

# Voz y performance en la fiesta del Día de Muertos

## Voice and performance at the Day of the Dead Festival

**María Virginia  
Romero Messein**

Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, Argentina  
[virginiaromeromessein@gmail.com](mailto:virginiaromeromessein@gmail.com)

### Resumen

Este escrito pretende dar cuenta del proceso de construcción de una *performance* artística llevada a cabo en la fiesta del Día de Muertos en el año 2017, como resultado de la Tesis de Especialización en Estudios de *Performance*. El objetivo principal de la investigación fue colocar la voz en un lugar central en la *performance* y entonces, nos preguntamos qué dispositivos deberían ponerse en juego para lograr ese objetivo. Elaboramos una metodología tomando una obra de Samuel Beckett, *Rockaby*, en la que la voz tiene un tratamiento especial, a partir ella hicimos una reescritura performática. Entonces, realizamos un diseño tentativo de acción configurando los elementos de manera tal que la voz tenga un lugar privilegiado. Por último, en consonancia con los lineamientos teóricos de los cuales partimos, arribamos a la conclusión de que la *performance* no tiene necesariamente límites fijos y siempre es susceptible de ser modificada de acuerdo a su contexto de acción, del cual pueden emerger nuevas significaciones. Para finalizar, planteamos nuevos interrogantes en torno a la utilización de la voz en la *performance*.

### Palabras claves

Voz, *Performance*, Dispositivo, Configuración, Centralidad.

**Abstract**

This paper aims to give an account of the process of construction of an artistic performance carried out at the Feast of the day of the dead in 2017, as a result of the thesis of specialization in Performance Studies. The main goal of the research was to put the voice in a central place in the performance and then, we wondered what devices should be put into play to achieve that goal. We developed a methodology taking a work by Samuel Beckett, *Rockaby*, in which the voice has a special treatment, from which we made a performatic rewrite. Then, we perform a tentative design of action by configuring the elements in such a way that the voice has a privileged place. Finally, in line with the theoretical guidelines from which we start, we come to the conclusion that performance does not necessarily have fixed limits and is always susceptible to be modified according to its context of action, from which new meanings can emerge. Finally, we raise new questions about the use of voice in performance.

**Key words**

Voice, Performance, Device, Setting, Centrality.

## Introducción

El presente trabajo nace a partir de la investigación realizada para la Tesis<sup>1</sup> de Especialización en Estudios de *Performance*<sup>2</sup> y tiene como propósito exponer cuáles fueron los lineamientos claves para poder abordar la presencia de la voz en la acción performática.

En primer lugar, observamos que en el campo del arte contemporáneo gran cantidad de artistas generan rupturas con las normas de las disciplinas establecidas cuestionando paradigmas, límites y buscando ir más allá de sus fronteras. Esto genera matices, diálogos y encuentros entre las diferentes ramas del arte. En este sentido, pudimos ver que el uso de la voz tiende a habitar estos espacios fronterizos para no quedar circunscripto únicamente a áreas artísticas como el canto o la actuación. Es por esta razón que nuestro trabajo se propuso indagar en los cruces entre la utilización de la voz, la palabra y los sonidos vocales en la acción performática. Además, el interés estaba en explorar las posibilidades expresivas y sonoras de la voz en la enunciación de un texto. La pretensión residía en hacer sonar la palabra indagando en las múltiples variantes de sonoridad. Esta fue la columna vertebral del trabajo. A partir de allí nos planteamos algunos interrogantes como: ¿De qué maneras la voz puede tomar un lugar central en la acción performática y qué dispositivos deberían ponerse en juego para que la voz ocupe dicho lugar? ¿Qué indagaciones son posibles acerca del cruce entre la utilización de la voz, la palabra y los sonidos vocales en la acción performática? ¿Mediante qué dinámicas el uso de la voz puede habitar espacios fronterizos para no quedar circunscripto únicamente a áreas artísticas como la actuación o el canto?

De modo que, el objetivo general del trabajo fue indagar en los diferentes dispositivos escénicos que posibiliten colocar la voz como el eje central de la *performance*. Por otro lado, los objetivos específicos fueron, en primer lugar, realizar un mapeo acerca de cuáles son los dispositivos existentes que colocan la voz en un lugar central. En segundo lugar, sistematizar y jerarquizar dichos dispositivos y analizar la relación existente entre ellos. Por último, proponer una nueva configuración de dispositivos.

