

La performatividad rizomática sonoesférica: diseño experimental y consecuencias pedagógicas

The Sonospheric Rhizomatic Performativity: Experimental Design and Pedagogical Consequences

Javier Andrade Córdova

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

Resumen

Este artículo presenta un diseño hipotético denominado *sonoesfera* rizomática, definido como un espacio para cuestionar el estado contemporáneo de las consistencias primigenias de interdependencia social y ecológica. El diseño es el resultado de una comprensión metodológica experimental del rizoma (Deleuze y Guattari, 2004) como proceso y también como un producto (Sellers, 2015) con la capacidad de desplegar nuevamente la complejidad, y constituye uno de los avances preliminares de una indagación basada en la práctica artística de la performatividad en condiciones *sonoesféricas* (Andrade-Córdova, 2015), que investiga sistematizaciones de sus consistencias múltiples para la reexpansión de estrategias poéticas, éticas y políticas en la creación de una nueva obra artística. Para llegar al referido resultado se ha aplicado una propuesta metodológica de dos fases: cuaderno de artista y reflexión analítica (Tambutti, 2017), sobre tres experiencias previas de creación, que perviven *rizomáticamente* en el propio cuaderno de artista del autor, recuperadas por mecanismos autoetnográficos de investigación.

Palabras clave: interdisciplinariedad, artes, performatividad vocal, rizoanálisis, sonoesfera rizomática.

Abstract

This article presents a hypothetical design called *rhizomatic sonosphere*, defined as a space to question the contemporary state of the primordial consistencies of social and ecological interdependence. This design is the result of an experimental methodological understanding of the *rhizome* (Deleuze y Guattari, 2004) as a *process* and also as a *product* (Sellers, 2015) with the ability to unfold complexity again and constitutes a preliminary advance of a research process based on the artistic practice of performativity in *sonospheric* conditions (Andrade-Córdova, 2015), which investigates systematizations of its multiple consistencies for the re-expansion of poetic, ethical and political strategies in the creation of a new artistic work. To arrive at the aforementioned result, a methodological proposal of two phases has been applied: *artist's notebook* and *analytical reflection* (Tambutti, 2017), on three previous experiences of creation, which survive *rhizomatically* in the author's own *artist's notebook*, recovered by autoethnographic research mechanisms.

Keywords: interdisciplinarity, arts, rhizomatic sonosphere, sonospheric performativity.

Introducción

Este artículo presenta un diseño hipotético, denominado *sonoesfera* rizomática, definido como un espacio para cuestionar el estado contemporáneo de las consistencias primigenias de interdependencia social y ecológica, como resultado de una comprensión metodológica experimental del *rizoma* (Deleuze y Guattari, 2004) como proceso y también como producto (Sellers, 2015) con la capacidad de desplegar nuevamente la complejidad. Este diseño es un avance preliminar de una investigación basada en la práctica artística (Nelson, 2013; Chainé, 2015; Hickey-Moody, 2015; Tambutti, 2017; Tindemans, 2020) de lo performativo *sonoesférico* (Andrade-Córdova, 2015), y se pregunta por sistematizaciones de lo múltiple en los acontecimientos vocales performativos (Sellers, 2015; Andrade-Córdova, 2016b; Ambrosi de la Cadena, 2020), que no extingan la posibilidad de una reexpansión de estrategias poéticas, éticas y políticas en la performatividad de lo sonoro-vocal, en resonancia con la potencialidad que Laddaga (2006) concede a lo performativo, para configurar “modos de vida social artificial”, a partir de arreglos que, vistos desde el sentido común, aparecen como “improbables”. Para ello, aplicamos una propuesta metodológica de Tambutti (2017) que contiene dos fases denominadas: cuaderno de artista y reflexión analítica. En la primera ocurre la experiencia práctica: el acontecimiento artístico, el ensayo, la experimentación, con sus configuraciones intuitivas; y en la segunda, se recurre a un distanciamiento reflexivo para su análisis, a partir de la perspectiva del artista-investigador, con el fin de dilucidar en la performatividad de lo sonoro-vocal, regiones continuas e inmanentes de intensidades: *mesetas* (Deleuze y Guattari, 2004).

