositivos que posibilitan la grabación, amplificación, transmisión e interacción desde la voz han emergido como extensiones que influyen en los procesos de subjetivación. La relación entre lo humano y lo no humano configura espacios de socialización a distancia afectados por las emociones (Ahmed, 2017) que permiten también la preservación de la voz. En este sentido, se aprecia un auge y diversificación de las interacciones tecnológicas con la voz como eje. Esto se puede relacionar con el aumento de aplicaciones que incluyen el uso vocal en sus funciones, lo que a su vez repercute también en una mayor vinculación con la memoria sonora cotidiana. Por último, hay que mencionar que las interacciones telefónicas o a través de audio contribuyen en ocasiones a reforzar desigualdades desde una lectura de la voz como marcador identitario. Al mismo tiempo, las posibilidades de la producción de sonido habilitan espacios de agencia donde la articulación voz-tecnología permite tensionar algunos binarismos.

## **[vibraciønes]**

En lingüística, ø hace referencia al sujeto elíptico. Sujeto es aquel "que está sujetado", también "expuesto o propenso a algo"; alguien "cuyo nombre se ignora o no se quiere

decir" (Real Academia Española, s.f., definiciones 1, 2 y 3). El *sujeto elíptico* es "aquel sintagma nominal que aparece sin sustantivo expreso y se refiere de manera genérica a personas" (Gutiérrez-Rodríguez, 2018, p. 135). Ejemplo: No siempre recibes escucha. Sujeto elíptico: tú.

El cuarto intervalo ha analizado la relación entre voz y poder como una cuestión ineludible de los espacios que habitamos para apelar a una responsabilidad en las *elipsis* generadas tanto en lo académico como en lo político. Se entiende que estas configuraciones responden a cuestiones estructurales e históricas, pero no por ello estáticas. Este apartado trata de abordar esta complejidad y de explorar las estrategias de resistencia frente a las asimetrías sonoras y las posibilidades de transformación social. Por ello, se pone el acento en la escucha como espacio de compromiso con los otros, que implica un movimiento de inclinación y entrega a voces que ya estaban presentes, pero no eran atendidas. En este sentido, la idea de "dar voz" es sustituida por la de "escucha" o "resonancias compartidas", lo que entronca con una noción de vibrar en lo común que va más allá de lo discursivo.

Este intervalo ha abordado los espacios de agencia de algunas de las personas participantes en la investigación. Las experiencias recogidas exponen situaciones de desigualdad desde la voz-escucha, pero también resistencias que tienen que ver con la voz como vulnerabilidad compartida que puede convertirse en fortaleza, así como en la importancia de generar espacios de escucha y alianzas entre los colectivos en los márgenes. En esta línea, se plantea la contingencia de unas políticas de vulnerabilidad vibrante que se conformen a partir de la fragilidad de nuestras subjetividades y de las continuidades entre el oído y el tacto. Por este motivo, se ha planteado también una reflexión sobre cómo se teje la voz-escucha en los espacios activistas y qué elementos podrían posibilitar mejoras en esta dirección.

## **[voces]**

En el terreno de las matemáticas,  $\emptyset$  se refiere al conjunto vacío, que es aquel que "no contiene ningún elemento" (Real Academia Española, s.f., definición 1). También se

representa a partir de  $\{\}$ . Si incluimos el símbolo  $\emptyset$  dentro de los dos corchetes, es decir,  $\{\emptyset\}$ , hablamos del unitario del vacío, que se refiere a un conjunto que tiene un elemento que también es un conjunto, pero que está vacío (Canal Matemáticas con Rocío Leonel, 2020).

Cuando hablamos de *conjunto* en el ámbito matemático, nos referimos a la "totalidad de los entes matemáticos que tienen una propiedad en común". Más allá de este sentido, conjunto significa también "mezclado, incorporado con otra cosa diversa" o "aliado, unido a alguien por el vínculo de parentesco o de amistad" (Real Academia Española, s.f., definiciones 10, 2 y 3).

Este quinto y último intervalo recupera, con el fin de aplicarlos a mi experiencia personal, los intereses de los anteriores intervalos a partir de la voz como materialidad, la voz como marcador identitario, la articulación de la voz a través de la tecnología y la escucha como práctica política. Este movimiento se produce tomando la voz como eje para, de forma similar al conjunto unitario del vacío, plantearla como un espacio de tensión productiva donde la voz parece ser algo "vacío" por su aparente inmaterialidad que, al mismo tiempo, queda anclada a lo material mediante su producción corporal y vincular. Se trata de un espacio de fricción entre una interioridad/exterioridad permeable en la que se cruzan cuerpos, lenguajes, emociones, procesos de subjetivación y mediaciones tecnológicas.

La vivencia de una voz que produce algunas incertidumbres en torno a su lectura de género es el punto de partida desde el que he desplegado un análisis que hace rotar este eje en distintas direcciones, de modo que también se han intentado abordar las situaciones de privilegio y los posibles aprendizajes. El trabajo desarrollado en la recogida de otros recorridos desde la voz nutre también este proceso para trazar una trama relacional sonora desde la que poder pensar en proyectar un conjunto de voces plurales unidas por un proyecto político compartido.



## **Limitación de ondas: escucha difusa**

Además de los significados de *coda* mencionados al inicio de estas conclusiones, este término también quiere decir *Children Of Deaf Adults (CODA)*, un acrónimo acuñado por Millie Brown a partir de su propia experiencia (Huang y Poore, 2020). Con ello se hace referencia a los niños que crecen en familias de personas sordas, las cuales conviven entre dos códigos de significación como se refleja en la película *CODA*, ganadora del Oscar al mejor filme en la edición de 2022.

Revelar esta información en este punto enfatiza la necesidad de mirar (y escuchar) más allá de las primeras definiciones pactadas que devuelve el diccionario para atender a lo concreto. ¿Cuáles han sido las ausencias evidentes en esta investigación? Esto supone señalar dónde se han producido los silenciamientos en este mapa-tesis, determinar la ubicación de bocas tachadas  $\emptyset$  desde una responsabilidad crítica.

Una de las principales limitaciones de esta investigación es la escucha difusa brindada a las personas sordas, cuyas experiencias no han sido abordadas desde la particularidad necesaria. Una tesis sobre la voz-escucha debería haber dado prioridad a recoger sus vivencias desde lo preciso, y lo contrario implica caer en la posible sensación de otorgar a lo sonoro el protagonismo de la vista. Con ello, se pone de manifiesto lo que comenta Viveros Vigoya (2016) a partir de Joan Scott, donde expone que el sentido de la interseccionalidad es plantearse como interrogante a partir de una investigación específica y un contexto determinado. En esta línea, considero que el trabajo de campo podría haber tenido en cuenta esta cuestión y haber contado con la participación de personas sordas y/o hijes de familias sordas, cuyas aportaciones habrían resultado de gran interés.

Esto entronca con una posible falta de precisión al abordar el concepto de *interseccionalidad*. La formulación de preguntas más delimitadas hubiera podido determinar mejor los movimientos metodológicos desde lo concreto, evitando hacer referencia a la interseccionalidad sin aplicarla en toda su dimensión (Gudrun-Axeli Knapp, 2005). No se trata de enumerar lo que esta abarca a nivel teórico, sino de tenerla presente como una tensión productiva a modo de preguntas en cada fase de la investigación.

En este sentido, asumo que hay otras limitaciones significativas que tienen que ver con la clase o la edad, dos cuestiones en las que no he profundizado lo suficiente. Esto se refleja también en parte de los perfiles de las personas participantes, cuya formación, situación laboral actual y edad se aproxima más a la mía, lo que implica una limitación que probablemente tiene que ver con mis contextos de socialización. Añado que abordar los distintos escenarios de la voz-escucha en los tiempos que permite una tesis ha podido resultar demasiado ambicioso. En definitiva, las distintas puntualizaciones expuestas constituyen un valioso aprendizaje personal para futuros trabajos.

Finalmente, aunque esta cuestión excede mi margen de actuación como investigadora, considero relevante exponer que otra de las limitaciones de este trabajo ha sido haberlo realizado de forma individual. Soy consciente de que es una imposición que emana de la normativa de las tesis doctorales, pero considero que el esfuerzo investigador en equipo es más fructífero y permite avanzar en paralelo y aprender de/con otros. Esto repercute inevitablemente en el resultado final, al igual que aporta en la construcción colectiva de una academia más feminista que esté más enfocada en los cuidados durante el proceso que en una hiperproductividad individual.

## **Ecos en relieve**

¿Es esto un final o insistimos? Volviendo a la tercera definición de *coda*, esta se describe como la "repetición final de una pieza bailable" (Real Academia Española, s.f., definición 2.3). Las futuras líneas de esta investigación plantean seguir haciendo bailable lo aquí expuesto. Para ello, el proyecto artístico paralelo ofrecerá el contenido de esta tesis en otros formatos a partir de técnicas como el grabado, la producción musical, la ilustración y el videoarte. Estas piezas quedarán alojadas en la web [www.intervalos.es](http://www.intervalos.es) para facilitar la transferencia de conocimiento de una forma más accesible. Asimismo, se realizará una presentación con la intención de generar un espacio de encuentro presencial en torno a estos intereses académicos, artísticos y políticos. Este proyecto se plantea como el posible punto de partida de un colectivo que trabaje desde estas inquietudes.

