

# La dramaturgia sonora en las artes escénicas:

el sonido como disidencia narrativa y performativa

Gabriella Paredes Rodríguez

\_Artista independiente, Perú

Gabriella Paredes.



## La dramaturgia sonora en las artes escénicas: el sonido como disidencia narrativa y performativa

### Resumen

Este artículo explora la dramaturgia sonora como un lenguaje creativo, narrativo y performativo autónomo en las artes escénicas contemporáneas. Desde mi experiencia como actriz y diseñadora sonora, propongo una escucha expandida del sonido en escena: no como acompañamiento, sino como elemento dramático capaz de construir relatos, activar la memoria y tensionar las jerarquías visuales y textuales del teatro. A partir de un enfoque que entrelaza práctica artística e investigación de campo, analizo el uso de tecnologías como el DJing y los live sets en procesos de creación escénica, destacando cómo estas herramientas abren espacios de improvisación, resistencia y experimentación.

El artículo propone pensar el sonido como una forma de disidencia narrativa, política y performativa, y plantea interrogantes que acompañan esta búsqueda: ¿de qué forma el sonido puede organizar la acción escénica? ¿cómo interrumpe o desplaza narrativas dominantes? ¿qué potencias emergen cuando escuchamos desde el margen, desde la fragilidad y desde lo colectivo?

**Palabras clave:** Sonoridad, Performatividad disidente, Dramaturgia, Tecnología, Teatro Contemporáneo.

## Sound Dramaturgy in Performing Arts: Sound as Narrative and Performative Dissent

### Abstract

This article explores sound dramaturgy as a creative, narrative, and performative language within contemporary performing arts. Drawing from my experience as an actress and sound designer, I propose an expanded listening approach to sound in *performance*—not as mere accompaniment, but as a dramaturgical element capable of building narratives, activating memory, and challenging theater's visual and textual hierarchies. Through a perspective that intertwines artistic practice and field research, I analyze the use of technologies such as DJing and live sets in scenic creation processes, emphasizing how these tools open spaces of improvisation, resistance, and experimentation. The article proposes understanding sound as a form of narrative, political, and performative dissent, while raising key questions that guide this search: How can sound organize scenic action? How does it interrupt or displace dominant narratives? What powers emerge when we listen from the margins, from fragility, and from the collective?

**Keywords:** Sonority, Dissident performativity, Dramaturgy, Technology, Contemporary Theater.

## INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar este texto no con certezas, sino con preguntas que me acompañan desde el hacer y que deseo trasladar al espacio de la creación. No se trata de interrogantes cerradas, sino de puertas abiertas que se encarnan en la práctica escénica: ¿Qué formas de organización y sentido propone la dramaturgia sonora? ¿Cómo se manifiestan las disidencias desde lo narrativo y lo performativo? ¿Qué implica, en nuestro contexto, escuchar y crear desde una posición disidente?

No pretendo responderlas con definiciones teóricas, al menos no de forma directa. Prefiero que se posicionen en los cuerpos, en las atmósferas y en los paisajes sonoros que tejemos cuando creamos; que esas preguntas se escuchen, se expandan en el espacio escénico, abriendo zonas de duda y posibilidad. Más que una hipótesis, esta investigación parte de una práctica: una búsqueda que se construye en el hacer, en el ensayo y el error, en el deseo de comprender el sonido no como herramienta funcional, sino como forma de pensamiento escénico.

Mi impulso creativo nace desde la incomodidad y necesidad de hacer hablar al cuerpo y a la palabra. Antes que diseñadora sonora, soy actriz creadora, y esa trayectoria me empuja a entender el sonido como un lenguaje con agencia y autonomía, como una dramaturgia en sí mismo. Disfruto de componer desde dentro de los procesos, cuando el sonido se vuelve materia viva, de cierta manera orgánica, que se equivoca, que respira y que se transforma con la escena. No es lo mismo crear sonido para una obra ya cerrada que hacerlo desde la práctica del laboratorio, desde el *proceso de creación*. Esa diferencia marca también una ética y una poética de la escucha.

Este artículo propone una mirada que cruza la investigación teórica y práctica artística con la experiencia sensible. Una escritura que no pretende establecer métodos universales, sino compartir los hallazgos que emergen cuando el sonido se convierte en una pregunta constante. Desde experiencias vividas en obras como *Des-conocido* del grupo Yuyachkani<sup>1</sup>, donde el DJing<sup>2</sup> se convierte en una dramaturgia en tiempo real, hasta las colaboraciones con artistas de la comunidad LGBTQIA+<sup>3</sup> en espacios como el festival artístico disidente Pluma Desobediente<sup>4</sup>: mi intención es pensar el sonido como un campo de exploración política, afectiva y performativa.