Se propone un planteamiento experimental de uso escalonado de esta metodología sobre tres experiencias previas de creación performativa que perviven *rizomáticamente* en el propio cuaderno de artista del autor, recuperadas por recursos autoetnográficos para la investigación artística y educativa (Adams et al., 2015; Chainé, 2015; Matzenauer dos Santos y Reis-Biancalana, 2017).

Primera meseta: la performatividad vis à vis

Cuaderno de artista

Durante la ejecución de la obra *Crónicas del agua I* (Andrade-Córdova, 2016a), una creación interdisciplinar de teatro performático, según la teorización de Sagasetta (2012), cinco “performeras” que corporizan los “espíritus” de las aguas asumen la representación de Bertha Cáceres, una ecologista del pueblo Lenca de Honduras, asesinada en marzo de 2016, y se dirigen de manera directa a asistentes ubicados cerca de ellas. Frente a una de las “performeras”, que relata en primera persona la manera en que “va siendo asesinada”, se encuentra una mujer que lagrimea. A pesar de la discreción de sus operaciones para secar sus lágrimas, todo es perfectamente perceptible. En el decurso del relato de “su muerte”, la “performera” inicia un proceso dialógico, ritmando sus acciones en función de los movimientos de la mano y brazo de la mujer, que lleva repetidamente un pañuelo a sus ojos. En conciencia de ser observada, la asistente inicialmente intenta contener su afección. Al no lograrlo, realiza las acciones de manera aún más furtiva y apresurada, tratando de ser menos evidente. Luego, asume la situación, dobla el pañuelo para acceder a otra parte de él y continúa sus acciones de manera pausada, consciente de que sus movimientos inciden en las acciones de la artista que está frente a ella.

Reflexión analítica

Durante el modernismo, el espacio escénico cerrado se convierte en la imagen ejemplar del concepto de arte como mundo autónomo. En este modelo, el actor desarrolla una construcción signica, expuesta bajo la iluminación artificial, mientras que el espectador desaparece en una oscura sima de ambigüedad. No obstante, el giro performativo de las artes (Fischer-Lichte, 2011) resquebraja la solidez de ese paradigma, cuyos bordes, cada vez más porosos, son incapaces de detener la reintegración en el conjunto de consistencias rituales, lúdicas, relacionales y, consecuentemente, de las expresiones de los espectadores, que se convierten en interactuantes que originan estímulos directos para el proceso dramático, mientras que el actor intensifica su dinámica performativa, de la cual da mejor cuenta el participio: *actuante* (Andrade-Córdova, 2016b).

Por otra parte, Fischer-Lichte (2011) postula que: “en lo performativo prevalece la *corporalidad o materialidad* del signo artístico por encima de su *signicidad* y se generan mutaciones en la experiencia estética, cuyo fundamento pasa a ser: “la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real” (p. 73). Para la teórica alemana, los participantes se ven inmersos en un fluir de mutuas determinaciones y, en esta circunstancia, el espectador se ve abocado a asumir la “responsabilidad de una situación [...] en la que se ve involucrado” (p. 328). De todo esto se origina un ir y venir permanente de impulsos dramáticos y el surgimiento de un “bucle de retroalimentación autorreferencial y autopoético” (p. 81). La génesis de este bucle determina una subsiguiente transformación de estatutos: el *actuante* y el *interactuante* se homologan. La calidad de sus presencias interactuantes y *diferenciales* (Cull, 2009) se hace manifiesta. En efecto, los participantes transitan permanentes desequilibrios generados por los afectos (Deleuze, 2002; Deleuze y Guattari, 1985), es decir, por los cambios ocasionados por su encuentro, y se ven sometidos a una síntesis diferencial que los reconfigura permanentemente, que es causa y consecuencia de la condición autorreferencial y autopoética del bucle. En la experiencia estética de los participantes se integra entonces la posibilidad de percibirse “(...) no como sujetos y objetos discretos, sino como mutuos procesos transformadores de devenir”¹ (Cull, 2009, p. 129). Esta consistencia da lugar, además, a conexiones múltiples, no solo estéticas sino también éticas y políticas (Fischer-Lichte, 2011).