En este cierre ambivalente estoy triste y contenta a la vez como Ingo cuando Drago se marchó. El vínculo hecho entre ambos, como el mío con esta tesis, se conformó a partir de una gran intensidad emocional de sentimientos encontrados y muchos aprendizajes. Con los ojos de la treintena, mi libro favorito de la infancia enuncia nuevas lecturas que hablan del miedo a los finales en un sentido amplio: al final de la infancia, al final de los vínculos que generamos o al final de la vida misma. Hoy pienso en el valor de saber escribir novelas infantiles como una resistencia al miedo de perder la capacidad para jugar e imaginar. El comienzo de la vida y su final se tocan a través de la voz, a partir de la vulnerabilidad de los primeros sonidos que aparecen o que empiezan a desdibujarse. Entre esos extremos se abre un intervalo de voces y escuchas donde encapsulamos las sonoridades que denotan nuestra existencia para vibrar en lo común.

**Figura 17**

Drago volando hacia nuevos horizontes



## Coda

'Drago's gone. Forever. He grew wings and he flew away...'

Ingo trembled and his mother wrapped him up in her coat.

'Does it hurt that it happened like that?' she asked him. 'Are you sad?'

Ingo didn't know how to answer and said:

'The asparagus, the radishes, the shopping bag...everything's in the orchard.'

'It doesn't matter. Don't you want to answer me?'

'I don't know...', he said. 'I'm sad for myself. But I'm happy for Drago. *Can't I be sad and happy at the same time?*' (Ingo and Drago, Mira Lobe, 1998, p. 127, italics added for emphasis)

'Can't I be sad and happy at the same time?' This exact question reverberates inside me many years later. Back then, Ingo's words resonated strongly when I finished the last paragraph of my favourite childhood book. And today they do so again, as I near the moment of bringing this work to a conclusion, somewhere between frightened and pleased. I wanted to know what would happen with Drago, or how this thesis would end, but now that I can discern the last line, everything has become horizon/abyss. Many endings contain this complex mixture of ambivalent feelings that cut across your throat.

**coda** (Collins Dictionary, undated)

1. A separate passage at the end of something such as a poem or speech that finishes it off.

Is this a thesis-poem-sacrilege?

2. The final part of a piece of music, added to finish it off in a pleasing way.

Can melodies be composed following APA standards?

### 3. The concluding section of a dance.

Shall we do the dance again, but in the first person plural?

Ursula K. Le Guin (2020) once stated that she heard what she wrote; this happens to me as well. I would venture that many people share this experience of language as a resonant cavity that exceeds what it says. Does this happen to you as well? What letter of the alphabet would you choose as the symbol for the mouth that you use to emit sound? In my case, there is no doubt. I choose the 'o', which forms a circle/orifice through which semantics and phonetics circulate; it 'vocalizes and localizes' (Rozas, 2022).<sup>96</sup> The symbol for a coda looks like an 'o' with oversized crosshairs. If the coda speaks of endings, are these crosshairs the definitive censorship of the mouth's sound? Is it a vigilant peephole that acts as the custodian of the contained word? Is silence synonymous with the ending, or with the beginning, too? Is what intersects the 'o' a cross, or new orientational coordinates?

Looking back, long before I read Ingo and Drago, I find times past when, in the name of the cross, some mouths were sealed and other tongues were imposed, a shameful inheritance that still casts a shadow. There were, and there are, crosses in the form of an 'x' that also silence, relegating the limits of the possible to their little boxes. Dissidence and diagnostics, abnormal normality, the precariousness that fits in the cardboard box that Amazon brings you, or in the drug that sells happiness in exchange for productivity.

The end of this work is riddled with questions. Perhaps it is the fear of a final ending, an anxiousness to extend it in order to reply to other voices. The aim of this study is not to provide closed answers, but to explore voice-listening and raise new questions. The goal has been to analyse how this is articulated in social interactions, both human and non-human. To that end, the interdisciplinary theoretical anchor has comprised feminist and gender studies, queer theory, Science, Technology and Society Studies, pragmatism and the contributions from the affective turn and sensory turn.

---

<sup>96</sup> In the Spanish original ('vocaliza y bocaliza'), Rozas is able to engage in wordplay - the two words are homophones in Spanish - that is impossible to fully replicate in English.

The study engaged a qualitative methodology that builds upon embodied experience as a commitment to feminist research conducted coming from a place of passion (Alegre-Agís, 2019). The methodological practices were based on existing techniques by way of an adaptation designed to devote its attention to sound. Therefore, instead of corporeal itineraries, semi-structured interviews and participant observation, I decided to speak about the *synaesthete tilt*, *conversaction* and *interaction atmospheres* as a way to understand the voice as action-relationship in terms of vibration and sound. I decided to call this approach *vibrant methodologies*, and it has been shaped around the three abovementioned *practices in resonance*. With this, I have been able to take aspects of the physical element of sound as a reference point to contemplate their relational dimension, where bodies in movement vibrate and generate resonances.

The analysis was not limited to the discursive plane, but explored the materiality of the participant voices, as well as the sonority in the different spaces. In doing so, I sought to challenge ocularcentrism and logocentrism (Cavarero, 2005; Zafra, 2015), just as I tried to be coherent by conducting a study that acknowledges the porosity between theory and practice (Curiel, 2009). By placing attention on the way the voice is *done*, I was able to critically examine the way in which *we do* research.

The primacy of the visual-rational leads me back to the metaphor of the 'o=mouth' and the crosshairs; the symbol ø corresponds to a letter in Danish, Norwegian and Faroese.<sup>97</sup> This letter is reminiscent of a prohibition sign, but with a diagonal cross in the opposite direction. The restricted 'o' makes me think of the absences of the voice as a body in research practice. For that reason, this work was not limited to transcriptions, but rather explores their reliefs, in the artistic sense of the word, looking for new ways to recount academic work that go beyond the textual format.

The thesis is structured into six sections, the first five of which I have termed *intervals*, followed by a sixth that serves as a *bonus track*. The first four intervals examine the following questions, respectively: materiality, identity, technology and listening. These are followed by the fifth, in which the preceding questions come together in my embodied experience and finally, the bonus track, which serves as a

---

<sup>97</sup> Faroese is a language spoken on the Faroe Islands and, to a lesser extent, in Denmark.

critical reflection of the processes behind this thesis and a description of the art project that accompanies the study.

The meanings of ø are many, but the following paragraphs limit their focus to five. Based on the reflection mentioned above regarding the ways of analysing the fieldwork, the meanings chosen make it possible to present the explorations performed for the five thesis intervals. The title of each section is a keyword related to the contents of that part of the study. The *bonus track* is reserved for the final part, *Echoes in Relief*, a process that has the intention of continuing.

### **[bodies]**

In addition to being a letter of the alphabet, ø means island in Danish, a piece of land completely surrounded by water.

This first interval explores the materiality of the voice. As noted above, this work has sought to diversify the meanings of the voice, beyond its connection to discourse and reason. Although Cartesian thought has already been challenged on many occasions, in the course of performing research, it becomes clear how the importance of phonic materiality is commonly overlooked (Rozas, 2022). The voice-body continues to be an island in academics, the result of a tangible sonority without ties to other territories.

At the same time, this division can be understood from the leading position given to the voice as a coherent whole that cements part of our subjectivity, a synonym for autonomy disconnected from the remainder. However, the tides of the sea render the contours of the island diffuse, and even call its apparent independence into question. When the tide is low, it is possible to detect isthmuses that connect this fragment of land-body-voice to others. We cease to be islands and become peninsulas. Out of a multiplicity of interior and exterior voices, we construct a porous border (Merleau-Ponty, 1993) that is vulnerable and fluctuates according to the emotions.

## [øthers]

In the field of immunology, ø is used to represent macrophages, large cells that ingest foreign particles by phagocytosis. In other words, they remove and digest pathogens in the organism.

A study of the language of the coronavirus (Casado Aparicio, Santoro Domingo, 2021) includes the word *antigen* one of the recent incorporations into the vocabulary of the individuals consulted. Thanks to the tests that determine whether or not a person has Covid, this term has become somewhat mainstream. The options are two: positive or negative, health or contagion. Metaphors around illness are often loaded with military meaning (Sontag, 1996), where the antigen is an invasive substance against which we must defend ourselves.

This second interval analyses whether the voice constitutes a hallmark of identity that denotes asymmetries in the social context. The experiences included provide evidence that the meanings of the voice are often constructed from the dichotomies similar to those discussed in the preceding paragraph. Possible *invasions* are detected in 'outsider accents', voices that do not meet the expectations of normative sexuality and gender or the level of functionality demanded within the capitalist framework, and in voices that appear to occupy a space that does not match their assumed socioeconomic class. This can all result in the silencing of some subjectivities. On the one hand, these questions are related to historical processes of exclusion that have repercussions for the protagonists, in terms of redistribution and recognition; on the other, these configurations are articulated and re-articulated in different contexts, giving space to agency. In the section, I performed an analysis that incorporated decolonial challenging of some of the applications of intersectionality (Espinosa Miñoso, 2020), trying not to accept, for example, gender as the primary axis of domination. At the same time, I approached the concept of *identity* in all its complexity and from a critical reflection of identity politics.



## **[recørdings]**

Looking at sound on a technical level, ø is an option that makes it possible to change the polarity of waves, which is a binary factor: it can only be positive or negative. Changes in polarity are made so that two signals do not cancel each other out, in an interaction that produces a negative result (Miguel Mas channel).

The third interval explores the articulation of voice-listening through technology. In that regard, an extension of specific binary codes was plotted that determined accessibility to certain spaces according to voice type, which is especially apparent in the labour market. The fields of locution and dubbing can be configured as constraints by means of the reproduction of stereotypes as far as the manner of speaking or correction of some diction. However, they can also constitute tools of resistance that give the waves more nuances.