La dramaturgia sonora, aunque vinculada históricamente al arte sonoro, se manifiesta en la escena como una práctica aún en exploración, sobre todo en contextos donde el pensamiento escénico no se ha desligado completamente de las jerarquías visuales o textuales. No hablo desde la genealogía occidental del arte sonoro —centrada en la experimentación tecnológica y estética desarrollada en Europa y Norteamérica desde el siglo XX—, sino desde una práctica situada en América Latina, donde la dramaturgia sonora emerge como una experiencia

---

1 <https://yuyachkani.org/repertorio/des-conocido>.

2 El *DJing* es una práctica y tecnología de manipulación sonora que consiste en mezclar, transformar o superponer sonidos en tiempo real mediante consolas, controladores o software especializado. Más que una técnica musical, en la escena se convierte en una forma de dramaturgia expandida, donde el cuerpo, la máquina y la escucha dialogan para construir atmósferas, ritmos y narrativas vivas.

3 Siglas del colectivo que agrupa a personas lesbianas, gais, bisexuales, trans, queer, intersexuales, asexuales y otras.

4 Más información sobre la edición de 2024 en: <https://ccelima.org/evento/festival-pluma-desobediente>. Sobre la edición de 2025, revisar: <https://ccelima.org/evento/festival-pluma-desobediente-2/>.

corporal, política y afectiva. Desde ese lugar, realizo una práctica del hacer que busca recrear y expandir la idea misma de dramaturgia. Entiendo la dramaturgia no como una estructura narrativa cerrada ni como la organización de un texto, sino como un campo expandido de las artes: un territorio de relación entre cuerpo, sonido, tecnología y memoria. A partir de esta perspectiva, la dramaturgia sonora se configura como una práctica viva que desborda los límites del guion o la partitura, proponiendo un modo de pensar la escena desde la vibración, la resonancia y el afecto.

Como creadora y colaboradora durante 15 años en el Grupo Yuyachkani, abordo este concepto desde los procesos colectivos de creación del grupo y, particularmente, desde la visión del director Miguel Rubio, quien concibe la dramaturgia como la organización de la acción en un espacio compartido. A partir de esta definición, comprendo la dramaturgia sonora como la organización del sonido-acción en el espacio creativo: una forma de intervención que modifica la percepción del tiempo, del cuerpo y del espacio. En este sentido, mi mirada se inscribe dentro de una dramaturgia latinoamericana y disidente, donde lo sonoro no solo acompaña o ilustra, sino que encarna una forma de resistencia frente a los modelos hegemónicos de representación. La disidencia se manifiesta en la manera de escuchar, de interrumpir o de desplazar el relato dominante.

En ese marco, el objetivo de esta investigación es expandir y abrir nuevos horizontes para la dramaturgia sonora en las artes escénicas, explorando su potencial como lenguaje autónomo y disidente. La intención es contribuir a la construcción de una reflexión crítica y sensible que, desde la práctica artística, proponga otras formas de narrar, de resistir y de escuchar el presente.

Por ello, la pregunta por la disidencia narrativa no es únicamente política, sino también formal: ¿qué puede hacer el sonido que el texto o la imagen no alcanzan a decir? A lo largo de este artículo, desarrollaré ideas surgidas en la práctica, en la escena y en los laboratorios, donde lo sonoro deja de ser fondo para volverse acción; donde pensar desde la escucha es también crear desde la disidencia y resistir desde la vibración del sonido en nuestros cuerpos.

## I. EL SONIDO COMO LENGUAJE DRAMATÚRGICO

El sonido, cuando se comprende como un lenguaje dramático, se libera de la condición de acompañamiento o decoración escénica. Se convierte en una materia con voz propia. En los procesos de creación, lo sonoro puede ser inicio, detonante y estructura. La escena no siempre parte de una imagen o de una palabra: muchas veces nace de un sonido, de una vibración, de un susurro que atraviesa el cuerpo y despierta una acción. Lo que suena genera historias, pero no en un sentido narrativo lineal, sino como una sucesión de imágenes, gestos y emociones que emergen del cuerpo. En ese sentido, son historias que se escriben en la escucha, que se perciben más de lo que se cuentan; relatos que aparecen en la materia sonora misma, en su capacidad de evocar memorias y de afectar la presencia escénica

He trabajado desde lo sonoro como quien construye una arquitectura invisible que afecta no solo al espectador, sino al cuerpo que actúa. El sonido organiza el

espacio, marca zonas de tránsito, de espera y de fuga. Interrumpe el relato lineal y propone otros modos de temporalidad, fisura y tensiona cuerpo y sonido. En esta dramaturgia, el tiempo no es cronológico sino sensorial. Así, una secuencia puede acelerarse o alargarse solo por la aparición de una frecuencia grave o por la permanencia de un bucle o *loop* que no cesa.

El sonido se convierte en detonador de gestos, ritmos y pausas. Un *beat* puede marcar la respiración del cuerpo, un silencio puede generar más tensión que cualquier palabra. Esta forma de construir dramaturgia tiene que ver con la escucha como herramienta creativa para la composición. El sonido, entonces, deja de ser material de producción para volverse inicio del pensamiento escénico.