- 
- 1 La tesis se titula *Voz y performance*, fue dirigida por el Dr. en Letras Pablo Molina Ahumada y, en el proceso artístico, se contó con la participación del antropólogo David Nicolaus. La *performance* tuvo lugar en la fiesta del Día de Muertos, en el Patio del Pabellón México de la Universidad Nacional de Córdoba, el día 2 de noviembre del año 2017.
  - 2 La Especialización en Estudios de *Performance* es una carrera de posgrado radicada en la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y cuenta con la dirección del Dr. Gustavo Blázquez.

En el recorrido de este artículo describiremos en primera instancia, los contenidos conceptuales desde los cuales partimos para enmarcar nuestra propuesta. Luego, expondremos la metodología utilizada, para la cual tomamos la obra *Rockaby* de Samuel Beckett, y describiremos las discusiones que establecimos con los conceptos presentes en esta obra y su relación con la voz. También, esbozaremos el primer diseño tentativo de la *performance*. A modo de cierre, expondremos los giros que tomó la *performance*, como también las líneas de fuga que ha despertado esta investigación hacia nuevos trabajos e interrogantes.

## Algunas conceptualizaciones preliminares

226

Como primer punto a considerar en nuestro recorrido, abordamos el concepto de *performance* bajo la luz de los aportes de varios autores que le dan cuerpo a una categoría compleja y en disputa. Schechner (2000) sostiene que este término no puede ser pensado en base a una definición fija y estable. Esto se debe a que los estudios de *performance* se caracterizan principalmente por su interculturalidad, su hibridez, su interdisciplinariedad y su presencia en lugares fronterizos. Entre una de sus acepciones Schechner establece que algo “es” una *performance* cuando:

En una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. (...) A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que “es performance” se ha expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia (desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los *hapennings*, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual (p. 13).

Por otra parte, este autor propone la noción de *conducta restaurada*. Dicho aporte se tornó fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo. Schechner propone que en la “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”, las acciones se repiten una y otra vez, pero nunca de manera idéntica. Se refiere a que una conducta en una instancia de reordenamiento pasa a formar parte de otro contexto diferente al que se originó y cobra cierta independencia y vida propia. Como consecuencia, la conducta original puede tomar otro rumbo, retorcerse y afectarse. En este sentido, la *performance* hace transformaciones y es productiva. Si bien puede

haber una partitura establecida de antemano, nunca se realizará del mismo modo, porque se tomarán nuevas decisiones colectivas e individuales en torno a ese modelo.

Por otro lado, los aportes de Taylor (2011) en relación al concepto de *performance* también fueron iluminadores para nuestra investigación. Se refiere a que en el campo de los estudios de *performance*, se la considera una práctica postdisciplinaria porque busca trascender los límites fijos de las disciplinas ya existentes. Además, la autora sostiene: “En lugar de preguntarnos qué es la *performance*, nos preguntamos entonces en términos prácticos y teóricos qué nos ofrece la *performance* en lugar de otro fenómeno” (p. 13). El enfoque de Taylor nos brindó la posibilidad de pensar nuestra *performance* en diálogo con otras áreas, como la lingüística, la antropología, la música, las artes escénicas, las artes plásticas, la literatura, tanto en el plano teórico como en el plano práctico. Asimismo, en relación a esta cualidad interdisciplinaria de la *performance* Antonio Prieto Stambaugh (2005) sostiene:

Quisiera proponer una definición lúdica del polémico concepto: el *performance* es una esponja mutante. Es una *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios postcoloniales, entre otros. Es *mutante* gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos (p. 4).

Bajo la luz de estas nociones, considerábamos que nuestra *performance* iba a emerger en un momento dado de un evento festivo donde existiría la expectativa convencional de que habría diversos estímulos y propuestas, lo cual habilitaría la posibilidad de interpretar que lo que se está viendo pertenece al orden de la intervención o de la acción performática. Nuestra acción quedaría enmarcada por este horizonte de expectativa que la haría aparecer como *performance*. Por otra parte, el diseño de nuestra acción tendría la característica de conducta restaurada, ya que toda planificación sería susceptible de ser modificada en función (en este caso) del acontecimiento festivo. Por último, la configuración del esquema de acción que propusimos estaría dotada de una apertura tal que absorbiera todo lo que encuentre a su paso para llegar al objetivo principal.