Cuando la asistente a *Crónicas del agua I* asume su posibilidad de dialogar con la “performera”, da cuenta de un asentimiento a “la puesta en discusión y la puesta en común: [de] una demanda del tiempo que hace falta para formular una ética y una política capaces de contar con la general interdependencia” (Laddaga, 2006, p. 214). Se evidencia, entonces, una geometría de pliegues que permite que los eslabones ético-políticos se configuren sin que por ello se desvanezca la consistencia estética del acontecimiento. El hecho performativo se acerca así a la ritualidad propia de un réquiem colectivo, en el que viene a presencia (Fischer-Lichte, 2011) un plano de intensidades afectivas en interacción, sostenido por el encuentro cercano *vis à vis* de los participantes en el acontecimiento.

¹ “... not as discrete subjects and objects, but as mutually transformative processes of becoming.”

Segunda meseta: la sonoesfera de Riemann

Cuaderno de artista

La estancia suroccidental del Museo de Plástica de la Antigüedad de Múnich, tiene una cúpula de excepcionales condiciones acústicas, debajo de la cual se exhibe el *Fauno Barberini*, la escultura de un mítico sátiro dormitando su borrachera. Se trata de un original griego que probablemente proviene de un templo de Dionisios y cuya datación aproximada está fechada en el año 220 a.C. (Barberinischer Faun, s.f.). Cerca de él, cinco “performeros” de pie y con los ojos cerrados, realizan producciones vocales y corporales improvisadas con las que se da inicio al primer movimiento de la performance *Ficus 5* (Andrade-Córdova y Veh, 2000) llamada *El animal metafísico tiene resaca*. A esas sonoridades se suman los ruidos producidos por aproximadamente 60 asistentes, algunos de los cuales hacen pequeños desplazamientos tratando de ubicarse en una mejor posición para observar lo que acontece, provocando que los roces entre sus ropajes y de sus calzados contra el piso se confundan con los sonidos producidos por los “performeros”. Aquí y allá suenan, además, unos carraspeos y algunas toses. En ese instante timbra un teléfono celular durante varias ocasiones. Su propietario alcanza a apagarlo, luego de buscarlo afanosa y ruidosamente en sus bolsillos.

Reflexión analítica

El sonido existe donde hay materia en la que se constituyen sus vibraciones y a través de la cual se propaga. Antes del nacimiento, ese medio es el líquido amniótico. En tales circunstancias, el feto percibe las vibraciones sonoras que le rodean, incluyendo aquellas que se originan en el aparato fonador de la madre, como oscilaciones que arriban, no solamente en su conducto auditivo para configurarse como sonidos propiamente dichos, sino también, a toda su piel de manera tangible. En este estadio estamos, por lo tanto, frente a una circunstancia de doble sensorialidad: auditiva y táctil, que Chion (1999) denomina *covibración*.

Por su parte, las investigaciones de Tomatis, reseñadas por Sloterdijk (2003), determinan que el feto desarrolla una capacidad primigenia para discriminar la voz materna, lo que le permite enfrentar un cúmulo de sonoridades superpuestas, originadas no solo en efectos externos, sino principalmente en los procesos internos del cuerpo materno y del propio cuerpo en formación, las cuales, escuchadas en una proximidad íntima, tienen tal intensidad que convertirían la estancia intrauterina en un auténtico tormento, si esa capacidad discriminatoria no le permitiese atender unos sonidos y desatender otros. Sloterdijk (2003) reconoce que en esto se evidencia claramente el desarrollo de “modos originarios de [una] capacidad presubjetiva”, que “esta diferenciación precede a la que discrimina entre lo significativo y lo no significativo”, y recalca que “es un error típico de la semiótica contemporánea concebir lo significativo como algo que se distingue mediante una selección entre lo no significativo” (p.453, el subrayado es nuestro). De esta forma, resuena parcialmente con el pensamiento deleuziano-guattariano que, sin embargo, consideraría fundamentalmente equívoca la idea de la diferencia como resultado de procesos de identificación, cuando lo que hay en realidad son intensidades sonoras que se afectan diferencialmente de manera no subjetivada y permanente.