En este modo de trabajo, el sonido no requiere siempre ser “musical” en el sentido tradicional. El zumbido de una mosca, una interferencia radial o un paisaje sonoro grabado pueden tener la misma fuerza poética que una composición armónica. Es el modo en que se articula y aparece en escena lo que le otorga sentido. Esta concepción amplia del sonido me ha permitido generar partituras abiertas, donde la dramaturgia no está cerrada desde el texto, sino que se construye en tiempo real, en el cruce entre cuerpo y espacio.

Entender la dramaturgia sonora como una forma de pensamiento y de resistencia permite otras maneras de narrar, de representar y de estar en escena. Rompe con las jerarquías teatrales tradicionales, da lugar a lo fragmentario, a lo atmosférico, a lo sensible, y permite que la escena no solo sea vista, sino también escuchada y sentida desde otras zonas del cuerpo.

Michel Chion propone el concepto de audiovisión para referirse a la manera en que el sonido y la imagen se influyen mutuamente en la percepción de los espectadores (Chion, 1990/1993). En escena, podríamos hablar de una especie de *audioactuación*, donde el sonido no ilustra la acción, sino que la transforma. El sonido se vuelve una acción en sí misma. De esa manera, lo sonoro puede operar como detonante narrativo, activar emociones que modifiquen el cuerpo en escena y, sobre todo, proponer otros modos de temporalidad, que permitan arriesgarse desde la escena. Esta interacción se manifiesta cuando la creación sonora dialoga directamente con la corporalidad del intérprete, generando una dramaturgia del instante.

Pierre Schaeffer, por su parte, introduce la idea de la escucha reducida, que invita a desprendernos de la fuente y concentrarnos en las cualidades del sonido mismo (Schaeffer, 1966/2003). Este tipo de escucha abre la posibilidad de trabajar con lo sonoro como material concreto y poético. En la práctica escénica, esta escucha se traduce en un estado de presencia: atender a lo que vibra, a lo que se repite o se interrumpe, a lo que se escapa del control. Así, el sonido deja de ser una ilustración para convertirse en una presencia activa que moviliza memorias y sensibilidades.

La dramaturgia sonora no se limita a construir acompañamientos o atmósferas: se convierte en una arquitectura de relaciones. Como propone Rosa Judith Chalkho desde la semiótica sonora, el sonido puede ser signo, acción, vibración, pero también contexto, trazo, gesto y memoria. En ese sentido, el sonido narra sin hablar (Chalkho, 2008).

Esta manera de entender lo sonoro abre una vía hacia una dramaturgia expandida, donde la creación no surge únicamente de la palabra o de la imagen, sino de la escucha encarnada. Desde aquí se enlaza la siguiente reflexión: cómo esa escucha se inscribe en el cuerpo creador y cómo, al escuchar desde el cuerpo, se construyen nuevas formas de presencia escénica.

## II. ESCUCHAR DESDE EL CUERPO: PRÁCTICA ACTORAL Y CREACIÓN SONORA

Mi vínculo con el sonido no nace desde lo técnico, sino desde lo sensible. Desde el cuerpo en creación y desde la vulnerabilidad de estar en escena, comprendí el poder del sonido para transformar no solo el espacio escénico, sino también las relaciones que en él se van hilvanando.

Cuando trabajo desde la escritura del cuerpo, el sonido no aparece como algo externo. No es un archivo que se inserta en una obra terminada. Es una extensión del gesto, una proyección de la voz, una reverberación del deseo. La escena *suen*a desde adentro y proyecta emociones expandiendo el sonido, exteriorizándolas. La escucha es vital. No solo escucho lo que viene de los parlantes, sino lo que *suen*a/ desea en el cuerpo, lo que resuena en el espacio, lo que el silencio permite.

En la práctica actoral, esta escucha es fundamental porque es lo que me permite establecer un diálogo con lo invisible. Muchas veces el sonido surge de un accidente, de una improvisación, de una respiración amplificada. Pero esa aparición no es azarosa, sino que es el resultado de una disposición a escuchar el proceso, a dejar que el sonido irrumpa y dialogue con lo que está pasando. En ese sentido, cada ensayo o proceso de creación es también una composición sonora en potencia.

Lo que me interesa subrayar aquí es que el sonido no necesita ser algo ajeno al cuerpo. Puede estar en la vibración del piso, en el temblor de una voz que duda o en el crujir de un objeto. Puede ser mínima, casi imperceptible, pero cargada de sentido. Esa escucha de lo pequeño, de lo frágil o imperceptible, de lo no espectacular, es también una postura política, y nos obliga a prestar atención a lo que normalmente es descartado olvidado.

