



Sonoturgias: La autoetnografía sonora como proceso creativo pedagógico

Guillermo A. Dillon ¹

Resumen

Presentamos una experiencia pedagógica implementada en la cátedra de Música y Coreografía de la carrera de Teatro de la UNCPBA, motivada por la dificultad observada en los estudiantes para lograr una implicación significativa en procesos de creación y autoría. Se describe una propuesta de indagación autoetnográfica centrada en sonidos, músicas y campos sonoros biográficos como punto de partida para la creación escénica. La implementación de esta metodología posibilitó procesos creativos dinámicos, enriqueciendo la significación sensible de las producciones académicas y promoviendo una revalorización tanto de la escucha como de la dimensión sonora de lo teatral. Entre los objetivos de la propuesta se encuentra la producción escénica generada desde materiales puramente sonoros, potenciando las ambigüedades e inestabilidades de dichos estímulos. Se presentan reflexiones de los estudiantes que dan cuenta de las transformaciones operadas en el proceso educativo académico.

Palabras clave: Teatro - Música – Pedagogía teatral - Autoetnografía - Sonoturgia

Abstract

This paper presents a pedagogical experience implemented in the Music and Choreography course within the Theatre program at UNCPBA, motivated by the observed difficulty of students to engage meaningfully in processes of creation and authorship. The study describes a proposed autoethnographic inquiry focusing on sounds, music, and significant

¹ Magíster en Psicología de la Música. Profesor Depto. Educación Artística y Teatro. Director del proyecto “Sonoturgias Expandidas”. CID. Facultad de Arte. UNCPBA



biographical soundscapes as a starting point for scenic creation. The implementation of this methodology facilitated dynamic creative processes, enriching the sensory significance of academic productions and promoting a re-evaluation of both listening and the sonic dimension in theatre. Among the objectives of the proposal is the scenic production generated from purely sonic materials, enhancing the ambiguities and instabilities of these stimuli. Student reflections are presented, accounting for the transformations that occurred during the academic educational process.

Keywords: Thater - Music - Theatrical Pedagogy - Autoethnography - Sound Dramaturgy

Introducción

Desde la cátedra de Música y Coreografía, ubicada en el cuarto año del profesorado/licenciatura en Teatro, hemos decidido un giro en el abordaje pedagógico de los contenidos de la materia. Proponemos a los estudiantes llevar a cabo una indagación artística tomando a lo sonoro y al movimiento como generadores de poética teatral. En el primer cuatrimestre este recorrido se centra en una exploración aural y se articula, en el segundo, con dicha indagación expandida hacia los cuerpos y el espacio en busca de una producción escénica.

En esta comunicación desarrollaremos fundamentalmente los aspectos sonoros de la propuesta, a raíz de nuestra formación musical y porque ha resultado un insumo privilegiado para el proyecto de investigación sonora que realizamos en el CID (centro de investigaciones dramáticas) de la Facultad de Arte.

Como metodología, y para mediar ante la dificultad observada de ocupar como estudiantes un lugar de creación y autoría, la cátedra propone a los cursantes una indagación autoetnográfica sobre sonidos, músicas y campos sonoros biográficos significativos. Se espera que dicha experiencia potencie la implicación subjetiva en la producción artística, así como el análisis y la decons-





trucción creativa de las múltiples capas de sentidos situados que despliegan los hechos sonoros.

La dificultad antes mencionada se evidenciaba en que la mayoría de las puestas en escena presentadas para acreditar la materia, eran abordadas exclusivamente desde obras de texto a las que se les añadía músicas incidentales y coreografías. Consideramos, en cambio, que esta nueva propuesta ha posibilitado procesos de indagación artística dinámicos que han abierto canales de significación sensible de las producciones académicas, así como la revalorización de la escucha y la dimensión sonora del hecho teatral. Las reflexiones de los estudiantes, que expondremos en la sección hallazgos pedagógicos, dan cuenta de las transformaciones operadas durante el proceso educativo académico.