Para pensar la voz en la *performance* tomamos (entre otros) los aportes de la investigadora Davini (2007), quien expone la siguiente idea:

La voz no se restringe a comunicar ni a hacer mediaciones entre cuerpo y lenguaje. La voz, en cuanto acto, es producida en el cuerpo, que abandona para afectar a otros cuerpos y retornar, eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo en donde se generó. La voz en cuanto sonido, se da en una esfera de 360°, en diversos planos, fijos y móviles, perceptibles inclusive a través de las paredes. La voz, en su potencia libidinal, atribuye un lugar al sujeto y al personaje. No “usamos” la voz. La voz habita cuerpo y lenguaje (p. 87).

Teniendo en cuenta este lineamiento teórico, la voz sería considerada como una fuente de sonoridad mediante la cual se procedería a intervenir la atmósfera sonora. Considerando que la vocalidad no está escindida del cuerpo, veríamos entonces de qué manera la gestualidad de la *performer* puede devenir en diversos sonidos vocales.

Por otra parte, en relación a la palabra, Davini (2007) señala:

Entendemos “palabra” como la palabra proferida, y a la palabra escrita como “letra”, aproximándonos a la pragmática y distanciándonos de la literatura. Considero la palabra en sus grandes dimensiones: como fenómeno acústico, envolviendo los códigos musicales en su totalidad, y como acto; música y escena que definen una idea de la experiencia que excede lo estrictamente comunicacional de los códigos comunicativos (p. 86).

Siguiendo estas líneas de investigación, en nuestro trabajo el sonido de la voz se transformaría en una excusa para poder migrar hacia nuevas fronteras de expresividad. Su tratamiento supondría, además, una licencia para poder denunciar la palabra, establecer combinaciones diacrónicas entre voz-texto, explorar sonidos pre-verbales, crear intervenciones, cruces, dinámicas de tensión y desplazar, si es necesario, el carácter semántico de la palabra para dar lugar a las posibles maniobras vocales y abrir el juego hacia las diferentes fuentes de sonoridad existentes. Para ello, fue necesario seleccionar cuáles serían los dispositivos, o la configuración de elementos que nos permitieran colocar la voz en un lugar central.

En este sentido, nos interesaba abordar la noción de dispositivo en torno a la idea de madeja, de malla, de tejido de diferentes lenguajes que, configurados de determinada manera, accionan en pos de un eje central. En torno a la noción de dispositivo, Deleuze (1990) sostiene en su lectura acerca de Foucault que un dispositivo:

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza, y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a *variaciones de dirección* (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones (p. 163).

Elegir los elementos integrantes, situarlos en el lugar determinado, establecer posibles combinaciones y diseñar una configuración específica (susceptible de ser modificada) requería una manipulación estratégica. Por esta razón, hicimos un uso funcional de los elementos pertenecientes a las categorías: sonoridad (sonido reproducido por pista de audio, voz en *off*, voz en vivo, ambiente sonoro), corporalidad (estado corporal y movimiento gestual), espacialidad (lugar en que se realiza la *performance*) y vestuario-maquillaje.

## Acerca del diseño

Para desarrollar una metodología en la cual la voz tuviera un rol central, nos propusimos realizar una reescritura performativa de la obra dramática *Rockaby* de Samuel Beckett escrita en 1980, en donde el autor cruzó los límites disciplinares del arte, enlazando el arte dramático con la poesía. Esta obra trata acerca de una mujer entrada en años que se bambolea en una mecedora mientras suena una voz grabada desde un lugar indeterminado, cuyo ritmo se complementa con el movimiento de la mecedora. Es la voz de sus pensamientos, pero se refiere a ella en tercera persona y suena monótona, serena, como un arrullo. Cuando ese sonido cesa, paulatinamente se frena la silla y la mujer pide “más”. Necesita palabras para seguir existiendo. Esto se repite en cuatro segmentos, hasta que en el último deja caer la cabeza hacia un costado. El personaje atraviesa la experiencia de la aceptación de la muerte.