En el trabajo junto a creadores y creadoras escénicos, esta forma de escuchar ha sido motor de creación. Me ha permitido generar escenas donde lo sonoro no acompaña, sino que propone, donde un paisaje sonoro puede activar una memoria. En obras como *Des-conocido*, por ejemplo, el sonido que emerge del *DJing* en vivo no es solo un fondo rítmico: es una dramaturgia que se escribe en el presente, en relación con el cuerpo que actúa y el cuerpo que escucha.

Escuchar desde el cuerpo es también crear desde el cuerpo. No hay separación entre quien escucha y quien actúa: todo se mezcla, todo vibra. En esa vibración aparece la posibilidad de una dramaturgia viva, cambiante e indisciplinada. Una dramaturgia que no necesita ser explicada porque se siente; que no busca convencer, sino afectar<sup>5</sup>. Sobre todo, nace del deseo de habitar la escena como un espacio de escucha compartida.

---

5 A partir de las reflexiones de Rosa Judith Chalkho sobre la semiótica y el diseño sonoro (2008, 2019), puede pensarse que el sonido, en el contexto audiovisual, no solo comunica, sino que activa memorias, sensibilidades y afectos, convirtiéndose en signo, gesto, vibración y contexto dentro de la dramaturgia sonora.

Por otro lado, desde la experiencia actoral, el sonido se vuelve una extensión del cuerpo. En mis procesos de creación, rara vez empiezo por una partitura previa. El sonido nace de los impulsos orgánicos del creador o creadora, de horas de trabajo en el espacio de creación. Como señala Schafer (1977/2013), habitamos “paisajes sonoros” que afectan directamente nuestra manera de estar en el mundo. Llevar esos paisajes al escenario no es solo trasladar atmósferas: es invocar lo cotidiano, lo político y lo emocional. Así, todo se vuelve material compositivo. A veces, una respiración amplificadora puede ser más política que una palabra.

### III. DRAMATURGIA SONORA EN YUYACHKANI Y OTRAS PRÁCTICAS COLECTIVAS

En Yuyachkani, según el proceso de creación, entendemos la dramaturgia como la organización de la acción en un espacio compartido. Esta definición, lejos de ser técnica, revela una concepción profundamente viva del acontecimiento escénico: una dramaturgia que no se impone desde un texto previo, sino que emerge de la exploración en el espacio, del encuentro entre cuerpos, objetos, memorias, silencios y afectos. En ese entramado, el sonido no es un telón de fondo ni un elemento decorativo. En cambio, es parte activa de esa organización, es una capa de teatralidad más.

Mi primer acercamiento profundo al sonido dentro de Yuyachkani fue en la obra *Sin título, técnica mixta*<sup>6</sup>. Allí, el universo sonoro, creado y diseñado por Pablo Sandoval, no solo acompañaba las acciones, sino que las delineaba, las expandía y las tejía desde un lenguaje propio, trayendo al presente la memoria colectiva desde la sonoridad. Como espectadora, me hizo sentir que viajaba en la historia, dialogando con los cuerpos en escena constantemente. Fue en esa obra que entendí que el sonido podía ser también estructura y no solamente atmósfera. Miguel Rubio, el director, trabaja desde una escucha activa y profunda: una forma de dirección donde el cuerpo del actor/creador está en continuo diálogo con lo sonoro, y donde la dramaturgia se organiza no solo desde lo visual o textual, sino desde el impulso primario de lo que se desea, desde lo que *suen*a. Esa obra me enseñó que el sonido podía generar relato sin necesidad de decir una palabra.

Más recientemente, he acompañado el proceso de *Des-conocido*, un unipersonal del actor Julián Vargas, con quien me une un vínculo creativo desde hace años. Julián tiene una relación profunda y personal con la sonoridad, desarrollada a lo largo de una trayectoria donde el sonido ha sido parte constitutiva de su práctica escénica. En esta obra, el diálogo entre el intérprete y el sonido ocurre en tiempo real, como

---

6 *Sin título, técnica mixta* (2004) es una creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio Zapata. La obra se instala en las fronteras entre el teatro, las artes visuales y la *performance*, proponiendo una dramaturgia no lineal que se construye a partir de objetos, documentos, imágenes y presencias escénicas. Inspirada en el acompañamiento del grupo a las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la obra articula memorias del conflicto armado interno en el Perú (1980–2000), generando un espacio de reflexión sensible sobre la exclusión, la violencia y la historia compartida. El espectador se convierte en interlocutor activo, recorriendo un espacio escénico que emula el desván de un museo, donde el cuerpo del actor y el documento poético se entrelazan para construir una memoria viva.