With regard to voice mediation technology, different devices that make it possible to record, amplify, transmit and interact using the voice have emerged as extensions that influence the processes of subjectivation. The relationship between the human and non-human configures spaces of remote socialization that are affected by the emotions (Ahmed, 2017) and also make it possible to preserve a voice. In this respect, there has been a growth and diversification of technological interactions with the voice as an axis. This may be related to the increase in applications that include the use of the voice in their functions, which in turn results in a close link with everyday sound memory. Finally, telephone and audio interactions occasionally help to reinforce inequalities from reading the voice as a hallmark of identity. At the same time, the possibilities of sound production facilitate spaces of agency where the voice-technology articulation makes it possible to strain some binaries.

## **[vibratiøns]**

In linguistics, ø refers to the elliptical subject. A subject is that which is subjected, something to be affected or likely to be affected by something, or someone unknown or unidentified. With the *elliptical subject*, the subject of a command, order or suggestion

is usually left out of the sentence and is said to be the understood. (Gutiérrez-Rodríguez, 2018, p. 135). Example: The sound isn't always received. Elliptical subject: you.

The fourth interval examines the relationship between voice and power as an inescapable characteristic of the spaces we inhabit, to appeal to responsibility in the *ellipses* produced in both the academic and political worlds. It is understood that these configurations correspond to structural and historical questions, but not necessarily static ones. This section looks at this complexity and explores strategies of resistance to sound as contrary to sound asymmetry and the possibilities of social transformation. To that end, it emphasizes listening as a space of commitment to others, which involving a tilting movement and handing over to voices that are already present, but are not being heeded. In this respect, the idea of 'giving voice' is replaced by that of 'listening' or 'shared resonances', which connects to the concept of vibrating in the ordinary, going beyond the discursive.

This interval examines the spaces of agency of some participants in the study. The experiences gathered reveal situations of inequality from voice-listening, but also resistances related to the voice as a shared vulnerability that can become a strength, as well as the importance of creating listening spaces and alliances between groups on the margins. In this vein, a proposal for a contingency of vibrant vulnerability politics is put forth, shaped by the fragility of our subjectivities and the continuities between listening and touch, as well as a consideration of how voice-listening is woven together in activist spaces and the factors that could make improvements in this regard.

### **[vøices]**

In mathematics,  $\emptyset$  refers to an empty set, which has no elements. This is also represented by  $\{\}$ . If the symbol  $\emptyset$  is included within the two braces, in other words  $\{\emptyset\}$ , this is an empty unitary, a set which has an element that is also a set, but is empty (Matemáticas con Rocío Leonel channel, 2020).

A set in the field of mathematics refers to a collection of mathematical items that have a property in common. Behind this meaning, a set can also mean a number of things that belong together or are thought of as a group, or a group of people who meet together or have the same interests and lifestyle.

This fifth and final interval draws on the findings from the other four intervals regarding the voice as materiality, the voice as a hallmark of identity, the articulation of the voice through technology and listening as political practice, to apply them to my personal experience. This movement is produced when the voice is employed as an axis to, like an empty unitary set, consider it as a space of productive tension. Here, the voice appears to be 'empty' because of its apparent immateriality but, at the same time, it is anchored to the material world through its corporeal production and ties. This is a space of friction between a permeable interiorization/exteriorization, where bodies, languages, emotions, processes of subjectivation and technological mediations all intersect.

The living experience of a voice that creates uncertainties around reading gender serves as the starting point for an analysis that rotates this axis in different directions, making it possible to look at situations of privilege and discover possible lessons as well. The work developed in other studies of the voice also added to this process, making it possible to chart a sound network from which to think about projecting a set of plural voices united by a shared political project.

### **Wave limitation: diffuse listening**

In addition to the various meanings of *coda* presented at the beginning of this conclusion section, this term can also mean Children of Deaf Adults (CODA), an acronym coined by Millie Brown from her own experience (Huang and Poore, 2020). It refers to children who grow up in families with deaf people, which requires them to coexist between two codes of signification, as reflected in the film *CODA*, which won the prize for best picture at the 94<sup>th</sup> Academy Awards in 2022.

Revealing this information at this point emphasizes the importance of looking (and listening) beyond the first definitions presented in a dictionary to look at the specifics. What were the clear gaps in this study? This means drawing attention to points of silencing in this map-thesis, to determine where the  $\emptyset$  mouths were crossed out, from a position of critical responsibility.

One of the main limitations of the study is the diffuse listening offered to deaf people, whose experiences were not given the due particular attention. A thesis on voice-listening should have prioritized gathering their life experiences as a condition, and to not do so creates the possible sensation of giving sound the protagonism usually given sight. This highlights the observation made by Viveros Vigoya (2016), based on Joan Scott, that the meaning of intersectionality unfolds from an interrogation out of a specific study and in a specific context. In this vein, I believe that the fieldwork should have considered this observation and included the participation of deaf people and/or children of deaf people, whose contributions would have doubtless been of great interest.

This is related to a possible degree of imprecision in the approach to the concept of *intersectionality*. The formulation of more delimited questions could have better determined the methodological movements based on the specifics, avoiding referencing intersectionality without applying it to the fullest (Gudrun-Axeli Knapp, 2005). This does not mean providing a theoretical enumeration, but rather having it present as a productive tension in the form of questions during each phase of the study.

In this respect, I consider that there are other significant limitations in the study related to class and age, two areas into which it does not go in sufficient depth. This is also partly reflected in the profiles of the participants, whose education, current employment status and age are closer to mine, a limitation that is most likely a consequence of my customary socialization contexts. Additionally, in its exploration of the different scenarios of voice-listening within the time allowed by the thesis, the study may have been too ambitious. Ultimately, these observations constitute a valuable learning experience for future work.

Finally, although this point exceeds my room for manoeuvre as a researcher, I believe that another important limitation in this study concerns having done it on an individual basis. I am aware that this imposition comes from the regulations governing doctoral theses, but I think that group research efforts are more productive and make it possible to move forward in parallel and learn from and with others. This inevitably has repercussions with regard to the final result, in addition to contributing to the collective construction of a more feminist academy, whose objectives are focused more on providing nurturing during the process, and less on individual hyperproductivity.

### **Echoes in Relief**

Is this the end or shall we continue? Returning to the third definition of *coda* - 'the concluding section of a dance' - future research lines suggest a continuation of the dance. To that end, the parallel art project that accompanies the thesis provides its content in other formats using techniques like recording, musical production, illustration and video art. These pieces will be stored at web [www.intervalos.es](http://www.intervalos.es) to facilitate the transfer of knowledge in a more accessible way. At the same time, a presentation will be delivered with the intention of creating a physical space of encounter around these academic, artistic and political interests. This project is offered as a potential starting point for group work based on these interests.

In this ambivalent conclusion, I am both sad and happy at the same time, like Ingo when Drago went away. The tie between the two, like my tie with this thesis, was created out of the great emotional intensity of feelings found and many lessons learned. With the eyes of someone in their 30s, my favourite childhood book provides new readings that speak of the fear of endings, in a broad sense: the end of childhood, the end of the connections that we forge, the end of life itself. Today I view the value of knowing how to write children's novels as a resistance towards the fear of losing one's ability to play and imagine. The beginning of life and its end touch through the voice, from the vulnerability of the first sounds that appear to those that begin to fade away. Between these extremes is an interval of voices and listenings where we encapsulate the sonorities that mark our existence, to vibrate in the ordinary.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (1995). *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi.
- A. Gil, Yásnaya Elena. (2020). La palabra como ritual. *Gatopardo*. <https://bit.ly/3LrXf5j>
- Agüero Fernández, Silvia. (2022). *Mi feminismo es gitano*. Pikara Magazine.
- Ahmed, Sara. (2019). *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.
- Ahmed, Sara. (2017). *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género. (Original publicado en 2004).
- Ahmed, Sara. (2010). Orientations matter. En Diana Coole y Samantha Frost (eds.), *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*. Duke University Press.
- Alegre-Agís, Elisa y Fernández-Garrido, Sam. (2019). Introducción. Cuando la voz tiembla y la disculpa incorporada emerge: etnografías como enfoque metodológico. En Sam Fernández-Garrido y Elisa Alegre-Agís (eds.). *Autoetnografías, cuerpos y emociones (I). Perspectivas metodológicas en la investigación en salud* (pp. 17-32). Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Alegre-Agís, Elisa. (2019). La certeza de los huevos podridos: un delirio para una etnografía). En Sam Fernández-Garrido y Elisa Alegre-Agís (eds.). *Autoetnografías, cuerpos y emociones (I). Perspectivas metodológicas en la investigación en salud* (pp.91-104). Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Alegre-Agís, Elisa y Fernández-Garrido, Sam (eds.). (2019a). *Autoetnografías, cuerpos y emociones (I). Perspectivas metodológicas en la investigación en salud*. Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Alegre-Agís, Elisa y Fernández-Garrido, Sam (eds.). (2019b). *Autoetnografías, cuerpos y emociones (II). Perspectivas metodológicas en la investigación en salud*. Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Alonso-Cambrón, Miguel. (2011). Socioacústica y etnografía urbana. Reflexiones en torno al caso de la Part Alta de Tarragona. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 11, 51-76.

Alshboul, Ayman. (2012). La cultura del cuerpo en el Islam (nacimiento y muerte del cuerpo y la circuncisión). *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 34(2), 67-78 [https://doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2012.v34.n2.40731](https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.v34.n2.40731)

Álvarez Caballero, Ángel. (1987, 6 de noviembre). Murió a los 88 años Tía Anica La Piriñaca. EL PAÍS. <https://bit.ly/3FWpjfQ>

Álvarez Veinguer, Aurora y Olmos Alcaraz, Antonia. (2020). Desplegando dispositivos de escucha en una etnografía colaborativa. Los Grupos de Debate como situaciones instituyentes. En Aurora Álvarez Veinguer, Alberto Arribas Lozano y Gunther Dietz (eds.), *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales* (pp. 113-143). CLACSO.