Consideramos que esta obra sitúa a la voz en un lugar privilegiado no sólo por su predominio en relación a los otros elementos escénicos, sino también por lo que simboliza el sonido de las palabras para el personaje. A su vez, sería repensada, reactualizada y reescrita en función de

una acción performática en un contexto específico que abordara su dimensión conceptual y discutiera de modo situado con el universo beckettiano. Si bien aquí no profundizaremos acerca de la dimensión conceptual de la obra, sí nos interesa exponer brevemente cómo abordamos en la *performance* las temáticas presentes en Beckett y los puentes que trazamos en relación con la voz.

El personaje de Beckett, en primer lugar, vive la experiencia de aceptar la muerte inmerso en un vacío existencial y espacial (en el espacio escénico sólo está presente una silla mecedora). En segundo lugar, vive ese proceso de degradación de manera lineal, poniendo en evidencia un concepto cronológico del tiempo. En tercer lugar, mediante su lenguaje, que deviene sinónimo de mente, se produce una escisión tajante entre mente y cuerpo. En cuarto lugar, el cuerpo está representado como un objeto inerte, caracterizado por la escasez de movimientos y la inexpresividad del rostro.

230

En nuestra reescritura, se pusieron en tensión las configuraciones del mundo de Beckett al enlazarse esas cuatro categorías: espacio, tiempo, cuerpo y lenguaje. Nos interesaba problematizar aún más cada uno de estos aspectos, considerando también el conjunto de elementos que colaboran en la construcción de sentido y nuestro objetivo específico de reordenar esos elementos para otorgar un lugar de privilegio expresivo a la voz.

Por una parte, la sonoridad estaría integrada por el lenguaje (las palabras serían emitidas por la *performer*) y los sonidos del ambiente. En relación al lenguaje, a diferencia de la propuesta de Beckett, que marca un abismo de separación entre mente y cuerpo, aquí propusimos un enlazamiento entre ambos. De esta manera, la *performer* diría algunas partes del texto (que en la obra de Beckett son reproducidas mediante una voz en *off*) y estas serían trabajadas mediante la repetición y las variaciones rítmicas, tímbricas, de velocidad, de acento y de entonación.

Para tratar la noción de corporalidad, en lugar de concebirla desde una perspectiva occidental como lo hace Beckett, abordamos lo humano desde el perspectivismo amerindio. En esta línea de pensamiento, Viveiros de Castro (2014) sostiene: “La posibilidad de cambiar de cuerpo específico está siempre presente en el mundo amerindio (...) El chamanismo indígena está organizado en torno de la idea de metamorfosis corporal antes que de la idea de posesión espiritual” (p. 64). Estas ideas, se plasmarían a través del movimiento del cuerpo, enfatizando en sus posibles transformaciones. En este sentido, la voz tomaría protagonismo cuando mediante un gesto sin sonido se hiciera evidente que se evoca el pedido de “más”. Si bien habría una



ausencia de sonido, la mimesis gestual remitiría a un sonido emitido anteriormente que podría ser recuperado por la memoria de quienes asisten a la *performance*.

En relación al espacio consideramos que está en continuo movimiento y cambio, se trata de un espacio viviente, complejo y amenazante que se vincula continuamente al sujeto y viceversa. Para pensar estas nociones en torno al concepto de espacio, tomamos los aportes del investigador Vilca (2009), quien afirma: “El espacio es percibido como un otro que interpela, como una experiencia irrebasable” (p. 246). Esta idea se plasmaría en el contexto de acción, dado que la *performance* se llevaría a cabo al aire libre, desplazando al personaje de la caja negra que propone Beckett, e impidiendo ejercer el control de los posibles acontecimientos cotidianos del espacio público.

Con respecto al vestuario y al maquillaje, se pretendió que se amalgamen a la construcción visual de la puesta utilizando la misma paleta de colores en tonos tierra. Esta homogeneidad estética permitiría que lo visual no entre en competencia con la voz. Asimismo, esta elección se reflejaría a través del uso de barro sobre el cuerpo de la *performer*, que también modificaría el espacio dejando una huella sobre el suelo.