una conversación íntima entre el cuerpo, la voz y las atmósferas sonoras. Desde ese lugar, y desde mi rol como diseñadora y compositora sonora del proyecto, emergen algunas preguntas que guían mi aproximación creativa: ¿Cómo suena la memoria de este personaje? ¿Qué paisajes sonoros pueden revelar los estados internos del actor? En esta obra, no solo realicé el diseño sonoro, sino que también estuve en la cabina de audio mezclando en vivo. La dramaturgia emerge en ese encuentro entre acción, voz y mezcla: una conversación fluida, una partitura compartida donde el actor y el sonido se afectan mutuamente. La mezcla no es un efecto ni una banda sonora externa, sino que es un cuerpo más en escena, que piensa, que interviene, que responde al relato. Sin embargo, también hay momentos en los que el sonido acompaña, se retira, y se comporta como una banda sonora que sostiene emocionalmente la acción, sin imponerse. Esa dualidad —entre presencia activa y soporte sensible— permite que el sonido se mueva con libertad dentro de la dramaturgia, habitando distintos niveles de relación con el cuerpo del actor y la escena. Esa experiencia me ha confirmado que la dramaturgia sonora no se limita a lo que se escucha, sino que se manifiesta en la forma en que se construye el presente escénico con otros.

El sonido, en esta lógica colectiva, es capaz de generar relaciones, provocar presencias, crear tensión y emociones. Desde esta mirada, no lo pienso como efecto, sino como estructura sensible que organiza y desorganiza. En Yuyachkani, el sonido habita el espacio tanto como los cuerpos: lo expande, lo quiebra, lo intensifica. Puede ser un fragmento de audio encontrado, una melodía improvisada, la grabación de campo o una voz amplificadas que entra como corte. Todo eso también organiza la escena y, en ocasiones, la define.

En las experiencias teatrales que he tenido —no solo con Yuyachkani, también en colaboraciones independientes y creaciones propias— el sonido se vuelve un terreno de negociación y de exploración. Aporta no solo al ritmo interno de la obra, sino a su política interna: cómo se escucha a los otros, qué se amplifica, qué se silencia o qué se distorsiona. En este sentido, la dramaturgia sonora es una ética de la escucha.

Frecuentemente, en los procesos de creación y acumulación sensible<sup>7</sup>, la creación de la sonoridad parte del cuerpo en movimiento. No se trata únicamente de componer primero para luego ensayar, sino de encontrar en la acción escénica los materiales que darán forma al universo sonoro. Al mismo tiempo, es totalmente válido llegar al espacio creativo con una composición previa. En los procesos de creación, la libertad para proponer y experimentar es lo esencial, y eso incluye también la sonoridad: permitir que el sonido nazca desde el cuerpo o desde una idea anticipada, pero siempre dispuesto a transformarse en diálogo con la escena.

En ese proceso, los límites entre lo técnico y lo sensible se borran, dando lugar a una integración donde ambos se retroalimentan y coexisten como una misma materia escénica. Los micrófonos, las interfaces y los cables no son herramientas

---

7 La acumulación sensible, según Miguel Rubio de Yuyachkani, es un proceso de exploración y recolección de experiencias, sensaciones e información, tanto a nivel individual como colectivo, que sirve como base para la creación artística en los procesos de creación.

neutras: son mediadores de una experiencia que puede ser íntima, cruda, poética, brutal. La tecnología no solo sostiene la sonoridad: la constituye. Es una extensión del cuerpo, una prótesis de la escucha que altera la percepción del espacio y la relación entre quienes actúan y quienes observan. Cada micrófono amplifica una respiración, pero también una intención; cada efecto o distorsión produce una nueva textura de sentido. En este sentido, trabajar con dispositivos tecnológicos es una forma de coreografía invisible: una dramaturgia de frecuencias, interferencias y errores que organizan la sensibilidad del presente.

En esta dimensión, el cuerpo y la máquina ya no se oponen. Como señala Donna Haraway (1991/1995):

Todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica (p. 254).

Esta imagen del *cyborg* permite pensar la escena contemporánea como un espacio donde lo orgánico y lo tecnológico cohabitan, desestabilizando las jerarquías entre cuerpo, máquina y sonido. Desde esa perspectiva, la dramaturgia sonora encarna también una experiencia *cyborg*: cuerpos que piensan, escuchan y se transforman a través de sus extensiones técnicas. En la escena, la tecnología no subyuga al sonido ni lo domestica; lo expande, lo fragmenta y lo vuelve político. Escuchar a través de la máquina es también escuchar la fragilidad de los cuerpos que la habitan.

Trabajar colectivamente desde el sonido también significa asumir su potencia para activar la memoria colectiva. Un fragmento de radio antigua, un eco de protesta, una canción popular, remezclar memorias en escena: todos esos materiales convocan recuerdos, emociones y discursos que exceden lo personal y entran en diálogo con lo íntimo, lo político y lo social.

En suma, trabajar con el sonido en un espacio colectivo es también una forma de preguntarse por lo común. ¿Qué *sonamos* cuando creamos juntas y juntos? ¿Qué dejamos entrar en la escucha? ¿Qué tipo de presencia genera lo que suena y lo que no?