Sloterdijk (2002) continúa su desarrollo con una noción de la geometría esférica de lo sonoro, en el campo de lo colectivo y lo social, y propone que para las hordas nómadas del paleolítico, el paisaje sonoro creado con los sonidos de la comunidad, es decir, la sonoesfera comunitaria, era

la matriz fundamental de socialización, por lo que en ese estadio: el sentido de “pertenecer al mismo grupo no significa de entrada más que escucharse juntos” (p. 31, el subrayado es nuestro).

Frente a la perspectiva de Sloterdijk, la compositora Oliveros (2006) postula una visión ecológica y cósmico-resonante de la sonoesfera, como “cobertura sonora o sónica de la tierra [perceptible por] mecanismos resonantes [...] acoplados [a ella]” (p. 481). Oliveros amplía así las ideas de Sloterdijk, llevándolas hacia un plano territorial cósmico, que intensifica la posibilidad de una aproximación *rizomática* al tema, que viene dada por aquello que Chion (1999) considera “la dimensión transensorial básica” (p. 82): el ritmo, dado que está presente en todos los medios y surge primigeniamente de la percepción de los cambios de presión del líquido amniótico sobre la piel del feto y de las pulsaciones de su propio corazón y del corazón materno, durante su permanencia en el territorio intrauterino.

Las tensiones inmanentes entre todo lo que existe se proyectan en la constitución rítmica de las materialidades, aspecto especialmente perceptible en lo sonoro y que constituye una característica axial en la teoría de la creatividad expuesta en el pensamiento de Deleuze y Guattari (2004), a partir de la relación entre expresión y territorio, y en la noción de trayectos materias-fuerzas en contraposición a la idea de materias-formas, que resulta insuficiente para entender las multiplicidades. En ese contexto, una materialidad se convierte en un constituyente territorial en el momento en que transita de un plano funcional a uno expresivo. Tal es el caso del color en los animales, que “sigue siendo funcional y transitorio, mientras está unido a un tipo de acción (sexualidad, agresividad, huida) [y] deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante” (p. 321). Para Deleuze y Guattari (2004), por lo tanto, un territorio: “es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los ‘territorializa’ [...] hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo” (p.321). Se concluye, por lo tanto, que el sonido, particularmente el vocal, agencia territorializaciones que adquieren geometrías envolventes dada la naturaleza de lo sonoro.

Durante la realización de *Ficus 5*, el celular resonante atrajo algunas miradas impacientes. De manera coincidente, poco después, los “performeros” abrieron sus ojos, saltando de la “pesadilla” a la “vigilia” y sus sonidos vocales empezaron a aplacarse, mientras todas las miradas regresaban hacia ellos. Una de las “performeras” inició su desplazamiento en dirección a la habitación contigua y varios asistentes, al comprender que la “performera” se trasladaba a la siguiente estancia, pasaron por delante de ella para ubicarse en los “mejores puestos” para el segundo movimiento, produciendo con sus pasos algunos ruidos sobre el silencio ya instaurado. Tal como ocurre con una burbuja de jabón bajo el capricho del viento, la *carpa de circo* (Sloterdijk, 2002) tensional esférica se estiró hacia la nueva estancia, develando que se trataba en realidad de una “esfera” *riemanniana*, es decir, de una geometría de n variables en permanente transformación.