A partir de estas ideas, elaboramos una partitura tentativa de acción que finalmente fue modificada casi en su totalidad. En primer lugar, estimamos que la *performance* iba a tener una duración de treinta minutos e iba a contar de cinco momentos. Un primer momento, en el cual la *performer* está ubicada en posición fetal en una de las puertas que dan al pasillo del pabellón. Tiene un vestido largo, color beige, pero está completamente cubierta de barro. Un segundo momento, en el cual la *performer* se ubica en cuclillas y paulatinamente comienza a desplazarse hacia donde están los árboles. Allí se encuentra una silla mecedora de madera ubicada sobre un círculo de barro. Un tercer momento, en el cual comienza a desplazarse alrededor de la silla mientras emite algunos fragmentos del texto de *Rockaby*. Luego, comienza a subir a la silla lentamente y finalmente se sienta enunciando otra parte del texto. Un cuarto momento, en el cual comienza a mecerse mecánicamente emitiendo el sonido de su respiración. Se mantiene inexpresiva con los ojos abiertos y emite la palabra “más”. Mientras continúa meciéndose enuncia otra parte del texto. Un quinto momento, en el cual realiza el gesto de pedir “más”, pero sin emitir el sonido vocal. Por último, comienza a cerrar los ojos lentamente y el cuerpo se encoge hasta quedar en la misma posición del comienzo.

En esta instancia de investigación, comprendimos que las dimensiones con respecto al material sonoro no se limitaban únicamente a la voz, sino que más bien se ampliaban. En este sentido, reconocimos tres dimensiones: en primer lugar, los sonidos producidos por la *performer*, como el sonido de la voz y la respiración. En segundo lugar, los sonidos propios del ambiente, como las voces de las personas, la música, el tránsito de los autos, etc. En tercer lugar, había un elemento sonoro opcional, una pista de audio que comienza a sonar a partir del momento en que la *performer* se sienta en la mecedora.

## Resultados finales

A continuación, desarrollaremos un breve relato sobre cómo finalmente se desplegó la *performance* en la fiesta del Día de Muertos (Imagen 1). Tal como se estimaba, la partitura sufrió modificaciones y se presentaron varias situaciones no previstas en relación al evento. Además, posterior a la presentación ocurrieron algunos sucesos que resignificaron la *performance* y dieron lugar al título de la obra.

## Llegada

Una vez llegados al lugar del evento, se decidió cuál sería el espacio específico en el que se desarrollaría la acción. En uno de los laterales del patio, debajo de los árboles, estaba haciendo su *performance* un grupo musical. Este espacio coincidía con el que se había planteado en la partitura. Además, la presencia del grupo musical había habilitado un espacio de espectacularidad, por ende el público estaba dispuesto y ubicado para presenciar un acontecimiento performático. De manera que, para evitar la dispersión y la desconcentración, se decidió hacer el montaje de la *performance* apenas terminó el grupo musical.

## Momento de preparación

En un comienzo se ubicaron en el espacio las bolsas de tierra para empezar a armar el círculo del barro en el piso. En ese momento se acercaron dos niñas al círculo con la intención de jugar. Esto llamó la atención de algunas personas que se acercaban a preguntar que iba a suceder en el lugar. Finalmente, se ubicó la mecedora en el medio del círculo. Seguido a esto, la *performer* armó un balde con barro y se dirigió a un charco de agua cercano al espacio escénico para poder embarrarse sin intervenir el círculo de tierra.

La imagen de la mecedora ubicada dentro del círculo se instaló durante cuarenta minutos aproximadamente. Este tiempo generaba aún más expectativa en quienes ya estaban dispuestos a presenciar la acción y daba lugar a que se convoque más gente alrededor del espacio. Al mismo tiempo, la *performer* comenzó a caminar por el patio del Pabellón México mientras era filmada y fotografiada. Esta caminata era lenta y con algunas detenciones y le confería al cuerpo una situación extracotidiana que captaba la atención de los presentes. Paulatinamente se iba concentrando la gente alrededor del círculo de tierra formando espontáneamente otro círculo.