#### IV. SONIDO Y DISIDENCIA

Pensar el sonido desde la disidencia es entenderlo no solo como forma, sino como política. Un sonido que incomoda, que se sale del molde, que no se deja encasillar ni reducir a solo ser un fondo armónico o ambiente decorativo. Es decir, el sonido como lenguaje que desafía la norma y que interrumpe lo establecido. Como integrante de la comunidad LGBTQIA+, pero también como artista que trabaja desde las fisuras, he encontrado en el sonido una posibilidad de existencia. Un lenguaje sensible para resistir y, sobre todo, para reimaginar.

La disidencia, en este contexto, no se limita al contenido de lo que suena sino que habita en cómo suena, cuándo aparece, qué interrumpe. Un sonido puede ser incómodo por lo que recuerda, por la memoria que activa, por el cuerpo que convoca. Me interesa trabajar desde ese borde, donde lo sonoro no se acomoda ni

tranquiliza, sino que provoca. He tenido la oportunidad de acompañar y participar en propuestas escénicas en el Festival Artístico Disidente Pluma Desobediente organizado por el colectivo TransArte<sup>8</sup>. Allí, el sonido se volvió un lugar de encuentro y de afirmación, pero también de ruptura. Diseñar para obras donde la voz *queer* es protagonista fue una experiencia transformadora, porque no se trataba solo de amplificar, sino de escuchar con cuidado, de traducir afectos, de crear espacios sonoros donde esos cuerpos pudieran habitarse con libertad, sin censura y sin miedo. En ese sentido, el sonido no solo acompaña al cuerpo disidente, sino que lo representa, lo invoca, lo nombra. La disidencia sonora emerge también desde el cuerpo, desde lo que suena distinto, desde la vibración que incomoda o emociona.

Pienso también en el trabajo de Pumita Cazador de los Andes<sup>9</sup> que pertenece al colectivo Lxs Demonixs del Ande y cuya obra sonora dialoga con la raíz andina desde una perspectiva futurista. No desde el folclor tradicional, sino desde la mezcla, desde el cruce con lo electrónico, con lo urbano, con lo político. En sus proyectos, construye universos poéticos y sonoros donde la disidencia se vuelve territorial. Porque resistir desde el sonido también es cuestionar los límites de lo oficial y lo silenciado. En sus composiciones escritas y sonoras hay memoria, pero también ruptura. Hay una decisión estética y ética de resistir desde lo sonoro, desde la raíz reimaginada.

Por eso, la dramaturgia sonora que propongo no busca ser neutral ni objetiva. Es una práctica situada, vivida desde el cuerpo, que se reconoce en los márgenes. Que habita el error, la distorsión o el susurro.

El susurro es también una forma de resguardo: un espacio donde lo que no puede decirse en voz alta encuentra refugio. En contextos donde ser una persona LGBTQIA+ aún carece de amparo legal o social, el susurro se vuelve lenguaje político, una vibración mínima que resiste al silencio impuesto. En escena, el susurro puede amplificarse, multiplicarse o circular entre cuerpos a través de consolas, micrófonos, audífonos o parlantes que redistribuyen la intimidad. La tecnología, en este sentido, se funde con el cuerpo: traduce su respiración, extiende su vibración, y permite que lo imperceptible resuene de distintas maneras en el espectador.

La distorsión, por su parte, es una identidad sonora: una señal que no encaja en la frecuencia dominante, que porta en su ruido la memoria de haber sido considerada impropia o anormal. En su vibración hay una afirmación: existir fuera del orden, sonar distinto, persistir en el error. En los procesos de creación, la distorsión emerge también de los géneros musicales que la inspiran —como el *acid*, el *noise* o el *techno*—, donde el exceso de frecuencias, los filtros y los efectos generados por sintetizadores, *vocoders* o controladores electrónicos construyen un espejo del cuerpo LGBTQIA+, un cuerpo que se transforma a través de su propia interferencia. Las distorsiones sonoras y de la palabra son, en este sentido, formas de autoafirmación: expansiones tecnológicas del deseo y del cuerpo que rehúsan ajustarse al canon de lo puro o lo natural.

---

8 <https://www.instagram.com/transartefestival>.

9 <https://www.instagram.com/khoripumitaandeancazador>

Desde ahí, desde lo que se escapa, intento construir otras formas de relato. Ser disidente, en el fondo, es también una forma de reimaginar y desear libremente. Y el sonido tiene un poder único para imaginar otros mundos posibles.

## V. DJING, LIVE SETS Y LA ESCENA PERFORMÁTICA DISIDENTE

El *DJing* y el uso de *live sets* han dejado de pertenecer exclusivamente al espacio del club para convertirse en herramientas dramáticas capaces de transformar la escena contemporánea. Estas prácticas no solo trasladan lo sonoro al ámbito escénico, también traen consigo una genealogía de resistencia, improvisación y construcción de comunidad. La o el DJ se convierte en una figura que organiza el tiempo y el espacio desde una curaduría sensible, donde cada mezcla es un gesto político.