Tercera meseta: la máquina bucal-vocal

Cuaderno de artista

Una cantante lírica vocaliza *a capella* un aria del personaje de Giulietta de la ópera *I Capuleti e I Montecchi*, de Bellini (1998) y el lirismo de un deseo irrefrenable envuelve a todos los asistentes a la primera estación del teatro performático: *Mi íntimo espacio público* (Andrade-Córdova, 2012), que tiene lugar en la antesala del auditorio de la Casa de América en Barcelona. Mientras eso ocurre, sobre las paredes del espacio se reproducen las imágenes silentes, pero impetuosas, de las

contorsiones bucales de un político presidencial filmado durante un acto público. En este contexto, una “performera” evoluciona tomando como referencia los retorcimientos bucales del personaje y se mueve como una mosca que intenta liberarse de una pegajosa tela de araña. Asimismo, los asistentes son testigos de que sus propias bocas parecen fascinar a la “performera” que las observa con embeleso durante cortas suspensiones coreográficas, aunque casi inmediatamente después, reactiva sus convulsiones con mayor intensidad, resistiéndose a esa atracción y conducida por el impulso penetrante e intempestivo del asco. Una funcionaria de la representación diplomática nacional del país, cuyo presidente está “presente” bucalmente en el acontecimiento por medio de los videos, al reconocer metonímicamente a quien pertenece la boca pulsante, se retira del lugar en tono airado y dando un portazo.

esta ágora moderna, tiene un sujeto nativo de su espacio, único capaz de transitarlo con naturalidad porque de él es oriundo. Y este sujeto, que ha formulado la regla de la ciudadanía a su imagen y semejanza, porque la originó a partir de una exterioridad que se plasmó en el proceso primero bélico e inmediatamente ideológico que instaló la episteme colonial y moderna, tiene las siguientes características: es hombre, es blanco, es *pater familiae* —por lo tanto, al menos funcionalmente, heterosexual—, es propietario y es letrado. (2016, p. 118)

Reflexión analítica

Desde la ortodoxia lingüística y en relación a los fonemas de la lengua, De Saussure (1945) postula, que:

Es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego. Todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que les sirve de soporte [...] Esto es más cierto todavía en el significante lingüístico; en su esencia, de ningún modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. (p. 142, el subrayado es nuestro)

En contraposición con ello, Dolar (como se citó en Labelle, 2014) propone que el sonido vocal es siempre: “un misil corpóreo que se ha separado de su fuente, emancipándose, pero manteniéndose corporal” (p. 1). Esta condición sería la que le permite efectuar múltiples y determinantes conectividades, más acá y más allá del lenguaje. En efecto, según Deleuze y Guattari (2004) en un único “agenciamiento sonoro” como la voz, se presenta “un inmenso coeficiente de variación [que] afecta y arrastra todas [sus] partes: fáticas, afáticas, lingüísticas, poéticas, instrumentales, musicales” (p.100). La voz es una corporeidad de conectividad heterogénea y su plataforma de lanzamiento es una *máquina* de carne, huesos, tendones y mucosas, en donde, a través del “timbre descubre en sí misma una tesitura que la hace heterogénea a sí misma y le da una potencia de variación continua” (Deleuze y Guattari, p. 100). Al respecto, Labelle (2014) señala, entonces, que pensar en la performatividad bucal implica, por lo tanto: “sentir la boca como un orificio texturizante” que otorga a la voz una profunda “especificidad” (p. 1).

En lo bucal-vocal radican, por lo tanto, las multiplicidades resonantes de una máquina relacional por antonomasia: sonora, lingüística, política, poética, lírica, alimenticia, sexual, vomitiva, expulsatoria, etc., cuyo funcionamiento se proyecta desde y sobre todo el cuerpo performante, del cual el aparato fonador es un mecanismo especializado que transforma las

intensidades relacionales en gestos sonoros de especificidades tímbricas diferenciales que generan agenciamientos territoriales heterogéneos y múltiples.

En este contexto, y a manera de antecedente, cabe indicar que durante la primera década del presente siglo y en la gran mayoría de países de Latinoamérica, se consolidó la figura del tele-presidente (Rincón, 2008), constituida por medio de un ejercicio del poder que seguía los modos de un *showman*, que protagoniza un *reality* en vivo con la estrategia oculta de derrotar los distanciamientos (Andrade-Córdova, 2011), que son indispensables para la adopción de posturas críticas frente al discurso político. Todo esto con la finalidad de ocupar todos los territorios, incluidos los cuerpos y sus deseos, para convertirlos en espacios del poder. En ese contexto, *Mi íntimo espacio público* focalizaba el proceso de seducción política bucal-vocal al que son sometidas las audiencias por medio de territorializaciones deglutivas, succionadoras, lamedoras, etc., de un carácter seductor heterogéneo: sugestivo, sexual, húmedo, repugnante, etc.; y cómo este aspecto particular se veía multiplicado e intensificado en su impacto por el uso de los planos de la imagen y de las tecnologías de transmisión audiovisual. Estas connotaciones eran expuestas desde la primera estación, que acontecía en una acentuada situación de cercanía física entre todos los participantes, al tener lugar en el reducido espacio de la antesala indicada.