Amzian, Salma. (2018). Apropiación cultural: reivindicar el derecho al despojo. *Fronteras. La madeja*, (9), 12-13.

Anders, Valentin. (s.f.). *Etimología de emoción*. Diccionario Etimológico Castellano En Línea. Consultado el 14 de julio de 2020. <https://bit.ly/38QcdF1>

Antaki, Charles; Billig, Michael; Edwards, Derek y Potter, Jonathan. (2003). El Análisis del discurso implica analizar: Crítica de seis atajos analíticos. *Athenea Digital*, 3, 14-35. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n3.64>

Anzaldúa, Gloria. (2016). *Borderlands / La frontera*. (Carmen Valle, trad.). Capitán Swing. (Original publicado en 1987).

Armesto, Jesús. (Director). *Las llaves de la memoria* [Película documental].

Aronson, Arnold Elvin. (1990). *Clinical voice disorders. An interdisciplinary approach*. Thieme.

Austin, John Langshaw. (1990). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Paidós. (Original publicado en 1962).

Azul, David. (2013). "Die Theorie des doing gender - eine Bereicherung für die Stimmarbeit mit Transgendern?", *Logos* 21(1), 4-14.

Banegas, Cristina. (2007). Diario de la voz. En Claudia Schvartz (ed.), *Caligrafía de la voz* (pp. 9-25). Leviatán.

Barad, Karen. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of women in culture and society*, 28(3), 801-831.

Barratt, Emma L. y Davis, Nick J. (2015). Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state. *PeerJ* 3:e851. Doi: 10.7717/peerj.851

Barrera Pineda, Edith. (2017). El sentido de comunalidad y la lucha del pueblo Mixe. *Eutopía*, 11, 115-128. <https://doi.org/10.17141/eutopia.11.2017.2555>

Barrientos, Lina y Pérez de Arce, José. (2013). Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico. *Revista Musical Chilena*, 219, 81-89.

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós. (Original publicado en 1982).

Benjamin, Walter. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. (Roberto J. Blatt Weinstein, trad.). Taurus. (Original publicado en 1972).

Bertau, Marie-Cécile. (2008). Voice: A Pathway to Consciousness as "Social Contact to Oneself". *Integrative Psychological and Behavioral Science* (42), 92-113. <https://doi.org/10.1007/s12124-007-9041-8>

Biemans, Monique. (2000). *Gender variation in voice quality*, [Tesis de doctorado, Universidad Radboud de Nimega]. LOT Publications. [https://www.lotpublications.nl/Documents/038\\_fulltext.pdf](https://www.lotpublications.nl/Documents/038_fulltext.pdf)

Blanchard, Sessi Kuwabara, (2018). How SOPHIE and Other Trans Musicians Are Using Vocal Modulation to Explore Gender. *Pitchfork*. <https://acortar.link/9ywjV2>

Blanchet, Phillipe. (2016). *Discriminations: combattre la glottophobie*. Textuel.

Blanco-Fuente, Irene y Bernárdez-Rodal, Asunción. (2022). Gendered voices on the airwaves: The sonic self in discourses about identity articulated by radio students in Spain. *Investigaciones Feministas* 13(1), 401-410.



Blanco-Fuente, Irene; López-Sáez, Miguel Ángel y Platero, Lucas. (2021). Mascarillas, cams apagadas, plumas y voces. *Revista Concreta*, 17, 140-147. Concreta.

Blundon, Elizabeth G.; Gallagher, Romaine E.; Ward, Lawrence M. (2020). Electrophysiological evidence of preserved hearing at the end of life. *Scientific Reports*, 10(10336), 1-13. <https://doi.org/10.1038/s41598-020-67234-9>

Boots, Riley. (Director). (2018). *Sorry to bother you* [Film]. Cinereach, MACRO, Forest Whitaker's Significant Productions.

Bourdieu, Pierre. (2007). *El sentido práctico*. (Ariel Dilon, trad.). Siglo XXI. (Original publicado en 1980).

Bordo, Susan. (1986). The Cartesian Masculinization of Thought. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 11(3), 439-456.

Bost, Suzanne. (2008). From race/sex/etc. to glucose, feeding tube, and mourning: the shifting matter of chicana feminism. En Stacy Alaimo y Susan Hekman (eds.), *Material feminisms*. Indiana University Press.

Brizuela González, Florencia y López Martínez, Uriel. (2018). *Descentrar la mirada para ampliar la visión. Reflexiones en torno a los movimientos sociales desde una perspectiva feminista y antirracista*. Descontrol.

Bubnova, Tatiana. (2006). Voz, sentido y diálogo en Batjín. *Acta poética*, 27(1), 97-114. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.191>

Butler, Judith. (2015). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, trad.). Paidós. (Original publicado en 1990).

Butler, Judith. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. (Fermín Rodríguez, trad.). Paidós. (Original publicado en 2004).

Butler, Judith. (2004). *Undoing gender*, Routledge.

Butler, Judith. (2003). *Afterword: After Loss, What Then?* En David L. Eng y David Kazanjian (eds.), *Loss: the Politics of Mourning* (pp. 467-473). University of California Press.

Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós. (Original publicado en 1993).

Butler, Judith. (1997). *Lenguaje, poder e identidad* (Javier Sáez del Álamo, y Paul B. Preciado, trad.). Síntesis.

Cadenas Cañón, Isabel. (directora). (2020a, 21 de septiembre). Prólogo [episodio 0 de podcast]. En *De eso no se habla*. PRX & Google Podcasts Creator Program. <https://bit.ly/39zmXr9>

Cadenas Cañón, Isabel. (directora). (2020b, 6 de diciembre). Un agujero en el silencio [episodio 6 de podcast]. En *De eso no se habla*. PRX & Google Podcasts Creator Program. <https://bit.ly/3sJU1DA>

Cadenas Cañón, Isabel. (directora). (2020c, 24 de mayo). Silencio de radio [episodio especial de podcast]. En *De eso no se habla*. PRX & Google Podcasts Creator Program. <https://bit.ly/3NIBDsD>

Calais-Germain, Blandine y Germain, François. (2013). *Anatomía para la voz* (Ute Fischbach, trad.). La liebre de marzo.

Canal Matemáticas con Rocío Leonel. (2 de mayo de 2020). *Conjunto vacío*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FAanL77aRMM>

Canal Miguel Mas. (9 de octubre de 2020). *Fase y polaridad. Siguiendo con los temas de Audio*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HloscOpmGfU>

Carson, Anne. (1995). *Glass irony and god*. New Directions.

Casado Aparicio, Elena y Santoro Domingo, Pablo. (2021). *El lenguaje del coronavirus*. Las crisis que vienen. Biopolíticas de la pandemia y nuevos horizontes de contrapoder, Aula de los Comunes.

Casado Aparicio, Elena. (2012). Tramas de la violencia de género: sustantivación, metonimias, sinécdoques y preposiciones. *Papeles del CEIC*, 2(85), 1-28. <https://doi.org/10.1387/pceic.12459>

Casado Aparicio, Elena y García García, Antonio. (2008). Peleando por reconocerse. Herramientas para el análisis de la violencia de género. En Elixabete Imaz, *La materialidad de la identidad* (pp. 181-198). Hariadna Editoriala.

Casado Aparicio y Gatti, Gabriel. (2001). Viaje por las fronteras del campo sociológico. Una cartografía de la investigación social. *Política y Sociedad*, 36, 151-171.

Castañares, Wenceslao. (1994). *De la interpretación a la lectura*. Iberediciones S.L.

Castro, Ernesto. (19 de enero de 2022). *El oído. Teoría del conocimiento sonoro*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3TRh6QU>

Cattana, Gata. (2019). *La escala de Mohs*. Penguin Random House: Madrid.

Cavarero, Adriana (2019). Inclinationes desequilibradas. *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 211, 1-12 <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20878>

Cavarero, Adriana. (2005). *For more than one voice*. Stanford University Press.

Chadwick, Rachelle. (2020). Theorizing voice: toward working otherwise with voices. *Qualitative Research*, 21(1), 76-101. <https://doi.org/10.1177/1468794120917533>

Chion, Michel. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* (Enrique Folch González, trad.). Paidós.

Chion, Michel. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (Antonio López Ruiz, trad.). Paidós.

Clark, Malcolm. (2003). *Islam for Dummies*. Wiley Publishing, Hoboken.

Classen, Constance. (1997). "Foundations for an anthropology of the senses", *International Social Science Journal*, 153, 401-412.

Coderch, Joan. (2011). *Teoría y técnica de la psicoterapia psicoanalítica*. Herder. (Original publicado en 1987).

Collins, Patricia Hill. (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En Mercedes Jabardo (ed.) y Marta García de Lucio (trad.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 99-131). Traficantes de Sueños.

Collins, Patricia Hill. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.

Corominas, Joan. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.

Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics, *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167.

Criado, Miguel Ángel. (28 de marzo de 2008). El primer sonido jamás grabado. *Público*. <https://acortar.link/imwHuG>

Csordas, Thomas. (1994). Introduction: the body as representation and being-in-the-world, en T.J. Csordas (ed.), *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self* (pp-1-24). Cambridge University Press.

Curcci, Florencia. (2019). *Instalación 4 cuerpos* [instalación]. <https://bit.ly/39vZXcN>

Curiel, Ochy. (8 de octubre de 2014). *Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así*. Pikara Magazine. <https://bit.ly/3MtxON1>

Curiel, Ochy. (junio de 2009). *Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe* [ponencia]. Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista. Organizado por el grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista (GLEFAS) y el Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. <https://bit.ly/3NkY3dr>

Cvetkovich, Ann. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y políticas públicas lésbicas*. (Javier Sáez del Álamo, trad.). Bellaterra.