Entre los objetivos de la propuesta se encuentra, también, abordar la génesis de la producción escénica desde materiales puramente sonoros, potenciando las ambigüedades e inestabilidades de dichos estímulos. Afrontando la dificultad de trabajar desde la exclusiva percepción sonora, sin ceder en forma temprana a las imágenes visuales que dominan en el pensamiento artístico contemporáneo, como bien lo explicita la artista Hito Steyerl en su libro *Los condenados de la pantalla* (2014).

Esta experiencia ha derivado en un proyecto de investigación denominado “Sonoturgias expandidas” en el cual resignificamos el concepto de “sonoturgia”, desarrollado por Pablo Iglesias Simón (2016), que alude principalmente al diseño sono-técnico de un espectáculo. En dicha investigación ponemos en tensión dicho concepto al pensarlo junto al adjetivo “expandido”, en una búsqueda ampliada que explore los límites de la creación sonora en su contaminación con las prácticas artísticas híbridas contemporáneas.

La sonoturgia, a su vez, remite a la relectura que hace el filósofo y musicólogo Jean-François Augoyard (1993) del concepto “fonurgia”- extraído del escrito “Phonurgia nova” de Athanasius Kircher de 1673- quien retoma este vocablo para aludir a la forma activa y creadora del sonido, presentando las míticas características demiúrgicas del hecho acústico como uno de los métodos para en-



tender procesos culturales e identidades sonoras. En suma, lo sonoro como germen creativo.

La música más allá del acompañamiento

La concepción de la música aplicada al teatro que sostenemos implica alojar y potenciar tanto la dimensión sonora de lo teatral, así como las teatralidades de lo sonoro y su performance. Por lo tanto, esta búsqueda nos lleva más allá del tradicional diseño de una banda sonora o el acompañamiento musical de un hecho dramático.

Los estudios teatrales, desde diversas concepciones, han remarcado el rol central de lo sonoro musical en la puesta en escena, así como en el proceso de la creación actoral y la construcción poética. Hagamos un rápido punteo a manera de ejemplo.

Autores como Meyerhold (Roesner, 2013) proponían una organización del teatro según las leyes musicales, a la manera de una dramaturgia musical, que lo lleva a hablar de una partitura de la puesta en escena. En tanto que Adolphe Appia (1962) consideraba la musicalidad como esencia de la puesta en escena. Por su parte, Antonin Artaud (2023) exploró en su teatro la musicalidad de los sonidos, la voz como resonancia y las sonoridades de los ruidos. Su performance radial “Para acabar con el juicio de Dios” marcó un giro en la creación sonora del siglo XX.

Tadeusz Kantor (2004) orquestaba sus obras teatrales fusionando los cuerpos, las voces y los sonidos de sus intérpretes con el espacio y el ritmo. De esta manera, construía escenas dinámicas y con una cualidad escultórica, siguiendo un esquema compositivo escénico que evocaba una música primitiva hecha de pausas y arranques de energía.

Robert Wilson, una figura clave en la creación contemporánea, es conocido por su experimentación con la imagen, la luz y el espacio en articulación rítmica con lo sonoro, aportando nuevas profundidades al sentido escénico. Los actores bajo su direc-



ción deben seguir "una coreografía física y vocal muy precisa que busque lo abstracto, lo sorprendente, lo inusual en el tratamiento de las formas y de los ritmos." (Ruiz, 2012, p. 511)

Eugenio Barba (2010), en el marco del Teatro Antropológico, revaloriza la voz de los actores como hecho sonoro. Señala la "acción vocal" como la herramienta clave para la construcción de dramaturgias que exploran las texturas sonoras de la voz. La proyección de la palabra dentro del campo auditivo se considera una parte constitutiva del universo de "lo que suena" en la escena.

Por otro lado, las investigaciones actuales en torno al teatro posdramático destacan cómo las textualidades literarias han perdido su rol protagónico como creador privilegiado de la experiencia escénica. Esta transformación implica "un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro" (Lehmann, 2017, p. 149)

Bajo este paradigma teatral contemporáneo que aloja la fragmentación y acentúa la autonomía de la experiencia, lo sonoro emerge como un elemento significativo que se entrelaza con otras capas significantes y lenguajes, enriqueciendo la experiencia sensorial del espectador. La obra deja paso a un acontecimiento performativo donde la dimensión auditiva se experimenta como un elemento fundamental de este "teatro más allá del drama".