## Momento de acción

La *performer* camina lentamente hacia la silla, se sienta, cierra los ojos y comienza a mecarse (movimiento mecánico que permanecerá hasta el final de la acción con el mismo ritmo) con los ojos cerrados durante tres minutos. Durante ese momento un perro marrón ingresa al círculo de tierra y comienza a ladrar a la *performer*. La irrupción genera en ella un movimiento corporal involuntario. También, otro perro callejero de color negro se acerca al círculo de tierra y se acomoda para observar el acontecimiento. La *performer* con movimientos mínimos comienza a cambiar el gesto abriendo la boca y los ojos. Esta transformación gestual tiene una duración de dos minutos. Con los ojos y la boca bien abiertos, congela el gesto por unos segundos. Inmersa en ese estado, la *performer* hace un sonido inspirado, esto es, una respiración con sonido. Luego, expira el aire emitiendo otro sonido con el mismo tono pero con diferente timbre. Finalmente, expulsa la palabra “más” de un modo desdibujado que no es perfectamente comprensible. Este último sonido también tiene el mismo tono que los anteriores, pero con la diferencia de que es más largo y posee un cambio tímbrico y un volumen más alto. Aquí se pretende exacerbar el pedido de “más”.

Por último, el gesto se desarma volviendo al estado inicial, cerrando los ojos y la boca. La *performer* se mantiene unos segundos en esa posición y finalmente abre los ojos. Seguido a esto, se dispone a pararse en una situación corporal cotidiana para salir del círculo, habilitando el aplauso de los presentes y dirigiéndose hacia ellos. La acción performática ha terminado.



Imagen 1: Ramírez, A. (2017). *Performance artística en la fiesta del Día de Muertos*. Córdoba Capital, Argentina. Fotografía: Analía Ramírez. Performer: María Virginia Romero Messein.

Como se puede apreciar, la idea acerca de la economía de los elementos cobró más relevancia al momento de tomar las decisiones finales. Esta síntesis proporcionó un lugar privilegiado a la voz en el que la característica principal era la potencia y la intensidad de un estado.

En primer lugar, se decidió que los desplazamientos fueran mínimos y lentos para reforzar el trabajo gestual y vocal que se hacía en la mecedora. Si bien en la partitura se habían planificado determinadas transformaciones corporales, se temía que la acumulación de movimientos

dispersara la atención y se acentuara el trabajo con el cuerpo, provocando un corrimiento de nuestro objetivo.

En segundo lugar, se optó restringir el uso de las palabras. Esta decisión se tomó luego de que la *performer* realizara algunas pruebas o ensayos con el texto previsto. Quedó en evidencia que el uso de las frases combinadas con los silencios y las pausas, tomaba cierto carácter ilustrativo y restaba potencia al estado corporal y vocal que se pretendía evocar. Por esta razón, consideramos que una respiración sonora (sonido inspirado y sonido expirado) preparatoria para la enunciación del “más” podía generar mayor intensidad. Entonces, las variaciones tímbricas de volumen y acentuación serían trabajadas en la tríada: sonido inspirado-sonido expirado-“más”.

En tercer lugar, los momentos de la *performance* fueron otros elementos que se ajustaron en pos del objetivo principal y que también responden a una cualidad de síntesis. Reconocemos entonces, cinco momentos en la *performance*. Primer momento: montaje. Segundo momento: instalación de la imagen de la mecedora sobre el círculo de barro. Tercer momento: acción de mecerse. Cuarto momento: transformación gestual. Quinto momento: trabajo vocal.

Por otra parte, la decisión de instalar la imagen de la silla sobre el círculo de barro, fue para generar expectativa en el tiempo de espera. Además, la instalación de esta imagen con características poéticas pretendía disparar múltiples significados y asociaciones libres en quien la viera.

La duración de la acción desde el momento en que la *performer* se sienta en la mecedora también fue decidida en relación a la supresión de elementos. Una de las ideas que se barajó en un momento fue que la acción de mecerse con los ojos cerrados durase alrededor de una o dos horas. Mientras que la acción de abrir el gesto, emitir el sonido vocal y cerrarlo, sea de nueve minutos. Sin embargo, se temía que ese desfasaje de tiempo le diese a la acción de mecerse un desarrollo que no terminara de concretarse con la acción gestual y su devenir vocal. Por este motivo, se intentó amalgamar el tiempo otorgándole al trabajo gestual y vocal más duración, ya que esto era lo más importante de la *performance*. Finalmente la acción de mecerse quedó con una duración de tres minutos (este tiempo fue contado por la *performer*, mediante la cantidad de vaivenes que hacía la silla) y lo demás con una duración de nueve minutos.