Daldry, Stephen. (Director). (2008). *The Reader* [Película]. The Weinstein Company, Mirage Entertainment, Studio Babelsberg.

Dargyay, Eva K. (2009). *Bardo-Thödol. El libro tibetano de los muertos*. (Ana M<sup>a</sup> Aznar, trad.). EDAF. (Original publicado en 1981).

Davis, Angela. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Akal. (Original publicado en 1981).

de Lauretis, Teresa. (2019). Teoría queer y género. En Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo (ed.), *El libro de buen vmor. Sexualidades raras y políticas extrañas* (pp. 136-149). Ayuntamiento de Madrid.

de Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender*. Indiana University Press.

de Simón Martín, Miguel (2019). Mensaje de bienvenida. En Miguel de Simón Martín (comisario), *El impacto de los laboratorios de ingeniería eléctrica: desarrollo de aplicaciones en la reproducción del sonido* (pp. 1-2). Catálogo de exposición. Escuela Superior y Técnica de Ingenieros de Minas de la Universidad de León.

de Sousa Santos, Boaventura. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Meneses (eds.), *Epistemologías del Sur* (pp. 21-66). Akal.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta trad.) Pre-textos. (Original publicado en 1988).

Derrida, Jacques. (1986). *De la gramatología*. (Óscar del Barco y Conrado Ceretti, trad.). Siglo XXI. (Original publicado en 1967).

Derrida, Jacques. (1985). *La voz y el fenómeno*. Pre-textos.

Díaz-Rodríguez, N.; Garrido-Chamorro, RP.; Castellan-Alarcón, J. (2007). Metodología y técnicas. Ecografía: principios físicos, ecógrafos y lenguaje ecográfico, *Medicina de Familia-SEMERGEN*, 33(7), 362-369, 10.1016/S1138-3593(07)73916-3

Diccionario Panhispánico de dudas. Dónde. <https://www.rae.es/dpd/d%C3%B3nde>

Dolar, Mladen. (2007). *Una voz y nada más*. (Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli, trad.) Manantial. (Original publicado en 2006).

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. *El oído pensante*, 7(1), 92-110.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia y Zirión Pérez, Antonio. (2017). *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. Ediciones del Lirio.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95-104.

Dreyfus, Hubert. (2002). *Intelligence without representation*. Kluwer Academic Publishers.

Duval, Elizabeth. (2021). *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. La Caja Books.

Echegoyen, Horacio R. (2014). *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. Amorrortu.

Eidsheim, Nina Sun. (2015). *Sensing sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press.

Eidsheim, Nina Sun. (2009). Synthesizing Race: Towards an analysis of the Performativity of Vocal Timbre. *Revista Transcultural de música*.

Escobar, Arturo. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre el desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.

Espinosa Miñoso, Yuderkys. (16 de diciembre de 2020). Interseccionalidad y feminismo descolonial. Volviendo sobre el tema. *Pikara magazine*.  
<https://www.pikaramagazine.com/2020/12/interseccionalidad-y-feminismo-descolonial-volviendo-sobre-el-tema/>

Espinosa Miñoso, Yuderkys; Gómez Correal, Diana y Ochoa Muñoz, Karina. (2014). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.

Espinosa, Yuderlys; Gómez, Diana; Lugones, María y Ochoa, Karina. (2013). Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial. Una conversa en cuatro voces. En Catherine Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales - Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (pp. 403-442). Ediciones Abya-Yala.

Esteban, Mari Luz. (2015). La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. Esbozo de una antropología somática y vulnerable. *Ankulegi*, (19), 75-93.

Esteban, Mari Luz. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra. (Original publicado en 2004).

Esteban, Mari Luz. (2008). Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos, en Miren Elixabete Imaz Martínez (ed.), *La materialidad de la identidad* (pp. 135-158). Hariadna Editoriala.

Estévez Trujillo, Mayra. (2016). Suena el capitalismo en el corazón de la selva. En *Nómadas* 45, 13-25.

Estrada Zúñiga, Ana María y Lagos Rojas, Felipe. (2010). *Sonidos Visibles. Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*. Mosquito Comunicaciones.

Estrada Zúñiga, Ana María. (2015). *Tra(ns)ducciones invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey*.

Fals Borda, Orlando. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina* / Orlando Fals Borda; antología y presentación, Víctor Manuel Moncayo. Siglo XXI.

Fausto-Sterling, Anne. (2006). *Cuerpos marcados*. Melusina. (Original publicado en 2000).

Feld, Steven. (2015). Acoustemology. En David Novak y Matt Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound* (pp. 12-21). Duke U. Press.

Fernández-Cebrián, Ana y Pueyo Zoco, Víctor. (13 de julio de 2019). La voz de Vox o a qué suena el posmofascismo (en tres simples claves). *El Cuaderno*. <https://acortar.link/6dI9ST>

Fernández-Garrido, Sam. (2021). *La clínica intersexual como "zona de contacto". Binarismo sexual, saberes expertos y otras Artesanías Biológicas en la clínica española contemporánea*. [Tesis Doctoral, Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género. Departamento de Anatomía Patológica e Historia de la Ciencia. Facultad de Medicina].

Fernández-Garrido, Sam. (2019). "Meteorologías desviadas". Una escritura táctil queer de los nexos entre la política, la emancipación y la vida. En Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo (eds.), *El libro del buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas* (pp. 242-255). Ayuntamiento de Madrid.

Fernyhough, Charles. (2018). *Las voces interiores*. Obelisco.

Foucault, Michel. (1988). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.

Fremantle, Francesca. (2001). *Luminous Emptiness*. Shambala Publications.

Freud, Sigmund. (1893-1895). *Obras Completas*, vol. II. Amorrortu.

Freud, Sigmund (ed.). (2007). *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico. Obras Completas*, vol. XII. Amorrortu. (Original publicado en 1912).

Freud, Sigmund. (1973-1986). *The Pelican Freud Library*, 15 vols., Harmondsworth.

Galeano, Eduardo. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.

Galindo Arlés, Pablo. (s.f.). *Cajón de sastre*. Universitat de València. <https://www.uv.es/ayala/otros/pga/>

Gallego, Mar. (2018). Rosa quiere llegar. *Fronteras. La madeja*, (9), 14-15.

Gallego, Mar. (2020). *Como vaya yo y lo encuentre. Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Libros.

Gandarias Goikoetxea, Itziar; Montenegro Martínez, Marisela; Pujol Tarrés, Joan. (2019). Interseccionalidad, identidad y articulación: hacia una política de la agregación. *Feminismo/s*, 33, 35-63.



García, Elena. (6 de marzo de 2021). Lamine Thior: El humor es una herramienta muy potente de concienciación. *El Salto*. <https://acortar.link/c098Qi>

García Castilla, Jorge David. (2019). Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha. *El oído pensante*, 7(2).

García Dauder, Dau. (2014). La regulación tecnológica del dualismo sexual y el diseño de cuerpos normativos. En Eulalia Pérez Sedeño y Esther Ortega (eds.), *Cartografías del cuerpo. Biopolíticas de la ciencia y la tecnología*. Cátedra.

García Lorca, Federico. (1945). *La casa de Bernarda Alba*. Textos.info

García-Ordaz, María (2021). El sonido desde el punto de vista, como fenómeno de impacto en el aparato auditivo. *Con-Ciencia Boletín Científico de la Escuela Preparatoria No. 3. Publicación semestral*, 8(15), 14-16.

García Orozco, Carlos Andrés. [Dr. Carlos Andrés García]. (7 de octubre 2018). *Fisiología de la audición - ¿Cómo escuchamos y logramos diferenciar un sonido de otro?* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3vYVred>

García Selgas, Fernando. (1994). El cuerpo como base del sentido de la acción social, en Bañuelos Madera (coord.), *Monográfico sobre Perspectivas en Sociología del Cuerpo, REIS-Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68, 41-83.

Gérard A., Arnaud. (2011). El sonograma: una representación práctica de los sonidos. *Revista boliviana de física* 19, 37-49.

Gilligan, Carol; Spencer, René; Weinberg, M. Katherine; Bertsch, Tatiana. (2003). On the Listening Guide: a voice-centred relational method. En Paul M. Camic, Jean E. Rhodes y Lucy Yardley (eds.), *Qualitative Research in Psychology: Expanding Perspectives in Methodology and Design* (pp. 157-172). American Psychological Association.

Goffman, Erving. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. (Original publicado en 1959).

Goffman, Erving. (1986). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press. (Original publicado en 1974).

Goffman, Erving. (1979). *Relaciones en público. Microestudio del orden público*. Alianza. (Original publicado en 1971).

Goffman, Erving. (1977). The Arrangement between the Sexes. *Theory and Society*, 4(3), 301-331.

Goffman, Erving. (1963). *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. The Free Press.

Gómez Grijalva, Dorotea. (2012). *Mi cuerpo es un territorio político*. Brecha Lésbica.

González-Güeto, Joy Helena. (2021). *¿Cómo se siente la racialización? Un recorrido por los marcajes raciales de sectores populares en Cartagena (Colombia) y Madrid (España)*. [Tesis doctoral, FLACSO México]

González Martínez, Alberto. (2019). Édouard-Léon Scott de Martinville: el fonógrafo. En Miguel de Simón Martín (comisario), *El impacto de los laboratorios de ingeniería eléctrica: desarrollo de aplicaciones en la reproducción del sonido* (pp. 3-13). Catálogo de exposición. Escuela Superior y Técnica de Ingenieros de Minas de la Universidad de León.