David Roesner (2013), especialista en la intersección entre teatro y sonido, profundiza en los marcos de referencia existentes al proponer la musicalidad como herramienta creativa y, además, como forma de percibir y pensar el teatro. Para este autor la musicalidad como praxis se extiende desde técnicas de entrenamiento, metodologías de trabajo y principios de diseño escénico, hasta constituir un enfoque dramático y un marco perceptivo para las audiencias.

Planteadas, brevemente, nuestras bases conceptuales de abordaje del hecho sonoro en vinculación y transformación con las teatralidades, describiremos las características generales de

nuestra propuesta de método autoetnográfico adaptado a un proceso pedagógico artístico.

Metodología autoetnográfica

La autoetnografía es un método de investigación cualitativa que une la autobiografía y la etnografía recuperando diversos registros de la experiencia vivida. Esta metodología, que proviene del enfoque alternativo de las ciencias sociales denominado *giro sensible*, viene cobrando relevancia en los estudios en artes escénicas y musicales contemporáneas permitiendo a los creadores explorar la intersección entre su experiencia personal y el contexto cultural de su obra. “La dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica.” (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p.141)

El aporte de este procedimiento a la investigación artística radica en incorporar el registro de variables subjetivas sensibles que quedaban relegadas al aplicar solamente métodos basados en análisis lógico-discursivos. Empleada en el campo pedagógico, esta herramienta se constituye en un posible eje del aprendizaje basado en proyectos (ABP), ya que moviliza y promueve una investigación (en este caso sobre la propia historia) y la consiguiente resolución de problemas creativos a través de una práctica artística singularmente significativa.

Asimismo, cabe aclarar, que la tarea no se trata simplemente de desarrollar una autobiografía centrada en lo sonoro. Propone abrir la trama de sentidos mediante un análisis reflexivo y crítico de esa experiencia en relación con contextos culturales y teóricos más amplios. Los intercambios grupales durante el proceso pedagógico estimulan y ponen de manifiesto estos aspectos socio-culturales de la autoetnografía.

Consideramos que esta forma de autoindagación moldea, asimismo, la forma de enlace poético y las narrativas del material.



La implicación subjetiva -en su justa medida- que propone la autotnografía sonora potencia y guía la tarea de la puesta escénica de los vestigios de historia personal recuperados. Por las características del soporte sonoro, además, se libera el recorrido meramente cronológico estimulando múltiples asociaciones (rítmicas, tímbricas, espaciales, etc.) que trascienden la diacronía y generan enlaces inéditos entre lo recopilado.

Durante la cursada, a la par del análisis del hecho sonoro/musical/teatral, proponemos como actividad integradora la realización de un acopio sonoro -voces, sonidos, músicas, ruidos- a través de un recorrido autobiográfico. Este material se comparte con el grupo de pares y se va filtrando a partir de criterios de significatividad y posible eficacia artística de lo recopilado. Asimismo, se ensayan diversas formas de presentarlos y reelaborarlos: edición y mezcla digital, performances sonoras en diferentes espacios, reconstrucción de los sonidos a partir de objetos y materialidades, entre otras.

En la segunda parte del dictado de la materia, desde el área coreografía, este acopio se acrecienta con una selección de objetos cotidianos relacionados con la biografía sonora. Se les solicita “disponer espacialmente los objetos acopiados en base a un sistema de relaciones determinado que despierte posibles sentidos y realizar un ejercicio de escritura para cada disposición” (Dillon & Romano, 2025, p.13).

Estas escrituras organizadas derivan en una propuesta que se despliega en ensayos en los que dirigen a un grupo de actores, proceso que finaliza en una puesta/muestra de la producción sonoro-corporal original basada en su autobiografía sonora. Dando cierre a un proceso pedagógico que nosotros consideramos “sonotúrgico”.

Hallazgos en el proceso pedagógico

Por tratarse de una comunicación académica, tomaremos como ejemplos ilustrativos del proceso extractos de las produc-



ciones escritas de los estudiantes. Consideramos que el registro y la fundamentación del proceso son parte indisoluble de la formación profesional, por lo tanto, solicitamos la presentación de una memoria o libro de puesta al momento de la acreditación de la materia. Dicha presentación se realiza en fechas posteriores a la muestra de la producción, lo que ha posibilitado reflexiones de gran profundidad, que han decantado a la luz de confrontarlas con otras experiencias artísticas y espacios formativos ulteriores.