La funcionaria diplomática reconoció que el uso de la imagen bucal presidencial estaba anidado en una actitud político-crítica de la obra frente a la práctica tele-presidencial constituida en el país al cual representaba. En el espacio de intimidad en que todo ocurría y al tratarse de una persona especialmente invitada por la institución que presentaba el acontecimiento, la funcionaria se encontraba sometida a la observación de los otros asistentes, especialmente de los connacionales, quienes la reconocían como una delegada oficial, y de los representantes de la institución que acogía la obra. Una cartografía (Deleuze y Guattari, 2004) de miradas y tensiones impulsó a la funcionaria a dar el paso adelante y, al no poder salir del sitio de manera imperceptible, decidió hacerlo de manera evidente, territorializando su postura de rechazo por medio de algunas zancadas y de un portazo elocuente.

La *sonoesfera rizomática*: resultado y discusión

La superposición de las mesetas indagadas nos lleva a un diagrama artístico denominado: *sonoesfera rizomática*. Se trata de una construcción sonoesférica vocal como espacio experimental para indagaciones en circunstancias de performatividad *vis à vis*. En ella, las mesetas desentrañadas coexisten plegadas unas sobre otras en geometrías *riemannianas*, con el fin de conectarse libremente. Los participantes *performan* como colectivo exploratorio para indagar el estado contemporáneo de las consistencias primigenias de interdependencia social y ecológica. Esto se ejecuta por medio de sonidos alingüísticos: “salvajes”, “primitivos”, “accidentales”, afectivos e inventados, que funcionan como agentes de territorialización heterogénea, activados por la *máquina* bucal-vocal y conducidos por procesos de materias-fuerzas. La aplicación concreta de este diseño proyecta el desarrollo de una nueva fase de cuaderno de artista y conlleva, además, una hipótesis para la subsiguiente reflexión analítica: los acontecimientos que surjan en la *sonoesfera rizomática* pueden ser sometidos a un *rizoanálisis* (Sellers, 2015) a través de los principios propuestos por Deleuze y Guattari (2004) de: conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y cartografía y calcomanía.

Las implicaciones pedagógicas de la *sonoesfera rizomática* están fundamentadas en la condición colectiva, presencial y cósmica de su constitución y funcionamiento, que conlleva una comprensión de la escucha como base primigenia de la existencia social y ecológica.

Las posibilidades procedimentales y combinatorias de la cercanía de los participantes, la generación de performatividad a partir de la máquina *bucal-vocal*, la sonoridad alingüística y el contexto territorial en donde se ejecuta, deberán ser puestas a prueba en procesos prácticos de indagación, que materialicen el diseño en constelaciones diversas. Los devenires de estas pruebas podrán hipotéticamente resonar con la interpretación que Vásquez-Rocca (2021) hace de la socialización sonoesférica primigenia postulada por Sloterdijk (2002), a la que califica como: “suceso antropológico fundamental: la creación del hombre por el hombre” (p.324); así como con problematizaciones de la reflexión poshumanista, como la que plantea Barad (2020) en relación con la devaluación permanente que nuestra cultura ha dado a la materia misma, que parece importar muy poco en la contemporaneidad. En este sentido, la *sonoesfera rizomática* se postula como indisoluble de su territorio material y social, por lo tanto, nos impulsa a volver a prestarle oídos a la materia y proyecta preguntas sobre el estado actual de nuestro “estatuto híbrido [...] como espécimen biocultural” (Vásquez-Rocca, 2021, p. 326), especialmente abordables en el espacio de las artes y su pedagogía.