González, Yubiry. (2015). Diseño de prototipos para la enseñanza de la acústica musical a través de patrones de Chladni. *Acta Científica Venezolana*, 66(3), 128-133.

Grebe, María Ester. (1987). La concepción del tiempo en la cultura mapuche. *Revista Chilena de Antropología*, 6, 59-74.

Gregory Flor, Nuria. (2015). Encuentros y des-encuentros en torno a las intersexualidades/DSD: narrativas, procesos y emergencias.

Grosz, Elizabeth. (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.

Guerra, Itxi. (2021). *Lucha contra el capacitismo*. Imperdible.

Guerrero McManus, Siobhan. (2021). Los feminismos de la hispanidad. En Clara Serra, Cristina Garaizabal y Laura Macaya (coord.), *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*, 209-216. Bellaterra.

Halberstam, Jack. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.

Hamdan, Lawrence Abu. (2012). *Conflicted Phonemes*.

<http://lawrenceabuhmdan.com/conflicted-phonemes>

Haraway, Donna. (2016a). *Staying with the Trouble*. Duke University Press.

Haraway, Donna. (2016b). *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes otredad significativa*. Bocavulvaria. (Original publicado en 2003).

Haraway, Donna. (1997). *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™*, Routledge.

Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, Manuel Talens (trad.). Cátedra.

Haraway, Donna. (1987). A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Australian Feminist Studies*, 2(4), 1-42.

Harding, Sandra. (1996). *Ciencia y Feminismo*. Morata. (Original publicado en 1986).

Hernández García, Jone Miren. (2018). I See a Body in Your Voice: Gendered Bodies in the Sound of Bertzolaritza. Conference Papers No. 15. Center for Basque Studies.

hooks, bell (ed.). (2004). Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 33-50). Traficantes de Sueños.

Houle, Nichole & Levi, Susannah, V. (2019), Effect of Phonation on Perception of Femininity/Masculinity in Transgender and Cisgender Speakers, *Journal of Voice*, <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2019.10.011>

Houle, Nichole y Levi, Susannah. (2018). Perception of femininity in normally phonated and whispered speech. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 143, <https://doi.org/10.1121/1.5036280>

Howes, David. (2014). "El creciente campo de los estudios sensoriales", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), 10-26.

Huang, Peter H. y Poore, Kelly J. (2020). Can You Hear Me Later and Believe Me Now? Behavioral Law and Economics of Chronic Repeated Ambient Acoustic Pollution Causing Noise-Induced (Hidden) Hearing Loss, *Southern California Review of Law and Social Justice*, 29(2), 193-272

Iragüen Zabala, Oihane. (2020). Entre sonido y sentido. Acusmática y blackboxing. *Barcelona Research Art Creation*, 8(2), 141-160. doi: 10.17583/brac.2020.4355

Karpf, Anne. (2007). *The human voice. The story of a remarkable talent*. Bloomsbury.

Kahn, Douglas. (1994). Lo último: Fluxus y la música". En *L'Esperit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies.

Kim, Christine Sun. (2020). *Deaf, not mute*. <https://acortar.link/tiCdm0>.

Knapp, Gudrun-Axeli. (2005). Race, Class, Gender: Reclaiming Baggage in Fast Travelling Theories. *European Journal of Women's Studies*, 12(3), 249-265.

Kolesch, Doris y Krämer, Sybille. (2006). *Stimme- Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

Kreiman, Jody y Sidtis, Diana. (2011). *Foundations of Voice Studies. An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. Wiley-Blackwell.

Kristeva, Julia. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard.

Kukso, Federico. (2 de julio de 2022). El bosón de Higgs mostró que la tipografía de la ciencia sí importa: así afecta a la percepción de lo que leemos. *SINC. Ciencia contada en español*. <https://acortar.link/j60sAR>

Labelle, Brandon. (2018). *Sonic Agency*. Goldsmiths Press.

Lacan, Jacques. (1971). *Escritos 1*, Siglo XXI.

Lakoff, George y Johnson, Mark. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. (Original publicado en 1995).

Lasén Díaz, Amparo. (2014). Remediaciones móviles de subjetividades y sujeciones en relaciones de pareja. En Elena Casado Aparicio y Amparo Lasén Díaz (eds.), *Mediaciones tecnológicas. Cuerpos, afectos y subjetividades* (pp. 19-35). Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

Lather, Patti. (2009). Against empathy, voice and authenticity. En Alecia Y. Jackson, y Lisa A. Mazzei (eds.), *Voice in Qualitative Inquiry. Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (pp. 17-26). Routledge.

Latour, Bruno. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. (Gabriel Zadunaisky, trad.). Manantial.

Law, John y Mol, Annemarie. (1993). Notas sobre el materialismo (Juan M. Iranzo, trad.). *Política y Sociedad*, 14/15, 47-57.

Le Breton, David. (2021). *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*. Topia. (Original publicado en 2011).

Le Breton, David. (2017). *El silencio*. (Agustín Temes, trad.). ePubLibre. Editor digital: Primo. (Original publicado en 1997).

Le Guin, Ursula K. (2020). *Conversaciones sobre la escritura. Con David Naimon*. Alpha Decay.

Le Guin, Ursula K. (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza.

Lenkersdorf, Carlos. (2008). *Aprender a escuchar: enseñanzas maya-tojolabales*. Plaza y Valdés.

Linklater Voice. (s.f.). About Linklater Voice. *Linklater Voice*.  
<https://acortar.link/c4borp>

Llobet Vallejos, Juan Pablo y Stocco, Pablo Antonio. (2018). Una perspectiva peirceana sobre la voz humana: el nonágono semiótico de los usos de la voz. *Cognitio*, 19(2), 258-269. <http://dx.doi.org/10.23925/2316-5278.2018v19i2p258-269>

Lobe, Mira. (1998). *Ingo y Drago*. (Marinella Terzi, trad.). SM. (Original publicado en 1975).

Longden, Eleanor. [TED]. (2013, 8 de agosto). *Las voces en mi cabeza* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3y9oZIW>

López, Silvia y Platero, Lucas. (2019). A modo de introducción. En Silvia López y Lucas Platero (eds.), *Cuerpos marcados. Vidas que cuentan y políticas públicas* (pp. 8-23). Bellaterra.

López Carrasco, Carlos. (2016). Intensificación del trabajo y tensiones del reconocimiento: Experiencias de estrés de trabajadores jóvenes en los sectores del telemarketing y la consultoría. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/48997/>

López García, Vicente. [parqueciencias]. (11 de enero de 2012). *CYT-13. TALLER: "Ondas, sonido y música"* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/38C1BJn>

Lucía, Victoria. (23 de febrero de 2022). Why We Use Courier for Traditional Screenwriting Font. *Screenwriting Blog*. <https://acortar.link/G6Mjhb>

Maclure, Maggie. (2009). Broken voices, dirty words: on the productive insufficiency of voice. En Alecia Y. Jackson, Alecia Y. y Lisa A. Mazzei (eds.), *Voice in Qualitative Inquiry. Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (pp. 97-113). Routledge.

Magri, Gisela. (2019). Volver sobre los pasos del misterio. Pasajes de una investigación sobre y desde el canto popular en La Plata en Nicolás Alessandrini, Begoña Torres

Gallardo y Camila Beltarmone (eds.), *Vocalidades: la voz humana desde la interdisciplina*, (1 ed., pp. 157-176). Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

Marcos, Jairo y Fernández, M<sup>a</sup> Ángeles. (21 de septiembre de 2016). "Merkel, la físico oriental que lidera Europa", *Pikara Magazine*.

<https://www.pikaramagazine.com/2016/09/angela-merkel/>.

Marion Young, Iris. (1980). Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality. *Human Studies*, 3(2), 137-156.

Martín Criado, Enrique. (1998). Los decires y los haceres. *Papers*, 56, 57-71.

Martín Guillén, Irene. (2021). *Queering the Voice: técnicas y tecnologías del compositor/performer* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio UAM. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/701004>

Martín Guillén, Irene. (2018). *Voces extremas en la ciudad: Una aproximación al análisis de las formas de recepción y emisión vocal asociadas a prácticas sociales y culturales y su repercusión en el contexto urbano*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música]. Repositorio UAM. <https://bit.ly/3yGia1P>

Martín Peláez, Paula; Rueda Córdoba; Francisco Javier y Sánchez Sánchez, David Manuel. (2020). *La "ficción" de Chueca: análisis de discursos, cuerpos y espacios en fanzines lesbianos y gais en la década de los noventa en Madrid*. En Antonio Martínez Pleguezuelos, Moisés Fernández Cano, Aarón Pérez Bernabeu, Miguel Sánchez Ibáñez y Sergio Fernández de Pablo (eds.), libro de actas del Congreso *MariCorners. Estudios interdisciplinares LGTBIQ+*, (159-175).

Martínez, Layla. (2021). *Carcoma. Amor de madre*.

Massmann, Herbert y Ferrer, Rodrigo. (2008). *Instrumentos Musicales. Artesanía y Ciencia*. Dolmen.

Mauléon, Claudia. (2019). El canto. Un complejo mente-cuerpo en Nicolás Alessandrini, Begoña Torres Gallardo y Camila Beltarmone (eds.), *Vocalidades: la voz humana desde la*

*interdisciplina*, (1 ed., pp. 301-348). Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

Mayoko Ortega, Esther. (2019). Las negras siempre fuimos queer. En Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo (eds.), *El libro del buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.

Mazzei, Lisa A. (2009). An impossibly full voice. En Alecia Y. Jackson y Lisa A. Mazzei (eds.), *Voice in Qualitative Inquiry. Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research* (pp. 45-62). Routledge.