En el contexto escénico, el *DJing* consiste en mezclar y manipular sonidos preexistentes —música, paisajes sonoros, fragmentos vocales—, mientras que el *live set* implica la creación sonora en vivo, con materiales originales o modificados en tiempo real. Ambas prácticas comparten la improvisación, pero el *live set* introduce un mayor grado de composición performática, permitiendo que la dramaturgia se construya sobre la inmediatez y la respuesta corporal.

En escena, el uso de *live sets* no es solo una técnica, sino una manera de vivir la dramaturgia desde lo sonoro. Me permite modular las atmósferas en tiempo real, responder a la energía del cuerpo actoral, jugar con lo inesperado. Esta modalidad me conecta con una escucha activa, donde el presente es el único territorio posible capaz de transformarse y ficcionar. En *Des-conocido*, el *live set* formó parte activa del proceso creativo, aunque no estuvo presente en todos los ensayos. Algunas sesiones se construyeron desde la escucha en acción, desde el cuerpo en escena; mientras que, en otras, el *live set* era llevado como una herramienta para probar mezclas, atmósferas y ritmos posibles. El actor Julián Vargas no solo actuaba sobre un sonido predefinido, sino que establecía un diálogo constante con él, construyendo una dramaturgia del instante<sup>10</sup>.

Lo que me resulta profundamente revelador en esta práctica es que, como diseñadora sonora, el *live set* me permite habitar el proceso de creación. Actuar con el sonido, ponerme en escena junto al actor o actriz, dialogar en tiempo real desde la sensibilidad compartida. Los softwares, controladores y consolas dejan de ser meros instrumentos técnicos y se convierten en extremidades extendidas: herramientas vivas que me permiten exponer, acompañar, intervenir y crear atmósferas cargadas de intención dramática. Esa corporalidad tecnológica hace que mi trabajo no esté detrás, sino adentro de la escena. Y, en ese *adentro*, puedo también habitar la escucha como un acto creador, político y afectivo.

Este vínculo entre DJ y escena también tiene una raíz comunitaria. En Lima, muchas mujeres y personas disidentes están tomando los espacios del club como lugares

---

10 Utilizo el término *dramaturgia del instante* para nombrar una práctica personal de creación escénica en la que la composición se construye en tiempo real, a partir del diálogo entre cuerpo, sonido y presente.

de creación política. *DJs* como Soft Mamma<sup>11</sup> no solo mezclan música, sino que diseñan ambientes donde se cuestionan los roles de género, la colonialidad del sonido y las estéticas dominantes. Cada *set* es una declaración a la libertad: un espacio donde se baila, pero también se resiste. Me inspiro profundamente en esas prácticas. Su capacidad para construir comunidad a través del sonido, para generar presencia desde la mezcla, para habitar el error como posibilidad creativa, resuena con lo que busco trasladar a la escena teatral.

Cuando hablo de *DJing* en escena, hablo también de cuerpos que piensan desde el ritmo, desde el corte, desde la repetición. Cuerpos que no buscan la perfección sino el trance y la conexión. La o el DJ no es solo un operador de consolas: es *performer*, creadora o creador de mundos, activador de memorias. En la escena, esa figura tiene la posibilidad de romper con la idea del sonido como soporte y lo instala como protagonista. La cabina se convierte en escenario, la consola en instrumento dramático.

Esta performatividad del sonido permite cuestionar no solo los formatos teatrales, sino las estructuras de poder que los sostienen. Las y los *DJs* disidentes en Lima han creado redes de apoyo y fiestas independientes que privilegian la presencia de personas racializadas, trans, no binarios, lesbianas y gais. La mezcla en vivo se convierte en un espacio de enunciación colectiva, donde el *beat* también grita, acaricia y se levanta.

En ese sentido, el *DJing* y el *live set* no solo amplían el lenguaje sonoro en escena, sino que lo politizan. Esto se debe a que mezclar en tiempo real es también un modo de escuchar el presente, de componer con la incertidumbre, de crear desde la fragilidad. Es un ejercicio de presencia radical. Y, cuando ese ejercicio es sostenido por cuerpos disidentes, por historias que han sido marginadas del relato oficial, el sonido se vuelve un manifiesto.

Incorporar esta práctica en la dramaturgia sonora es entonces una apuesta por lo colectivo, lo inestable y lo afectivo. Es una forma de decir: estamos aquí haciendo ruido, inventando otras formas de existir. Y eso, en este contexto, ya es una forma de resistencia y visibilización.

## VI. EL TÉCNICO DE SONIDO COMO *PERFORMER*

En el contexto contemporáneo de la dramaturgia sonora, el rol del técnico de sonido se redefine. El técnico de sonido, o diseñador y diseñadora sonoro, ya no se limita a ejecutar una partitura previamente escrita, sino que interactúa con los cuerpos, con el espacio, con el presente escénico.