De igual forma, será necesario observar en posteriores procesos, en qué medida el diseño es aplicable como espacio para el despliegue de las capacidades de creación e improvisación en condiciones de coparticipación e interrelación con otros creadores, el público y el entorno, y más allá de las divisiones disciplinares.

Consecuentemente, este diseño impulsa el debate a favor de epistemologías localizadas en los cuerpos y los territorios, en consonancia con la formulación de Ambrosi de la Cadena (2020): “sin cuerpos no hay territorios, sin territorios no hay cuerpos y sin ambos no hay conocimiento” (p.319), y contribuye a un entendimiento de la investigación basada en la práctica como un proceso de permanente reconfiguración de la indagación, en contraposición con diseños de investigación, especialmente discutibles, para proyectos en el campo artístico que se vinculan con la creación de obra, que parten de predeterminaciones ortodoxas de las preguntas indagatorias, y que pueden dar como resultado experiencias que son meras ilustraciones subsidiarias de unas teorías, a la vez que veladas reafirmaciones de que la práctica solo encuentra legitimación cuando representa adecuadamente un pensamiento previamente ideal(izado), es decir, en tanto es su calco y no una nueva cartografía (Deleuze & Guattari, 2004) que permita la reexpansión de la complejidad.

Conclusiones

1. La *investigación basada en la práctica artística* enfrenta el desafío epistemológico de pensar metodologías que contribuyan a dilucidar su consistencia controversial y su proceso de legitimación y construcción. En este contexto, se ha considerado coherente partir de una fase de cuaderno de artista y seguir un trayecto que enfatiza la capacidad del proceso de configurar *rizomáticamente* las direcciones de la indagación, manteniendo la complejidad y proyectando nuevas líneas indagatorias. Desde el punto de vista metodológico, se vislumbra una posibilidad para las poéticas performativas y su pedagogía de entender el *rizoma* como *proceso* y también como *producto* que despliega nuevamente la complejidad.
2. La naturaleza envolvente de lo sonoro refleja las tensiones inmanentes entre todos los cuerpos y materias, y nos vincula con lo más ancestral de nuestra memoria como individuos y como especie. Además, dado que toda materia puede vibrar, el sonido vocal, su ritmo y su especificidad tímbrica diferenciales, nos permiten percibirnos a nosotros mismos y al mundo como materia en devenir. Estas ideas fortalecen una noción de las

- artes vocales performativas y su estudio como espacios de indagación de nuestra vida colectiva y de la interdependencia a nivel cósmico.
3. El correlato a nivel social de una voz descorporizada es la sordera: la muerte de la escucha social. En ello ha jugado un papel central la noción de la incorporeidad, no solo del significado sino también del significante de la lengua, conforme el planteamiento de la lingüística ortodoxa, y, por lo tanto, de su total disgregación del hecho sonoro. En este contexto, la indagación performativa poético-pedagógica de las constelaciones boca-voz, boca-voz-lenguaje requiere aún de multiplicaciones y profundizaciones, que puedan tener impactos significativos en la pedagogía de la escucha profunda y la escucha social.
 4. La *sonoesfera rizomática* tiene la potencialidad de descentrar las concepciones de la pedagogía artística apegada aún a estructuraciones disciplinares ortodoxas y proyectar indagaciones sobre la interdisciplina-riedad, a partir de las capacidades performativas predisciplinarias y de la exploración de la transensorialidad del ritmo y la especificidad tímbrica del funcionamiento *bucal-vocal*.