Mead, George Herbert. (1991). La génesis del self y el control social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 165-186.

Merleau-Ponty. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.

Merleau-Ponty. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini (Original publicado en 1945).

Mesa, Sara. (2021). *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático*. Anagrama.

Missé, Miquel. (2021). No necesitamos aliados. En Clara Serra, Cristina Garaizabal y Laura Macaya (coord.), *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*, 147-157. Bellaterra.

Missé, Miquel y Coll-Planas, Gerard. (2010). *El género desordenado: críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Egales.

Mol, Annemarie. (2002). *The body multiple: ontology in medical practice*. Duke University Press.

Monjas Carro, María. (2022). *Esto que nos pasa cuando estamos juntas*. Libros en acción.

Montenegro Martínez, Marisela y Pujol Tarrès, Joan. (2003). Conocimiento Situado: Un Forcejeo entre el Relativismo Construcccionista y la Necesidad de Fundamentar la Acción. *Revista Interamericana de Psicología*, 37(2), 295-307.



Moore, Stefan. (2014). *Mysteries of the Human Voice*. Wild Fury, Screen NSW y Screen Queensland.

Mora, Enrico. (2019). La percepción flotante situacional. Autoetnografía y emociones. En Sam Fernández-Garrido y Elisa Alegre-Agís (eds.), *Autoetnografías, cuerpos y emociones (II). Perspectivas feministas en la investigación en salud* (pp. 81-102). Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

Mora, Enrico. (2014). La organización social del género y del grito. ¿Quién puede gritar en un gimnasio? *Prisma social*, (13), 988-1012.

Nanclares, Silvia. (20 de agosto de 2020). Twitter. <https://bit.ly/3LCd22m>

Nancy, Jean-Luc. (2015). *A la escucha*. Amorrortu. (Original publicado en 2007).

Newham, Paul. (1992). Jung and Alfred Wolfsohn: Analytical psychology and the singing voice. *Journal of Analytical Psychology*, 37(3), 323-336.

Newham, Paul. (1993). The Psychology of Voice and the Founding of the Roy Hart Theatre. *New Theatre Quarterly*, 9(33), 59-65.

Noland, Carrie. (2009). *Agency & Embodiment*. Harvard University Press.

Nominé, Bernard. (2007). La cuestión de la voz. *Desde el Jardín de Freud*, 8, 27-38.

Observatorio iVoox (2022). Estadísticas del consumo de podcast en español 2022. III Informe Anual. [https://www.ivoox.com/\\_ik\\_observatorio2022\\_1.html](https://www.ivoox.com/_ik_observatorio2022_1.html)

Ong, Walter J. (1982). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Dos Tintos para Dos Tontos [Usuario]. (29 de octubre de 2022). Reel de una entrevista con Lamine Thior. [Descripción audiovisual] Instagram.  
<https://www.instagram.com/reel/CkTsr-aIcxH/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>

Otero Caicedo, Liliana Elizabeth. (2015). La sordera: una oportunidad para descubrir la música. *Revista Española de Discapacidad*, 3(2) 133-137.

Paisaje Transversal. (1 de mayo de 2020). *Cartografías del confinamiento: Madrid*. Paisaje Transversal. <https://paisajetransversal.org/2020/05/cartografias-del-confinamiento-madrid-covid-19-coronavirus-mapas-urbanismo-ciudad/>

Pardo Contreras, Irene. (2022). El dolor del autómatas: aproximaciones de una desposesión. *Duelos. La Madeja*, 10, 40-41. Cambalache.

Peirce, Charles Sanders. (2012). *Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893)*. (Nathan Houser y Christian Kloesel, eds.). Fondo de Cultura Económica.

Peirce, Charles Sanders. (2012) *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1910)*. (Nathan Houser y Christian Kloesel, eds.). Fondo de Cultura Económica.

Pemberton, Cecilia et. al. (1998). "Have Women's Voice Lowered Across Time? A Cross Sectional Study of Australian Women's Voices". *Journal of Voice*, 12(2), 208-213.

Penyas, Ana. (2017). *Estamos todas bien*. Salamandra Graphic.

Pérez, Enrique. (17 de diciembre de 2018). Comic Sans tiene sus ventajas: el diseño irregular ayuda a que sea más fácil de leer y escribir. *Xataka*. <https://acortar.link/ibXiL9>

Pineda Huertas, Cristina. (2020). Madrid y las discriminaciones del coronavirus: la casa. *El Salto*. <https://acortar.link/CiSNbg>

Platero Méndez, Lucas. (2012). *Intersecciones*. Bellaterra.

Plaza, Marta. (24 de septiembre de 2019). Mirada electoral desde la sinrazón: quejas y propuestas con razón (y corazón). *Pikara Magazine*. <https://acortar.link/THPpPO>

Poizat, Michel. (2008). La inquietante extrañeza de la voz o la voz del lobo, *Desde el Jardín de Freud*, (8), 89-98. <https://bit.ly/2Yc3AKz>.

Preciado, Paul B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Opera Prima.

Puar, Jasbir. (2017). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Duke University Press.

Puar, Jasbir. (2013). "I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess': Becoming-Intersectional in Assemblage Theory". *Philosophia: A Journal of Feminist Continental Philosophy* 2(1), 49-66.

Putochinomaricón (Chenta Tsai Tseng). (2019). *Arroz tres delicias: sexo, raza y género*. Plan b.

Prósperi, Germán Osvaldo. (2014). Ventriloquia y Subjetividad: Apuntes de una voz sin persona. *Cuadernos de filosofía*, (61), 79-95.

Quijano, Aníbal. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

Ramírez, María Florencia. (2017). Hacia una aproximación fenomenológica de la voz cantada: el concepto de "Esquema Corporal" en el aprendizaje de la técnica vocal. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, 4(2), 55-68.

Ramírez Figueroa, Juan Carlos. (29 de enero de 2021). Ana María Estrada, artista sonora: "Uno de mis primeros choques culturales en España fue la voz". *Crash Boom Bang*. <https://bit.ly/3Nkcnd9>

Real Academia Española. (s.f.). Intervalo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 23 de julio de 2020, de <https://dle.rae.es/intervalo?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Molde. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 16 de agosto de 2021, de <https://dle.rae.es/molde?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Barrio. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 4 de agosto de 2022, de <https://dle.rae.es/barrio?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Disonancia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 5 de julio de 2020, de <https://dle.rae.es/disonancia?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Coda. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/coda>

Real Academia Española. (s.f.). Isla. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/isla?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Macrófago. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/macrc3%B3fago?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Sujeto. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/sujeto?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). Conjunto vacío. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/conjunto?m=form#EgtUJaA>

Real Academia Española. (s.f.). Conjunto. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/conjunto?m=form>

Rebucini, Gianfranco. (2022). Marxismo queer. Enfoques materialistas de las identidades sexuales. En Ira Hybris, (coord.), *Las degeneradas trans acaba con la familia*, (pp. 77-96) (Jorge Castillo, Ricardo Galiano, Ira Hybris, Eduardo Lascorz y Lucas Román, trad.). Kaótica Libros.

Rego, Blanca (2016). Las figuras voz de Margaret Watts Hughes. *Mediateletipos*. <https://acortar.link/vruADv>

Rello, Luz y Baeza-Yates, Ricardo. (2013). Good fonts for dyslexia. *15<sup>th</sup> International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility*, 14, 1-8. <https://doi.org/10.1145/2513383.2513447>

Rich, Adrienne. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existente. *Journal of Women in Culture and Society*, 5(4). <https://acortar.link/oM4HbK>

Ricoeur, Paul. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *ÁGORA*, 25(2), 9-22.

Romero Bachiller, Carmen. (2022). Interseccionalidad en tiempos de transfobia, o los peligros de leer las luchas feministas como olimpiadas de la opresión. En Sonia Reverter y Alba Moliní Gimeno (ed.), *La Praxis feminista en clave transformadora* (pp. 81-100). UJI.

Romero Bachiller, Carmen. (2006). Articulaciones identitarias: prácticas y representaciones de género y "raza"/etnicidad en "mujeres inmigrantes" en el barrio de Embajadores (Madrid). [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Portal de la investigación, UCM.

<https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df63629995204f76649fd>

Romero Bachiller, Carmen; García Dauder, Dau y Bagueiras Martínez, Carlos. (2005). *El eje del mal es heterosexual*. Traficantes de sueños.

Rosen, Clark, A. & a, Thomas. (2000). "Nomenclature of voice disorders and vocal pathology", *Otolaryngologic Clinics of North America*, 33, 1035-45.

Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel. (2008). *Diccionario de psicoanálisis*. (Jorge Piatigorsky y Gabriela Villalba, trad.). Paidós. (Original publicado en 1997).

Rozas, Ixiar. (2022). *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*. Consonni.

Rubio Hancock, Jaime. (2020, 6 de febrero). No todo el mundo piensa con una voz interior. Verne. *EL PAÍS*. <https://bit.ly/3yL9es7>

Ruffo, Juan. (27 de marzo de 2019). *El sonido de las manifestaciones: una escucha táctil*. Centro de Producciones Radiofónicas (CPR). <https://bit.ly/3z0GCuW>

Ruiz Trejo, Marisa y García Dauder, Dau. (2018). Los talleres "epistémico-corporales" como herramientas reflexivas sobre la práctica etnográfica. *Universitas Humanística*, 86, 55-82.

Runciman, Olga (2016). Escuchadores de voces: un cambio de paradigma para la esquizofrenia. *Revista de Enfermería Salud Mental*, 5, 22-26. doi: 10.5538/2385-703X.2016.5.22

Sabido Ramos, y García Andrade. (2017). El cuerpo de los amantes. El amor como experiencia sensible en jóvenes universitarios. En Ana Lidia M. Domínguez Ruiz y Antonio Ziri6n P6rez, (eds.). *La dimensi6n sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico* (pp. 243-270). Ediciones del Lirio.