En mis propios procesos creativos, esta figura encarna una presencia activa, sensible, casi coreográfica. Como diseñadora sonora que actúa en vivo desde la consola, he podido experimentar cómo el gesto técnico se transforma en gesto escénico. Cada efecto, cada entrada de sonido, cada silencio seleccionado, es una

---

11 <https://es.ra.co/dj/softmamma/biography>.

decisión dramaturgica que se inscribe en la composición general. El cuerpo del técnico, su escucha y su reacción también están en juego. Por eso, la consola se convierte en un instrumento performático y, quien la opera, en un intérprete más. Este enfoque performativo se contrapone al paradigma tradicional de la técnica como “asistencia”. La técnica, desde esta perspectiva, no asiste: crea, participa, interviene.

Cuando quien opera sonido es parte del equipo creativo desde los ensayos —y no solo al final del proceso—, su intervención se convierte en creación. Aporta preguntas, propone atmósferas, construye desde la experimentación. Su escucha no es solo técnica, es dramaturgica. Escucha la escena, sus capas, sus ritmos y sus ausencias. Escucha desde lo afectivo, lo político y lo textual.

Esta manera de concebir el rol técnico abre nuevas posibilidades también para la educación en artes escénicas. Pensar a quienes operan sonido o luces como artistas, como creadoras y creadores, implica transformar el modelo de producción escénica y reconocer que la creación no se limita al cuerpo del actor o al texto del dramaturgo. La escena es un tejido de voces, presencias y acciones donde lo sonoro, lo lumínico y lo espacial también piensan, sienten y actúan.

Así, la figura del técnico como *performer* no solo amplía las posibilidades dramaturgicas del sonido, sino que invita a imaginar nuevas formas de hacer teatro: más horizontales, más colectivas y más sensibles a la escucha. Porque el sonido en escena no ocurre solo por lo que se emite, sino por cómo se escucha. Y, en ese acto de escuchar, quien opera sonido se convierte en un poeta del presente<sup>12</sup>.

## CONCLUSIONES

Pensar la dramaturgia sonora desde una práctica situada, sensible y atravesada por el cuerpo me ha permitido cuestionar las jerarquías tradicionales del teatro y proponer otras formas de organización escénica. A lo largo de este artículo he compartido experiencias personales, colaboraciones artísticas y reflexiones conceptuales que se entrelazan con una búsqueda poética y política: cómo hacer del sonido un territorio de resistencia, cómo permitir que la escucha se convierta en escritura escénica.

Más que un acompañamiento, el sonido puede ser un cuerpo más en escena: uno que respira, que se tensa, que se fragmenta, que acompaña o que interrumpe. Desde las mezclas en vivo, los DJ sets en escena, el trabajo técnico entendido como *performance*, hasta la colaboración con artistas *queer* y colectivos disidentes, el sonido ha demostrado su capacidad de desestabilizar las lógicas narrativas hegemónicas, de provocar sentidos inesperados y de expandir los límites de la dramaturgia contemporánea.

---

12 Utilizo la expresión *poeta del presente* para describir la manera en que la práctica técnica en vivo puede volverse un acto poético: una forma de componer desde la escucha y la atención al instante.

Esta investigación propone una mirada sobre el sonido como dispositivo performativo y afectivo que articula pensamiento, cuerpo y tecnología. Su aporte radica en desplazar la noción tradicional de diseño sonoro hacia un territorio donde la escucha se vuelve una forma de pensamiento escénico. En este cruce entre lo sonoro y lo tecnológico, se abren nuevas posibilidades para la práctica escénica experimental, el trabajo colaborativo entre creadoras o creadores y performers, y la exploración del sonido como una experiencia política y sensible.

En un mundo saturado de imágenes y discursos, volver al sonido es también volver al cuerpo, al temblor, al error, y a la posibilidad de hacer del teatro un espacio abierto, comunitario, donde la ficción se vuelva un campo de resistencia. Una escena donde los vínculos se cultivan desde la escucha, y donde, tal vez, podamos volver a imaginar —desde el amor y el deseo— cómo queremos vivir, decir y habitar el mundo.

## REFERENCIAS

- Chalkho, R. J. (2008). Semiótica del sonido. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (9), 105–107.
- Chalkho, R. J. (2019). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (50), 12-252. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.1372>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (Trad. A. López Ruiz). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. (Trad. M. Talens). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1991).
- López Cubas, R. (29 de mayo de 2025). Entrevista a Julián Vargas: “El teatro es mi tabla de salvación”. *Revista Lima en Escena*. <https://limaenescena.pe/julian-vargas-el-teatro-es-mi-tabla-de-salvacion/>
- Rubio Zapata, M. (Dir.). (2004). *Sin título – técnica mixta* [Obra de teatro]. Grupo Cultural Yuyachkani. <https://yuyachkani.org/repertorio/sin-titulo-tecnica-mixta/>
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. (Trad. V. G. Cazorla). Intermedio. (Trabajo original publicado en 1977).
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (Trad- A. Cabezón de Diego). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1966).