En suma, podemos observar que el evento del festejo del Día de Muertos otorgó un marco potente de sentidos a la *performance* y el carácter técnico del objetivo de este trabajo (situar la voz en un lugar privilegiado) no limitó la posibilidad de reflexionar en torno a temáticas como

la muerte, la vida, la degradación, la soledad y el deseo. Por el contrario, otorgó un margen de libertad suficiente en el cual los sentidos se fueron construyendo hasta último momento e incluso después de la presentación. A medida que se iba acercando la fecha de la *performance*, se seguían buscando alternativas y posibilidades en torno a la partitura y al sentido de la acción. Probablemente si esta *performance* se volviera a realizar, seguiría transformándose tanto en su estructura como en sus significaciones, lo cual demuestra el carácter flexible del diseño y su adecuación a un contexto.

Cabe resaltar que el detalle del perro negro observando la *performance* fue vislumbrado por el investigador Mario Vilca (citado más arriba), a quien le hicimos llegar el video de esta obra. Vilca señaló que, en la ontología andina, el perro negro es el encargado de acompañar a la persona que acaba de morir a cruzar hacia la dimensión del mundo de los muertos, oficiando como un mediador entre ambos mundos. Este señalamiento nos llevó a comprender que el suceso imprevisto de la aparición del perro negro, abría nuevas capas de sentido que estaban fuertemente vinculadas a la temática de la cual partimos, la muerte. También, este investigador nos facilitó un texto de su autoría que aborda la temática del perro negro en el mundo andino, “Cruzando el río de estrellas. Mediaciones no humanas en la celebración de los muertos en el Altiplano de Jujuy” (2015). La lectura de este trabajo nos motivó a pensar que “Cruzando el río de estrellas” podría ser el título de la *performance*, para lo cual se le solicitó autorización.

Por último, cuando reflexionamos acerca de la voz y la *performance* nacen otros interrogantes como: ¿Qué pasaría, además, si se concibe la vocalidad no sólo de la *performer* sino también de todas las personas presentes en la *performance*? ¿Se podría, por ejemplo, construir una *performance* polifónica que recupere esas voces? Esto implicaría repensar nuestro objetivo que pretende situar la voz de la *performer* en un lugar central de la acción, para comenzar a comprender y percibir todas las otras sonoridades de las voces presentes. También, se replantearía la metodología, porque en lugar de pensar qué elementos deberíamos manipular en pos de centralizar la voz, deberíamos pensar más específicamente en cómo dialogar con los elementos (que exceden el control de la *performer*) presentes en el contexto de la acción. Afinar la percepción de los sonidos del ambiente para que la voz aflore en consonancia o en resonancia con esa atmósfera será una de las tareas que posiblemente encuentren lugar en una futura investigación.

## Bibliografía

- Beckett, S. (1986). *Catastrophe et autres dramatiques. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze et al. *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155- 163). Barcelona: Gedisa.
- Prieto, A. (2005). *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Performancelogía [blog]. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Vilca, M. (2009). Piedras que hablan, gente que escucha: la experiencia del espacio andino como un "otro" que interpela. Una reflexión filosófica. En Guerci de S. B. (Comp.), *Filosofía, cultura y sociedad en el NOA*. Jujuy: Edit. UNJU.
- Vilca, M. (2015). Cruzando el río de estrellas. Mediaciones no humanas en la celebración a los muertos en al altiplano de Jujuy, Argentina. En A. Juri (Comp.), *Historia, religión y antropología desde nuestra América Latina* (pp. 72-84). Buenos Aires: Vicinguerra.
- Viveiros de Castro, E. (2014). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Entrevistas. Buenos Aires: Tinta limón ediciones.

## Anexo

Registro audiovisual de la performance: Cortez (2018). *Performance en la celebración del Día de los Muertos, Universidad Nacional de Córdoba, 2017* [video]. Recuperado de <https://youtu.be/fjIqioFtlSI>.

---

### Cómo citar este artículo:

Romero Messein, M. V. (2021). Voz y performance en la fiesta del Día de Muertos. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33505>.