S6ez, Javier. (2004). *Teor6a queer y psicoan6lisis*. S6ntesis.

Safina, Carl. (2017). *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales*. (Irene Oliva Luque, In6s Clavero Hern6ndez y Paula Aguiriano Aizpurua. Galaxia Gutenberg (Original publicado en 2015).

Santoro Domingo, Pablo. (2020). Coronavirus: la sociedad frente al espejo. *The Conversation*. <https://acortar.link/zsTUyF>

Sanz Pastor, Marta. (2018). *Clav6cula*. Anagrama.

Sarrazin, Jean Paul y Rinc6n, Lina. (2015). La conversi6n al islam como estrategia de cambio y diferenciaci6n en la modernidad. *Revista de Estudios Sociales*, 51, 132-145. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/8864>

Saussure, Ferdinand de. (1973). *Curso de lingüística general*. (Charles Bally, Albert Sechehaye y Albert Riedlinger, ed. y Amado Alonso, trad.) (Original publicado en 1916).

Schaeffer, Pierre. (2003). *El tratado de los objetos musicales*. Alianza M6sica. (Original publicado en 1966).

Schafer, Murray. (1979). *Le paysage sonore*. Paris: JCLatt6s.

Schafer, Murray. (2013). *El paisaje sonoro y la afinaci6n del mundo*. Intermedio. (Original publicado en 1993).

Serra, Clara. (2021). M6s all6 de nosotras mismas. En Clara Serra, Cristina Garaizabal y Laura Macaya (coord.), *Alianzas rebeldes. Un feminismo m6s all6 de la identidad*, 41-56. Bellaterra.

Simmel, Georg. (2014). *Sociolog6a. Estudios sobre las formas de socializaci6n*. FCE.

Smith, David R.R. (2016). Speaker-Sex Discrimination for Voiced and Whispered Vowels at Short Durations. *I-Perception*, 1-13. doi: 10.1177/2041669516671320

Sontag, Susan (2011). *La enfermedad y sus metáforas*. (Mario Muchnik, trad.). DeBolsillo. (Original publicado en 1996).

SOS Racismo. (2015). *Puertas que se cierran, Testing sobre discriminación a la población inmigrante en el acceso a la vivienda de alquiler*. Artes Gráficas Michelena.

Southworth, Michael. (1969). The Sonic Environment of Cities. *Environment and Behavior*, 1(1). <https://doi.org/10.1177/001391656900100104>

Sowodniok, Ulrike. (2016). "Voce in Libertà - Freed Voice: an Applied Anthropology of the Voice". *The Senses and Society* 11(1), 50-59.

Spivak, Gayatri. (2011). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* El cuenco de plata.

Suárez Gómez, Ainhoa. (2022). Pensar el mundo más allá de la voz. En Red Mexicana de Mujeres Filósofas (ed.), *Filósofas hoy. Memoria del primer año del seminario permanente de la Red Mexicana de Mujeres Filósofas* (pp. 3-14). El Colegio de Morelos, Editores y Viceversa.

Terman, Lewis y Miles, Catherine. (1936). *Sex and Personality. Studies in Masculinity and Femininity*. McGraw-Hill.

Thibaud, Jean Paul. (2012). The three dynamics of urban ambiances, en Brandon Labelle y Claudia Martinho, (eds.), *Site of Sound: of Architecture and the Ear*, (pp. 43-53). Errant Bodies Press hal-00995497

Tremending. (6 de mayo de 2020). La "elegante" respuesta de Roberto Leal a Pablo Motos tras ser preguntado por su acento andaluz. *Público*. <https://acortar.link/J8EtLP>

Trilnick, Carlos (s.f.). Margaret Watts Hughes. *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*. <https://acortar.link/OApCoH>

Tuana, Nancy. (2008). Viscous porosity: witnessing Katrina. En Stacy Alaimo y Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms*. Indiana University Press.

- Vasallo, Brigitte. *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. La oveja roja.
- Vega, Sergio. [@sergioenbucle]. (22 de agosto de 2020) Twitter. <https://bit.ly/3w0IAs0>
- Vergara Palomino, Joaquín. (3 de febrero de 2014). Hablar fino (cartas al director). El Sol de Antequera. <https://acortar.link/dlcNe2>
- Viciosa, Mario. (25 de julio de 2019). CO2: el aire que exhalamos y que está matando el planeta. *Newtral*. <https://acortar.link/Q6repP>
- Vilà Calvo, Paula. (2021). Reproducción de discursos dominantes en la tecnología: Análisis crítico del discurso aplicado a los asistentes de voz virtuales. *Discurso & Sociedad*, 15(3), 680-700.
- Villaverde Martínez, Teresa. (28 de julio de 2016). Las ideologías de la voz. *Pikara Magazine*. <https://bit.ly/3MPrfJW>
- Villegas Vélez, Daniel. (2011). La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 147-171.
- Viola, Bill. (1990). El sonido del barrido unilineal. En Dan Lander y Micah Lexier (eds.), *Sound by Artists* (pp. 227-236). Art Metropole y Walter Philips Gallery.
- Viveros Vigoya, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 56, 1-17.
- Voegelin, Salomé. (2014). *Sonic Possible Words*. Bloomsbury Academic.
- Voegelin, Salomé. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.
- Von Tongeren, Mark. (2002). *Overtone singing*. Fusica.
- Weidman, Amanda. (2014). Anthropology and Voice. *Annual Review of Anthropology*, (43), 37-51.
- Williams, Raymond. (1992). *Historia de la Comunicación*. Icaria.



Winterson, Jeanette. (1990). *Fruta prohibida*. (Margarita Cavándoli y Horacio González Trejo, trad.). Lumen.

Wise, Linda. (2007). Essay Voice and Soul - The Alfred Wolfsohn/Roy Hart Legacy. *Voice and Speech Review*, 5(1), 43-52.

<https://doi.org/10.1080/23268263.2007.10769740>

Yuval-Davis, Nira. (2017). Situated Intersectionality and the Meanings of Culture. *Conselloda Cultura Galega*, 1-10.

[http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/Texto\\_Nira\\_maquetado.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/Texto_Nira_maquetado.pdf)

Zafra Alcaraz, Remedios. (2022). *El bucle infinito*. Nobel.

Zafra Alcaraz, Remedios. (2015). *Ojos y capital*. Consonni.

Žižek, Slavoj. (2007). Un libro acerca de la voz como objeto. En Mladen Dolar (ed.), *Una voz y nada más* (pp. 9-12). Manantial.

## Archivos gráficos

Grabados de portada y portadillas (Lara E. Marty, 2022).

Botón de acceso web (Lara E. Marty, 2022).

Figura 1. Figuras de Chladni. Adaptado de Figuras de Chladni, Wikipedia [Fotografía]. (Matemateca IME/USP / Rodrigo Tetsuo Argenton CC-BY-SA 4.0, 9 de diciembre de 2016). <https://bit.ly/3D3FpVF>

Figura 2. Ondas estacionarias. Adaptado de físic [Gráfico] (David Valenzuela Z., s.f.). <https://acortar.link/fjtdZe>

Figura 3. Objeto sonoro en gráfica 3D. El sonido representado corresponde al ayarachi Yura prehispánico. Imagen tomada de El sonograma: una representación práctica de los sonidos, *Revista boliviana de física* (Arnaud Gérard A., 2011, p. 38).

Figura 4. Ojos que acarician (Diego del Pozo Barriuso, 2016).  
<https://acortar.link/hz3DNs>

Figura 5. Cuadro de perfiles de participantes en la investigación (elaboración propia).

Figura 6. Esquema de prácticas en resonancia (elaboración propia).

Figura 7. Relación triádica entre signo-objeto-interpretante aplicada a la voz (elaboración propia).

Figura 8. *Medium Points* (Christine Sun Kim, 2022). Carboncillo sobre papel.

Figura 9. El estudio de Scott al interpretar las inscripciones del fonógrafo. Catálogo de la exposición *El impacto de los laboratorios de ingeniería eléctrica: desarrollo de aplicaciones en la reproducción del sonido* (Miguel de Simón Martín, 2019).  
<https://acortar.link/OgvKOD>

Figura 10. Margaret Watts Hughes y su eidófono (Proyecto IDIS, s.f.).  
<https://acortar.link/OApCoH>

Figura 11. Lara E. Marty realizando las primeras incisiones (recurso propio).

Figura 12. Detalle de la gubia y la plancha en el proceso de gofrado (recurso propio).

Figura 13. Un casete de sentimientos. Imagen tomada de Commodorespain:  
<https://acortar.link/8vjajO>

Figura 14. El walkman de mi infancia junto a la cinta que contiene mi primera grabación de voz

Figura 15. Viñeta final de la novela gráfica *Estamos todas bien* (Ana Penyas, 2017).

Figura 16. Reinterpretación del grabado de la portada (Lara E. Marty, 2022).

Figura 17. Drago, ilustración de Susi Weigel (1998) para la novela *Ingo y Drago* (Lobe, 1998).

## Playlist

Lasole. (2020). *Pastillas*. Radio Jodidas.

Las postpotorras. (2018). *Butler, yo soy wapa?* Unicornio Universal.

Laura Sam. (2022). *Nadie nada*. La voz en contra.

Stromae. (2022). *L'enfer*. Multitude.

Tía Anica La Piriñaca por seguiriyas. (6 de abril de 2011).

<https://www.youtube.com/watch?v=nPh2NVCSaUA>