El impacto subjetivo y potencialidades creativas de la metodología propuesta se pueden observar en el comienzo del escrito de una de las estudiantes:

El proceso creativo a través de la reconstrucción autobiográfica como producción de un lenguaje propio, de una “impronta” propia ¿Cómo elijo narrar/me? Este trabajo fue parte de un impulso por mirar hacia atrás en la historia, recabar significados que hacen a lo identitario, a eso que resuena en mi propia mirada hacia mí misma y lo que tengo para decir, lo que puedo decir. (Biedma, 2024, p. 3)

En tanto que la importancia de un espacio que aloje la subjetividad y el deseo de autoría en una carrera artística queda plasmado en las siguientes reflexiones incluidas en sus trabajos finales:

Pocas veces había pensado en “contar mi propia historia”, esta fue la primera vez y fue un viaje de ida. Preguntarme ¿Por qué no hablar de esto que es lo que conozco y sobre lo que sé? Porque a veces una tiene miedo de ser “ego-céntrica” y de “hablar mucho de mí misma”, pero en realidad es a través de la historia propia y de la biografía propia como se empiezan a tejer entramados de historias comunes. (Biedma, 2024, p. 29)

En esta oportunidad mi universo creativo se expandió gracias a este último, ¿Cómo una simple e inofensiva tarea de realizar una biografía sonora puede rompernos tanto? y



cuando me refiero a romper no lo digo como algo negativo, sino que hasta ese momento que me tomé el tiempo de sentarme y escribir no había sido consciente de lo mucho que nos define y lo inmenso que es este mundo sonoro, lo recorrí desde mi infancia hasta la actualidad. (Ruiz, 2024, p. 9)

Surgen, también, la toma de conciencia de las imágenes y sentimientos que portan los fenómenos sonoros, su posibilidad de síntesis y metonimia para desplegar múltiples niveles de significación en la escena. Así como la recuperación artística del relato autobiográfico sonoro, que demanda el desarrollo de habilidades para trascender lo anecdótico y –sin perder registros sensibles– comunicar, dirigir y generar teatralidades grupales.

Al respecto, resulta elocuente como se expresa otro estudiante en alusión a la primera entrega del material sonoro autoetnográfico:

Reconozco en ese primer parcial la raíz del trabajo de todo el año, no sólo porque implicó la realización del universo sonoro de la escena, sino porque también nos confrontó a los estudiantes con la primera de muchas decisiones de dirección que tomaríamos durante el año. (González, 2024, p.2)

En tanto que, en las conclusiones de un reciente trabajo final, observamos como la estudiante destaca los avatares del tránsito entre la exploración individual y la etapa de la creación grupal:

Fue un proceso muy sensible, muy vivido, disfrutado también porque entre las cuatro fuimos creando esa primera idea que se gestaba, dándole forma: una idea mía que se iba completando con los cuerpos de las intérpretes en escena. Creo que todo fue cobrando vida a través del trabajo de ellas, una “maquinaria” de sentidos que se puso a funcionar y se transformó en lo que finalmente mostra-

mos, de alguna manera, como creación colectiva. (Biedma, 2024, p. 29)

Otro aspecto relevante para nuestra tarea docente radica en que la experiencia siga operando como herramienta creativa y como apertura de una activa escucha artística de la escena teatral. Una sensibilización de cómo se escucha, desde dónde y qué se escucha en sus producciones teatrales. Como se observa en el comentario final de uno de los trabajos citados: “Dos años después de terminada la cursada, reconozco en esa escena la semilla de muchos de mis trabajos posteriores”. (González, 2024, p. 13)

Conclusiones

El proceso pedagógico desplegado desde la cátedra de Música y Coreografía intenta trascender la concepción tradicional de acercar a los futuros teatristas al mundo del “bien combinar los sonidos” y cuerpos que bailan sincronizados a su compás.