Referencias bibliográficas

- Adams, T. E., Holman Jones, S., y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Ambrosi de la Cadena, M. (2020). Epistemología de los cuerpos y los territorios: un análisis rizomático. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 76(289), 319-140. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i289.y2020.005>
- Andrade-Córdova, J. (Junio de 2011). La aproximación tele-presidencial: fisionomía y espectáculo. [Trabajo de Fin de Máster no publicado, de la Universidad de Sevilla, España].
- Andrade-Córdova, J. (2012). *Mi íntimo espacio público*. <https://www.javierandradercordova.com/intimo-espacio>
- Andrade-Córdova, J. (2015). El performance sonoesférico antiesquizofónico: potencialidad rizomática y política. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*(3). Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/975>
- Andrade-Córdova, J. (2016a). *Crónicas del Agua I*. <https://www.javierandradercordova.com/cronicas-del-agua-i>
- Andrade-Córdova, J. (2016b). La sensualidad antes del sujeto y el performance participativo. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*(4). Cuenca, Ecuador: Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1055>
- Andrade-Córdova, J., y Veh, M. (2000). *Ficus 5*. <https://www.javierandradercordova.com/ficus-5>
- Barberinischer Faun.* (s.f.). (S. Antikensammlungen, Productor) https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/?os_image_id-5
- Barad, K. (2020) Posthumanistinen performatiivisuus: Kohti ymmärrystä siitä, miten materia merkityksellistyy. En T. Nauha, A. Arlander, H. Järvinen y P. Porkola (Edits.) *Performanssifilosofiaa: esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofiasta performanssijatteluun* (99-132). Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. <https://nivel.teak.fi/performanssifilosofiaa/posthumanistinen-performatiivisuus-kohti-ymmarrysta-siita-miten-materia-merkityksellistyy/>
- Bellini, V. (12 de agosto de 1998) *The Aria Database*. Eccomi in lieta vesta... Oh quante volte ti chiedo: <http://www.aria-0database.com/search.php?sid=59dc3af5cbf08376d3d8a76f3762a66e&X=1&individualAria=581>
- Chainé, F. (2015). Autoethnographie d'une recherche en art dramatique: effets sur la posture enseignante. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1521&lang=fr>
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Buenos Aires, Paidós.

- Cull, L. (Noviembre de 2009). *Differential Presence: Deleuze and Performance* [Tesis de doctorado no publicada, Exeter University]. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/97094/CullL.pdf?sequence=2>
- De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Argentina, Losada.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-Textos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. España, Abada.
- Hickey-Moody, A. (2015). The Rhizomatics of Practice as Research. En A. Hickey-Moody, y T. Page (Edits.), *Arts, Pedagogy and Cultural Resistance: New Materialisms*. Rowman and Littlefield.
- Labelle, B. (2014). *Lexicon of the Mouth*. London, Bloomsbury.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo ed.
- Matzenauer dos Santos, C., y Reis-Biancalana, G. (2017). Autoetnografía: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspás*, 7(2), 53-63. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts*. Palgrave Macmillan.
- Oliveros, P. (2006). Improvisations in the Sonosphere. *Contemporary Music Review*, 25(5-6), 481-482. <https://doi.org/10.1080/07494460600989986>
- Rincón, O. (2008). ¿La comunicación no tiene ideología?. En O. Rincón (Ed.), *Tele-presidentes, cerca del pueblo lejos de la democracia* (5-15). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07332.pdf>
- Sagaseta, J. E. (2012). El Teatro Performático. En J. E. Sagaseta (Ed.), *Teatralidad expandida: El Teatro Performático* (31-60). Nueva Generación.
- Sellers, M. (2015)....working with (a) rhizoanalysis...and working (with) a rhizoanalysis. *Complicity: An International Journal of Complexity and Education*, 12(1), 6-31. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1074505.pdf>
- Sloterdijk, P. (2002). *En el mismo barco*. Madrid, Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I*. Madrid, Siruela.
- Tambutti, S. (2017). Escena y página: Crear investigando es producir nuevas experiencias. *IDyM*, 01(01), 75-93.
- Tindemans, K. (2020). Arts-based research is geen artistic research - Meer dan een woordspel. *Forum+*, 28(3), 88-89. <https://www.forum-online.be/nummers/herfst-2020/arts-based-research-is-geen-artistic-research-meer-dan-een-woordspel>
- Vásquez-Rocca, A. (2021). Peter Sloterdijk; En el mismo barco, fantasías de pertenencia e insulamientos: para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos. *Eikasia: Revista de Filosofía*, (98), 323-381. <https://www.revistadefilosofia.org/98-13.pdf>

 **Volver al índice**