En el área Música proponemos una escucha activa y encarnada, siguiendo el modelo de “Deep Listening” de Pauline Oliveros (2019), que involucra al cuerpo como sistema sensorial y promueve explorar las sutilezas de los campos sonoros: Cómo se escucha. Estas sonoridades, que incluyen la voz del actor, nunca se presentan aisladas, sino que se transforman según los espacios en los que se despliegan: Dónde se escuchan. Retomamos, al respecto, las ideas de Jean-François Augoyard (1993) quien subraya —desde la experiencia sonora cotidiana— cómo las cualidades acústicas de un entorno interactúan con la percepción, las emociones y la memoria de los sujetos. Durante las clases interrogamos grupalmente a los registros autoetnográficos, para situarlos en un espacio, una trama vincular y hacer un análisis detallado de las condiciones de escucha de las sonoridades evocadas.

Estos enfoques que entrelazan cuerpos, sonidos y espacios se articulan y complejizan con el tránsito por los contenidos del área Coreografía y llevan a la puesta grupal, que procura desplegarlos artísticamente en un espacio (sonoro) escénico dinámico.



Observamos, asimismo, que la autoetnografía como herramienta pedagógica ha potenciado la creatividad de los procesos, posibilitando producciones académicas que evidencian mayor compromiso y reflexión artística, en lugar de la reproducción de un catálogo de contenidos preestablecidos para un examen.

Como proceso de investigación subjetiva ha expuesto, además, las conexiones de lo singular con lo cultural y los contextos, en una articulación de narraciones y sensorialidades que vinculan lo personal con lo socio-político brindando espesor, raíces y proyecciones a las producciones generadas en el marco de la formación teatral.

Las dificultades en relación a la autoría y creación advertidas en el comienzo, al ponerlas en movimiento a través de la metodología de la autoetnografía, han hecho emerger otras dimensiones que involucran la creación teatral con otros. En ese trayecto desde la exploración subjetiva individual hacia una escritura sonoro corporal grupal en el espacio, parafraseando a Foucault (1987), las marcas de la individualidad del autor se van contaminando y los lenguajes involucrados operan de manera más autónoma haciendo rodar la “maquinaria de sentidos” colectiva. Esto pone en tensión, inclusive, a la propia noción de autoría artística individual, surgida en el renacimiento (Camps, 2007), y abre la reflexión hacia otros aspectos que dominan la creación contemporánea: la colaboración, la apropiación, lo inacabado, la co-creación con el espectador, el artista como facilitador de relaciones (Bourriaud, 2008), entre otras ideas a desarrollar en próximas comunicaciones.

Referencias bibliográficas

- Appia, A. (1962) *Music and the art of theatre*. University of Miami Press.
- Artaud, A. (2023) *El teatro y su doble*. Colmena editores.
- Augoyard, J.F (1993) *La sonorización antropológica del lugar: Sobre la instrumentación de las relaciones sociales*. 13th Congress of anthropological and ethnological sciences, México.
<https://hal.science/hal-02157715/document>
- Barba, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Interzona.
- Biedma, G. (2024) "*Caleuche*": *dramaturgia de una historia navegante*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA
- Bourriaud, N (2008) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo.
- Camps, T. (2007). *Del autor y la autoría. Notas para una aproximación en el arte contemporáneo*. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 1(1), 4-31. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021536001>
- Dillon, G. y Romano, R. (2025) *Programa de Música y Coreografía*. Facultad de Arte, UNCPBA.
- Foucault, M. (1987). *¿Qué es un autor?* Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992), 2(11), 4-19. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11837>
- González, A. (2024) *Escena rebaño en la cabeza*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA.
- Iglesias Simón, P. (2016). *El espacio sonoro y el diseñador de sonido*. En J. N. Romera Castillo (Ed.), *Arte y oficio en teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 80-101). Ed. Verbum.
- Kantor, T. (2004). *El teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor.
- Lehmann, H. (2017). *Teatro posdramático*. 2a Ed. CENDEAC.
- López Cano, R. & San Cristóbal Opazo, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Es-muc.



- Oliveros, P. (2019) *Deep Listening : una práctica para la composición sonora*. Dobra Robota Editora.
- Roesner, D. (2013) *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.
- Ruiz, B. (2012) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Ruiz, L. (2024) *Pasos Amarillos*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Caja negra.